

82 devenir. Como Reverón, Prieto es también un maestro de los blancos y de sus oposiciones conjugadas, en el extremo de las sombras violetas que lentamente entablan una lucha con el principio contrario de la luminosidad siempre naciente.



CESAR PRIETO
Ranchos
en el Litoral

Los historiadores se refieren a la última década del siglo XIX como a un período privilegiado de la cultura zuliana. La aparición de la revista *El Zulia Ilustrado*, que se adelanta en algunos años a su similar de Caracas (*El Cojo Ilustrado*), es quizás el acontecimiento más singular que en el orden literario ocurre por entonces en Maracaibo. En las artes puede apreciarse una situación similar, que comienza a vivirse desde 1880 aproximadamente. No tardarían en formarse círculos de pintores y, al calor de las nuevas publicaciones, surgieron estímulos de naturaleza privada y oficial, que permitirán la formación de un clima propicio para la actividad artística.

Aunque regido por gobernadores que gozaban de la confianza de un Presidente centralista, como era el caso de Guzmán Blanco, el Estado Zulia había gozado de un pródigo y casi autónomo régimen económico, gracias al cual Maracaibo rivalizó con Caracas (y en algunas cosas se adelantó a ésta) en la adopción de las invenciones técnicas y mecánicas procuradas por la revolución industrial, y que tendían a beneficiar considerablemente los servicios y medios de comunicación de que disponían sus habitantes. Fue así como Maracaibo se convirtió en la primera ciudad venezolana donde fue instalado el servicio de alumbrado público o donde, para dar otro ejemplo, se adoptó el sistema de fotograbado para ilustrar las publicaciones periódicas.

Especialmente notable fue la actividad portuaria (movimiento de mercancías, transporte de pasajeros, negocio de exportación de granos), que dio a Maracaibo el control de todo el comercio exterior e interior de la región occidental del país, comercio derivado de la explotación y exportación de productos agropecuarios vitales, y en especial del café. Pero lo importante fue que el incremento de la economía trajo consigo medidas oficiales semejantes a las que desde 1870 aplicaba

♦ LA EVOLUCION
DEL PAISAJE
EN MARACAIBO.
JULIO ARRAGA



JULIO ARRAGA / Paisaje
de Timotes

exitosamente Guzmán Blanco con el propósito de modernizar a Caracas. Como en Caracas, el progreso se inició con una ola de renovación arquitectónica que tuvo su principal exponente en Manuel S. Soto, decorador y arquitecto, autor del bello edificio de la Asamblea Legislativa, levantado al norte de la Plaza Bolívar. Este edificio fue primeramente sede de la Escuela de Artes, inaugurada oficialmente en 1882. Mucho mejor informada de lo que ocurría en Europa que de lo que acontecía en Caracas, la sociedad marabina quiso darse a sí misma su

JULIO ARRAGA / Paisaje
de Maracaibo



bella época. Surgen los estudios privados de pintura y, a partir de 1886, una moda netamente francesa ocupó el tiempo libre de los zulianos amantes del arte: las exposiciones anuales, oficiales y más o menos conmemorativas y abigarradas en su combinación de productos de artesanía, del agro y del arte.

JULIO ARRAGA
Y
PUCHI FONSECA

Del primer curso de la Escuela de Arte iban a surgir dos alumnos brillantes, ganadores de todos los futuros concursos: Julio Arraga y Manuel (a) Puchi Fonseca; ambos habían sido alumnos del retratista italiano Luis Bincinetti y este hecho influyó para que, más tarde, al ser pensionados por el Presidente Jesús Muñoz Tovar, ambos se dirigieran a Italia a continuar estudios, contrariando con esta decisión esa especie de norma que llevó a todos los pintores venezolanos de esa época al taller de Jean Paul Laurens, en París.

Como Arraga, Puchi Fonseca (1871-1941) iba a consagrarse a la enseñanza artística, a su regreso de Italia. Fundó la Escuela de Artes Plásticas que lleva el nombre de aquél y dejó obra en casi todos los géneros artísticos. Su obra difiere de la de Arraga; estuvo más apegado a los principios académicos, de lo que derivó su tendencia a preferir los temas de la pintura de género y el tratamiento de la figura humana. Si hacemos excepción de sus cuadros de motivos históricos (retratos de próceres, batallas) con que se iniciara, encontraremos en su producción dos etapas: la primera se refiere a pinturas de género realizadas dentro de un concepto clásico, con un sentido académico, como puede apreciarse en su obra más conocida "La violetera" (Colección del Instituto Zuliano de la Cultura), y en la cual se aprecia la intención de continuar en la tradición de los maestros venezolanos del siglo XIX; y se observa, en fin, un estilo, el último de su carrera, en el que la técnica deviene más libre y espontánea, como conviene a su propósito de captar escenas características de Maracaibo, en una búsqueda paisajística a través de la cual es evidente el nexo que este artista estableció con la llamada Escuela de Caracas, tal como ocurre en sus últimos trabajos.

Famoso en sus primeros tiempos y luego ignorado por sus coterráneos, que le consideraron siempre un pintor inferior a Puchi Fonseca, Julio Arraga (1878-1928) estaba llamado a ser el gran paisajista de Maracaibo.

Fue breve el paso de Arraga por Italia. Durante un año estudió en la Academia de Florencia y viaja incesantemente a Roma y después a Venecia, donde cree reconocer las imágenes borrosas y lejanas de su querido Maracaibo. Este paisaje lacustre lo impresiona tanto como la obra de los grandes paisajistas venecianos: Canaletto y Guardi. Será una impresión que no olvidará.

El regreso está lleno de optimismo y esperanza. Arraga y Puchi, con la autoridad que les otorga el viaje a Italia, no tardan en convertirse en los maestros de la pintura zuliana, en los ídolos de los salones. Recompensas y encargos de retratos y obras históricas y religiosas comparten el tiempo dedicado a la pintura en sus talleres privados, donde ambos maestros se consagran, además, a la enseñanza. Cuando llega el nuevo siglo Arraga tiene 28 años de edad. Se hace evidente que su formación es de carácter realista y, por lo mismo, sus éxitos los deberá a sus ensayos de pintura de género, antes que a sus paisajes, en cuyo estilo se inicia hacia 1910.

De un naturalismo inseguro y académicamente poco convincente, Arraga pasa en el ínterin de diez años a un fresco estilo de paisajista que se nos revela en sus obras al tanto de las técnicas impresionistas. El cambio formal es violento y la gente quedará sin entenderlo. Pero, por otra parte la actividad artística comienza a desfallecer en Maracaibo después de 1910: los salones vienen a menos, llegan casi a desaparecer y los pintores que sobreviven (Arraga, en primer lugar) trabajan en silencio, sin ninguna clase de estímulos.

Para un estilo de pintura al aire libre las condiciones de la realidad son determinantes, puesto que el artista debe apoyarse, para su trabajo, en los datos sensibles inmediatos. Pero el paisaje de Maracaibo es llano, uniforme y abierto, y no ofrece los contrastes de iluminación ni la riqueza cromática y la variedad de motivos del valle de Caracas, por ejemplo. Por esto mismo, el estilo dependerá

también de las condiciones que la sensibilidad se imponga a sí misma. De este modo, manteniéndose en su propósito de pintar al aire libre y consciente de la importancia de la obra, Arraga escoge para trabajar los momentos en que son más visibles los contrastes de tonos, colores y reflejos de la atmósfera; la madrugada y el atardecer. De allí que pueda parecer como expresionista un rasgo dramático muy característico de la factura de Arraga, y la cual se refiere no sólo al ambiente, sino más que todo a la hora, es decir, a la luz elegida. El artista manifestará aquí su gusto por una materia densa y rica de matices logrados preferentemente con la espátula. Muestra interés por la arquitectura y por lo humano.

El cronista de visión torturada surge desde este mismo momento. Nada de lo que le rodea, traducible a signos plásticos, escapa a una observación insistente y metódica que lo mismo fija en la tela a la multitud de una procesión, que observa con lujo de detalles el acontecer costumbrista de una agitada plaza pública; los más variados aspectos de la bulliciosa vida del puerto adquieren una presencia sonora en el vibrante empaste de la factura de Arraga, para quien Maracaibo y su puerto fue lo que el litoral guaireño para Reverón.

Lamentablemente, esta obra fue en parte condenada al exilio y en parte condenada al extravío y la destrucción. Al exilio, con las familias europeas (que estimaban la obra de Arraga) que abandonaron Maracaibo justo con la declinación de la economía portuaria (en adelante sustituida progresivamente por la economía del petróleo). Al exterminio: bajo el enorme peso de desidia e indolencia que le fue arrojada tras la muerte del pintor, en 1928.

En 1916 se fundó el Círculo Artístico del Zulia, mezcla de corporación y de taller de pintura y escultura, por el estilo del que, tres años antes, se había constituido en Caracas, y con el cual sus organizadores pretenden llenar el vacío dejado por la declinante iniciativa cultural del Estado. La institución iba a reunir a los pintores más representativos del Zulia, incluidos por supuesto Arraga y Puchi, sus principales fundadores. El Círculo careció, sin embargo, de una estética y si sobrevivió por muchos años fue sobre todo por la constancia de uno de los alumnos de Arraga: Neptalí Rincón.

En el Círculo se encontraron maestros y alumnos. Uno de éstos fue Cástor Almarza (1881-1951), nativo de El Moján, que llegó a gozar de cierta estimación en Maracaibo, como retratista. Almarza era sumamente hábil y tenía suficiente imaginación para pintar paisajes irreales, por una vía que bordea al cromó. Es a sus naturalezas muertas donde debemos acudir. Ellas revelan a un artista de técnica primitiva que hace las cosas meticulosamente y bien, trasponiendo la realidad a una realización virtuosa, aparentemente clásica, tras un orden que corresponde a un estilo primitivo. Pedro Villasmil no tuvo la misma suerte. Fallecido en la miseria, fue autor religioso y dejó algunas vistas del puerto de Maracaibo que hubieran pasado inadvertidas si su autor no hubiese sido un artista que en su juventud llegó a ser una gran promesa.

Después de Julio Arraga no ha habido en Maracaibo un gran paisajista consagrado con dedicación a los motivos regionales, en la forma en que lo hicieron los paisajistas de Caracas. Ello debe tener su explicación en las condiciones topográficas de la ciudad, donde faltan las elevaciones, serranías y masas de árboles y cultivos apreciables a distancia y a vuelo de pájaro bajo las condiciones atmosféricas que imponen serranías y colinas, corrientes en Caracas.

Carlos Añez Urrutia (1922), que había estudiado con Pedro Angel González en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, demostró en sus primeros tiempos disposición para la pintura al aire libre, sin embargo terminó dedicándose a la enseñanza. Luis Beltrán Ramos (1922), por su parte, ha demostrado gran versatilidad temática en el tiempo que ha vivido en Maracaibo, pero sobre todo debe mencionarse por su intento de aproximarse al mundo de Armando Reverón, ensayando una pintura de tonos terrosos que no le propone mantenerse fiel a la observación de la naturaleza, antes bien: expresándola.

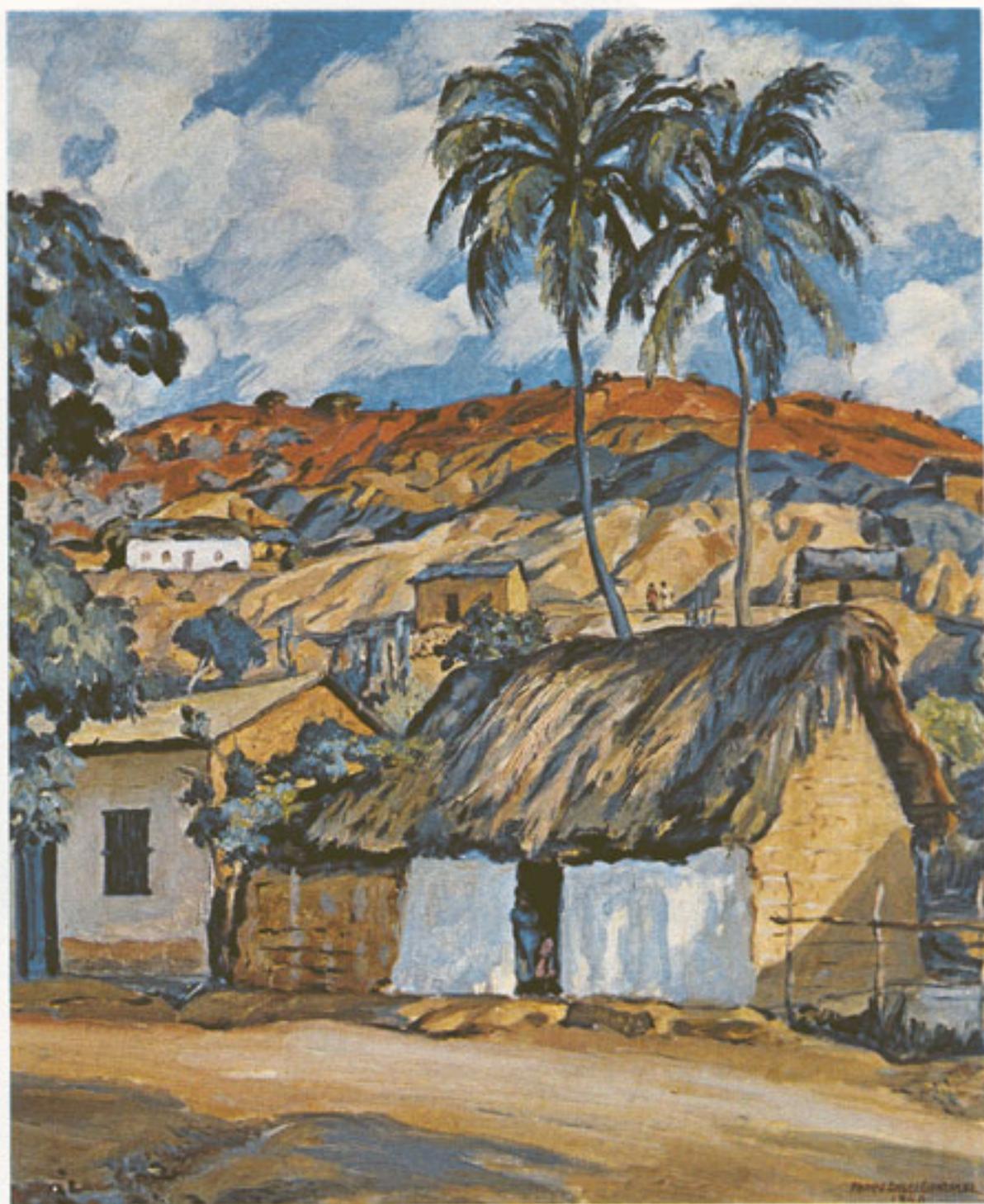
EL CIRCULO
ARTISTICO
DEL ZULIA



A. L. ALCANTARA /
Arboles

A partir del Círculo de Bellas Artes, la historia del paisaje venezolano se vuelve generosa y amplia. Ella no se enmarcará más dentro de los actos heroicos. Las barreras han sido derribadas, y las generaciones se suceden. El número de los cultivadores del paisajismo no hace más que aumentar, y a ello contribuye en nuestros días no tanto el rechazo del arte contemporáneo como la nostalgia del pasado.

LA ESCUELA DE CARACAS La generación siguiente a la del Círculo se identifica con los principios de éste y ha de arrastrar también, como aquélla, la incomprensión de una época que desaprueba



todo lo que carece de prestigio. Los nuevos aunque estudian en la Academia, con los viejos maestros, emulan el ejemplo de los paisajistas del Círculo, y desaprueban con sus obras la anécdota y el realismo, sin rechazar por eso la formación académica. Veremos que esta generación, como la anterior, tiene también sus pilares: éstos contribuyen a consolidar las bases del edificio del paisajismo. Marcos Castillo, Luis A. López Méndez, Pedro Angel González, Elisa Elvira Zuloaga, Rafael Ramón González, Armando Lira, Raúl Moleiro, entre otros, abren el camino.

PEDRO ANGEL GONZALEZ /
Pueblo colonial

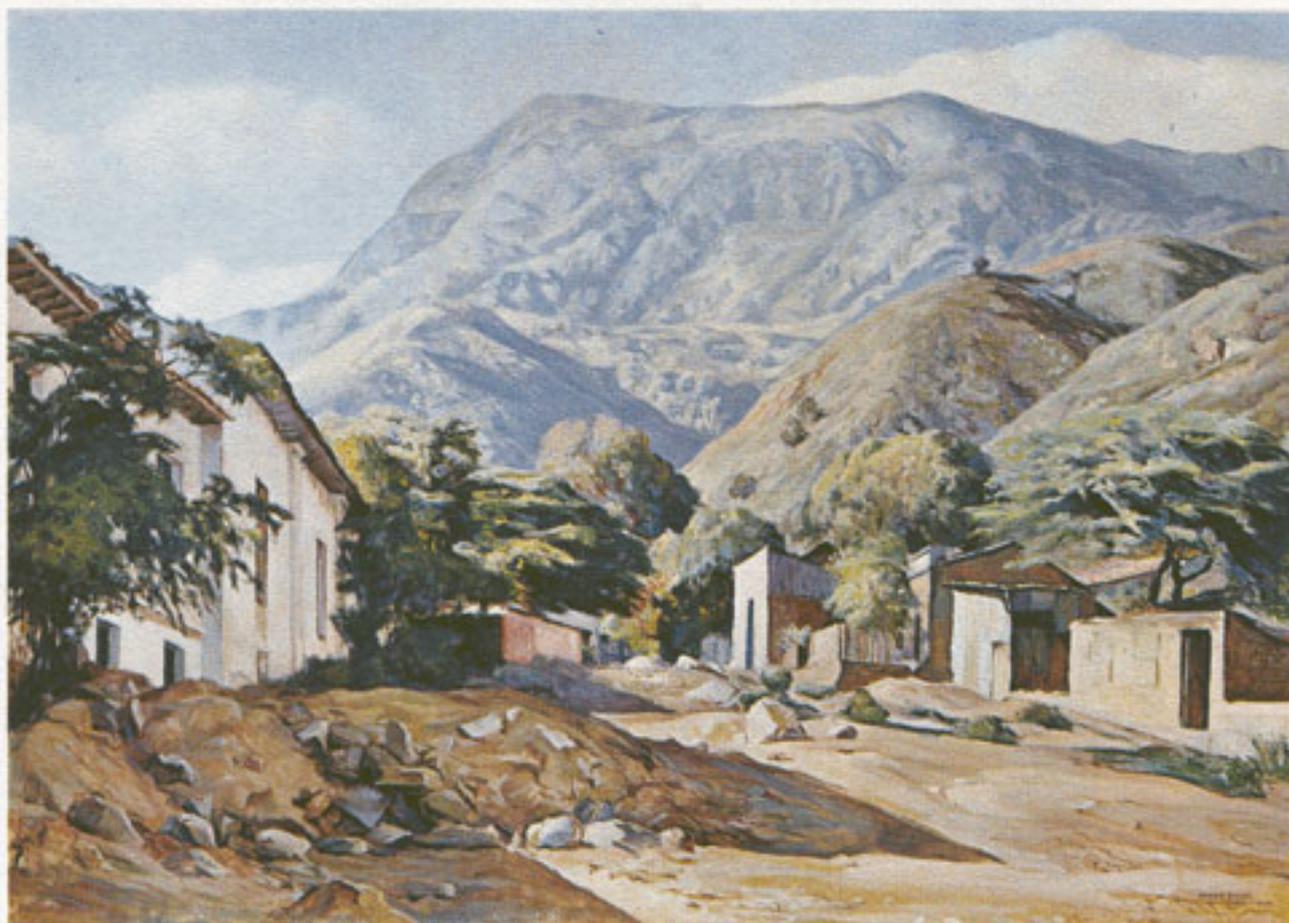


Ocho años menor que Reverón, Marcos Castillo (1897-1966), artista dotado de fuerte individualidad, muy pronto da a conocer su lenguaje. De haber nacido un poco antes, Castillo hubiera sido un Cristóbal Rojas, es decir un artista atraído por las calidades de los bodegones antiguos, admirador de los holandeses, que sabe detenerse, con delectación, en los brillos y en las transparencias de la materia. Por esto es un intimista, como lo fue, en cierta medida, Cristóbal Rojas, y si desborda el género de interior o la naturaleza muerta es por lo que en su sensibilidad se manifiesta reducido por la atmósfera y el colorido sutil. El color se reviste en su obra de una cualidad subjetiva, conforma a su instinto emotivo, pero seguro en la elección de sus medios. Es cierto que Castillo podía hacerlo todo. El podía adoptar, cuando lo deseaba, la técnica de los maestros del siglo XIX. Pero identificar la realidad es verse a sí mismo reflejado en una condición demasiado objetiva, que su temperamento repudiaba. Por esto, ama la subjetividad que se propone la pureza de los colores. Nuestro paisaje, después del Círculo, tiende a una óptica focal, con la que se define una realidad nítidamente visualizada, porque la iluminación del trópico es entera y total, y no coloca entre el objeto y el ojo más que una transparencia de cristal. De este modo, si el artista aspira a ser sincero en su actitud frente a la naturaleza, habrá de adoptar a veces un enfoque tan preciso como el de un fotógrafo.

MARCOS CASTILLO /
Paisaje de Caracas

Manuel Cabré es el inventor de este método bajo el cual el paisaje se nos muestra, en cualquier circunstancia, bajo una absoluta completud, donde todo queda a la vista, revelado, y la luz sustituye a la atmósfera. Tal método es concluyente y gana, por todas partes, nuevos prosélitos.

Castillo, por el contrario, sigue una técnica que consiste en no tenerla, que



PEDRO ANGEL
GONZALEZ /
La silla de Caracas

consiste en un aprendizaje continuo, mientras experimenta con seguridad. En él es una posición individualista, como la de todo artista que es capaz de conocerse a sí mismo. Vivía bajo el fuego de la pasión de pintar. Pero es paisajista sólo a ratos, por momentos, como quien desvía la vista del objeto en el cual estaba concentrado para mirar con el mismo interés anterior el paisaje que se abre en el marco de la ventana. Y, en efecto, sus paisajes dan la impresión de estar vistos desde detrás de un vidrio, aunque estén pintados del natural; tal si el punto de vista estuviese en el interior de un cuarto, y apareciese, desde el taller, como derivación de la mirada. En muchos de sus paisajes sobresalen ventanas y muros de balcones que, un instante antes, le habían servido al artista para apoyarse mientras miraba hacia la ciudad y el monte. Si el paisaje es eventual, ello no quiere decir que Castillo no sea un buen pintor en este género. También aquí él muestra, junto a la espontaneidad que se empeña en buscar, un ordenamiento riguroso de planos que le permitan doblegar el dato de la naturaleza a las exigencias de su temperamento. Para Castillo el paisaje es el pretexto de pintar. No puede hablarse de la historia del paisaje venezolano sin tener presente, como a uno de sus principales baluartes, a Pedro Angel González (Porlamar, 1891), quien ha sido para su generación, en lenguaje y contenido, lo que Cabré para el Círculo de Bellas Artes. Y sin duda González va a representar para el desarrollo

del paisajismo venezolano el punto culminante de una óptica total de la representación a distancia. Es lógico que, por esto mismo, sea un maestro tan ligado a la historia de nuestro moderno paisaje y que, a la vez, pueda considerársele el más sabio de los pintores de su generación. Sabiduría de cronista y de crítico de los problemas técnicos de la pintura representativa, queremos decir.

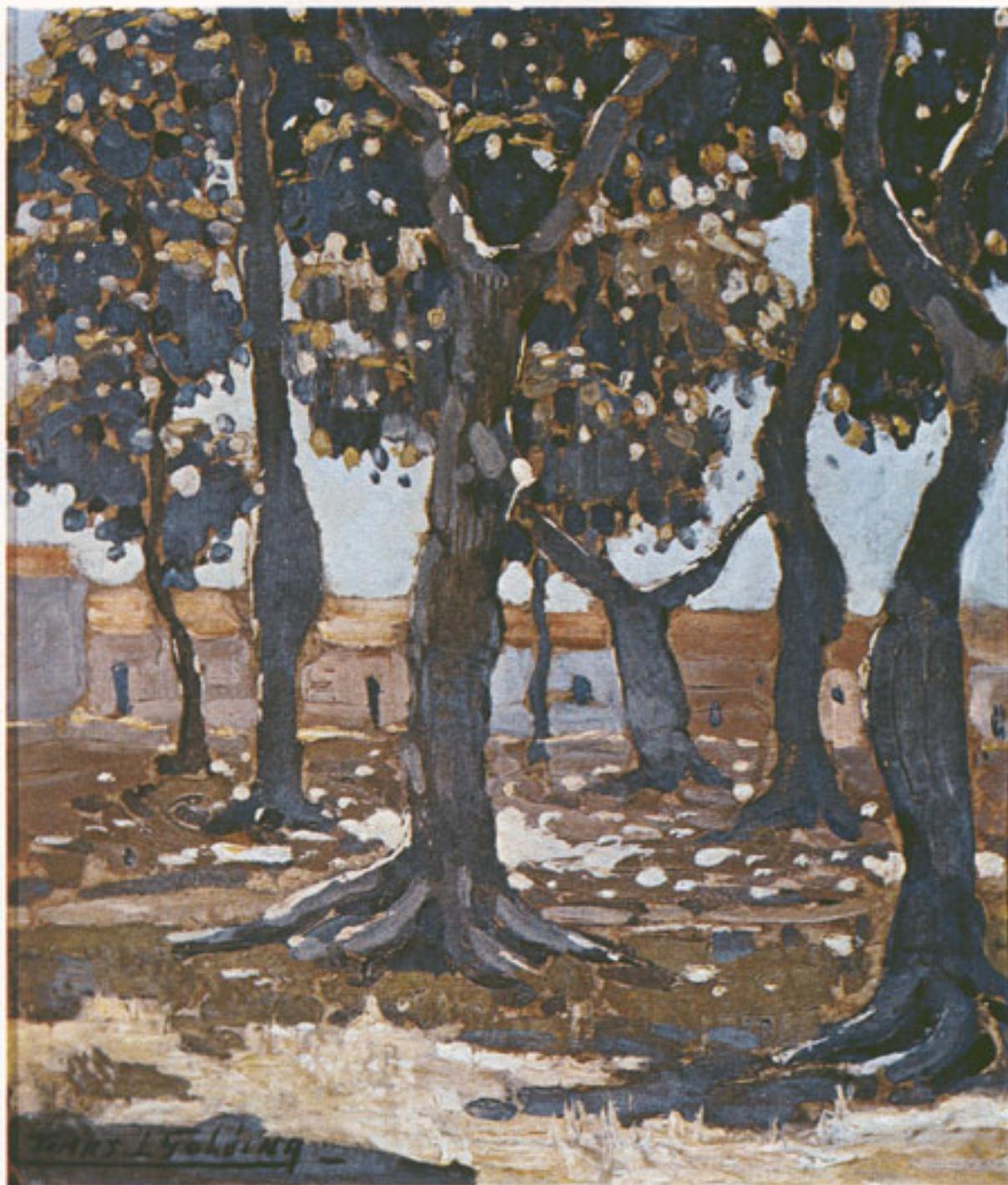
Alumno de la Academia de Bellas Artes, a la cual ingresó en 1917, González fue testigo de acontecimientos decisivos para su juventud como la exposición de Emilio Boggio y las últimas reuniones de trabajo del Círculo de Bellas Artes, pero no fue sino hasta 1920 cuando entró en verdadero contacto con el grupo de A. E. Monsanto. Este ejercería un gran ascendiente sobre González, al punto de que, también como Monsanto, él toma en 1926 la decisión de no pintar más. Diez años más tarde, entra como profesor de artes gráficas en la nueva Escuela de Artes Plásticas y, entretanto, ha retomado su trabajo pictórico, que no abandonará hasta hoy.

Sin embargo, es con Manuel Cabré con quien tendrá más afinidad desde el punto de vista técnico; y como éste, P. A. González evoluciona hacia un paisaje de gran amplitud atmosférica donde la luminosidad aparece como el problema principal. González es un trabajador del tiempo, que él ve reflejado en la luz: "Si el paisaje que empiezo a pintar con buena luz de pronto se nubla, nada puedo agregar a mi cuadro, vuelvo al día siguiente". La presencia física del motivo, observado a una hora determinada bajo la luz solar, resulta así rigurosamente necesaria, y éste ha sido el método de toda la vida de González. Pero si su obra es esmerada, esto no quiere decir que sea un detallista ni que su espíritu sea, como el de Brandt, el de un perfeccionista. También, como Brandt, González se comporta como un arquitecto del espacio, a quien atraen los aspectos urbanísticos de apariencia colonial, y que él sabe despojar de todo intimismo para trasladarlos, en sus cuadros, a una dimensión monumental, abierta como toda su obra a lo rotundo y nítido. De resto, su obra está inspirada en el valle de Caracas, para cuyos paisajes González elige un punto de vista preferentemente distante, a fin de ampliar el horizonte, de abajo hacia arriba, según planos horizontales que la serranía del Avila, contemplada a la distancia, levanta de manera imponente. En el trópico sucede que la transparencia de la atmósfera nos permite descubrir los planos alejados con la misma nitidez que los cercanos, fenómeno perceptivo que no ocurre en otras latitudes; la historia del paisaje venezolano, desde Tovar y Michelena a nuestros días, no es más que la historia del esfuerzo para adecuar la técnica de la pintura al aire libre a una representación, a una imagen que sea por su grado de veracidad fiel del todo a la naturaleza vernácula. González constituye uno de los hitos de esta historia y de él podría decirse que es uno de los pintores de la escuela de Caracas que ha ejercido mayor influencia sobre el moderno paisajismo.

Miguel Otero Silva llegó a condensar los objetivos cumplidos por el Círculo de Bellas Artes en estos tres principios:

- a) "A partir del Círculo de Bellas Artes, la pintura deja de ser en Venezuela un pasatiempo de hijos de familia acomodada, o una limosna oficial sometida a las más caprichosas contingencias, o una artística manera de morir de hambre, para convertirse en un oficio digno y respetable, como todos los oficios humanos.
- b) A partir del Círculo de Bellas Artes, la pintura pierde en Venezuela su fisonomía de menester reservado a individualidades más o menos precoces, a vocaciones naturales más o menos malogradas, para convertirse en disciplina de estudios y discusiones colectivas, en cohesión de artistas según escuelas y tendencias, en competencia despabilada entre intérpretes de una misma época.
- c) A partir del Círculo de Bellas Artes, el pintor venezolano comprende que su labor no concluye en el marco de su propia obra sino que esa obra, articulada a la responsabilidad de su condición humana, está destinada a cumplir, además, una misión de enseñanza y ejemplo".*

* Miguel Otero Silva: Prólogo al ensayo de L. A. López Méndez *El Círculo de Bellas Artes*, recogido en el Cuaderno N° 7 del INCIBA, 1969.



TOMAS GOLDING/
Paisaje de Caracas

Miguel Otero Silva alude en el texto citado a la influencia beneficiosa que los pintores del Círculo iban a ejercer, con su obra y su actividad docente, en los nuevos movimientos de pintura que aparecen en Venezuela después de 1930. En este sentido puede decirse que el Círculo actúa como un puente: proporciona el modelo de preceptiva a seguir, y su trabajo se confunde, en el tiempo, con el de las nuevas promociones. La pedagogía y el contacto personal, de maestro a alumno, han jugado aquí un rol. Ya hemos dicho que A. E. Monsanto dirigió la reforma de la Escuela de



RAFAEL RAMON
GONZALEZ /
El Cabriales

Artes Plásticas y que a su lado estuvo un grupo de artistas de su generación, como Cabré, P. A. González, Rafael Monasterios, César Prieto y Rafael Ramón González, en calidad de profesores de arte. Ya Marcos Castillo enseñaba en la vieja Academia de 1923, y luego continuó en su cátedra después de la reforma de 1936. Hay que agregar a este grupo de docentes los nombres de Armando Lira (1903-1959) y de Marcos Bontá (1889).

Con el nuevo alumnado el concepto del paisaje ensaya renovarse, sucesivamente. La Academia que conocieron los alumnos de Cruz Alvarez García y Pedro Zepa se había liberalizado bastante después de la muerte de Herrera Toro, y el paisaje aparece como el principal género que se estudia en los talleres; hasta aquí había llegado el aire remozador del Círculo. Aparecen las individualidades, los pintores que se apoyan en el mismo contexto natural pero que abogan por un punto de vista personal, o que intentan dramatizar la composición o elegir nuevos puntos de vista. Ya hemos mencionado, por ejemplo, a Luis A. López Méndez, pintor y erudito, a quien más de un crítico suele ubicar como uno de los fundadores del Círculo de Bellas Artes. Sea lo que sea, López Méndez (1901) estuvo imbuido en un principio de ese mismo afán de búsqueda que inspiró al movimiento renovador del Círculo, y sin duda él siguió los consejos de quien fuera su maestro: Samys Mützner, cuando ensayó a su vez revelar la naturaleza pero condicionándola a su temperamento expresivo. L. M. ha tratado todos los géneros, el paisaje entre ellos, movido por la intención de reinterpretar los temas clásicos, el desnudo, la naturaleza muerta, el cuadro de género, con éxito algunas veces, aunque no pueda decirse que pertenezca a la escuela de la visualidad. Sus acentos y tonos son un tanto expresionísticos, en el sentido de que matizan efectivamente los datos de la realidad; incluso su luz no es la luz del trópico que quiere P. A. González, y podría ser la de un país del sur o del norte; y aunque la iluminación de sus cuadros proviene del color mismo, puede apreciarse que su luz no está directamente relacionada con el problema del color. La historia



de la objetividad visual respecto a la naturaleza transportada al cuadro bajo un concepto de pintura luminosa, no podrá hacerse extensiva a ciertos temperamentos expresionistas que como Rafael Ramón González (1894) miran subjetivamente el paisaje, desde el fondo de su zona afectiva.

La obra de R. R. González es variada y numerosa, y esta diversidad no se ve constreñida al paisaje, puesto que González ha tratado también en su pintura asuntos folklóricos, alegorías y motivos de carácter costumbrista que, en cierto modo, por su espontaneidad, emparentan su obra con el arte popular. El tema social, extraño al Círculo de Bellas Artes, no es ajeno a sus preocupaciones. Como paisajista es el pintor de los contrastes arquitectónicos y humanos de Caracas y en su obra hay toda una descripción de la vida de las gentes más humildes, de los habitantes de cerros y cañadas, preocupación social que González ha trasladado también a sus cuadros inspirados en temas rurales y paisajes de la provincia. Su interpretación libre y vigorosa del paisaje, conforme a su temperamento algo rudo y su formación independiente, le permiten alcanzar una peculiaridad expresiva por la cual no puede ser considerado como un ortodoxo de la Escuela de Caracas.

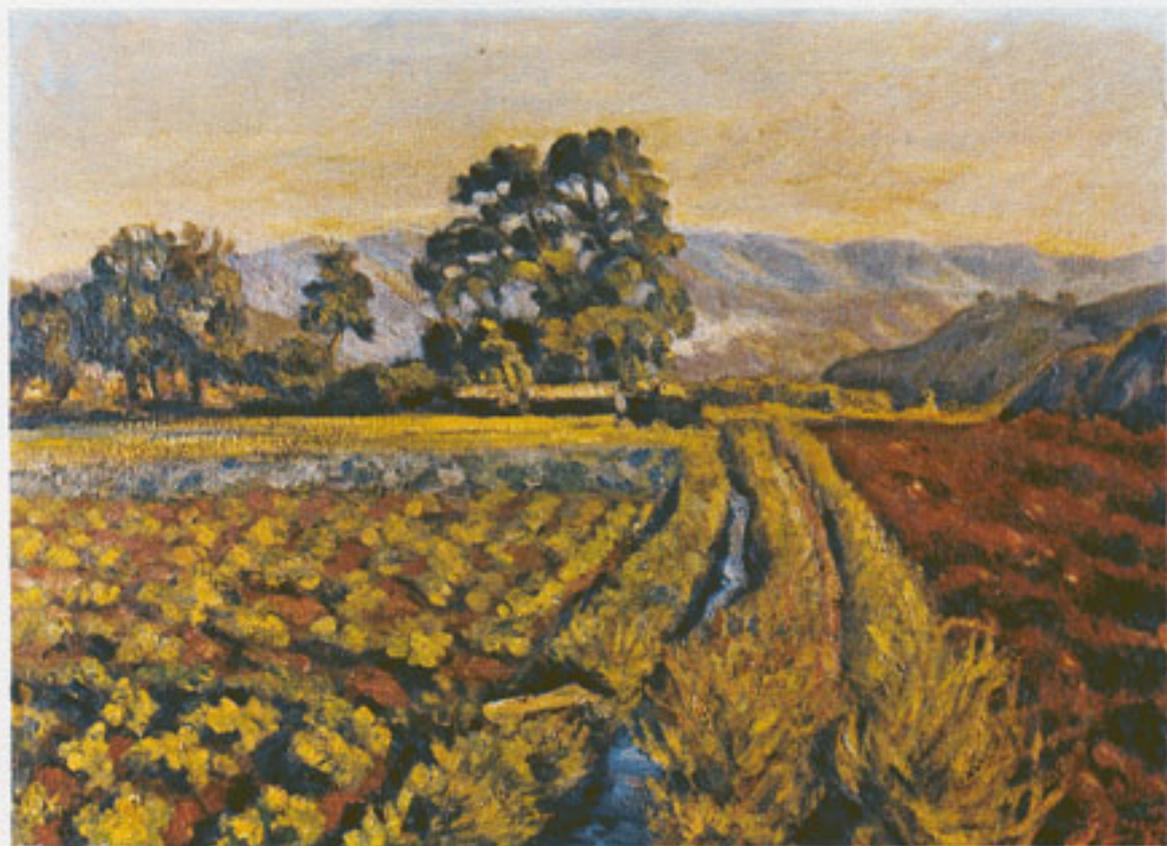
La visión de Elisa Elvira Zuloaga cuando procede a estilizar la naturaleza introduce una variante original en nuestro paisajismo. Su connotación simbolista tiende a presentarnos el paisaje como un lugar de la sensibilidad, no como un tema de la realidad. Sus bosques tropicales bajo su apariencia idílica y primaveral, se exceden en prefiguraciones humanas, en raíces y vegetaciones que alargan y enlazan sus follajes amorosos, donde la objetividad ha sido dejada, no a la recreación de algo que existía antes, sino a un paisaje inventado. Si esto es un aporte de naturaleza intelectual no estamos lejos de la aventura de apartarnos de la representación de lo real. Ella parece anunciar el arte abstracto.

RAFAEL RAMON
GONZALEZ /
Paisaje de Guarenas



CRUZ ALVAREZ SALES /
Paisaje

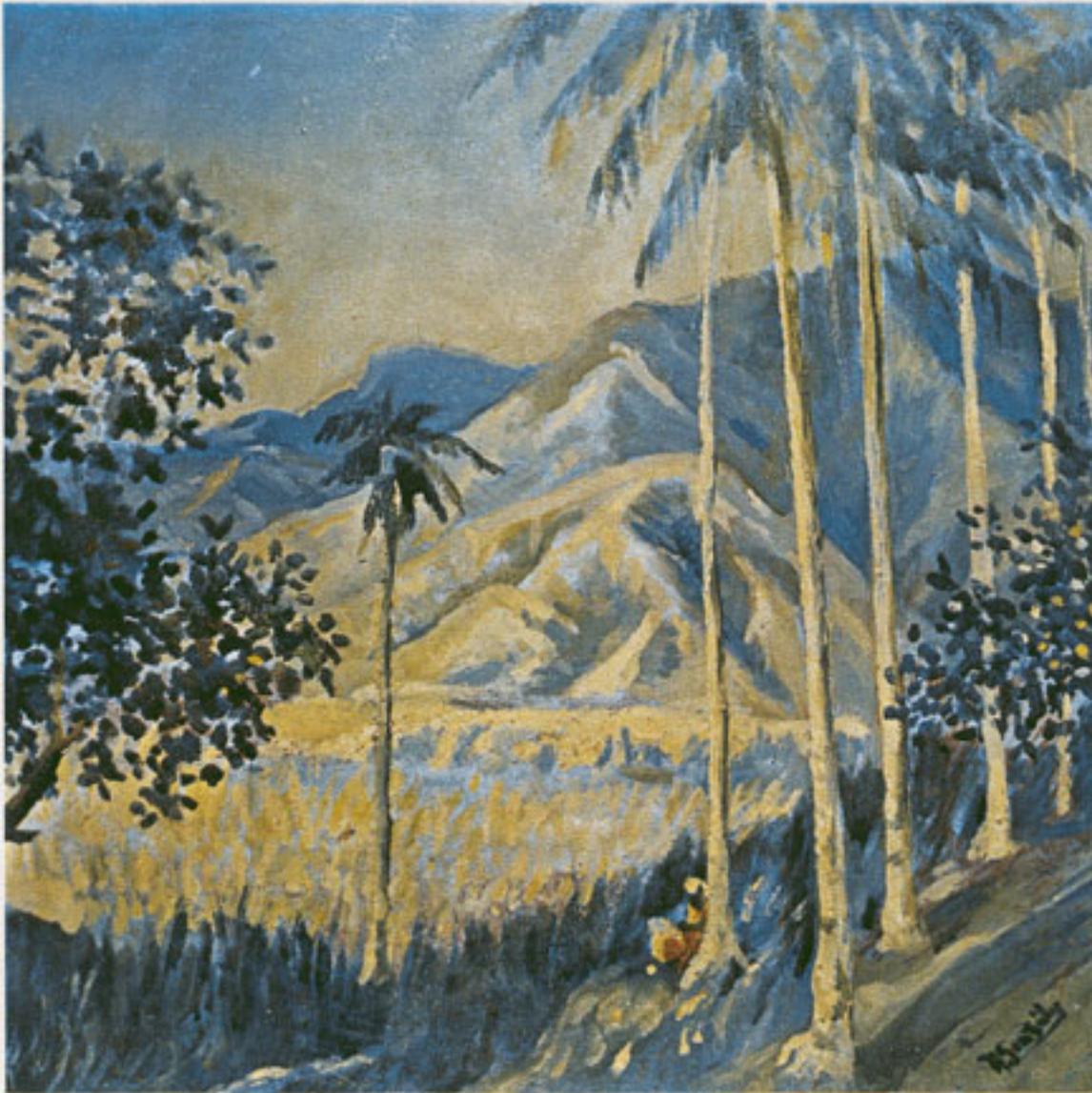
Algunos jóvenes que estudiaron en la Academia en la generación siguiente hacen causa con un principio más interpretativo y tratan de leer la naturaleza con su propio lenguaje, aunque pintando del natural, con cierto espíritu independiente, del cual quedará una especie de escuela. Hablamos de aquellos pintores como Tomás Golding (1907), Cruz Alvarez Sales (1903), Luis Ordaz (1912), Francisco Narváez (1905), Gregorio García (1908). Todos ellos se habían familiarizado con la pintura del Círculo. Ordaz había sido alumno de Rafael Monasterios, a quien sigue en un primer momento, lo mismo que Humberto González, tal vez el más dotado de los pintores de su generación, espíritu receptivo a varias influencias, como la de Monasterios y de Monsanto, que ha dejado escasa pero significativa obra. Narváez iba a destacar como escultor, e incluso cuando pinta se aprecia su voluntad de expresar el volumen, demostrando con ello, al mismo tiempo, su intención de alcanzar una síntesis moderna con las formas, a cuya observación nunca se encadena. Luis Ordaz aparece, en cambio, como el más imaginativo, con su grafismo nervioso donde todo lucha contra la inmovilidad, la naturaleza en primer lugar, a la que da una consistencia irizada, agitándola en ondas para proponernos de ella una imagen que a lo mejor reside en el sueño. Para Pedro Centeno Vallenilla (1904) el paisaje es un fondo escenográfico donde se ensaya revivir las perspectivas estereométricas, los puntos de vista precisos que sirven a ciertos surrealistas a la manera de Dalí para expresar su nostalgia por el Renacimiento. En esa transición que va de los últimos hijos de la Academia a la nueva escuela, de concepción moderna, en la cual aquélla se transforma, se formarían pintores como los nombrados arriba, artistas cuyas obras, con algunas excepciones, siguen más o menos los lineamientos de la escuela paisajística. Alrededor de ésta se ha



GREGORIO GARCIA /
Paisaje del Valle de Caracas



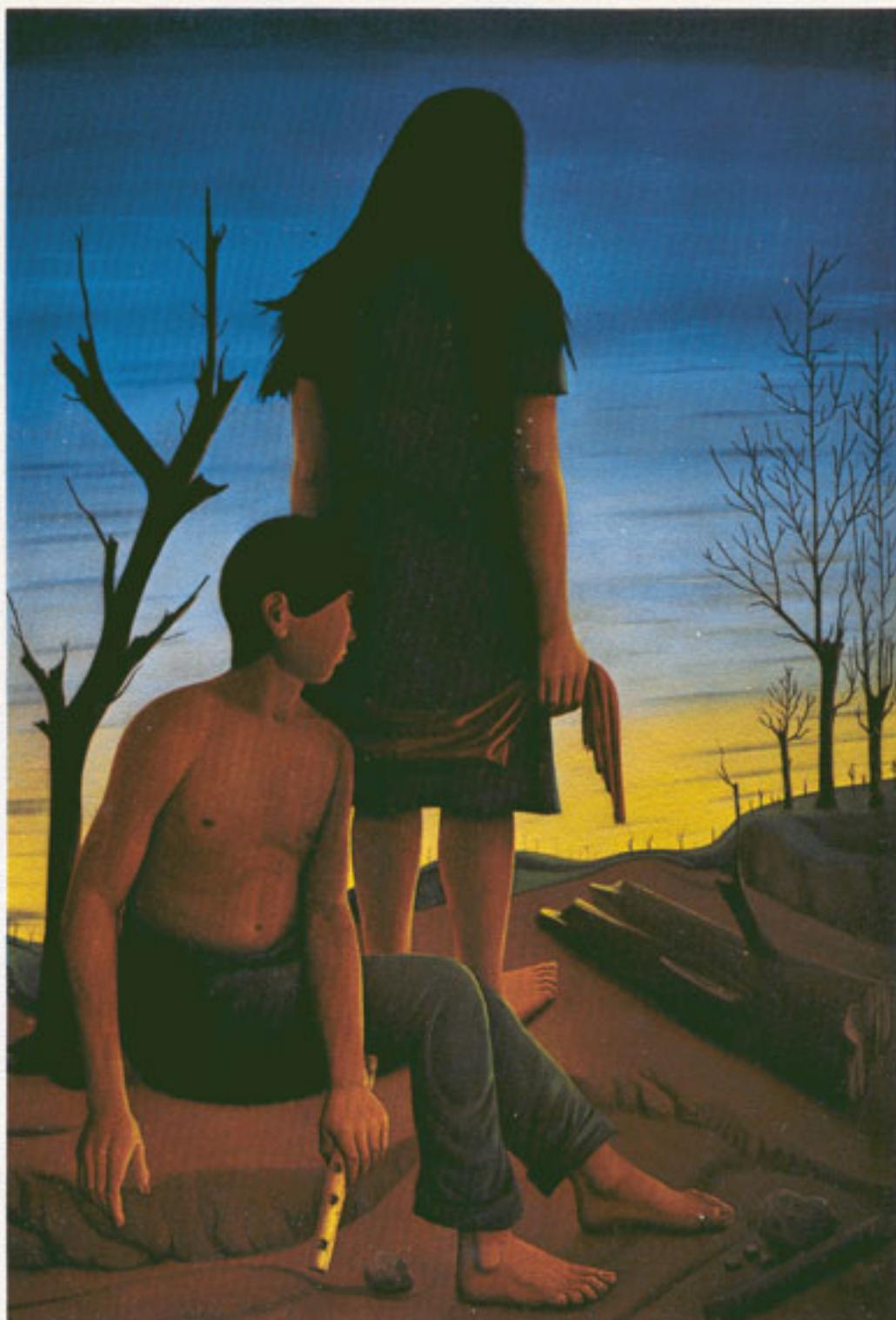
TRINO OROZCO /
Esquina de San Luis



HUMBERTO GONZALEZ/
Paisaje del Avila

desarrollado toda una ortodoxa temática, que se encuentra por igual en Cabré y Pedro Angel González, que en Raúl Moleiro (1908) y Francisco Fernández (1903). Moleiro, que se ha centrado preferentemente en el motivo avileño, aunque también es retratista, parece ser más temperamental, y su expresión resulta así más dramatizada que la de Fernández, cuyo nombre es asociado, por su tendencia a buscar enfoques de gran precisión, al de Pedro Angel González y Cabré.

El paisaje ha vivido hasta ahora de su tradición vernácula, en la que no es desdeñable cierta tendencia investigativa, presente en las primeras obras de Cabré o en Armando Reverón, y que A. E. Monsanto llevará, desde el punto de vista teórico, a sus últimas consecuencias: la pintura contemporánea de influencia francesa. Pero antes no hay que olvidar el tremendo impacto de los muralistas mexicanos, para quienes la pintura es ante todo manifestación histórica, acción humana, imagen razonada para explicar los cambios sociales. El paisaje puro, como objeto o pretexto del cuadro, sin otra implicación ideológica, lo habíamos asimilado del postimpresionismo, y lo aprendimos, hasta apropiarnos a través de él de un método propio, de los restos de la técnica impresionista.



CESAR RENGIFO / Estudio

Puede decirse en este sentido que el árbol genealógico de nuestra pintura tiene gran parte de sus raíces sembradas en Europa. El principio que considera que el arte cumple su función en sí mismo, siendo independiente de los datos de una realidad a cuyo servicio ya no se encuentra más, choca sin duda con la mentalidad de izquierda que pide que la pintura tenga un mensaje. Ella se torna en un procedimiento crítico con el cual se denuncia aquella realidad significada en los símbolos del cuadro, y para la cual la figura humana es fundamental. En el extremo opuesto, el de la visualidad pura, tenemos al paisaje como protagonista, y la historia social no cuenta para nada.

De allí la oposición que encarnan los pintores que en Venezuela, directa o indirectamente, reciben la influencia del muralismo mexicano, y en primer lugar Héctor Poleo (1918), alumno aventajado de Marcos Castillo que se reveló en principio como original paisajista, cuando aún estudiaba en la Academia.



PEDRO LEON CASTRO / Paisaje de Caracas



ARMANDO BARRIOS / Escena



HECTOR POLEO / Los Tres Comisarios



EGEA LOPEZ / Paisaje de Nueva York



LUIS ALFREDO LOPEZ MENDEZ / La cruz verde de La Guaira

El predominio absoluto que mantenía en nuestro país el paisajismo tradicional impuesto desde la época del Círculo de Bellas Artes y prolongado por la generación de la llamada Escuela de Caracas, se vio quebrantado con la irrupción de las nuevas generaciones de artistas que comenzaron a aportar nuevas inquietudes renovadoras a partir de los años que sucedieron al 1940. Desde ese momento se inicia la declinación del paisajismo imperante, cuya hegemonía rechazaban los jóvenes pintores principiantes, quienes lo consideraban ya envejecido y caduco.

Para las exigencias artísticas —cada vez más radicalizadas— de los estudiantes avanzados que se formaban en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas hacia 1945 y en los años siguientes, las concepciones del movimiento paisajista establecido se hallaban estancadas y habrían perdido su vigencia; se habrían convertido, en la opinión de esos alumnos aventajados, en un simple academicismo. Y frente a eso tomaron posiciones contestatarias o, cuando menos, críticas, mientras redoblaban sus esfuerzos tratando de afirmar sus propias personalidades.

Pero, si recapacitamos ahora sobre la situación que se planteaba, con la perspectiva más objetiva que nos permiten los treinta años de distanciamiento que nos separan de aquellos antagonismos, no podremos dejar de reconocer, incluso quienes adversaban más furiosamente a las imposiciones de la plástica dominante, que gracias a la misma Escuela de Artes Plásticas de Caracas, aprendieron a ver al arte y se formaron una conciencia y un sentido crítico suficientes como para ser capaces de volverse contra la Escuela y cuestionar la enseñanza que en ella se impartía. Esto no quiere decir que no se justifique la insurgencia de aquella rebeldía, puesto que todo joven artista está en la necesidad (o en el deber) inaplazable de romper con las ataduras de lo establecido.

Tenían razón de actuar como lo hicieron y no hay motivo para arrepentirse de haberlo hecho. Injusto sí hubiese sido el declinar históricamente el compromiso que habían contraído con el arte y con ellos mismos. Lo excesivo y desatinado no residía en el hecho mismo de la ruptura artística generacional, sino en que para afirmar el derecho que les correspondía de revisar y replantear críticamente las concepciones esclerosadas sobre las cuales se sustentaba la plástica oficial, no se contentaron con disentir expresando públicamente sus cuestionamientos, ni con reivindicar la facultad de promover una apertura hacia nuevas opciones creativas que debían aportar posibilidades renovadoras a la pintura, sino que la violencia de la pugnacidad juvenil se desbordó hasta llegar a negar radicalmente todos los méritos de la labor que positivamente habían cumplido en la plástica nacional los artistas precedentes.

Lo paradójico de la irrupción de las nuevas generaciones de pintores en contra del paisajismo tradicional que reinaba en nuestro medio, es que en cierto modo ella se hizo posible —como lo hemos venido diciendo— porque se había formado con las enseñanzas de la propia Escuela de Artes Plásticas de Caracas, que pasó a ser el blanco inmediato de los ataques que ella misma, indirectamente, había pertrechado. Y si tuviéramos que hacer un balance de lo que ha sido la Escuela, el resultado le sería positivo durante la década de 1940, porque precisamente tendría a su favor el haber formado a los artistas que comenzaron negándola y que luego habrían de aportar las más valiosas contribuciones al desarrollo posterior de la plástica venezolana.

En consecuencia, podemos afirmar que la pintura de paisajes se transforma en nuestro país en los años cuarenta, en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, o a partir de ella. Anteriormente, el paisajismo del Círculo de Bellas Artes se había originado fuera de la Academia, sin tener con ella casi ninguna relación causal, puesto que allí se pintaban otras cosas y en otra forma (incluso los paisajes y las enseñanzas de Zepa, por ejemplo, respondían a concepciones diferentes a las que aportara el Círculo de Bellas Artes). Mientras que la nueva crisis de la pintura paisajista ocurre dentro de la Escuela de Artes Plásticas.

ACTITUDES PROTESTA
RIAS EN LOS AÑOS 4

Si hablamos del alumnado de la década del 1940, conviene recordar que unos pocos años antes, en 1936, cuando Rómulo Gallegos era Ministro de Instrucción Pública en el gabinete del General Eleazar López Contreras, e Inocente Palacios ocupaba el cargo de Director de Cultura, al poco tiempo de la muerte de Juan Vicente Gómez y la caída de su régimen tiránico, se creó la nueva Escuela de Artes Plásticas de Caracas, bajo la dirección de Antonio Edmundo Monsanto, quien amplió y renovó notablemente la enseñanza artística con la colaboración de muchos de los más calificados compañeros suyos del Círculo de Bellas Artes y de la Escuela de Caracas, y con los aportes de algunos profesores traídos especialmente del exterior, como el chileno Armando Lira.

Los frutos de esa importante transformación de la Escuela comenzaron a darse a los pocos años, precisamente hacia el 1940, cuando empiezan a aparecer los primeros signos anunciadores de los cambios más considerables que se hayan producido en la plástica venezolana después de la creación del Círculo de Bellas Artes, en 1912. Todos esos nuevos cambios se debieron, en una forma u otra, al estímulo recibido en la enseñanza y el ambiente de la Escuela.

"De lo que no existe duda alguna —escribe Alfredo Boulton— es que la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, a partir del momento en que Antonio Edmundo Monsanto entró a dirigirla, recibió un extraordinario impulso, sin precedentes en la vida de la institución. La Escuela fue adquiriendo un status artístico como nunca lo había tenido. Esa renovación le insufló un vivificante espíritu a cuanto tenía relación con el arte. El estudiante sintió el despertar de un nuevo fervor por el análisis de los problemas pictóricos. Monsanto fue maestro, amigo y compañero de aquellos jóvenes que tenían por él ese muy raro sentimiento que se experimenta hacia el líder intelectual".

"Un grupo de esos brillantes discípulos, formados en aquel ambiente, amplio y estimulante, se lanzó a la búsqueda de nuevos horizontes, primero en el marco mismo de la Escuela y luego, sobre la base de lo allí aprendido, fueron más y más lejos, cuando aquel ámbito les pareció ya insuficiente para las nuevas inquietudes que en ellos bullían. Hermoso destino para un maestro como Antonio Edmundo Monsanto".

LA CREACION DEL SALÓN OFICIAL EN 1940

Otros factores que también incidieron notablemente en la formación de las nuevas promociones de artistas, fueron: por una parte, la creación del Museo de Bellas Artes, en 1936, y luego, en 1940, la del Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, cuya primera manifestación se dio ese mismo año en el Museo y continuaría realizándose allí regularmente en los años sucesivos. Antes de 1937 (cuando comenzó a funcionar el Museo) no existía en el país ninguna institución ni lugar especialmente dedicado a mostrar públicamente obras de arte. Y antes del Primer Salón de Arte Venezolano (de 1940) no había forma de conocer lo que estaban produciendo nuestros artistas. No existían las galerías de arte ni las salas de exposición. Apenas se podían ver ocasionalmente algunas pinturas en vitrinas y establecimientos comerciales destinados a otros fines, como las sastrerías de Yallonardo, Félix Morreo, Alamo y otros, o en algunas vidrieras de tiendas situadas entre Gradillas y Sociedad, o de Bolsa a Mercaderes y de Padre Sierra a Conde; también en ciertos estudios fotográficos del centro. Las raras exposiciones artísticas que se presentaban esporádicamente, se realizaban en los locales inapropiados que prestaban algunos clubes privados y en instituciones no especializadas.

En esas circunstancias la creación del Salón Anual de Arte Venezolano constituyó un gran impulso a la divulgación de la plástica nacional y un importante estímulo ofrecido a los artistas. Allí los jóvenes principiantes tenían la oportunidad de conocer y comparar las experiencias de los mejores artistas del país, complementando así la formación que recibían en la Escuela de Artes Plásticas, en donde también se realizaba anualmente una exposición de fin de cursos con una selección de los trabajos más destacados del alumnado. Entre esos alumnos, los más avanzados eran admitidos

en el Salón de Arte Venezolano, en una sección especial para ellos que incluía todas las especialidades de arte puro y de artes aplicadas que funcionaban en la Escuela. En esa sección dedicada a los alumnos, creada desde 1941, se ofrecían premios anuales cuya importancia promovía a sus ganadores, elevándolos a la categoría de artistas aptos a participar como profesionales en el Salón, en igualdad de condiciones para competir con los veteranos. A los pocos años, los nuevos artistas así promovidos, comenzaron a aventajar a sus competidores y a obtener ciertos premios que significaban un reconocimiento al valor de sus búsquedas renovadoras. De este modo no solamente se estimulaba a sus autores a continuar avanzando en las vías novedosas que habían emprendido, sino que al mismo tiempo tales reconocimientos servían para incentivar a todos los demás jóvenes en el desarrollo de los planteamientos nuevos, en general. Y en ese esfuerzo colectivo de emulación, la pintura venezolana se vio impulsada hacia la apertura de posibilidades originales que la sacaban del estancamiento en que se encontraba, permitiendo la afirmación personal en formas más decididas y cada vez más audaces, aguijoneadas por la competitividad que se había alentado y excitado en el ambiente.

LA SECCION DE LOS
JOVENES EN EL SALON,
BASE DE LA RENOVACION
INMEDIATA



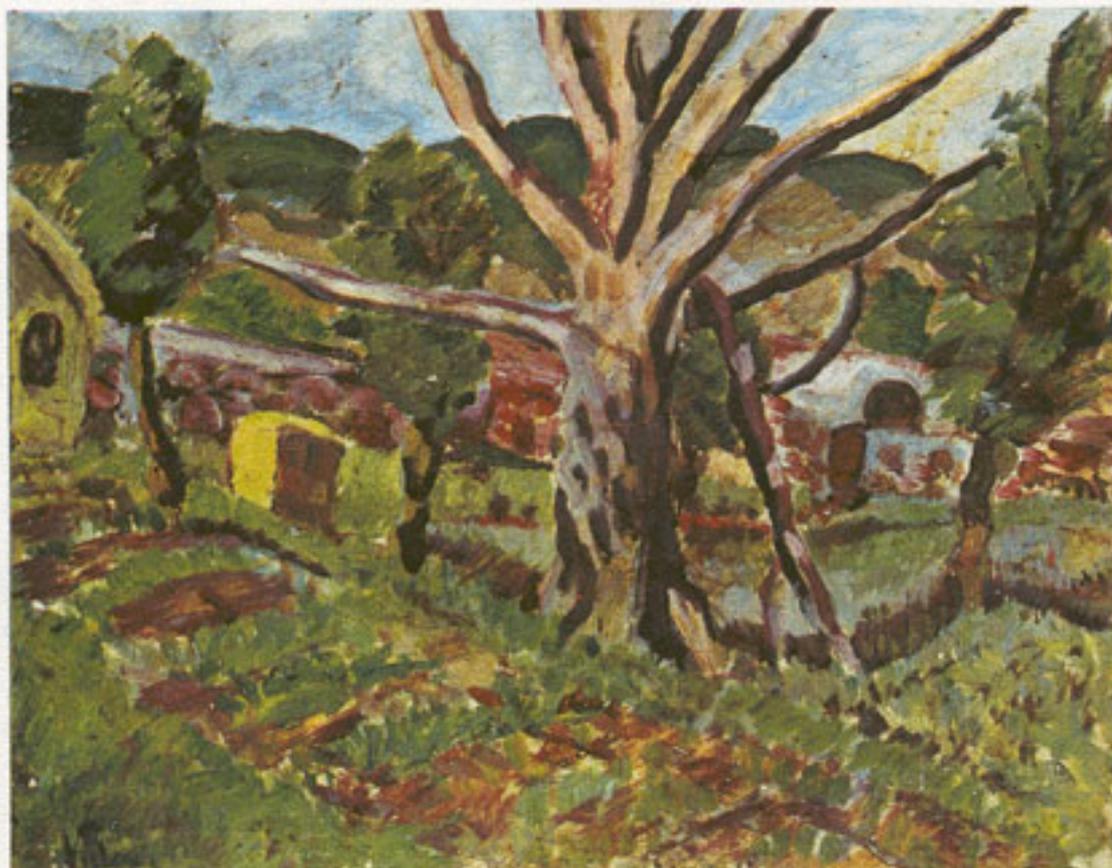
LUIS GUEVARA MORENO / Paisaje

El proceso de cambios que por otras causas se venía gestando en la nueva generación de artistas, recibió un empuje decisivo en el ambiente estimulante que hemos descrito, acentuándose progresivamente hasta culminar en la situación de crisis en la que desembocó en los años que precedieron al 1950 y en los que siguieron inmediatamente después. A lo largo de este proceso maduraron las transformaciones que se operaron en la pintura venezolana, iniciando una etapa de renovación y de modernización, de la cual no habría de escapar la pintura del paisaje.

No nos hemos referido a las causas de la crisis sino al terreno propicio en que se fue desarrollando dentro de la actividad de los artistas. Por supuesto, el origen

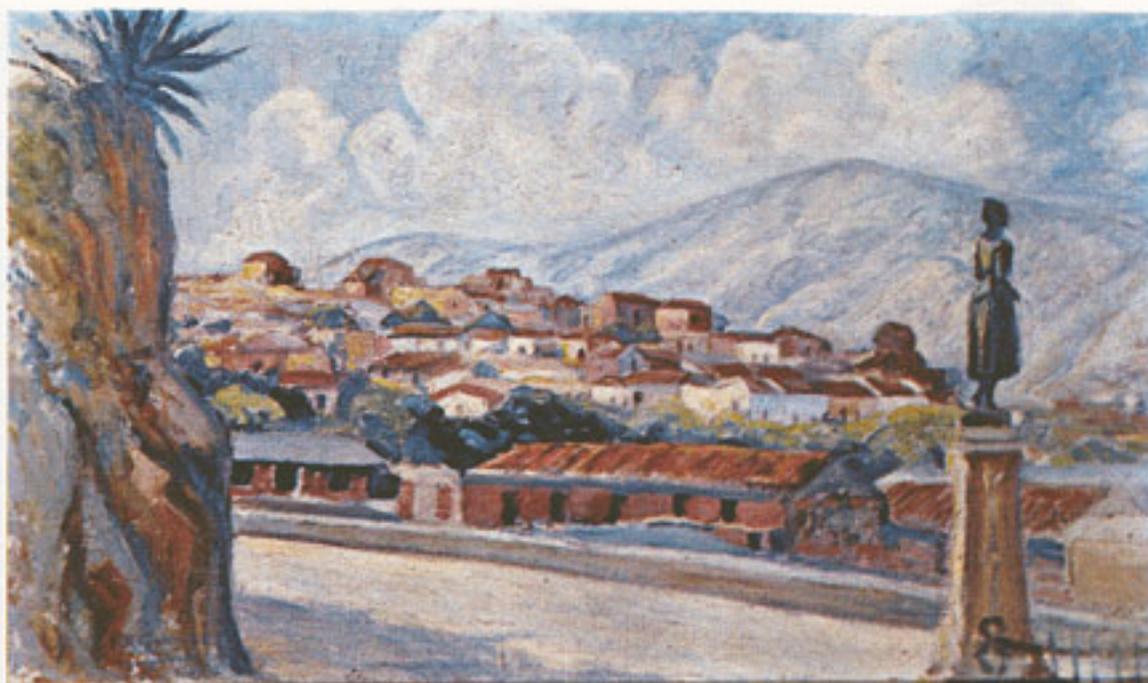
no está solamente en los factores parciales que hemos mencionado, ya que nos limitamos apenas a describir lo que ocurría en el arte, sin entrar a explorar sus motivaciones más íntimas y esenciales, ni su sentido. Pero creemos que es obvio que para explicar la crisis del arte a partir de la década de 1940, no bastaría con los cuatro factores que señalamos: el agotamiento de las fórmulas del paisajismo tradicional, la renovación de la enseñanza en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, la creación del Salón Anual de Arte Venezolano y las características de los nuevos estímulos ambientales ofrecidos a los jóvenes artistas.

VICTOR VALERA /
Paisaje



EL ESTIMULO DE LOS
PREMIOS OFRECIDOS A
LOS ARTISTAS DESDE
LOS AÑOS 40

Tampoco bastaría con agregar —como lo han hecho otros autores— la incidencia que tenían sobre el arte algunas condiciones nuevas, como el enriquecimiento petrolero del país, el crecimiento del mercado del arte, el apoyo oficial y el desarrollo de la educación, las mayores y más actualizadas informaciones disponibles sobre el arte moderno llegadas a partir de la post-guerra, la multiplicación de los artistas, la creación de escuelas de arte en provincia, el desarrollo de la crítica de arte, la formación de un público para las exposiciones, la aparición de las primeras galerías de arte, el aumento de las cotizaciones de las obras, la influencia de ciertas personalidades relevantes, la adquisición de pinturas originales modernas por algunos coleccionistas privados, la formación de grupos diversos de artistas con posiciones combativas diferentes, etc., etc. No nos cabe la menor duda de que todos estos elementos incidieron de manera notoria en las actividades artísticas que se desarrollaban en nuestro país en la década del 1940 y en los años que siguieron al 50, y sabemos que cada uno de ellos merecería que nos detuviéramos dedicándole al menos unas cuantas páginas para examinar sus consecuencias y las formas en que su acción podía determinar algún efecto sobre las expresiones del arte, pero lamentablemente la extensión de tal estudio, que



RAFAEL RAMON
GONZALEZ / Monte
Piedad desde El Calvario

también lo exigirían otros periodos importantes de nuestra historia artística, nos llevaría a sobrepasar desmesuradamente las limitaciones de este modesto volumen.

Y lo peor del caso es que aun si se incluyera todo eso, tampoco alcanzaríamos todavía a explicar las razones, las causas y el sentido verdadero de la crisis artística de esos años. Porque todos esos factores no son las causas sino las consecuencias de un fenómeno más general y profundo que las origina: era el país mismo el que estaba cambiando. Y lo que impulsa a la dinámica de sus transformaciones no se encuentra en los detalles accesorios en que se va manifestando, sino en el juego de las fuerzas endógenas que históricamente reajustan las estructuras de su sociedad y su cultura. Pero eso es ya un problema cuyo enfoque, naturalmente, no cabría dentro del simple tema del paisaje.

En los hechos concretos en que se fue manifestando el proceso de gestación y desarrollo de la crisis que culmina en la transformación de la pintura venezolana y subsecuentemente de la pintura paisajista, debemos señalar cronológicamente, a partir de los años situados alrededor de 1940, la actividad que, dentro del ambiente estimulante de la nueva Escuela de Artes Plásticas de Caracas, desplegaron ciertos alumnos particularmente brillantes, quienes contribuyeron con sus inquietudes y sobre todo con el ejemplo de sus trabajos pictóricos, a motivar a sus condiscípulos en el ensayo de nuevas posibilidades expresivas que resultaban inéditas en ese momento. Nos estamos refiriendo, en primer lugar, a Alejandro Otero, a Pascual Navarro y a Mateo Manaure.

En esos años todos los jóvenes de la Escuela pintaban más o menos igual, con una amalgama de influencias que provenían de varias vertientes: por una parte, de las concepciones semi-impresionistas que desde la época de Boggio y Mützner (Ferdinandov pintaba diferente) habían cultivado maestros como Monsanto, Monasterios, Prieto, en cierto modo Reverón (no nos estamos refiriendo al impresionismo sino a experiencias que guardaban alguna relación con él) y otros pintores del Círculo de Bellas Artes. Por otra parte, influencias más alejadas aún del impresionismo, como la de los maestros de la Escuela de Caracas, Pedro Angel González, Rafael Ramón González, Elisa Elvira Zuloaga, Luis Alfredo López Méndez, entre otros, y sobre todo Marcos Castillo, quien para los jóvenes de aquellos años fue, más que el mismo Reverón (demasiado único

EL RELEVO GENERACIONAL

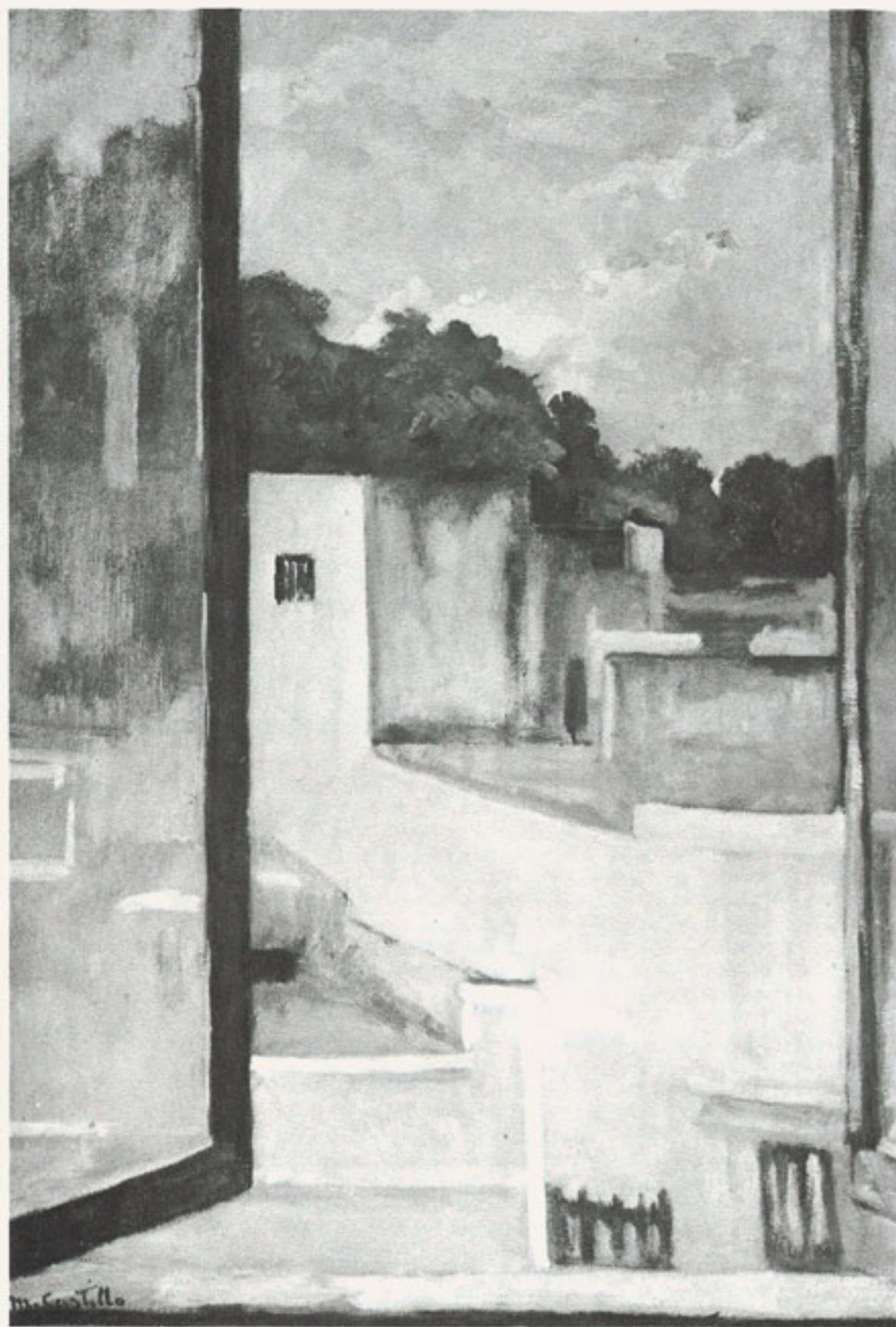
A LA SOMBRA DE CÉZANNE: EL APOSTOLADO DE A. E. MONSANTO

e inimitable), un ejemplo admirable de libertad, de desenvoltura en la ejecución, de exaltación del color y de desapego a la descripción realista del motivo. Además de esas influencias también eran importantes las de Francisco Narváez y Juan Vicente Fabbiani, en quienes se veían las virtudes de la síntesis, del vigor de las formas de los grandes planos de color encendido y de la simplificación del dibujo en trazos geometrizados. A todo eso se sumaba un interés creciente por algunas grandes figuras del arte europeo, sobre todo por Cézanne, que todo el mundo intentaba imitar, al menos en la técnica de sus pinceladas, sus acentos, sus efectos cromáticos y su dibujo "fileteado". La mezcla de esas variadas influencias daba algo así como un Cézanne con cromatizaciones atmosféricas impresionistas, pastosidades y toques sueltos de espátula con colores vivos, a lo Marcos Castillo, y ciertas simplificaciones fuertes como las de Fabbiani y Narváez. Cabe aquí anotar que en esos años cuarenta se desarrollaba al mismo tiempo una experiencia pictórica novedosa que diversificaba el panorama de la pintura venezolana y proponía nuevas soluciones, entre otras cosas, al tratamiento del tema del paisaje. Es la experiencia de la pintura llamada "social", que ya había sido iniciada con bastante anterioridad por Francisco Narváez, pero que luego conocería un impulso mayor con todo un grupo de pintores encabezados por Héctor Poleo, Gabriel Bracho, César Rengifo y Pedro León Castro. En la obra de los artistas del movimiento de arte social, calificado también como arte comprometido, en razón de su inspiración combativa y de los objetivos que se plantea como instrumento plástico de denuncia vinculado a las luchas populares, el tema del paisaje aparece como un marco escenográfico en el cual se desarrolla el drama del hombre en sociedad. Los ranchos o chozas, los objetos, la aridez del campo y todo lo que se incluye en la imagen paisajista refleja la pobreza de los trabajadores del campo y, las menos de las veces, también de la ciudad. Se trata de un paisaje muy humanizado, en donde todo denota la presencia del hombre y está en función suya. No es una pintura para deleitarse en la contemplación de árboles floridos, apamates, bucares, serranías lejanas y praderas bañadas de sol. Es un arte concebido como un instrumento de redención social. Su filiación directa venía del muralismo mexicano, en el cual habían ido a nutrirse sus seguidores criollos. Esta pintura social venezolana de los años cuarenta, no tuvo en aquel momento, pese a su éxito, una repercusión entre los jóvenes pintores que pudiera desplazar la hegemonía del paisajismo imperante. En este sentido hay que notar que las características que predominaban en el ambiente de la Escuela y fuera de ella, con los estímulos dirigidos a la afirmación personal y original, impulsando la emulación y la competitividad, encauzada hacia el logro del éxito, y enmarcando al artista dentro de una concepción de la pintura como objeto de creación íntima y satisfacción personal, (en su realización y en su contemplación), inducía a los artistas hacia el cultivo del egocentrismo y la exaltación de su propia individualidad, descartando así toda posibilidad de concebir la pintura como un instrumento colectivo capaz de colocarse al servicio de intereses sociales superiores a la individualidad.

Dentro de ese panorama general de la pintura venezolana en la década del cuarenta, cuyas vías comenzaban a bifurcarse netamente en orientaciones divergentes, predominaba la importancia cuantitativa y cualitativa del paisajismo de la Escuela de Caracas. Frente a él la tendencia del realismo social figuraba como un hecho paralelo y un tanto relegado a un segundo plano en el interés colectivo. Pero la situación del alumnado de la Escuela de Artes Plásticas contenía fuerzas emergentes que pugnaban por manifestarse en una forma diferenciada a toda la pintura en curso en ese momento. Alejandro Otero cumplía desde entonces el papel de líder de su generación. Su talento y sus conocimientos fueron muy útiles en la formación intelectual de sus compañeros. Los paisajes de Otero abrieron desde un principio nuevas posibilidades de experimentación y de búsqueda en el ambiente de la Escuela. La expresividad de sus pinceladas y trazos impulsivos, la acentuada síntesis de sus formas y de sus gamas cromáticas a veces subidas en vibrantes contraposiciones, su sentido

EL PAISAJE HUMANIZADO DEL REALISMO SOCIAL

LOS PAISAJES DE ALEJANDRO OTERO Y EL REALISMO DE MANAURE Y CARLOS GONZALEZ BOGEN



MARCOS CASTILLO
Ventana abierta



MARIO ABREU /
Paisaje mágico

agudo de la economía de los medios plásticos y su valorización máxima de la escritura del cuadro, fueron los ejemplos más valiosos para que cada uno de sus discípulos se replanteara la naturaleza de los signos que se emplean en la pintura. Desde ese punto de partida quedaban permitidas las posibilidades más diversas e ilimitadas para el ensayo pictórico personal.

Pascual Navarro, por su parte, también servía como factor desencadenante de las inquietudes colectivas del alumnado de la Escuela. Su habilidad y su talento natural para la pintura lo hacían desenvolverse con una intuición increíblemente certera en el manejo de los medios expresivos, que él desplegaba con una libertad inusitada en nuestro medio, infundiéndoles siempre una gran fuerza y una rara cohesión.

La sensibilidad y la riqueza de la imaginación formal de Mateo Manaure lo situaban como otro de los polos de atracción que despertaban el más vivo interés entre sus compañeros de generación. Mateo Manaure pintaba pequeños paisajes y desdones que luego fueron adquiriendo mayor fantasía lírica, hasta llegar —antes de su viaje a París en 1947— a su primera etapa de imágenes surrealistas. Eran especies de destellos nocturnos entre vuelos de pájaros y leves inflorescencias cromáticas. Su experiencia del paisaje resultaba novedosa en sus deformaciones poéticas y en su constante inclinación hacia una lírica irrealidad.

Un alumno no menos brillante en esos años cuarenta, era Carlos González Bogen cuya destreza manual casi virtuosística le permitía trabajar con soltura el paisaje y la figura humana, en ensayos vagamente cezanneanos muy bien contruidos y resueltos con incomparable seguridad.

Más o menos en esos mismos años, aunque ligeramente más tarde que Otero,



ALBERTO BRANDT /
Paisaje

LOS ALLEGADOS DE LA
PROVINCIA COMPLE-
TAN UNA GENERACION
BRILLANTE

Navarro y Manaure, llegaron a la escuela varios muchachos venidos de provincia con extraordinarias aptitudes para la pintura y con una gran curiosidad intelectual. Con ellos se terminó de formar en la Escuela el mejor y más fecundo ambiente de camaradería creadora y de mutuo estímulo en el trabajo de la pintura que se haya conocido en ese instituto. Ese grupo de jóvenes estuvo formado por Luis Guevara Moreno, Mario Abreu, Virgilio Trompiz, César Henríquez, Pedro León Zapata, Sergio González, Narciso Debourg, Régulo Pérez, Enrique Sardá, Raúl Infante, Celso Pérez, Wenceslao Zapowsky, María Elena Lavié, Alirio Oramas, Luis Rowlinson y una docena de otros que también conformaban la vanguardia del numeroso alumnado de entonces. Seguramente estamos olvidando algunos nombres que fueron importantes en aquel momento o que lo llegaron a ser después, pero no viene al caso hacer aquí un inventario exacto de las personas, porque sólo deseamos referirnos al movimiento de las ideas nuevas que ellos representaban en su conjunto.

La actitud de estos nuevos alumnos frente a la Escuela tuvo características distintas a la que habían adoptado un poco antes los que integraron la promoción de Otero, Manaure y Navarro, quienes prefirieron asimilar las enseñanzas recibidas pero al mismo tiempo trataron de diferenciarse de ellas superando sus insuficiencias mediante un esfuerzo personal dedicado a buscar soluciones pictóricas propias, que fueran más lejos que las imperantes o que, más bien, tomaran vías novedosas y alejadas de lo que consideraban como trillado. En cambio, en el alumnado que les sucedió, el grupo de los rebeldes se sintió insatisfecho con la Escuela y tomó posiciones conflictivas más radicales, rechazando el contenido y los métodos de la enseñanza impartida y, más allá de ella, cuestionando las concepciones del paisajismo establecido. Pero para llegar a esas conclusiones habían encontrado el terreno abonado con las experiencias de sus compañeros precedentes.

La situación planteada terminó en una huelga que movilizó al estudiantado y logró paralizar la Escuela, trascendiendo sus límites en una polémica pública que prefiguraría lo que varios años después se produjo con mayor impacto en la

OMAR CARREÑO / Paisaje



Alberto Brandt, Sergio Antillano, Oswaldo Trejo, Luis Julio Bermúdez, Víctor Alberto Grillet, Castaños, Rafael Pineda, Max Lefeld, Luis Rawlinson, Rafael Zapata, Régulo Pérez, Carmen Luisa Cisneros, Edwin y Perán Erminy. Con menor asiduidad concurrían: Luis Guevara Moreno, Alejandro Otero (el corto tiempo de su regreso de París), María Luisa Gómez Mena (durante los meses en que estuvo en Caracas), Andrés Mariño Palacios, Juan Manuel González, Rhazés Hernández López, Antonio Estéves (a su regreso), Alberto de Paz, Héctor Mujica, Juan Sánchez Peláez y de vez en cuando aparecían por el Taller: Aquiles Nazoa, Guillermo Meneses, Fernando Carrasquel, Alejo Carpentier y muchos otros intelectuales y artistas.

El Taller Libre terminó por atraer a los egresados de la Escuela de Artes Plásticas (y no sólo a quienes se retiraban en disidencia) y convertirse en el principal centro de actividad plástica en el país, ejerciendo una considerable influencia sobre toda la nueva generación de artistas y sobre un amplio público, especialmente juvenil, que acudía a las exposiciones y a los actos que se efectuaban allí. En ese sentido el Taller funcionó muy eficazmente como foco difusor de las concepciones artísticas nuevas que se debatían y maduraban en su seno. La permanente confrontación de ideas y de experiencias que propiciaba el Taller Libre fue estimulando y dando forma colectiva a las búsquedas renovadoras de la pintura venezolana.

LAS VANGUARDIAS EN
1948

Las tendencias pictóricas más generalizadas entre los jóvenes en ese momento (los años que siguieron al 48) fueron las del fauvismo, el expresionismo y ciertos aspectos del cubismo. La personalidad artística más admirada por todos era la de Pablo Picasso, de quien nadie se quedó sin tomar alguna influencia. También se tomaron de Matisse, Klee, Rouault, Modigliani, Dufy, Derain, Vlaminck, Lautrec, Degas, Gauguin, Van Gogh y otros grandes maestros europeos.



HUMBERTO JAIMES
SANCHEZ / Plazuela del
Panteón

Estas influencias se sumaron o se sobreponían a las que venían desde la Escuela, de Cézanne, Marcos Castillo y ciertos elementos del paisajismo de la Escuela de Caracas.

El abstraccionismo se desconocía casi por completo, ya que apenas comenzaban a llegar a Caracas escasamente las primeras reproducciones. El único venezolano que realizó ensayos abstractos en esa época fue Alberto Brandt. Nadie comprendía nada de eso. Prueba de ello es que en el Taller Libre se comentaban las reproducciones de obras abstractas en un tono que iba del desconcierto a la burla o la sorpresa, pero que rara vez era admirativo, y cuando llegaba a serlo era por aspectos superficiales y secundarios. Las que gustaban las consideraban sólo como bellas decoraciones ultramodernas. En el caso de Mondrian se compartían las críticas de Dalí (sin que nadie fuera

LA REVOLUCION DEL
ABSTRACCIONISMO ERA
DESCONOCIDA



IVAN PETROVSKY /
La ciudad

dalinista) cuando se refería a "los estúpidos cuadrados de Mondrian". No era posible que comprendieran y, menos aún, que asimilaran el abstraccionismo unos jóvenes que apenas acababan de salir de una pintura demasiado respetuosa del "parecido" a la realidad: demasiado apegada a la semejanza fiel del cuadro con el motivo que representaba. No se podían quemar bruscamente las etapas intermedias que precedían a la abstracción. Tanto más cuanto que la complejidad, la riqueza y la profundidad de las posibilidades pictóricas que se



ANGEL HURTADO /
Noche desarticulada

estaban descubriendo en la figuración al abandonar el paisajismo semi-impresionista y medio cezanniano de la Escuela, deslumbraban y planteaban una infinidad de problemas nuevos y apasionantes que podían ocupar la atención por largo tiempo. Además, todo el mundo creía en nuestro medio que Picasso, el fauvismo, el cubismo, el expresionismo y la pintura de principios de siglo, era lo más novedoso que podía existir y sobre todo lo más válido de todas las vanguardias conocidas. Muchos jóvenes del Taller Libre se desesperaban pensando que ya no quedaba nada más por descubrir en el motivo, puesto que Picasso y los otros maestros del arte contemporáneo habían agotado las posibilidades de interpretación plástica de la realidad, de tal manera que no habría forma de pintar algo que no estuviera ya hecha. Y todo el mundo se devanaba los sesos preguntándose hacia dónde iría la pintura.

Para ese tiempo el gran escritor cubano Alejo Carpentier jugó un papel importante en la modernización del arte venezolano, aportando sus vastos conocimientos en la materia, que a menudo transmitía muy gustosamente a los jóvenes artistas interesados. Carpentier sabía hacer comprender el sentido y las



LUIS GUEVARA
MORENO / Composición

LA HUELGA DE 1950
FORMA A LA SEGUNDA
GENERACION DEL TA-
LLER LIBRE

significaciones implícitas en las obras de pintores como Miró, Klee, Max Ernst, Chirico, Duchamp, Picabia, Masson, Magritte, Leger, Delaunay, Chagall, los surrealistas, los dadaístas, los constructivistas rusos y toda la aventura del arte nuevo. Mientras el Taller Libre se encontraba en plena expansión de sus actividades, la Escuela de Artes Plásticas parecía estar terminando el periodo más fecundo de su existencia (el que se extiende desde poco después de su renovación, en 1936, hasta los años finales de la década de 1940). La crisis de 1945 había dejado un germen de rebeldía, que prosperó rápidamente después del fallecimiento de Antonio Edmundo Monsanto, en 1947, hasta desatarse en un nuevo conflicto de proporciones más amplias que el precedente. Con motivo de una huelga fueron expulsados de la Escuela 45 alumnos, que muy probablemente eran los mejores del estudiantado de entonces. Entre ellos: Jacobo Borges, Omar Carreño, Víctor Valera, Humberto Iáimes Sánchez, José Antonio Dávila, Ángel Hurtado, Alirio Rodríguez, Genaro Moreno, Alfredo Maraver, Daniel Rincón, Oswaldo

Vigas y todos los que luego se afirmarían como las figuras más representativas de su generación.

Una buena parte de esa nueva ola de jóvenes pintores inconformes e inquietos se fue a refugiar en el Taller Libre de Arte, que bajo el impulso recibido entra en una nueva etapa de su fecunda trayectoria inicial. Se edita la revista Taller y se reaniman las actividades que habían decaído con la partida hacia París de algunos de los activistas principales del primer momento. Desde el punto de vista de las ideas plásticas que se manejaban, la promoción de los más jóvenes parecía prolongar o continuar las búsquedas renovadoras de la pintura de los otros jóvenes ya un poco más experimentados que habían fundado el Taller. Pero un nuevo paso comienza a adelantarse con el estímulo de otros acontecimientos que habrían de trastornar el panorama de la plástica nacional. En efecto, el impacto casi brutal que produjo en nuestros medios pictóricos la aparición en París del grupo venezolano de "Los Disidentes", cuyas prédicas violentas y radicales expresaban una posición de ruptura y de negación completa de la pintura que había regido en el país hasta el momento, no podía dejar de



HUGO BAPTISTA / Marina

afectar de una manera directa o indirecta a la totalidad de la plástica juvenil que se estaba forjando en Venezuela en esos años vecinos al 1950.

De este modo, si bien es cierto que "Los Disidentes" no se proponían pintar paisajes, puesto que todos pasaban en ese tiempo a las filas del arte abstracto, y si el grueso de sus ataques apuntaba a rechazar las concepciones del paisajismo tradicional venezolano; los planteamientos formulados por el grupo, sumados a la polémica suscitada por ellos y a la presencia de las obras de sus integrantes, que comenzaron a exponerse en Caracas en la Galería "Cuatro Muros", de Carlos González Bogen y Mateo Manaure, tuvieron consecuencias indudables en la evolución de la nueva pintura y por lo tanto

CUATRO MUROS

también en la del paisaje. No sólo se trataba de influencias directas, sino más globalmente a lo que implicaba el aligerar el lastre del pasado académico, la apertura de posibilidades plásticas ilimitadas y, sobre todo, la liberación de los signos pictóricos que habían permanecido sujetos a la observación y descripción de la naturaleza. A partir de esas consecuencias se originaría la transformación de nuestra pintura, incluyendo la del paisajismo.

El grupo de "Los Disidentes" fue creado en París, en 1950, por los venezolanos: Aimée Batistini (anfitriona habitual de las reuniones), J. R. Guillent Pérez (filósofo del grupo), Alejandro Otero, Pascual Navarro, Mateo Manauere, Luis Guevara Moreno, Carlos González Boggen, Narciso Debourg, Rubén Núñez, Dora Hersen, César Henríquez, Belén Núñez, Rafael Zapata, Régulo Pérez, Genaro Moreno, Omar Carreño, Armando Barrios (quien se separó en seguida), Oswaldo Vigas, Alirio Oramas, Miguel Arroyo, Luis E. Chávez, Bernardo Chataing y Perán Erminy. Se publicaron ocho números de una revista que desapareció al cabo de un año de existencia. Tal vez lo más importante en el fenómeno "Los Disidentes", es la presencia de una conciencia estética, hecho que no había ocurrido en Venezuela después de 1912.

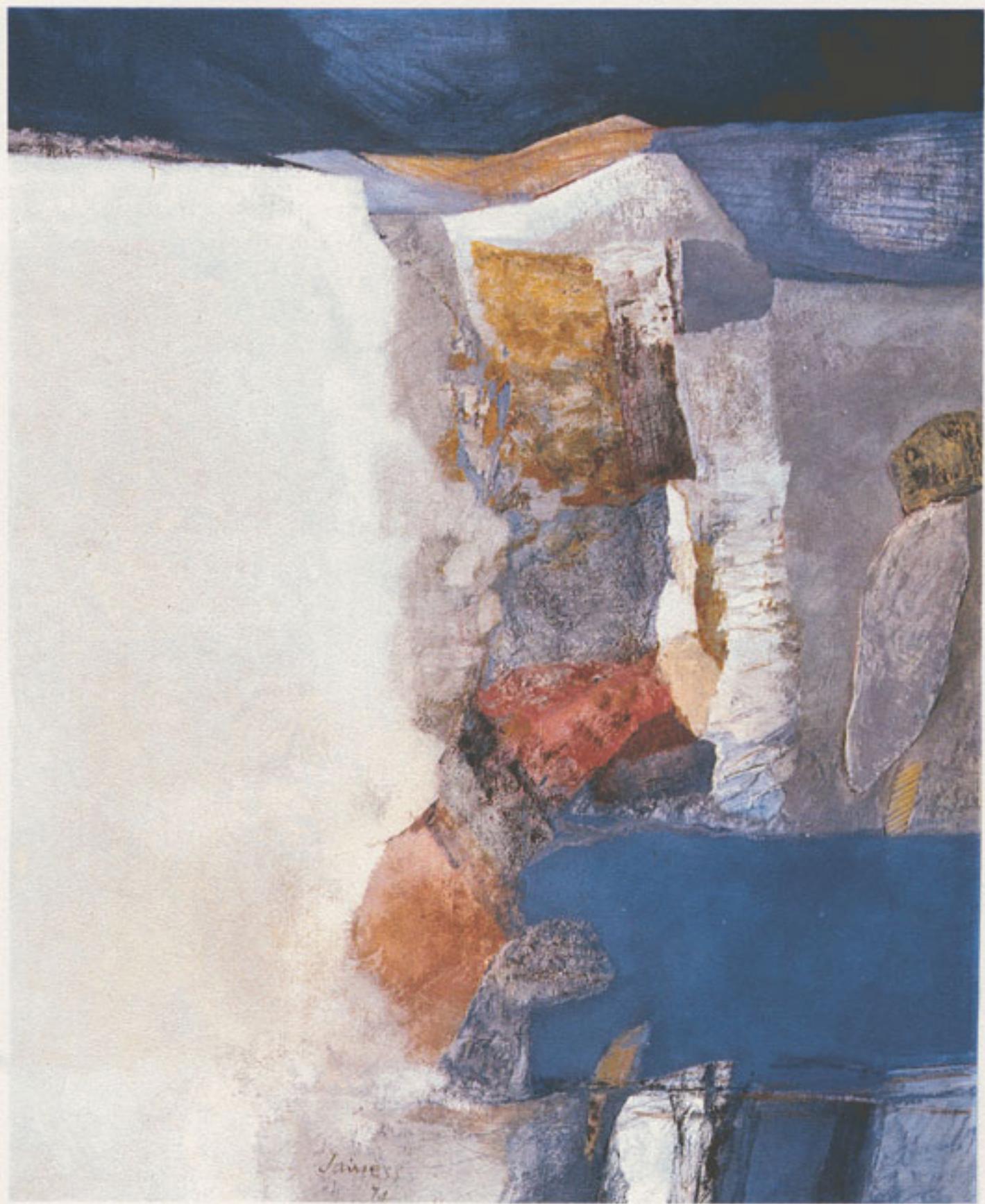
Desde el punto de vista del tema del paisaje, la trayectoria evolutiva seguida a lo largo del siglo en nuestro país arranca desde la salida de los pintores al "aire libre" y la reivindicación del paisaje como tema independiente en la pintura, el aclaramiento de la paleta (de la gama de colores usuales), la animación de los

LOS DISIDENTES Y LA
NUEVA REVUELTA

UNA REVISTA CONTRO-
VERTIDA



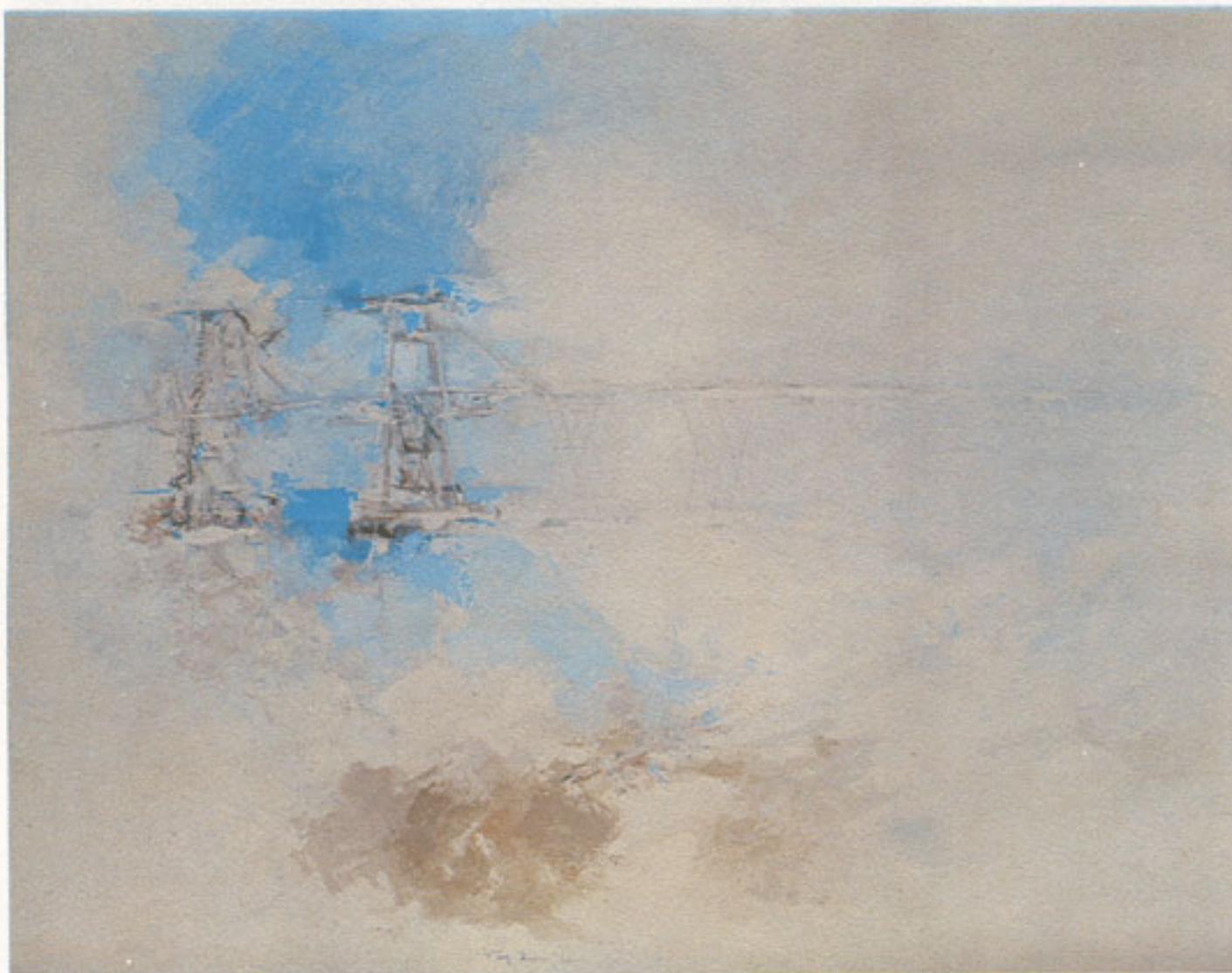
JOSE ANTONIO
DAVILA / Caracas física



HUMBERTO JAIMES SANCHEZ / Paisaje de Los Andes

RAMON VAZQUEZ
BRITO / Paisaje

colores en registros más luminosos, las técnicas de ejecución más libres, la asimilación de ciertas influencias derivadas del impresionismo, la importancia que a partir de esas influencias adquiere el problema de la transcripción cromática; en la tela, de lo que se observa en el motivo, hasta el punto en que lo que interesa más al artista es el problema de los modos de transcribir la visión y no el motivo mismo. Luego, en la década del cuarenta el hecho pictórico se valoriza cada vez más por encima de su función representativa. Pero la nueva situación, en la década del cincuenta, consiste en la progresiva independización de los signos y elementos plásticos, que pasan a valer por sí mismos, fuera de la pequeña relación que aún conservan con los temas representados, que

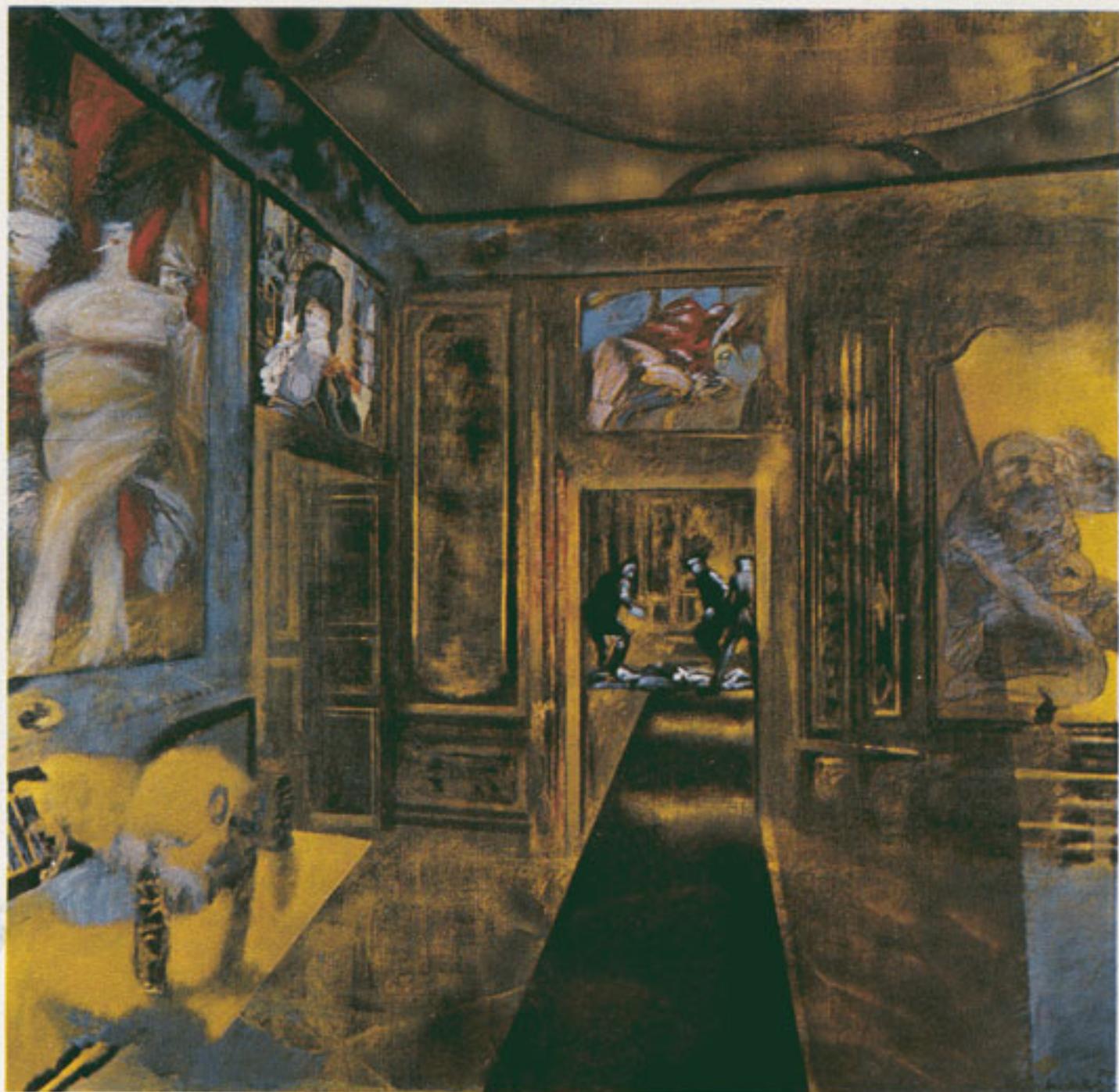


para los jóvenes sólo sirve como pretexto para el desarrollo de la obra. Dentro de esos marcos conceptuales se desenvuelve el proceso de transformaciones que continúa operándose en la pintura venezolana durante la década de 1950, con toda una serie de variantes, a veces antagónicas, que van desde el realismo socialista hasta la abstracción geométrica, pasando por las búsquedas de una expresión nacional (cuyo registro se extiende desde el folklorismo costumbrista de Carlos Cruz Diez, hasta los paisajes vitralescos de las selvas de Jacobo Borges y las pinturas de inspiración arqueológica, indígena o el estilo de las "brujas"

de Vigas, Jaimes Sánchez, Borges, Oramas, Carreño y otros), sin descartar las nacientes corrientes de la llamada "nueva figuración", asomadas en las obras de Luis Guevara Moreno, Jacobo Borges, Régulo Pérez y otros cuantos. Tales son las coordenadas del panorama de la pintura nacional —paisajista o no— en los años que llegan hasta 1960, cuando se produce otro período crucial, cuyo máximo exponente es el movimiento del informalismo.

Uno de los mayores aportes que ha recibido en los últimos tiempos el paisajismo venezolano, es el de la renovación técnica, formal y conceptual que resultara de la irrupción masiva y arrolladora del movimiento informalista, cuyas acciones estuvieron dirigidas y organizadas por Juan Calzadilla y había aparecido con

JACOBO BORGES /
Paisaje interior





MATEO MANAURE / Suelos de mi tierra

LOS INFORMALISTAS,
ULTIMO INTENTO DE
UN ESTILO COLECTIVO

Alberto Brandt y Perán Erminy, aunque al mismo tiempo también lo descubría por su cuenta Renzo Vestrini, en el Zulia. El informalismo, en su etapa inicial estuvo representado en las obras de Daniel González, Manuel Quintana Castillo, Fernando Irazábal, Teresa Casanova (una de las primeras cultivadoras), Gabriel Morera (otro de los iniciadores), Carlos Contramaestre, Luisa Richter, Esteban Muro, Humberto Jaimes Sánchez, J. M. Cruxent, Víctor Valera, Carlos Almenar, Jorge Castillo, Marcos Miliani, Mercedes Pardo, Rafael Sandoval, Pedro Briceño, Jesús Soto, Ramón Vázquez Brito, Granados Valdés, Maruja



FRANCISCO HUNG / Materia Flotante

Rolando, Rubén Núñez, Milos Jonic, Mary Brandt, Pascual Navarro, Julio César Borges, Raúl Garmendia, Julio Coll, Hernan Dupuy, Rafael Puig, Luis Ramírez, Ralph Erminy, Alcides López Oribuela, María Luisa Tovar, Finol, Pedro González, Gil Pedemonte, Armando Ancara, Perán Erminy y una docena más de artistas (nombramos a quienes participaron en el salón de "Espacios Vivientes", que se presentó en Maracaibo, como lanzamiento "en grande" del movimiento). A los dos años se habían incorporado tantos artistas que en total tal vez sumen mucho más de un centenar.

CIUDAD UNIVERSITARIA



SOTO



CRUZ DIEZ



CRUZ DIEZ



CARACAS, LA OBRA MAESTRA DE LOS VE- NEZOLANOS

El famoso crítico argentino de arte, Jorge Romero Brest dijo cierta vez que "Caracas es la obra maestra de los venezolanos". El sentido de esta adhesión tan calurosa puede encontrarse en lo que ya conocemos y otros viajeros han notado: la vitalidad, el dinamismo, la extraordinaria energía con que nuestra ciudad compromete a sus habitantes para lanzarse a la aventura de su crecimiento monstruoso, de su modernidad irrefrenable. Dudamos que con esa frase el crítico se haya referido a ese paisaje montañoso que deslumbró a los viajeros del siglo XIX y que todavía hoy, a pesar de todo, continúa siendo milagrosamente el más bello decorado natural de Caracas. Es obvio que Romero Brest no aludió allí a las obras de arte realizadas para la ciudad por alguno de nuestros artistas. Pero también es obvio que la belleza ya no es el objetivo del arte, como tampoco lo es la representación, en un sentido físico o simbólico, de las formas o imágenes de la naturaleza. Los valores del arte, que antes se localizaban en lo fijo e inmutable, como sucedía por ejemplo en la pintura de paisajes y bodegones, hoy se encuentra en el signo de lo cambiante, en lo que se transforma y vive de su propia animación. Lo bello ha sido dejado de lado, se lo ha sustituido por los fenómenos, de tal modo que ni la apariencia exterior de las formas ni su parecido físico con alguna otra cosa interesan tanto ni son tan urgentes de expresar como el movimiento o el instante. De allí que, no sin razón, se afirme que el dinamismo, como representación de las fuerzas en acción, ha venido a constituir para nuestros creadores lo que la perspectiva fue para un artista del siglo XIX. La esencia misma, el principio y el fin de su arte.

Y es que bajo muchos aspectos el artista de hoy se comporta de manera totalmente opuesta al creador tradicional: para éste la vida es algo digno de ser representado, susceptible de trasladarse a un plano ilusorio, según un modelo y mediante

formas que se parecen a las de la naturaleza. Para el artista actual es la visión del arte lo que se lleva a la vida, con independencia de ésta; el hombre ya no es más objeto de representación, se deja donde está, sin reproducirse, se le respeta y se hace que el arte, al incorporarse a la vida diaria, actúe como la vida misma. Tal es el sentido último de la frase de Romero Brest, citado arriba. Caracas es la más importante obra de arte de los caraqueños, porque ella expresa una totalidad viviente y se comporta, a fin de cuentas, como el artista nuevo quiere que sea el arte: movimiento e instante. Pero en el esfuerzo por hacer de Caracas "una obra de arte" también cuenta

VICTOR VALERA /
Escultura
en la plaza Baralt
de Maracaibo



lo que muchos de sus mejores artistas han realizado para comprenderla como un espacio más humano y habitable. Y esto ha sido tarea de arquitectos, pintores y escultores. A urbanistas como Carlos Raúl Villanueva (1901-1975), para no citar sino el más notable de nuestros constructores, le debe Caracas una pasión casi heroica por humanizar la arquitectura, incorporando a ésta la función estética, haciendo del espacio una estructura comparable a una obra de arte que puede ser habitada, incluso del modo más íntimo. Allí está, como un ejemplo, la Ciudad Universitaria, la mejor lección que Villanueva ha dado para materializar un viejo concepto de alianza entre arte y arquitectura, ha hecho que la obra de

arte dialogue con un espacio abierto, ha conjugado el concreto de grandes edificaciones con vitrales y policromías, en lo que es un gran museo abierto, con muros de cielo y árboles y donde las obras de arte son paredes que no aprisionan nada.

Sin embargo, la tentativa más importante para incorporar el arte a la ciudad tuvo lugar en la década del 50. Por entonces entró en boga una importante modalidad de arte abstracto, conocida como abstraccionismo geométrico o, con palabras del pueblo (que denotan cierto sentido peyorativo), "pintura de rayas". Se trata, en esencia, de un arte internacional, de tradición europea, que predicaba un abandono completo de las prácticas y el comportamiento del artista tradicional. Se prefirió, así, establecer una relación nueva con la arquitectura, distinta al antiguo papel reservado a la obra de arte: el de rellenar paredes de museos y casas de coleccionistas, preconizando ahora un enfrentamiento armónico entre arte y arquitectura, lanzando prácticamente la pintura a la calle, arrojada al rostro de la multitud. Este movimiento artístico contó con numerosos partidarios en Caracas. Hacia 1955 conoció su mayor plenitud. Murales, obras abstractas, que recibieron el nombre de concretas, policromías de edificios (recuérdese, entre otros, el Policlínico de la Ciudad Universitaria y la Urbanización del 23 de Enero), muebles diseñados en el mismo estilo geométrico, portadas de libros y revistas: hubo una verdadera inundación de arte abstracto de signo nuevo, del cual iban a quedar algunos rastros (la Ciudad Universitaria según proyecto de C. R. Villanueva, y de la cual hemos hablado un poco antes). El arte en acción había tomado la calle. El mural de colorido vivo, realizado con mosaicos o con colores industriales, encontró marco adecuado en una ciudad que llegó a parecer embanderada para su mejor día de fiesta patriótica.

LA CIUDAD UNIVERSITARIA, ¿UN EJEMPLO O UN FRACASO DE LA INTEGRACION?

No siempre coherente, víctima de la improvisación y de los arribistas de última hora, el movimiento abstracto-geométrico tuvo el mérito de haberse propuesto popularizar el arte moderno, sacándolo de su ámbito misterioso y esotérico en que se ha hundido nuevamente, en los últimos años. Hay que abonar en su cuenta, en lo que respecta a Caracas, el hecho de haber constituido el primer ensayo serio que se hizo para combinar la arquitectura con el arte plástico, en términos monumentales. Este concepto se conoce como integración o síntesis artística y a él habrá que referirse siempre que se vuelva a hablar de la Ciudad Universitaria de Caracas, que queda hasta ahora como el mejor ejemplo de integración artística del arte moderno, en el mundo. Pero Caracas está llena de murales y estructuras abstracto-geométricas que resisten, a despecho del abandono y la intemperie, la acción despiadada del tiempo. Representativos de este movimiento artístico fueron, en aquel momento, Alejandro Otero, quien actuó también en calidad de teórico, Mateo Manaure, autor de ocho murales que se encuentran en la Ciudad Universitaria; Carlos González Bogen, Pascual Navarro, Omar Carreño, Víctor Valera, Alirio Oramas y Luis Guevara Moreno, entre otros.

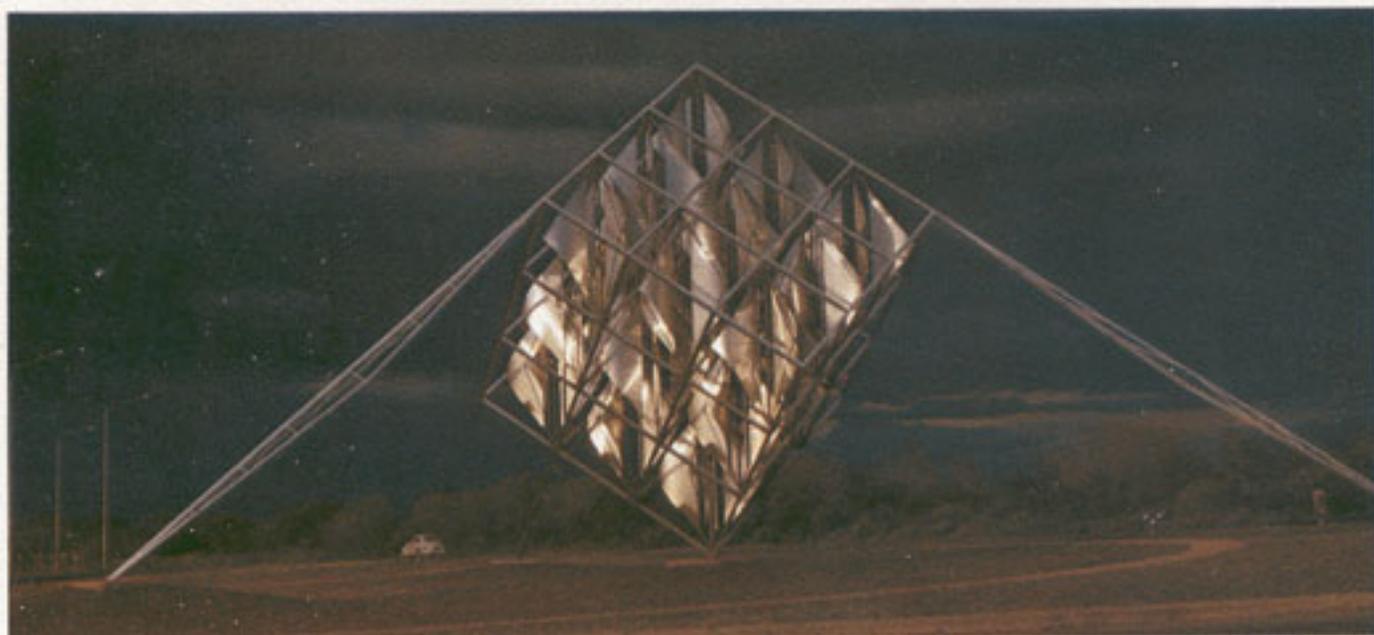
EL MOVIMIENTO, UNA DIMENSION NUEVA EN LA CONCEPCION ESPACIAL

Se hace evidente, a la distancia de hoy día, que los planteamientos del abstraccionismo geométrico no proponían más que continuar una búsqueda que desde 1920 se venía desarrollando en la vanguardia europea: hacer que la obra de arte participe del diseño del medio que le rodea, al punto de que la obra se identifique con el ambiente, y sea el ambiente mismo. Todas las tendencias basadas en el diseño de formas abstractas de naturaleza geométrica han recibido el nombre de constructivistas, debido a tener todas ellas un antecedente fundamental en el constructivismo ruso: un movimiento que combinó básicamente el arte abstracto con el diseño industrial y que se gestó en los años heroicos de la Rusia Soviética. Pero en la década del 50, y en particular en Caracas, dominaba un concepto rígido y en cierto modo mecanicista de la síntesis de arte y arquitectura. Síntesis que, para muchos de nuestros artistas, no dejaba de ser fundamentalmente, un problema cromático, que se resolvía casi siempre de manera pictórica, o sea sobre un plano de dos dimensiones, con prescindencia de los valores espaciales determinados por la arquitectura.

ENSAYOS DE INTEGRACION BAJO EL SIGNO DE UNA NUEVA OPTICA

ALEJANDRO OTERO /
Escultura

El concepto dinámico del espacio, como valor y expresión de la obra misma, sin relación esta vez con la arquitectura, corresponde a la más reciente evolución de las tendencias constructivistas, a que nos hemos referido al hablar de la década del 50. Este concepto traslada el planteo de la síntesis al problema puramente plástico, donde lo que importará en adelante será la comunicación y no la integración. La aplicación de esta idea es lo que hace que un arte como el de Soto y de Cruz Diez contenga su propia solución arquitectónica: es un arte de naturaleza espacial y constructiva a la vez. El fenómeno y el movimiento, se producen interiormente en la obra, sustituyen el planteamiento de una mera relación dinámica de los planos de colores fijos, tal como se vio en el movimiento de los años 50; y esta nueva interpretación del enfoque abstracto del arte, nos da la tónica de los más recientes ensayos de síntesis artísticas con el medio urbano. Alejandro Otero puede aclararnos, con sus más recientes obras, esta nueva proposición. Después de realizar pintura en dos dimensiones, Otero se encontró trabajando a partir de 1967 en proyectos escultóricos de gran monumentalidad. Al lado de un equipo de ingenieros y arquitectos trabajó en el diseño de estructuras



DESMATERIALIZACION DE LA FORMA EN UN ESPACIO DINAMICO

y torres ambientales que hoy pueden verse aisladas en Caracas y en ciudades del interior. La idea inicial era la de ubicar todas estas estructuras en una especie de gran parque visual, pero el proyecto se derrumbó cuando el área elegida en principio para esto fue luego destinada a la construcción del Parque Central. Básicamente, la idea de movimiento real anima todos estos trabajos donde Otero se propuso desmaterializar el aspecto volumétrico de la escultura para someter ésta a las fuerzas físicas que la ponen en movimiento y que penetran su estructura. Otero ha utilizado también el movimiento de rotación procurado eléctricamente, como puede apreciarse en el gran rotor (1968), que se encuentra instalado en el Museo de Bellas Artes. 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 integre al juego natural de los elementos (sean éstos agua o viento), constituye un enfoque distinto al problema de la síntesis artística. 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 ambiente y obra de arte.

TABLA COLONIAL /
El Tocuyo, Edo. Lara



EL PAISAJE
EN LA PINTURA
POPULAR
VENEZOLANA

Antes de comenzar a examinar las diversas modalidades de expresión del paisajismo en la pintura popular venezolana, no podemos dejar de reconocer que el hecho de enfocar y de clasificar aparte a las manifestaciones de esa categoría de arte que se ha dado en llamar "ingenuo" y que a veces también se le da el nombre de "primitivo", pero que nosotros preferimos calificar como "popular", es algo que nos plantea varios problemas. En primer lugar, no solamente nos resulta molesto sino también muy incómodo el establecer un límite arbitrario que separe el arte popular del resto de las artes. Por varias razones. Si bien puede ser cierto que se trate de dos cosas más o menos diferentes, no se sabría en dónde termina la una y comienza la otra, porque habría una especie de zona intermedia donde ambas tenderían a confundirse. Además, ni siquiera estamos muy seguros de que exista realmente mucha diferencia entre las dos, ni de que esa diferencia sea tan marcada y notable como generalmente se supone. Más bien pensamos, al contrario, que la naturaleza de esos dos tipos de arte es, en el fondo, esencialmente la misma.

Por otra parte, la separación artificiosa que se pretende mantener entre el arte popular y el otro, nos parece profundamente injusta y negativa, porque no se sustenta más que en una actitud discriminatoria cuya intención, mal disimulada tras consideraciones vagamente tecnicistas o academicistas, no es otra que la de relegar a una situación de inferioridad a las expresiones populares. De este modo hay obras que se reclaman para sí el derecho a la denominación de "arte" o de "pintura", sin necesidad de agregarle ninguna palabra que califique su categoría, mientras a otras obras se les da el nombre de "arte popular" o de "pintura ingenua", sin que en ningún momento deje de añadirse el adjetivo acompañante, no tanto para señalar un origen de clase social, como para negarle o menguarle a esas manifestaciones artísticas el acceso a una jerarquía superior de arte, que les corresponde plenamente con igual derecho que al arte académico. Lo que puede revelarnos con mayor claridad el trasfondo que se oculta en esa segregación estética que comentamos, es la significación de los términos que se han hecho más usuales en los casos en que es necesario referirse conjuntamente a esos dos tipos de arte calificándolos a ambos. En esos casos lo que generalmente se acostumbra, para diferenciarlos, es precisar que una cosa es el arte "popular"



FELICIANO CARVALLO / El cortador de árboles



CARMEN MILLÁN / y otra distinta es el arte "culto", o que hay artistas "populares" y artistas "cultos".

La novia Dejando entender así que los creadores populares son incultos (que no tienen "cultura") o ignorantes, y que las artes populares no son una expresión de "La Cultura", que es algo superior, de un nivel más elevado. La inferioridad que se les atribuye a los artistas del pueblo estaría en que no llegan a alcanzar las alturas del arte culto, quedándose en los niveles más rudimentarios y primitivos de la creación, en una situación pre-culta, infra-culta o al margen de la "cultura". Por eso se les califica también como artistas "primitivos".

Las artes populares quedan así —en forma evidente e injustificable— subestimadas y despreciadas por la concepción estética que establece esa diferencia entre el arte "popular" y el arte "culto", y si seguimos avanzando en el mismo orden de ideas, veríamos que en última instancia opone, en términos ya generales, lo culto a lo popular.

Nosotros rechazamos absolutamente esta concepción, no sólo por las intenciones antipopulares de la discriminación que propone, sino también por lo que lleva implícita la acepción equivocada y anti-científica que le atribuye a la palabra "cultura". El término cultura no significa eso que suponen quienes comparten la concepción estética discutida. La cultura es todo el conjunto de los modos de hacer y de pensar adoptados por una comunidad humana, y no la pequeña parte de ese



VICTOR MILLAN /
Fiesta de Tambores
en Naiguatá

conjunto que designaba el viejo concepto de cultura. Las ciencias sociales modernas coinciden en desechar completamente el significado que antes se le daba a la palabra cultura y que todavía siguen atribuyéndole los sectores poco informados.

Según el concepto viejo, la cultura es lo que se consideraba como los productos más "nobles" del espíritu: las bellas artes, las ciencias, la filosofía, la educación, los buenos modales de cortesía.

El filósofo y poeta Ludovico Silva, en algunos de su muy lúcidos ensayos en donde enfoca los problemas de la cultura y de la ideología, y en una serie de artículos periodísticos recientes (de este año de 1975), ha desarrollado, de una manera muy esclarecedora y convincente, el tema de las implicaciones sociales y culturales de la vieja concepción de la cultura, como manifestación de un estado de dominación y de opresión social ejercido por los sectores minoritarios de la sociedad sobre el resto de la población.

Ludovico Silva señala cómo lo que en la Edad Media quedaba comprendido en el Trivio y el Cuadrivio, constituía la base del "cultivo" en donde debía nutrirse el hombre de cultura. El concepto renacentista de cultura, vinculado al de las humanidades, estaba referido al estudio de la filología y de las lenguas, sobre todo en las letras greco-latinas. Uno de los elementos fundamentales de la "cultura"

BARBARO RIVAS /
La pesca milagrosa

era el conocimiento de los "clásicos". Y conviene recordar que en esas épocas sólo muy pocas personas ricas podían tener acceso a ese "cultivo", ya que, entre otras causas, los libros eran rarísimos (cada ejemplar estaba copiado a mano) y la posibilidad de recibir clases resultaba demasiado escasa y excesivamente costosa. Esa sola circunstancia bastaba para hacer que "los clásicos" quedaran fuera del alcance de quienes no pertenecieran a los sectores más poderosos de la comunidad. "Clásico", según Aulio Gelio, es cualquiera entre los oradores y poetas de la clase superior contribuyente, no un proletario. En el fondo, lo clásico era, por definición, lo opuesto a lo proletario. Pero no se trata de una definición cuyo valor sea únicamente arcaico, puesto que más o menos en los mismos términos se siguió diciendo lo mismo durante siglos. Y hacia 1850 el famoso crítico Saint Beuve definió al clásico como un escritor de valor y de marca, que cuenta, que tiene



bienes de fortuna y... "que no se confunde con la turba de los proletarios". De modo que los antiguos conceptos de "cultura" y de "clasicismo" siguieron sirviendo para marcar un límite de separación entre dos cosas opuestas y antagónicas: entre lo "popular" (o lo "proletario") y lo "culto". Así, la "cultura" venía siendo lo contrario de lo popular. Era un concepto que dejaba asentado el principio de que la "cultura" (los productos más "nobles" del espíritu) pertenece a las clases dominantes de la sociedad, a quienes se reserva el privilegio exclusivo de "cultivarse". Esa misma concepción vieja de la cultura es la que se expresa actualmente en la

división establecida entre las artes "populares" y las artes "cultas", que tiende a perpetuar el principio de la supuesta superioridad artística e intelectual de las minorías adineradas sobre el resto del país.

Con estas disgresiones sólo queríamos destacar ese carácter conservatista y reaccionario que hemos señalado tras las concepciones rezagadas de la cultura y en la diferenciación entre el arte "culto" y el arte "popular". Pero no pretendemos afirmar que se trate de dos modalidades artísticas idénticas. Lo que sí negamos totalmente es la presunta superioridad estética que se arroga a un tipo de arte sobre el otro. Sabemos que entre ellos existen diferencias discernibles, pero no en el sentido en que se suelen establecer ni por las causas que se le atribuyen.



Las premisas en las cuales se basa la diferenciación entre arte "culto" y "popular", y los términos usados para calificarla, no podemos aceptarlos porque no resisten ni el menor análisis.

Si bien es cierto que en nuestro sistema social existen realmente ciertas superioridades de determinados sectores minoritarios sobre los demás sectores ampliamente mayoritarios, en base a la división de clases sociales y a las jerarquías del poder y del dinero; tal superioridad consiste únicamente en que unos viven de la explotación del trabajo de los otros, y son superiores sólo en el sentido en que son los amos, en que disfrutan de los capitales que sus víctimas les

SALVADOR VALERO /
Niños venezolanos que
comen frutas

producen con su trabajo, y en que el poder económico que detentan se traduce también en poder político, social y cultural. Son superiores en la medida en que son quienes mandan y dominan al país, imponiendo su ordenamiento social, sus instituciones, sus leyes, sus normas y también su ideología, sus valores, sus gustos y sus preferencias artísticas. Todo eso les hace sentir y creer que, en todas las cosas y en todos los sentidos, ellos son realmente mejores que los demás. Y por ello, o bien desprecian cuanto haga o piense el pueblo, o lo miran desde arriba con una actitud paternal que afirma su supuesta superioridad.

Pero en la vida y en el hacer humanos existen muchos aspectos que no hay manera de sujetar dentro de esas escalas de valoración establecidas. Uno de ellos, es precisamente, el arte.

Antes se creía que los pueblos primitivos eran menos inteligentes que uno, y que todo lo que hacían y pensaban era más primario que lo nuestro. Por eso mismo se les llamó primitivos. Sus lenguajes también los creíamos inferiores. Pero hoy sabemos que nuestras lenguas (las de origen indoeuropeo) son mucho más rudimentarias e imperfectas que las lenguas primitivas. En todo caso, cada lengua (hasta las nuestras) expresa y comunica perfectamente todo el saber y la visión del mundo de las comunidades que la hablan. El arte primitivo es también, en todo sentido, superior al nuestro. Aunque esta afirmación moleste a esos artistas modernos que se ufanan con los avances de la tecnología y creen ingenuamente que la evolución histórica de las artes consiste en una acumulación de progresos sucesivos orientados hacia un perfeccionamiento cada vez mayor. La ignorancia de esos artistas, en materia de antropología y de arte, les impide admitir la superioridad de las artes primitivas, que se evidencia hasta en la pérdida de funcionalidad social y cultural de nuestras artes.

Pero, no es nuestro interés, ni el del lector, detenernos en comparaciones que no vienen al caso y que nos desviarían aún más del tema que nos ocupa. Lo que nos importaba era hacer notar el error de la muy generalizada opinión que cree que mientras mayor sea el atraso de algún pueblo en su evolución, mayor será su inferioridad cultural frente a nosotros (o más bien frente al hombre civilizado de las metrópolis modernas). Porque lo que se encuentra tal vez con más frecuencia es, al menos en muchos aspectos, casi lo contrario de lo que supone esa creencia.

En todo caso, en el campo de las artes ocurre un fenómeno semejante al que señalábamos al hablar de las lenguas. Las expresiones artísticas de todos los pueblos de cualquier época o cultura, son igualmente capaces de alcanzar una comunicación cabal e intensa. Si algún arte, remoto o cercano, cumplió plenamente su función de expresar y de conformar la visión del mundo de un pueblo, contribuyendo así a darle un sentido a su vida, resultaría absurdo considerarlo inferior o superior a otro arte que también haya cumplido, en otro tiempo o lugar, la misma misión.

No sé si es inútil repetir lo que todos sabemos en teoría pero que con demasiada frecuencia se olvida en la práctica: que todos los seres humanos son potencialmente iguales en inteligencia y en posibilidades. Es el orden social el que impide la libre expresión creadora de sus aptitudes al esclavizar su esfuerzo en un trabajo que le es ajeno y al someter su mente a valores que lo niegan. Es también el orden social imperante un factor capaz de ideologizar, de mediatizar, de desviar, de degradar y hasta de frustrar las necesidades de expresión artística de un pueblo. Aunque excepcionalmente un artista puede tener la fortuna de sentirse socialmente favorecido en sus aspiraciones.

Las condiciones sociales en que se produce un arte pueden resultar afirmativas o negativas para el desarrollo y para el carácter de ese arte. Son elementos que necesariamente debemos estudiar, en las formas en que afectan a las artes, si queremos comprender cualquier expresión artística. Ninguna manifestación de ningún arte puede, ni ha podido nunca, sustraerse a la acción y a la presión, infinitamente múltiples y constantes, de la sociedad y de la cultura. No se trata de presiones exteriores a la conciencia del artista y a su actividad, puesto que ambas

cosas son también resultantes de la cultura. Todo esto que acabamos de decir lo sabe todo el mundo, y ya no hay quien no admita que eso puede ser cierto en el caso de los grandes artistas y de las artes más o menos oficiales. Hasta en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas hay algunos profesores que han terminado por aceptar esa idea. Pero lo que casi todo el mundo olvida es que exactamente lo mismo sucede con las artes populares y con los pintores llamados "ingenuos". Un pintor popular (o ingenuo) no es un artista que pueda pintar en estado de pureza (como mucha gente cree) por estar libre de influencias y por no haber sido contaminado por las complicaciones de la "cultura". Tampoco es cierto que pueda pintar de una manera "natural". Las tan mentadas virtudes que se le atribuyen a la pintura "natural" y "pura" de los artistas populares, son simplemente inexistentes, por la sencilla razón de que es imposible que alguien pinte alguna vez ni una sola obra con tales características no humanas.



El pintor popular no es más que un artista igual a cualquier otro y un hombre como todo el mundo, sin nada más ni nada menos que los demás. Igual que nosotros, él también está formado por la cultura. Ni su pintura ni su visión de las cosas pueden ser incontaminadamente puras y naturales porque la única posibilidad de que fueran así sería la de no haber tenido nunca ningún contacto social ni cultural (ni siquiera con objetos humanos), es decir: sería el caso de alguien a quien soltaran al nacer en una isla deshabitada, salvaje e inaccesible, en donde nunca pueda ver a nadie ni haya visto siquiera a su madre, y que allí él inventara por su cuenta el arte de la pintura. De no ser así no estaría a salvo de ser formado por la cultura, no solamente en sus costumbres, ideas y sentimientos, sino también en todo lo que concierna a su pintura.

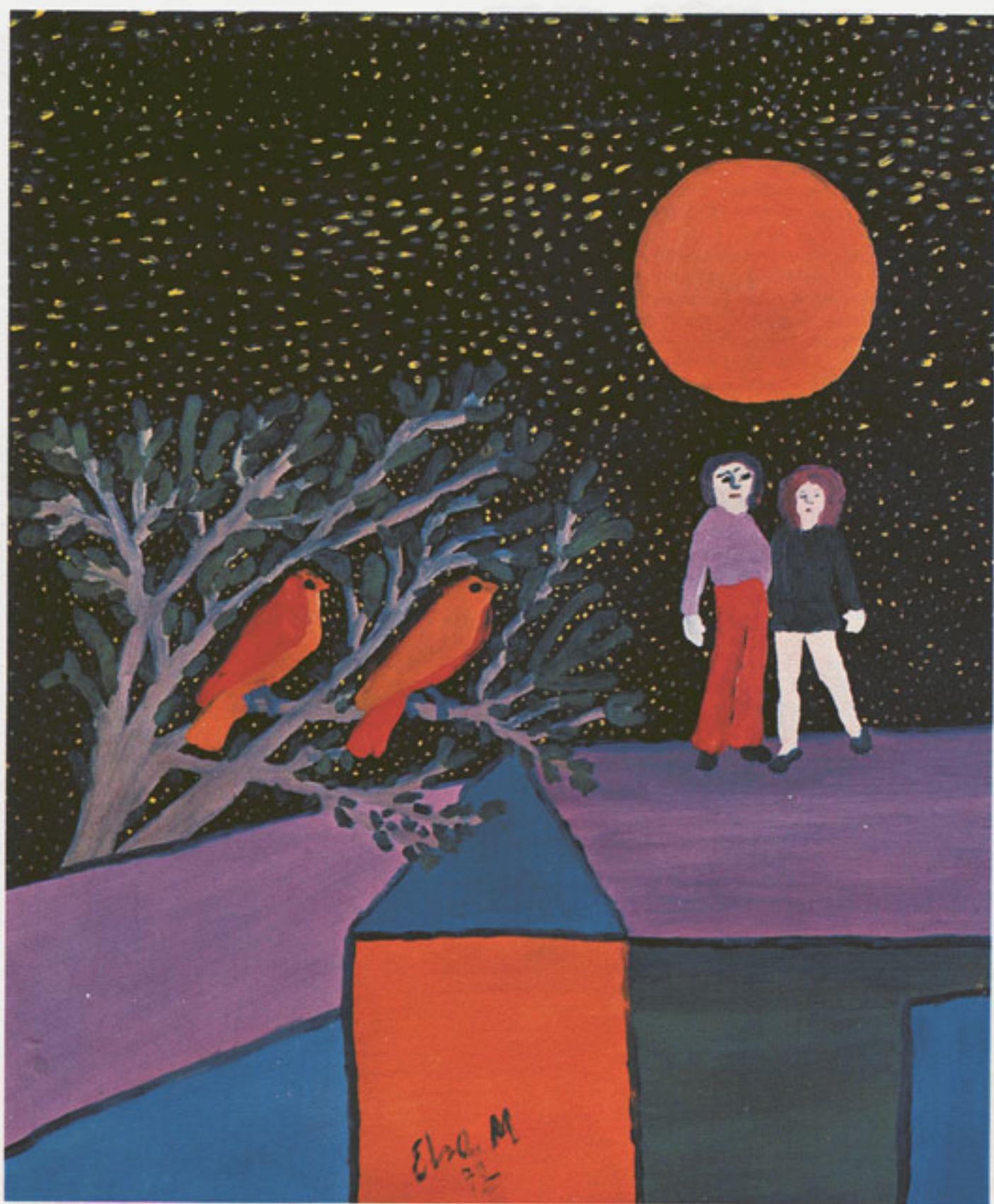
NATIVIDAD
FIGUEROA/
Maracaibo
y el lago

Cuando un artesano o un artista (sea popular o no) hace un objeto de arte, le está dando continuidad a un tipo de actividad que él no inventó y que está conformada según pautas existentes. Pautas que él hereda y a su vez transmite más o menos alteradas por razones que son también sociales. Pero esas causas sociales o culturales que afectan su trabajo creador, no son solamente las que le vienen al artista desde afuera, sino también las que le surgen desde adentro, en él mismo, y en la práctica de su actividad artística, en sus relaciones con los demás y con el mundo. Ese juego de inter-relaciones constantes y complejas que se establecen entre el artista, su obra, la comunidad, la realidad y la cultura, en la dinámica de una vida cambiante y sujeta a condicionamientos ideológicos y sociales, en la que se opera una permanente confrontación dialéctica entre el mundo imaginario del artista y el mundo de la realidad social y material en donde se mueve, conforman el nudo vital al cual es imprescindible referirse si se quieren encontrar las claves secretas de una obra de arte.

Ese mismo juego de inter-relaciones múltiples y simultáneas, se da con igual complejidad en el caso de los pintores populares, por más "ingenuos" que parezcan. Lo que en algunos casos pudiera parecer como el resultado de la sencilla operación de pintar espontáneamente lo que les salga o lo que ven, es en realidad el producto de una operación intelectual mucho más compleja, cuyo desarrollo viene desde antes de pintar el cuadro y se arraiga en la vida misma del artista y de su comunidad. El simple hecho de ver cosas, o de recordarlas o imaginarlas, encierra un proceso de elaboración mental que es más complicado de lo que se cree. No hay que olvidar que nadie ve al mundo directamente (sin

DIONISIO
VERAMENDEZ /
Aconteció un día en
La Urbina de Petare





ELSA MORALES / Amor en los tejados

mediaciones de nada), sino a través de una visión cultural.

Ordinariamente se piensa que los pintores populares pintan de una manera sencilla, que no tienen conocimientos técnicos, que no saben pintar bien, que no poseen suficiente destreza manual, que ignoran las leyes de la perspectiva, que dibujan las cosas mal, que todo les queda desproporcionado, que no conocen las reglas de la composición, que son torpes en la ejecución de sus cuadros, que todo les sale plano y sin profundidad, en suma, que si no pintan perfectamente bien, como lo hacen algunos grandes maestros clásicos del arte académico, es porque no han aprendido a dominar el oficio, o porque no tienen suficiente talento, y sobre todo porque son artistas populares y por ello su nivel cultural inferior no les permite alcanzar el refinamiento y la elevación estética del Gran Arte.

Quienes compartan esas apreciaciones o una parte de ellas, es porque seguramente nunca han comprendido nada de las artes populares y tampoco entienden nada del llamado Gran Arte.

Desde el descubrimiento de Feliciano Carvallo en 1948, son numerosos los pintores ingenuos que, con mayor o menor éxito, han aparecido en Venezuela. Ello puede tener explicación en las características visuales de la sensibilidad del hombre venezolano, así como también en la persistencia de una artesanía popular —especialmente en los pueblos del interior— cuyo espíritu se remonta a los tiempos de la Colonia. Ha sido tal la contribución del artista popular a la cultura plástica de nuestro país, que no sería osado atribuirle a la pintura ingenua una significación como la que desde aquella misma fecha ha venido teniendo el arte abstracto.

Hemos tomado 1948 como punto de partida, como el año en que se reveló en Venezuela, cronológicamente hablando, el primer pintor ingenuo; no sugerimos de ningún modo que sólo a partir de esta fecha ha habido manifestaciones de este género en Venezuela. Muchas creaciones de los siglos XVIII y XIX, en las que la torpeza y las incorrecciones se convierten en valores expresivos, pertenecen en propiedad a este género de arte y son los más lejanos antecedentes de nuestros actuales primitivos.

Un arte al margen de escuelas y academias, al margen —por decirlo así— de la historia del arte, existió siempre y en todas partes. Se trata de esa creación subterránea de los pueblos equivalente a lo que en otro plano de la cultura Jorge Zalamea ha llamado, en un magistral ensayo, la poesía ignorada y olvidada. Se necesitó una revolución de forma y contenido, como la que ocurrió a comienzos de nuestro siglo, y que empezó en Francia, para que la concepción de la obra de arte fuera ampliada hasta un extremo que hizo posible en adelante valorizar una serie de creaciones que a lo largo de la historia habían tenido sólo un valor etnográfico o cultural. Hasta ahora a nadie se le había ocurrido confrontar una máscara negra con una escultura griega del período clásico. El arte africano dejó sentir su influencia sobre el arte europeo de vanguardia; la escultura azteca fue elevada al rango de gran estatuaria; los grandes ejemplos del Renacimiento, Rafael y Miguel Ángel, dejaron de ser los patrones para juzgar el valor de una obra, en pintura o escultura. De esta ruptura que trasladó el punto de mira desde el valor de la forma al valor de la expresión y que libró al artista de la "tiranía óptica" del Renacimiento, arrancó el arte abstracto, al mismo tiempo que nacía el interés por esas creaciones marginales de nuestra civilización, hasta ahora olvidadas o desconocidas: el arte de los ingenuos, la pintura de los niños y los locos, las artes salvajes actuales.

Poco antes de inventarse el cubismo, hacia 1908, Europa sufrió el impacto del genio pictórico del Aduanero Rousseau, el primer *naïf* de la historia del arte, cuyo éxito dio pie a una serie de hallazgos de igual género, en los que, como sucede en todo fenómeno artístico, la mistificación corrió pareja con la autenticidad.

Que arte abstracto y arte *naïf* (ingenuo o primitivo) estén asociados, se explica porque son formas antípodas de una misma actitud frente a la realidad: manifiestan el predominio de lo subjetivo; el abstraccionismo por exceso de

cultura, el ingenuismo por falta de técnica; reducen el significado de la pintura a la especificidad propia de los medios: uno, sabiéndolo; el otro, sin proponérselo. Expresan el sentimiento de lo que los une a la naturaleza, no las apariencias reales; expresan, por vía imaginaria o mnémica, no las cosas, sino las ideas que se tienen de las cosas. De allí el entusiasmo de Kandinsky, uno de los grandes abanderados del arte no figurativo, cuando calificó al Aduanero Rousseau —tan realista en sus pormenorizaciones primitivas— como un artista abstracto, es decir, de su propia estirpe.

Esa revolución conceptual a que hemos aludido arriba no afectó de modo brusco al arte venezolano, sino que incidió en él de manera gradual y lenta a lo largo de una evolución que originó hacia 1948 la primera generación de artistas abstractos. Paralelo a este hecho, fueron descubiertos los primeros pintores ingenuos, entre ellos a Carvallo, en lo que no hubo una actitud imitativa de lo ocurrido en Francia hacía treinta años, sino una respuesta lógica ante un cambio de visión que cuestionaba lo académico y convencional para ir a lo auténtico, lo verdaderamente expresivo y espontáneo, a la expresión y no a la forma. Ninguna fuente mejor que el arte popular: en lo que es excepcionalmente rica Venezuela (rica espiritualmente en proporción inversa a la pobreza material de la clase campesina que produce este arte).

LUIS ALBERTO
VILLEGAS / La Cometa



142 Todo verdadero artista ingenuo tiene su propia concepción del mundo y su obra es casi siempre una explicación mágica y mítica de sus creencias. Lo que crea lo supone lleno de una significación que trasciende los términos materiales de la obra. Por ejemplo: Bárbaro Rivas creía a pie juntillas en la virtud milagrosa de las imágenes que pintaba, Feliciano Carvallo invoca con sus selvas e historias de animales un mundo atávico, el del Africa, que lleva en su sangre y que confabula con ritos y formas de una cultura perdida y trascendida. Antonio José Fernández coloca en su paisaje natal mitos cristianos como el de Adán y Eva, y hace del trópico un paraíso, desarrolla la escena con la imaginación de un indio, envolviéndola en poética fascinación. Describe al espectador partos y maternidades iluminadas por la fuerza del mito.



¿Adolece realmente la pintura popular de todos esos defectos que se le imputan? Y quienes piensan que efectivamente los tiene, ¿cómo pudieron llegar a la conclusión de que se trataba de defectos y no de virtudes?, ¿en base a cuál criterio? ¿Cuál sería la medida para calificarlo? Porque si se le encuentran fallas, se supone que debe ser en relación con algo. Pero, ¿con qué? Las respuestas a estas interrogantes bastarían para revelarnos que las reservas que se le suelen oponer a la pintura popular se originan al atribuírsele una ausencia de cualidades que sí estarían presentes en un tipo de arte ideal con el cual se establece una comparación improcedente. Es decir: se juzga a esa

CRISANTO GOMEZ /
Mi pueblo sale a pasear

pintura, no por lo que ella es, sino comparándola con un modelo imaginario que previamente se tiene de lo que debe ser la pintura. No se le juzga, se prejuiza. En ese caso, las críticas al arte popular que hemos señalado, no provienen de un verdadero juicio, sino de un prejuicio. Y quienes se enfrentan a las manifestaciones de arte anteponiéndoles una carga de prejuicios que les impiden comprenderlas, no sabrán nunca apreciar lo que es una expresión de pintura popular ni tampoco ninguna otra manifestación artística de cualquier especie o época.

La manera más conveniente de ver al arte no es esa de encerrarse en prejuicios que nos cieguen, sino la vía contraria: colocarnos ante las obras ya predispuestos a dejar que ellas nos revelen su sentido, sin rechazarlos con esquemas de valoración preconcebidos, sino acogiéndolas con la mayor receptividad posible,



para en seguida adentrarnos desprejuiciadamente en su exploración, en pos de lo que ellas tienen de únicas. A partir de esa actitud de apertura, se nos hace posible sentir una obra identificándonos con su autor, mientras la descodificamos y entendemos sus mecanismos de elaboración y sus significaciones, para luego reflexionar sobre ella y encontrar las claves íntimas de su explicación. Y sólo en base a esos pasos previos podremos posteriormente, con otras consideraciones sobre las relaciones recíprocas de esa obra con la sociedad y la cultura, estar en capacidad de formarnos un juicio de valor.

Si procedemos a la inversa, comenzando por aplicarle a las obras una escala de valoración preestablecida que no corresponde a lo que ellas son, para rechazarlas sin haber intentado ni siquiera entrar en comunicación con ellas, o para aceptarlas en base a esos mismos principios errados, no llegaremos nunca a comprender nada del arte.

ANA
TABARES /
La selva
blanca

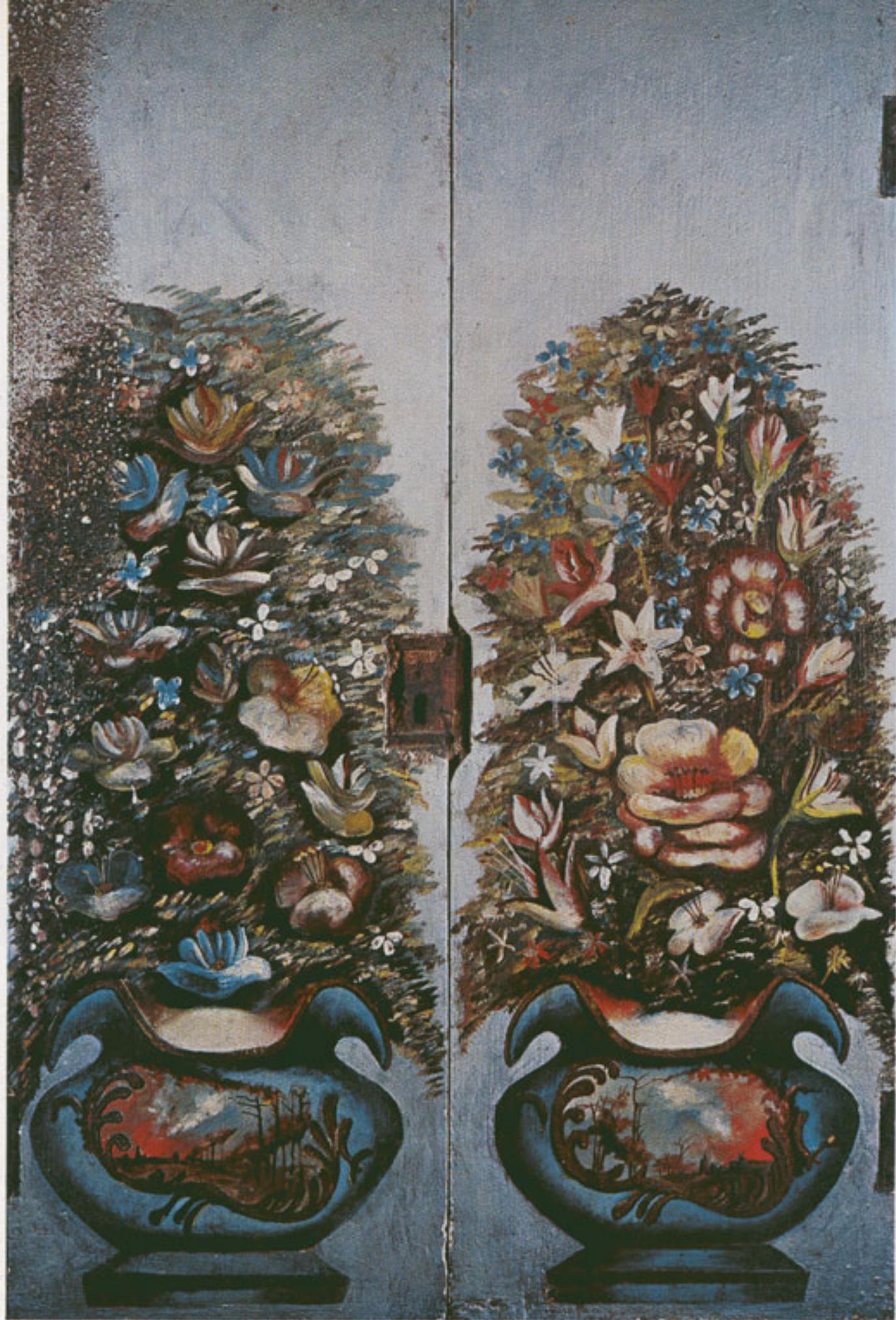
Así como no hay, ni es posible que haya en las circunstancias actuales, una identificación plena entre la pintura popular y la llamada "gran pintura" en Venezuela, debido a los desajustes del funcionamiento cultural inarmónico de las artes en nuestra sociedad, mucho menos puede haber identidad entre esa pintura popular y el arte europeo.

Nuestros artistas "del común" parten lejanamente del sistema figurativo general que hemos mencionado, modificado sustancialmente en sus repercusiones subculturales, pero no toman sus procedimientos de representación. Es como si hablaran la misma lengua de la pintura "cultura" europea y venezolana, pero con una sintaxis y una gramática diferentes. Y como si la escribieran con otros signos. Pero esa gramática y esa escritura no son iguales para toda la pintura popular ni constituyen un cuerpo rígido de pautas y reglas fijas para todos los artistas "del común". Cada quien trata o cree inventar las suyas, o al menos las reinventa parcialmente, ya que una invención integral le resultaría incomprensible a los demás. Y no es eso lo que ocurre realmente.

Las semejanzas técnicas y formales que se puedan encontrar en las obras de artistas populares distintos, pocas veces se deben a influencias directas ejercidas entre ellos mismos, como ocurre en el caso de los seguidores de Feliciano Carvalho, o como también se ha producido en otros países de la América Latina, sobre todo en ciertas tendencias o "escuelas" de la pintura "naïve" haitiana, o en algunas coincidencias que se notan entre los pintores de Solentiname divulgados por Ernesto Cardenal, o entre los indios pintores de Guerrero, en México; y en otros casos que no es necesario enumerar. Generalmente ese fenómeno de las "escuelas" locales se produce cuando el trabajo pictórico se realiza en comunidad o cuando el contacto directo entre los artistas se hace frecuente por razones de vecindad. Pero hay otro tipo de similitudes formales que a veces se encuentra en los cuadros de pintores que no han tenido contactos ni han podido influirse entre ellos. Esos casos, que sorprende descubrir hasta entre artistas distanciados geográficamente en Latinoamérica, confirmarían la hipótesis de que el "lenguaje" de la pintura popular no proviene de una invención total, espontánea e individual de cada artista, sino que de algún modo está ya contenido y condicionado por el carácter de la alteración general que sufre el sistema figurativo de los modelos artísticos imperantes al ser modificados por una interpretación popular que le es marginal. Según esta idea, las semejanzas que emparentan las obras de pintores populares distantes, se deben a las afinidades entre los modelos de donde partieron y a las situaciones culturales y sociales similares de esos artistas, las cuales se reflejan en las interpretaciones parecidas que adaptan, a las necesidades expresivas y estéticas locales, los modelos del arte establecido. Cabe advertir que esta explicación sólo está referida a la pintura popular más común en Venezuela y en la mayor parte de los países latinoamericanos; sobre todo a la que se produce en las poblaciones en donde está vigente una cultura dependiente y en donde existe una discriminación entre la cultura "ilustrada" (o "erudita") dominante y la cultura popular. Muy diferentes son los casos de otros tipos de manifestaciones pictóricas que no se suelen clasificar entre las llamadas "cultas", como las pinturas de los indígenas del Chocó, del Vaupés y de otras regiones de Colombia y del Brasil; y como los cuadros comerciales de los pintores populares que venden sus trabajos exponiéndoselos a los automovilistas en las calles (en este último caso no hay creación artística sino un trabajo artesanal sin ningún valor estético).

Con las razones que veníamos exponiendo hemos querido demostrar que la pintura popular no es "espontánea", ni "natural", ni "insita", ni "pura", como muy usualmente los comentaristas y críticos cometen el error de definirla. Es, por el contrario, una pintura elaborada, creativa, compleja, basada en modelos previos como todo arte. El pintor popular es igual que los otros pintores y la calidad estética de su trabajo es también igual a la de los otros artistas. No es más "ingenuo" ni más "primitivo" que nadie.

Hemos afirmado que la pintura popular no recurre a fórmulas de representación



ANONIMO TOCUYANO / Florero, siglo XVII

pre-establecidas pero que tampoco resulta de una improvisación espontánea surgida de la nada. De sus relaciones con el sistema figurativo imperante surgen variantes de ilimitada diversidad, pero dentro de ellas se observan ciertas tendencias constantes hacia determinados tipos de soluciones representativas que les son generalmente características, aun cuando no sean siempre idénticas y estén, por otra parte, sujetas a la misma variabilidad histórica que ineluctablemente se da en la evolución de las artes. Una de esas constantes que ha despertado el interés de los observadores y conocedores, es la de sus soluciones singulares y poco ortodoxas para la representación del espacio.



ANTONIO JOSE
FERNANDEZ / El sermón
de la montaña

La manera diferente con la que los pintores populares representan las relaciones espaciales de las cosas que pintan, no se debe tanto a que ellos vean el espacio de un modo diferente a la forma en que uno lo ve, sino a la naturaleza de las imágenes que ellos crean. Porque el hecho de que un hombre del pueblo no haya alcanzado un grado de instrucción suficiente como para poseer un sistema de explicaciones teóricas para el ciframiento abstracto de una categoría de relaciones entre las cosas en base a una escala fija de medida, no significa que él vea y sienta un espacio distinto al de uno. Un artista, popular o no, puede ver un espacio euclidiano sin necesidad de conocer los postulados de Euclides.

Por otra parte, la pintura figurativa actual dejó de estar sujeta a las reglas de transcripción formal del espacio basadas en la geometría euclidiana. El pintor "culto" de hoy se acerca a los métodos de figuración, más topológicos, de la pintura popular, descartando la aplicación de esquemas métricos fijos en la descripción de correspondencias espaciales constantes, e inclinándose hacia soluciones figurativas semejantes a las populares, con igual posibilidad de variación y deformación en las relaciones de dimensión, de lejanía y proximidad, de sucesión, de continuidad y de duración.



En este sentido, por el tipo y el grado de su figuración, la pintura popular, en lugar de ser más "sencilla" y "rudimentaria" que la pintura académica, es más bien de mucho mayor complejidad, porque no recurre a las fórmulas esquemáticas de representación espacial a que se acostumbraron los pintores a partir de Renacimiento. La imagen del espacio, en la pintura de los artistas populares, es objeto de manipulaciones creadoras, mientras casi todos los demás pintores permanecen pasivos y no se atreven ni a tocar un espacio que para ellos es inmutable.

"Ingenuo, primitivo, naïf, son términos —escribe Alfredo Boulton— aceptados generalmente para describir este género de pintura. Preferimos llamarlo "Popular", pues en ciertos casos mal puede pensarse en ingenuidad ante quien ejerce ese oficio con tanta destreza, mientras que la espontaneidad del rasgo primigenio ya se ha borrado. No le cuadra, tampoco, la calificación de primitivo, pues conoce bien su oficio y con él se expresa a plena satisfacción. Naïf tampoco sirve a quien logra plasmar tan acertadamente un idioma plástico. Cuando Feliciano Carvalho pinta una selva, domina muy bien su vocabulario pictórico. Se vuelve un clásico de ese modo de decir, al entregarnos una imagen construida con talento, sabiamente. Ha creado bellísimos bosques de filigrana tropical, en los que se relame de goce y de paciencia cuando relata

JESUS MARIA
OLIVEROS / El castillo
de Amelia

la terrible aventura de la selva, de los tigres, de las serpientes, araguatos, cachicamos y algún asustadizo cazador. Quien lo cuenta es un maestro del relato gráfico, utilizando los más sutiles materiales que su cultura le facilita. Dentro del género popular existen reglas establecidas que el artista no debe ni puede traspasar, por temor a perder su condición original y desvirtuar el sabor de su dicción; reglas y condiciones que son diferentes a las del artista culto. El don del pintor popular es el de transcribir su mensaje por los medios que considere más expresivos y directos. La manera de relatar debe dominar sobre cualquier elemento. Y, en este sentido, Carvallo sabe muy bien cómo hacer, de qué medios valerse para conducir su visión hasta donde él lo desea, pues maneja perfectamente aquel idioma".

En su libro *El arte ingenuo en Venezuela*, Francisco Da Antonio afirma que... "El milagro del artista ingenuo consiste en dar respuesta de la manera más simple y natural del mundo a todos aquellos problemas que confronta y resuelve la plástica de los grandes maestros que se mueven en el mismo tiempo histórico del pintor común". Sobre la pintura popular latinoamericana contemporánea, Da Antonio señala que... "su insurgencia como acontecimiento cultural a partir de la finalización de la II Guerra Mundial, coincide con el proceso de búsqueda de identidad histórica de un continente que ha radicalizado dicha perspectiva a partir también de aquella coyuntura. Entonces la presencia del ingenuismo latinoamericano y más concretamente del ingenuismo venezolano de hoy, no puede ser tan gratuito, ni tan simplemente plástico, pero sí susceptible de ofrecer una pista en torno a la esencialidad que subyace en el trasfondo de un momento y de una cultura superior en crisis, así como de las alternativas que dicha crisis pudiera plantearnos como desenlace por venir".

"El artista ingenuo —agrega más adelante Da Antonio— representa, en último análisis, los valores más altos de la cultura del común: del pueblo procede y, por lo mismo que su obra se manifiesta en términos más espiritualizados que epidérmicos, más esenciales que episódicos y más individuados que populares, el cerco de incomunicación social, particularmente en el ámbito de la comunidad donde se mueve el propio artista, adquiere, en ocasiones, características dramáticas. Tal es el caso de Bárbaro Rivas en Petare, el de Antonio José Fernández, en Valera o el de Armando Rafael Andrade en Clarines". En lo que concierne a los datos informativos sobre los pintores populares venezolanos y sobre la historia de nuestra pintura popular, remitimos al lector al libro *El arte ingenuo en Venezuela*, de Francisco Da Antonio. En cuanto a la singularidad y a la belleza de las expresiones paisajísticas de los pintores más representativos y valiosos del arte popular, nada podría ser más elocuente que la visión misma de las obras, a través de las reproducciones fotográficas que ofrecemos en este volumen.

EL PAISAJE
COMO
DECORACION
MURAL
DE LAS CASAS

Las manifestaciones iniciales del paisajismo en la pintura venezolana no se encuentran solamente en las pinturas de caballete y en los dibujos y acuarelas que se realizaron con temas de paisajes en las primeras décadas del siglo XIX. En donde empieza a desarrollarse y a difundirse con mayor amplitud la pintura del paisaje es, seguramente, en las decoraciones que se pintaban en las paredes de las casas, según lo que se puede deducir de las no muy numerosas referencias que se conocen sobre ellas. Lamentablemente, de aquellos paisajes murales no se conservan más que las referencias escritas porque no alcanzaron a perdurar hasta nuestros días. Tal vez ya no nos quede casi ninguno.

Por nuestra parte, actualmente no hemos visto, ni sabemos siquiera de la existencia de alguno de esos paisajes que haya podido sobrevivir hasta hoy al vandalismo muy común con el que por desgracia se ha venido manifestando nuestro menosprecio hacia los valores de la historia y del arte nacional. El arte de decorar las casas particulares con pinturas que se realizaban directamente sobre las paredes interiores, alrededor de los patios o en los salones y aposentos, era una costumbre tradicional que se había establecido en el país desde la época de la Colonia.

El pintor José Cruz Limardo en sus Memorias recuerda que siendo joven ayudó a pintar las casas de Urbina y del Marqués del Toro, y en base a esa referencia Alfredo Boulton dice que... "Cabe la posibilidad de que las imágenes existentes en los aposentos de la Marquesa en la Quinta Anauco, sean obras de Padrón con la asistencia de sus discípulos". Y si consideramos que Limardo nació hacia 1787, las pinturas serían realizadas tal vez a comienzos del 1800.

Boulton confiesa haber conseguido pocas referencias "acerca de este tipo tan especial de actividad en decoración interior que fue tan frecuente en las costumbres domésticas del país durante nuestro período colonial y que sobrevivió hasta bien entrado el actual siglo".

"El General Páez hacía adornar los muros de su casa de Valencia —escribe el mismo Boulton— con escenas mitológicas y con otras bélicas de sus campañas llaneras, pintadas todas por Pedro Castillo".

Forjonel, pintor francés llegado a Venezuela en 1843, se dedicó a la decoración pictórica de salones, patios, interiores de casas, etc. Publicó avisos ofreciendo su oficio para satisfacer "los deseos de todas las personas que quieren tener sus salones decorados a la última moda de París, (pintura al óleo, género moderno)".

En el libro de Francisco Da Antonio sobre El arte ingenuo en Venezuela aparece reproducida una decoración de un artista anónimo tocuyano calculada, tal vez inseguramente, del siglo XVIII, con el tema de dos florones simétricos que tienen el detalle curioso de unos pequeños paisajes de crepúsculos adornando la superficie de los floreros. Esos paisajes tienen las características del paisajismo clásico europeo del siglo XVII, con la presencia de elementos arquitectónicos importantes dentro del panorama natural.

Es posible que hubiesen sido copiados de floreros reales pero aún si fueron inventados, reflejan en cierto modo el aprecio que se tenía en Venezuela por las muy comunes cerámicas y porcelanas europeas que traían decoraciones con temas de paisajes.

Y la importancia de esos motivos naturales pudo haber inspirado la idea de usarlos también, como otros que fueron igualmente sacados de la cerámica importada, en las decoraciones murales de las casas.

En los platos, jarras, floreros, cofres y en muchos otros objetos importados que vinieron al país en los primeros decenios del siglo XIX, aparecen frecuentemente paisajes y escenas amorosas o idílicas sobre fondos de paisajes, con el lirismo característico de la pintura galante del arte rococó, que no podían pasar inadvertidos por el gusto decorativo local. Pero si esos objetos tal vez inspiraron las ornamentaciones parietales de la época, los modelos usuales que se copiaban en la pintura eran los que traían las reproducciones litográficas que se importaban igualmente de Europa. En las láminas que ofrecía el Almacén de José María Rojas en los alrededores de 1839 provenientes de Inglaterra, de los Estados Unidos y de Francia, las imágenes más o menos paisajísticas tenían que haber sido abundantes puesto que en esos países el tema del paisaje comenzaba a ser uno de los más solicitados y reproducidos en esa época.

En la práctica de las decoraciones pictóricas de viviendas, los temas y los estilos probablemente irían variando durante el siglo en la misma medida en que también variaban esos mismos temas y estilos en la pintura de caballete, puesto que en ese sentido la diferencia no debía ser demasiado notable. Lo que seguramente sí resultaría distinto sería la proporción en que se usaban los diferentes temas de moda.

Hacia 1900 parece haberse incrementado la pintura muralista particular. No es aventurado suponer que los pintores que no disponían de renta ni de bienes de fortuna, quienes formaban una numerosa mayoría, tenían que recurrir al expediente de trabajar en las ornamentaciones pictóricas de las casas, como se tienen noticias de algunos de ellos.

"Una nueva oleada muralista de cuyo anonimato sobresale algún artista de la cultura de Juan de Jesús Izquierdo, quien figura en 1912 entre los fundadores del Círculo de Bellas Artes, cubre poco más o menos los 30 años que median entre los 1890 y 1920", escribe Francisco Da Antonio.

"En las ciudades donde se levantan las nuevas residencias que originan primero el oropel crepista y luego la riqueza que provoca el petróleo; o sea modernizan los apasibles caserones convertidos por milagro de estucos, bojalaterias, mosaicos y pintura al óleo, en complicadas escenografías pompeyanas, tal como narra José Rafael Pocaterra en *La Casa de los Avila*, el pintor del común apresura el testimonio de su ingenio: exóticos paisajes de postal de cigarros en cuyo último plano los bucares destacan sus inmensos penachos bajo cielos que surcan los pájaros distantes".

"Florones, jarros y cornucopias, de los que brotan, como del sombrero de un prestidigitador, apretados bouquets de rosas, margaritas, claveles, malabares y frutas que cubren las paredes de los altos zaguanes y los recién instalados plafones de coletas empapeladas".

"Las menos de las veces son figuras de niños o damiselas lánguidas; o perros y aves canoras ejecutadas con mayor o menor fortuna, según la habilidad del pintor ocasional".

"Estos trabajos estaban frecuentemente referidos a la interpretación de cromos alemanes que reproducían entre otros popularizados nombres, las firmas de Broom M. Sperlins, Strutt y sobre todo Bloquin, cuyas estampas estuvieron a la orden del día hasta algunos años después de finalizada la primera gran guerra, cuando las conocidas láminas del "catalog dess fotografischen gesellschaft", que se editaban en Berlín, fueron cediendo el paso a géneros más novedosos".

Podríamos continuar citando referencias sobre este género de pintura, que parece haberse hecho más frecuente a medida que avanzaba el siglo XIX. Pero lo que interesa destacar, además de su existencia y desarrollo, es la relación que podía tener, por una parte, con la actividad creadora de los llamados "pardos libres", quines probablemente derivaban su sustento de ese tipo de trabajo, y por otra parte, con la enseñanza en las escuelas de Arte de Caracas y del interior del país, desde comienzos de 1800.

Si el gusto oficial le acordaba su preferencia a los temas de la historia y del retrato, y si la pintura de caballete también se orientaba en el mismo sentido, las pinturas que se hacían en las casas particulares no podían tener allí esos mismos temas, demasiado solemnes para cumplir una función ornamental.

Los repertorios temáticos debían ser otros, entre los cuales, además de flores, aves, arabescos y demás motivos decorativos, figuraba preferencialmente el tema del paisaje.

Otras circunstancias que merecen tomarse en cuenta son las de las discriminaciones y las diferencias que se hacían entre los artistas, no siempre en base al talento que mostraban, sino también por las relaciones de influencia y el origen social que tenían, estableciendo categorías que iban desde la de los pintores favoritos del gobierno y de los sectores más poderosos, hasta los pintores populares de provincia. Los primeros estaban, desde luego, sometidos a mayores exigencias y presiones culturales que los últimos. Y como la gran pintura de caballete tenía un mercado reducido, cuya demanda podía cubrir un pequeño grupo de artistas encumbrados, a la gran mayoría de los alumnos que egresaban anualmente de las numerosas escuelas de arte que funcionaban por todo el país, no les quedaba otro recurso que el de vivir en base a los trabajos de pintura decorativa que hacían y cuya demanda creciente constituía un mercado mucho más amplio que el de la pintura de caballete.

Para las mansiones de las familias más notables de Caracas las imágenes pintadas en las paredes debían ser más exigentes, generalmente copiadas de estampas europeas. Pero para las casas de provincia que no se contaran entre las más ricas, la exigencia seguramente era menor y el artista podía permitirse mayores licencias creativas.

Esa es la hipótesis que adelantara el historiador y periodista barcelonés Fernando Carrasquel, cuando destacaba la importancia del movimiento de los pintores "pardos" y populares que existían en Cumaná desde finales del siglo XVIII, señalando también la desaparición de todos los rastros de los pintores que más tarde surgieron en Barcelona y en otros lugares del oriente venezolano.

En las decoraciones pictóricas de las casas de Cumaná —según Fernando Carrasquel— los paisajes dejaron de ser copiados de estampas europeas para representar, desde las primeras décadas del siglo XIX, las hermosas vistas marinas de las costas vecinas a la ciudad. Hacia finales o mediados del siglo ocurre lo mismo en Barcelona. Habría que pedirle a Alfredo Armas Alfonzo, quien es una de las pocas personas que todavía se interesan en rescatar del olvido los valores culturales del pasado en el oriente del país, que algún día trate de salvar la memoria de aquellos artistas olvidados de Cumaná, Barcelona, Ciudad Bolívar, Aragua de Barcelona, y otras ciudades orientales.

Los pintores populares de Cumaná —según creía Carrasquel— “no tenían estampas para copiar ni necesitaban las escasas que podían conseguir, porque preferían representar libremente, no se sabe si por memoria o más probablemente siguiendo los apuntes tomados directamente del natural, a los paisajes reales con los cuales habían convivido siempre”.

El animado movimiento pictórico cumanés había conocido un gran momento hacia finales de 1700, cuando varios de sus más destacados artistas viajaron a Madrid para perfeccionar sus conocimientos en la Academia de San Fernando, como fue el caso de Francisco Lorenzo Rodríguez, José Fermín Rodríguez y Rendón, Juan Antonio Rodríguez de Argumeda, Juan José Franco y otros. Posteriormente, el movimiento continuó con una vitalidad que parece haber ido decreciendo, pero pudo mantenerse hasta principios del 1900, cuando comenzó a desaparecer en la época de los grandes poetas orientales, con quienes concluyó la pujanza cultural que había caracterizado a la región. No obstante, en lo que concierne a la pintura de paisajes en las viviendas, todavía hoy se sigue manteniendo un poco, en algunos escasos pueblos orientales, a nivel popular, la tradición de pintar, no solamente los zaguanes y a veces el interior, sino también los muros exteriores de las casas.

Quien se haya paseado por los pueblos de Sucre, Anzoátegui y Monagas, y hasta por los barrios de Cumaná, tendrá que haber visto, en los frentes de las casas, las pinturas populares de paisajes, que se resisten a abandonar las viejas tradiciones decorativas del oriente del país.

También en otras regiones de Venezuela, se dio la costumbre, ya extinguida o en vías de desaparición completa, de pintar las paredes del interior de las viviendas y hasta del exterior cuando se trata de zonas populares. No sabemos si se habrá hecho algún estudio sobre la historia de esa tradición y sus diversas variantes y modalidades. Valdría la pena averiguar sus orígenes y sus transformaciones en el país. En el sur de España no se pintaban ni paisajes ni nada en los frentes de las casas, que sólo tenían los balaustres de ventanas y a veces unos porrones de matas sobre un fondo blanco vacío. Y en el interior, en algunos casos la influencia árabe implantó el gusto de decorar las viviendas con ornamentaciones abstractas de mosaicos, azulejos y otros elementos que lo más lejos que llegaron, en el sentido de la figuración, religiosamente prohibida por la ley mosaica, fue a la representación de flores y hojas estilizadas. Pero la pintura de escenas grandes y de paisajes, ha sido más bien escasa en esa parte de España, aunque no en otras, sobre todo al norte y en Cataluña. Donde sí son abundantes y comunes, aunque no en las fachadas, es en los países de las costas septentrionales del Mediterráneo, pero es poco probable que una influencia proveniente de esos lugares, se implantara con tanta fuerza en nuestro país en la época de la Colonia.

Una posible raíz de esa tradición ornamental nuestra podría habernos venido con los negros esclavos, porque en las regiones del África de donde provenían, sí existía generalizadamente la costumbre de pintar las casas por dentro y por fuera, con adornos abstractos, pero también con figuraciones variadas. Y aquí en Venezuela, en los poblados en donde a los negros no pudieron borrarles del todo sus tradiciones culturales para imponerles otras, se produjo entre ellos el fenómeno de las pinturas murales interiores y exteriores. El caso de Chuao es significativo, aunque bastante singular, puesto que allí se conservaron hasta hace poco costumbres y técnicas africanas visibles en la construcción de las casas y en los paisajes que pintaron sobre ellas por dentro y por fuera.

Si esas tradiciones ancestrales de la cultura africana pudieron tener alguna incidencia en la aparición y la difusión de las pinturas murales en las casas venezolanas, no podemos deducir por ello que el paisajismo nuestro tuviera su origen allí. Porque su filiación directa proviene, indudablemente, por diversas vías, del paisajismo de la pintura europea.

Pero el hecho de que los negros trajeran con ellos las tradiciones africanas de pintar sus viviendas con motivos que incluían al paisaje, y si en nuestras tierras revivieron probablemente esas costumbres y volvieron a pintar sus casas con paisajes, como podría suponerse a partir de ejemplos como el de Chuao, no podemos dejar de admitir, al menos, que la influencia de ellos conformaba un terreno sumamente propicio para que en él resultara muy fecunda la implantación de los modelos pictóricos del paisajismo europeo.

En conclusión, el tema del paisaje en la pintura venezolana tiene su origen en los modelos artísticos llegados de Europa por la importación de estampas y con los artistas extranjeros que vinieron a pintar en nuestro país, pero también tiene otro origen menor en las aportaciones de la cultura africana, y aún otro más, en la visión del mundo de los indios que poblaron nuestro territorio. Algo de todo ese mestizaje cultural debe permanecer viviente en las expresiones de la pintura venezolana, de paisajes o no, aún en nuestros días.