

les estudiamos aisladamente en este libro. En cuanto al siglo XIX, pensamos que se impone la necesidad de una investigación desapasionada que revise con el rigor necesario el acopio histórico de que disponemos.

Faltaba, además, en los estudios sobre arte venezolano, un enfoque orgánico que permitiese enlazar, bajo un criterio selectivo, las experiencias del siglo XIX con la experiencia contemporánea. Creemos sinceramente estar contribuyendo con este libro a crear ese punto de vista que hará posible descubrir las identidades en la obra de nuestros pintores, a lo largo de todo un proceso histórico. En otras palabras, nos hemos propuesto mostrar al lector un esquema de lo que podría ser nuestra más auténtica tradición pictórica. Existe una herencia estilística que pasa de Juan Lovera a Rojas, de Rojas a Brandt y a Reverón y de éstos a los pintores informales. Importa subrayar este hecho para refutar a ciertos autores que, al hablar de la pintura venezolana, se remiten de manera exclusiva a la exigencia de una contemporaneidad impuesta por la pintura francesa, permaneciendo ajenos a la experiencia personal de los artistas nacionales y a las circunstancias por las cuales ellos atravesaron.

Nos creemos, finalmente, en la obligación moral de agradecer a los señores Oscar Sambrano Urdaneta, Enrique Bernardo Núñez, Ludovico Silva, Carlos Salvatierra y a la señorita Lucía Quintero Yanes, la colaboración que nos prestaron para la realización de este libro.

J. C.

UNA VISION DE LA PINTURA VENEZOLANA

El comienzo de la pintura venezolana data de los últimos tiempos de la Colonia. La tradición de un arte con características nacionales ya se expresaba a través de una línea de creación que va de la obra de los pintores que a fines del siglo XVIII formaron la llamada escuela caraqueña y desde los retratos de Juan Lovera, hasta los más variados desarrollos de una pintura popular y anónima, impregnada de un profundo carácter religioso. Este arte popular, cuyo origen se remonta a la Colonia, constituye uno de los más ricos legados de Venezuela y es testimonio fehaciente de la sensibilidad plástica de nuestro pueblo.

Las primeras obras de pintura llegaron de México, Quito y Perú; otra parte de los cuadros destinados a las iglesias procedía de España y se atribuye en su mayoría a alumnos de Zurbarán y Murillo. No entraron al país, sin embargo, obras de algún mérito, venidas de España. Venezuela no fue una Colonia próspera, como México o Perú, y su conquista no sólo fue

lenta sino también agotadora para el español que llegaba al país forjándose una idea exagerada acerca de sus riquezas. El Dorado, como se vio luego, no fue sino un tentador mito. El alto precio y el riesgo del traslado de las obras de arte llevó a los misioneros a fundar talleres de pintura y tallado con el propósito de satisfacer las necesidades de los templos. Aquí en estos talleres se formaron los primeros artistas criollos. Tal arte que había nacido de los requerimientos que imponía el culto religioso llegó a ser con los años una de las principales formas de expresión del pueblo. Junto con su carácter religioso la primera pintura venezolana tiene además un carácter profundamente popular. Pero al lado de esta pintura de recursos técnicos muy elementales, aunque de gran efecto expresivo, se practicó lo que se podría llamar una pintura culta que, a través del legado de la pintura española, venía a ser tributaria de la tradición renacentista. Paralelamente al arte popular la pintura culta trazó su destino como estilo nacional, a tal punto de que para fines del siglo XVIII existió un grupo de pintores que ofrecía lazos estilísticos tan fuertes como para atribuir sus obras a una escuela que se independizaba del arte religioso español: la llamada escuela caraqueña.

La pintura religiosa culta quedó en los templos y en las mansiones de las familias que detentaban el poder económico. La pintura popular corrió peor suerte: ella se conservó menos. En adelante iba a adornar iglesias de menor jerarquía y hogares humildes con el más ardiente testimonio de fe religiosa que se conoce en Venezuela. Arte profundamente

inspirado, cuya producción, en un principio innumerable, ha sido diezmada; un arte cuya tradición alcanza hasta nuestros días y sobrevive en la obra de los ingenuos: Bárbaro Rivas, Salvador Valero, Feliciano Carvallo, etc. Saqueado, quemado, destruido por los terremotos junto con los templos, este legado iba a perecer en gran parte. Sólo su gran cantidad lo salvó para testimoniar sobre el arte que todavía sigue siendo nuestra más original manifestación de conjunto antes del siglo XX.

En el plano de la cultura, la revolución de Independencia significó un rompimiento con el estilo de vida y el espíritu de la Colonia. Fue un cambio que necesariamente iba a modificar los temas y las formas del arte. A la pintura de asuntos predominantemente religiosos y de influencia española, sucedió luego una pintura inspirada en la literatura y destinada a exaltar a los héroes y a sus hazañas gloriosas. La nota característica de este período consiste en el interés por elaborar una tradición nueva conforme al ideal romántico y liberal que dio origen a la República. Los artistas rompieron las amarras de la tradición española y, del modo como había sucedido en la política, buscaron sus modelos en los movimientos franceses.

Durante el largo interregno de la guerra emancipadora, Venezuela no tuvo un pintor que hubiese hecho la crónica de la gesta. El más cercano al espíritu de esta guerra fue Juan Lovera. Pero Lovera fue sólo un retratista. La pintura de batallas sobre-

vendría mucho más tarde, como una repercusión algo a destiempo de la literatura heroica.

Juan Lovera (1778-1842 aproximadamente) fue el primer pintor venezolano consciente de ser un artista. Su técnica de pintor la debe a la Colonia; por espíritu es también un hombre de otra época, pero cuando sobreviene la declaración de Independencia se hace ardiente partidario de la idea emancipadora. En su juventud, siendo discípulo de Landaeta, ha pintado cuadros religiosos. El núcleo principal de la obra de Lovera son sus retratos: Bolívar, Cristóbal Mendoza, Coto-Paúl, Muñoz Tébar, Lino Gallardo, el sabio Vargas, el padre Freites, Nicolás Rodríguez del Toro, forman una galería de celebridades pintadas por Juan Lovera. De su obra se ha conservado tan sólo una pequeña parte: 21 óleos, incluyendo "El 19 de Abril" y "El 5 de Julio", sus dos pinturas más conocidas. Lovera ha sido el mejor retratista venezolano en lo que va de historia, no sólo por su fuerza para interpretar el carácter del modelo y por los rasgos expresionistas que infunde a sus personajes, sino también por la nobleza de su técnica limpia y depurada. En 1814, tomada la república por las huestes de José Tomás Boves, Lovera es uno de los que emigra a oriente; en el destierro, vive en Puerto Rico y, probablemente, en Cuba; cuando regresa al país, ya la Independencia está consolidada; 25 años después de la proclamación del 5 de Julio pintará los que van a ser los dos primeros cuadros narrativos sobre la emancipación de Venezuela.

"El 19 de Abril" representa el contraste histórico entre dos épocas que se separan y se hacen inconciliables: el período tranquilo y pintoresco de la colonia y la época turbulenta que comienza con los sucesos de la Independencia. Esta atmósfera de transición entre dos épocas es captada dramáticamente por Lovera. El estilo descriptivo de este cuadro parece más cercano del costumbrismo que de la narración histórica que después veremos con Tovar y Tovar. Lovera describe los tipos populares con maestría no exenta de nostalgia por el pasado: el arriero, el aguador, el idiota, otorgándoles el mismo interés compositivo que a los personajes centrales del drama: Emparam y Vicente Salias. Toda la pintura es un solo primer plano, pues el pintor parece ignorar la perspectiva; su técnica, desde el punto de vista renacentista, es imperfecta, aun más si consideramos que este es su primer cuadro donde trata una escena con muchos personajes. Todos los detalles del cuadro están tratados con el mismo cuidado que los planos principales y cada personaje está individualizado, visto aisladamente, como si al pintarlo Lovera hiciera al mismo tiempo su retrato. Lovera es un continuador de la tradición del arte anónimo popular: fue miembro de una clase despreciada: era un mulato;¹ y en estos cuadros donde se negó a concederle más importancia al héroe que al pueblo, se dignificó por primera vez en nuestras artes la vida de los hombres oprimidos, reclamados así para esa forma de eternidad fija que confiere el arte.

¹ Ver catálogo de la exposición de Juan Lovera (1959), presentada en el Museo de Bellas Artes por Alfredo Boulton.

Los pintores que siguen a Juan Lovera cultivan un arte naturalista, cuidadoso de la observación objetiva y de las reglas, un arte que nacía de un requerimiento científico más que de una intuición artística. En Caracas se había creado hacia 1850 la primera escuela de pintura y dibujo, pero desde allí se impartió una enseñanza errada en lo que concierne al arte, enseñanza que en la práctica sólo sirvió para deformar el talento. Se practicó un arte didáctico y menor, subordinado al simple propósito de representar del modo más exacto el modelo natural. Arte de ilustradores y pintores de costumbres que servía mejor a las aplicaciones de la ciencia.

El pintor más notable de la generación posterior fue Martín Tovar y Tovar. Discípulo de Carmelo Fernández y aconsejado por éste, muy joven viajó a España y Francia, para estudiar con Vicente López, Madrazo y León Coignet. En Venezuela inició hacia 1962 su carrera de brillante retratista años antes de que el Gobierno le encargara ejecutar una serie de lienzos históricos para decorar la cúpula del Capitolio Federal. Correcto, de modales distinguidos, seguro de sí mismo y generoso con sus conocimientos, Tovar fue el más destacado intérprete de la historia venezolana. Llevó el género a su apogeo y dejó como retratista una obra vastísima. Pintó la apariencia externa y su arte llenó toda la mitad del siglo pasado; influido por el neo-clasicismo francés de David a Ingres y por los académicos españoles, Tovar reflejó en su obra el gusto elegante de la sociedad caraqueña de su tiempo. Su obra más famosa es "La Firma del Acta de Independencia", que le llevó lar-

gos años de trabajo y de la cual quedan además dos magníficos bocetos.

El valenciano Herrera Toro (1857-1914) continuó sin mayor suerte la obra de Tovar, de quien había sido alumno. Completa con Michelena y el propio Tovar la trilogía del primer movimiento historicista de nuestra pintura y fue el iniciador de una tendencia academizante, que abordó los temas manidos de una literatura inspirada en la mitología griega y romana. Desde que desperdició tiempo en encargos de retratos bien remunerados y su arte se convirtió en profesión lucrativa, Herrera Toro perdió el sentimiento enérgico y dramático que había caracterizado a sus trabajos de juventud.

La pintura venezolana llegó a su esplendor en el último tercio del siglo XIX. Fue un renacimiento debido en gran parte a la protección de que fue objeto el arte durante el largo y apenas interrumpido gobierno de Antonio Guzmán Blanco (1868-1884); este dictador caprichoso y refinado, de morboso gusto por lo grandilocuente y afrancesado, llenó la ciudad de Caracas con edificios y paseos lujosos. Hizo venir arquitectos y escultores de París. Se interesó por los artistas y los halagó al punto de hacerles encargos de no pocas obras de su género dilecto: la pintura narrativa.

Cristóbal Rojas (1858-1890) soportó una existencia breve, apurada todavía más por todos sus padecimientos; fue un temperamento sensible, extraordinariamente dotado para la pintura; discípulo de Tovar marchó a París, donde se inscribió en la Academia

Julian de Jean Paul Laurens. En siete años de intenso trabajo, de 1883 a 1890, Rojas realizó toda su obra. En París pintó sus grandes composiciones con una técnica laboriosa y en atmósferas sombrías que describen a la manera holandesa escenas de los barrios más miserables. Se trata de un estilo inspirado en la novela naturalista de Zolá; realismo social que tuvo sus principales fuentes en las pinturas de Adler, Lermite y Roll.

Pero el realismo tétrico de Rojas no puede juzgarse únicamente como una pintura narrativa y anecdótica, pues en ella se advierte algo de su espíritu atormentado y algo de la propia necesidad expresiva del artista. Sus cuadros están llenos, por lo demás, de aciertos plásticos. La violencia misma que los ha inspirado es ya un resorte de la creación plástica. Rojas volvió después de cierto tiempo al cuadro de formato pequeño, estableció contacto con algunos post-impresionistas, dibujó intensamente y logró en sus últimas obras poner mayor énfasis en el colorido que en el tema. En estas obras prescinde totalmente de la anécdota y da paso a preocupaciones más nuevas como lo era el estudio de la luz atmosférica mediante el empleo de los colores puros. Encerrado en el taller, al modo de Degas y Vuillard, Rojas analizó la figura al contraluz en algunos de sus mejores trabajos. La naturaleza muerta, la figura en silueta, los objetos en primer plano, bañados por una luz resplandeciente, son los temas de un arte menor con el que Rojas llegó a expresar mejor su sentimiento de soledad. Sin alcanzar a realizarse como un impresionista y avanzando más allá de esa tendencia, Rojas encontró un sitio entre los pintores modernos que, a

finis de siglo, ya cansados del aire libre, volvían sus miradas hacia un arte de taller para recrear aquí un mundo íntimo y cotidiano.

Arturo Michelena (1863-1898) fue una naturaleza diferente. Estudió en París y dejó una obra extraordinariamente numerosa a pesar de haber vivido apenas unos años más que su compañero Rojas. Desde 1885 hasta 1887 pintará al igual que Rojas, un conjunto de obras anecdóticas con el propósito de concurrir a los salones oficiales de París; luego experimenta un cambio, una evolución hacia una pintura de colorido alegre y temática diáfana, aunque más literaria todavía que su primer realismo. Son escenas de la historia nacional, la mitología o la Biblia. Festejado por su época, nadie como él conoció el éxito y también la vanidad de la gloria. Su arte es reflejo de un espíritu extravertido, amable y superficial, al que eran extrañas la melancolía y la angustia de Rojas. Su técnica prodigiosa y su proverbial maestría para ejecutar obras de las dimensiones más grandes hacen de él tal vez el más notable de los pintores académicos de Latinoamérica. Por otra parte, y al modo de Tovar y Tovar, rehuyó plantearse las interrogantes de un arte nuevo.

Después de Michelena y como consecuencia de la vulgarización de su estilo narrativo, se inició en Caracas una etapa académica, de graves consecuencias para la pintura, etapa que sólo iba a concluir 20 años más tarde con la aparición de los pintores del Círculo de Bellas Artes.

En 1912 se formó el Círculo de Bellas Artes, agrupación que comprendía pintores y escritores; unos y otros tenían el propósito de renovar sus respectivas especialidades en lucha contra una sociedad viciada, apática y reacia a las ideas nuevas. Las ideas políticas no eran extrañas a estos artistas que veían en el tirano Juan Vicente Gómez la causa de todos los males. Esos pintores no tenían 20 años de edad cuando en 1909 fomentaron una huelga en la Academia de Bellas Artes contra el nombramiento de Herrera Toro como su director. Pero lo que importa señalar es la estética que el Círculo profesó. Olvidar la academia, comenzar de nuevo, hacer que la tela respire aire fresco de la atmósfera; emplear los colores libremente y pintar la realidad circundante. Los inspira un impresionismo cuya técnica ninguno conoce. Así comienza su aventura el paisaje de Caracas. Aprendizaje lento y laborioso para estos jóvenes sin maestros. Habrá que esperar a 1919 para ver los primeros frutos de esta generación. Hacia 1929 el Círculo hace una exposición de pinturas de todos sus integrantes y en esta misma fecha desaparece como agrupación artística. Pero había tenido el mérito de gestar un movimiento que asignaba al paisaje por primera vez categoría de arte independiente. Fue además el primer intento de hacer una pintura contemporánea.

Definió los postulados de una escuela paisajística que toma todo, excepto la técnica, del propio medio que le proporcionó sus temas. El Círculo fue también una escuela y sembró la semilla del descontento como estímulo al deseo de búsqueda, que iba a tras-

mitir a otra juventud que, años más tarde, se rebelaría a su vez contra el Círculo. Finalmente, reunió a nuestros mejores artistas de la primera generación del siglo bajo un programa de acción y trabajo organizado y coherente.

Federico Brandt era por edad y por formación el más maduro del grupo; estudió en Alemania y Bélgica y vio obras de Van Gogh y Cézanne. Brandt emplea el color blanco en sus paisajes y figuras y compone con un sentido cuidadoso el espacio, dejando como resultado una composición vibrante en la que destaca un dibujo nervioso; emplea el trazo para dibujar el contorno de las formas. En sus últimos tiempos abandonó el paisaje, género típico en que se expresó su generación, para realizar una serie de excelentes interiores que se aproximan a su ideal de vida concentrado y sereno. Telas tiernas y depuradas donde la superficie se siente recargada de silenciosos objetos y donde la función representativa de la forma cede ante la necesidad de expresión; ellas forman el mejor testimonio de un arte menor cuyas fuentes no sólo habría que buscar en la influencia del belga Louis Thevenet, sino también en la tradición venezolana y especialmente en el arte escueto de la última época de Rojas.

A. E. Monsanto fue el más notable de los pintores consagrados a la enseñanza artística; era un pintor de cultura y sensibilidad excepcionales, de temperamento autocrítico que le hacía ser demasiado exigente consigo mismo; veinte y cinco años antes de su muerte, ocurrida en 1948, había abandonado

la pintura; reviste mérito especial por haber sido guía de varias generaciones. Dejó constancia de su talento en varios paisajes que revelan, por encima de sus valores plásticos, la contradicción de un espíritu sensible que exigía de sí mismo más de lo que en la práctica podía llevar a buen éxito.

Rafael Monasterios condensa las mejores cualidades de los paisajistas de su generación; a lo largo de cincuenta años, Monasterios pintará sin desmayar y con el mismo impulso ingenuo los paisajes de su tierra natal. Sus temas preferidos: calles de pueblos solitarios bajo el rescoldo de sus aleros acogedores, trapiches, sembradíos tras un cielo siempre azul recorrido por ovillos de nubes blancas, naturalezas muertas tratadas con un colorido fragante, sensorial. Monasterios supo encontrar inspiración contemplando las cosas que llevaba directamente al óleo con un candor comparable al del pintor primitivo.

La obra de Armando Reverón está estructurada por un dibujo recio y sólido, bajo su aparente nebulosidad. Hasta 1919 había ensayado tímidamente al lado de sus compañeros del Círculo de Bellas Artes; dos rápidos viajes a España le habían revelado el mundo de Goya y el Greco. Bajo la influencia impresionista de Boggio, de 1919 a 1922 pintó algunos de sus mejores óleos: tal vez lo más valioso del impresionismo venezolano.

Después de esta época Reverón abandona el color pleno para emplear materiales más ligeros y pigmentos neutros en cuya aplicación deja que el fondo

de la tela sin pintar adquiera por sí mismo una calidad plástica. Es la época que ha sido llamada blanca por Alfredo Boulton. Pinta la luz en estado puro, esa luz que destruye el color local transformando la realidad vista en un confuso caos de sensaciones. La plenitud luminosa del litoral atrae a Reverón hasta un abismo blanco más allá del cual sólo se cifra la locura y la nada. A lo largo de una revolución extraordinariamente unitaria, despoja totalmente la paleta hasta quedarse con los blancos, los grises y las tierras; reemplaza la tela por el coeto preparado; se vale del frotado y la pincelada corta al modo impresionista para crear una especie de técnica combinada; busca el mayor efecto de profundidad con el mínimo de recursos plásticos. Confiere al fondo de la tela un valor plástico atmosférico. Pinta de modo frenético a todas horas el paisaje del litoral, el puerto, la playa, los parques, las calles inundadas por un sol caliente. Sus cuadros de esta época todavía responden a una imagen objetiva y cohesionada de la realidad externa. Sólo después se opera la metamorfosis que condujo al artista hasta el reino de lo místico. Luego de 1944, sus cuadros comienzan a reflejar un mundo de alucinación donde realidad y sueño se confunden; en esta etapa se encuentra la serie de sus autorretratos. Su visión llega al grado de contemplación mística, pero su yo se funde de tal modo en esa visión de la realidad que el pintor queda inmerso y sin retorno en ella. Su conciencia desaparece en el vértigo de la locura y muere en 1954.

Una segunda generación continúa la enseñanza del Círculo. Son ante todo paisajistas. Pedro Angel

González, Luis Alfredo López Méndez, Elisa Elvira Zuloaga y Marcos Castillo, no forman propiamente un grupo homogéneo que se identifica estéticamente, sino una generación que se plantea, con las diferencias de cada caso, temas semejantes. Ellos abren el compás del paisaje hacia la figura humana; pero los une el hecho de que permanecen fieles a la tradición iniciada por el Círculo.

Marcos Castillo (1900) es un colorista intuitivo que sabe someterse a la disciplina del taller; su arte es variado y desigual y en sus comienzos está influido por los post-impresionistas; su gusto por la simplificación del tema y por la pureza de los medios empleados, que elude toda anécdota, pareciera reñido con una emoción desbordante por el color. Castillo es un lírico para quien el color y la forma son todavía símbolos de un contenido subjetivo. Los árboles estilizados y amenazantes aparecen en la pintura de Elisa Elvira Zuloaga, en paisajes poblados, más que por árboles, por signos; árboles no exentos de gravedad bajo un clima peculiar de misterio aprendido de los primitivos.

Pedro Angel González (1902) es escrupuloso con su estilo descriptivo, pero sin anécdota; le interesa el tema monumental que estudia incansablemente en la observación de los volúmenes montañosos del Avila, buscando soluciones no sólo de perspectiva sino también atraído por el claroscuro. Ya sea combinando las líneas de la arquitectura colonial de un pueblo, o componiendo la armonía de volúmenes de montañas vistas arquitectónicamente, siempre son el ritmo di-

námico de las formas y la sólida organicidad del espacio, los recursos de Pedro Angel González.

Otro pintor de actuación destacada fue Manuel Cabré (1890), quien en 1920 marchó a Francia donde fue solicitado por diferentes influencias. A su regreso a Caracas trajo un grupo de paisajes que expone en 1931 con enorme éxito. Cabré continuó una evolución que se interrumpe en su época de los paisajes del Avila, con los cuales alcanza una dimensión fotográfica prohibida a la pintura. Después de 1945 la pintura venezolana está lista para recibir la influencia de las tendencias internacionales. El fin de la Segunda Guerra acarreó la esperanza en una era de progreso y la confianza y el optimismo se manifestaron con igual fuerza en las artes. Hasta ahora la principal realización de la pintura venezolana durante el siglo XX la constituye la tradición representada por los paisajistas del Círculo de Bellas Artes, cuya actividad comenzó hacia 1912. Esos pintores, como hemos dicho ya, postularon una plástica nativista que se basaba en la observación directa de la naturaleza, en la autonomía del paisaje y en su rechazo de la anécdota. Después de 1945 dos representantes del Círculo dan muestras de vigor incansable: Reverón y Rafael Monasterios. Aunque parecía representar una tradición contra la cual los jóvenes luchaban, Reverón se encontró rodeado por los nuevos pintores que vieron en su experiencia solitaria una salida a la necesidad de escapar al marco nacionalista y estrecho del paisaje.

Antonio Edmundo Monsanto marcó con su influencia el destino de la nueva pintura; si Monsanto había fracasado como pintor, no le sucedió lo mismo como maestro; llamado en 1936 para dirigir la Academia de Bellas Artes realizó la reforma de este instituto que luego se llamó con el nombre menos pedante de Escuela de Artes Plásticas. En adelante la Escuela iba a ser el principal centro de la actividad artística de Caracas. Monsanto se apasionó por Cézanne y desarrolló su plan de enseñanza alrededor de la obra de esta figura del arte moderno. Su método consistía en explicar la pintura como una sucesión de experiencias cuyas técnicas se encadenaban pero no se repetían; la mejor lección es la que obtenía del análisis detallado de cada obra, vista en láminas y reproducciones de libros. Su éxito fue resultado de sus grandes conocimientos, de su lucidez y de una intuición genial para el análisis allí donde se carecía de obras originales de los maestros estudiados. Su presencia en la Escuela marcó la gran época de lo que podríamos llamar la pedagogía del cubismo.

Al romper con la enseñanza académica, las consecuencias no se hicieron esperar. Se practicó el fauvismo y el cubismo y se prepararon las condiciones para búsquedas nuevas. El hecho de que estas manifestaciones de comienzos de siglo — fauvismo, cubismo, expresionismo — se hayan aprovechado en una época tan tardía no eximió de su responsabilidad a una generación nueva que no fue culpable de la ignorancia de sus predecesores, pero que se disponía a conseguir un título de contemporaneidad en el menor

plazo posible y al mayor precio que por entonces se podía pagar: un viaje a Francia.

Cézanne, Picasso, Matisse, los surrealistas, Arp, Moore, Chagall, Klee, Kandinsky, serán las principales líneas de influencia que se dejan sentir entre los años 1936 y 1950.

Otra circunstancia vino a sumarse a la influencia decisiva de la Escuela de París: el muralismo mexicano con su anhelo de redención social; los triunfos internacionales de Rivera y Siqueiros, que cultivaban una suerte de monumentalismo acuñado sobre una plataforma nacionalista, conquistaban a América. Una generación venezolana iba a levantarse al calor de esta influencia para oponer por primera vez una temática fundamentalmente figurativa a la tradición paisajística que se inició con el Círculo de Bellas Artes.

Poleo, León Castro y Gabriel Bracho se formaron en esta escuela. Poleo pasó algunos años en México. En París había pintado hacia 1944 la primera pintura abstracta del arte venezolano; pero no era ésta su dirección y pronto lo vemos empeñado en una temática social; abordó una suerte de simbolismo tomando como punto de referencia los problemas agrarios; representó, con sus figuras sólidas, hasta hieráticas, destacadas sobre un paisaje árido e inhumano, un neo-renacentismo sacado de los perfiles escultóricos de Pierro de la Francesca. Posteriormente fue atraído por Dalí y el surrealismo y desembocó en una especie de estilización convencional que tipificó el simbolismo de sus figuras femeninas idealizadas hasta un frío ornamentalismo. Gabriel Bracho, cuya influencia ha

sido más ideológica que pictórica, realizó carteles monumentales condenando la guerra cuando ya ésta había pasado, y los cuales expuso a su regreso de Chile en el Museo de Bellas Artes. Nos quedan, finalmente, los paisajes menos ambiciosos de Pedro León Castro, pero realizados en un estilo más auténtico, de reminiscencia primitiva en algunos casos. La evolución siguiente de este pintor no permite, sin embargo, formarse ningún juicio optimista sobre su pintura.

Juan Vicente Fabbiani se agrupa también alrededor de esta primera generación figurativa; no dio importancia al tema social y pintó bajo la influencia de Marcos Castillo una obra donde emplea preferentemente el gran plano de color para conseguir, sin negar la tradición, una expresión más moderna. Aunque Francisco Narváez es sobre todo un escultor, no han faltado épocas en que este artista ha pintado. Narváez es por orden de aparición el primer escultor abstracto de Venezuela y hay incluso motivos — por lo menos hasta ahora — para considerarlo como el más importante de nuestros escultores. Su obra pictórica queda sin interés y revela en él una inútil dispersión de energías. Sus maestros: Arp y Moore.

El punto de arranque de la nueva pintura puede establecerse hacia 1946, con la segunda clase de Montano. El bienestar económico que empieza a vivir el país se traduce en posibilidad de que los jóvenes realicen contactos directos con París a través del estímulo de premios y becas. La influencia de los grandes pintores europeos llega no sólo a través de la

difusión de libros y reproducciones a color sino también mediante las primeras obras originales traídas al país. Por estos años llega a Caracas el crítico francés Gastón Diehl, quien organiza en 1950 una gran exposición de la Escuela de París, que incluye a los grandes maestros, desde Manet hasta Braque, Picasso y Leger, sin olvidar a los jóvenes. Circulan libros de toda clase. Se hace necesario explicar la evolución del arte contemporáneo, esa evolución que va del Impresionismo (y un poco antes, con Delacroix) hasta el abstraccionismo; ¿cuáles son los alcances de la vanguardia? Las individualidades de la Escuela de París, al independizarse de los movimientos a los cuales pertenecieron, van a restar fuerzas a esa continuada evolución que ha sido más bien obra de grupos que de genios, ese progreso que se trasmite ininterrumpidamente del cubismo al dadá, del expresionismo al abstraccionismo y el neoplasticismo. Picasso desborda a su siglo, paralizando la acción de la vanguardia o reduciéndola a centros experimentales donde se combina toda clase de esfuerzos y donde se aúnan verdaderos equipos de artistas. Modigliani, Rouault, Braque, Leger, Chagall, Klee y Chirico liberan por dondequiera esa influencia romántica que por momentos hace olvidar la metódica investigación de un Mondrian, las teorías de Kandinsky o los progresos del neoplasticismo hacia el arte cinético.

Los pintores de 1948 son solicitados por tan complejos llamados: por una parte el ideal romántico que representan las individualidades señeras al estilo de Matisse y Picasso y, por otro lado, los movimientos

que trabajan organizadamente alrededor de un concepto, de una búsqueda, de una conquista a la cual cada artista sacrifica su personalidad, con miras a soluciones integradas al desarrollo global de las artes en una sociedad contemporánea, acelerada por el progreso de la técnica.

Los tímidos ensayos de la Escuela de Artes de Caracas llenaron los salones oficiales de 1947, 1948, 1949 y 1950, donde se repiten las fórmulas expresionistas y cubistas, combinadas a la espontaneidad y frescura que caracterizan al talento que se inicia. Fueron estos jóvenes premiados en los salones, los que se encontraron un día agrupados en París en torno a una revista: Los Disidentes. Con ellos veremos plantearse una polémica entre los partidarios del arte tradicional y el arte nuevo. Pero lo que importa en esta generación, más que la lucha que ha librado, es la presencia de una conciencia estética, hecho que no había ocurrido en Venezuela después de 1912. Los combates, la furiosa acometida de esta generación contra los paisajistas de Caracas, la crítica vehemente al Salón Oficial, expresada en un lenguaje tan pueril como incendiario, resultan insignificantes compararlos con la adquisición de esta conciencia.

Desde 1950 triunfa en Occidente la estética neoplástica; tal fue la vía que de un modo homogéneo y polémico escogieron Los Disidentes. El neo-plasticismo retomó y amplificó las teorías de Mondrian aplicándolas a un programa de realizaciones que va de la arquitectura hasta el diseño en todas sus formas. Es el momento en que podemos hablar en Venezuela

de una pintura al servicio de la arquitectura o asociada a ella; de un arte que emplea técnicas absolutamente consideradas ilícitas hasta ahora para adaptar sus resultados a la integración visual que se pide por todas partes. Es, por otro lado, la época de oro de nuestra arquitectura. Los Disidentes prosiguen sus actividades en Caracas, sumándose inmediatamente a la ola de progreso técnico, a esa suerte de mística constructiva que es sólo reflejo de una inquietud universal que toma cuerpo bajo la idea del progreso continuo.

Uno de esos artistas fue Alejandro Otero, convertido en cabeza del grupo y su más decidido polemista. El abstraccionismo geométrico, del cual fue representante Otero, significó una intromisión demasiado audaz para la mentalidad tradicionalista de nuestro medio, por lo que gran parte del esfuerzo de los primeros años se agotó en la polémica y en explicaciones didácticas que tenían por fin divulgar el nuevo arte. En la obra de Otero se cumple esa evolución gradual que permite seguir la trayectoria misma del arte contemporáneo desde la figuración hasta el momento en que se prescinde del objeto para crear un lenguaje con la forma geométrica. Toda su obra marca el desarrollo de esa desintegración del objeto que lleva al artista a descubrir relaciones esenciales del color y la línea allí donde no es posible identificar nada. A la par que un mayor desarrollo de la conciencia plástica se busca el progreso total de los medios empleados.

El pintor usa la pistola al aire y prescinde del caballete. Los Coloritmos con los que culmina su evolución constructivista, señalan la síntesis de todas las etapas anteriores de Otero. Pascual Navarro había recibido la influencia de Reverón, luego pasó a una etapa abstracta para volver finalmente, en los últimos años, a un expresionismo que recuerda a sus primeros trabajos. Algo parecido ocurrió con Mateo Manaure, quien al igual que Otero regresó a Venezuela para trabajar en proyectos de murales para la arquitectura. Manaure viró en los últimos años hacia un figurativismo esquemático, quemando las etapas, pero sin desestimar su experiencia en el empleo del color puro; trabajo de pequeño formato, realizada con pinturas al agua, menos ambiciosa pero quizás más acorde con el temperamento del pintor. Lo mismo sucedió a Armando Barrios, quien recorre todo el camino que lo lleva y lo trae de la abstracción geométrica, y de la cual conservará algunos rasgos para sus composiciones figurativas a base de planos angulares y líneas geométricas. Víctor Valera y Omar Carreño, a su viaje a París, siguen los pasos de los primeros, mas ambos se han dedicado preferentemente a la escultura en hierro. González Bogen aspira a la integración total de la pintura y la escultura en una estructura objetiva realizada en función de un espacio arquitectónico.

Jesús Soto no perteneció a Los Disidentes, pero se le asocia a ellos por ideas y por generación. Egresado de la Escuela de Monsanto y luego director por un tiempo de la Escuela de Maracaibo, Soto se radicó

en París desde 1951. No escandalizó desde Francia ni acusó a la vieja generación, empero trabajó seriamente junto al pintor Vassarely al punto de que, cuando regresa a Venezuela en 1957, es sólo para recibir honores oficiales semejantes a los que se le tributaron en 1955 a Reverón. Soto considera el cuadro como un medio para expresar sentimientos ajustados a la atmósfera apresada en estructuras en relieve que el espacio penetra. Su interés deviene menor ante el afecto sensible y poético que logra en cada cuadro, combinando una gran libertad con la absoluta precisión de los medios empleados. Espontánea y a la vez rigurosa, la obra de Soto representa un esfuerzo para volver al espacio natural que querían los impresionistas, pues concibe el espacio de sus estructuras como un todo fluyente que se intercomunica en perpetuo devenir con la atmósfera exterior.

Las corrientes figurativas mantienen el prestigio de la tradición y ellas no se quedan atrás en importancia ante las abstractas. Después de Héctor Poleo surge una generación nueva que ha trabajado estrechamente al lado de los pintores abstractos. Uno de sus integrantes, Luis Guevara Moreno, había sido disidente y, como tal, abstracto geométrico. La "rectificación" de Guevara tiene lugar en París mismo. Sin embargo él no desperdicia su paso por el abstraccionismo para explotar el color puro en esta obra figurativa que emprende a su regreso a Venezuela y con la cual llega a ganar, en un tiempo increíblemente corto, casi todos los primeros premios de los distintos salones del país. Trabajando el formato

grande, Guevara realizó en los primeros años una pintura donde empleaba gruesas capas de pintura y en donde el motivo era evidentemente un pretexto para crear una estallante armonía de colores. Paso a paso, Guevara fue dando mayor importancia al motivo y a la anécdota y valiéndose más y más de un dibujo con el que llegó a precisar el contorno de las figuras, con lo cual el colorido tuvo cada vez menos interés. Sin negar los aciertos de Guevara Moreno cuando trata el dibujo puro, habría que decir que una excesiva preocupación por la línea ha servido sólo para restar valor plástico a su pintura.

Luisa Palacios, también realista, se ha dedicado con más éxito al grabado.²

Otros dos pintores que se mencionan junto al nombre de Guevara Moreno son los de Jacobo Borges y Régulo Pérez. Borges sigue una búsqueda personal, caracterizada por una violenta deformación de las figuras humanas, agrupadas en escena, y convertidas a veces en monstruos gesticuladores, a cuyo efecto se presta una materia aplicada con no menor violencia, en cuadros de gran tamaño. Borges se ha destacado también como excelente dibujante, y como

(2) Dentro del movimiento abstracto habría que incluir al grabado, género éste que ha alcanzado en los dos últimos años un desarrollo estimable, debido especialmente a la actividad axperimental desplegada por *El Taller*. Se trata de un grupo de pintores entre los cuales se cuentan Luisa Palacios, Jaime Sánchez, José Guillermo Castillo, Angel Luque y A. Granados Valdés; las exposiciones que estos grabadores han realizado en el país y en el extranjero, así como sus envíos colectivos al Salón Oficial, permiten forjarnos la mejor

tal hace al mismo tiempo obra de sátira social, sin menoscabo de la autenticidad plástica.

Alirio Rodríguez, que residió durante algunos años en Italia, ofrece una búsqueda semejante a la de Borges en lo referente al tema, pero no en la intención crítica ni en la técnica; Rodríguez emplea tonos y Borges el color puro. Borges narra algo, Rodríguez simplemente expone. Ambos se acercan a la expresión gráfica y en esto quieren ser testigos del hombre de nuestro tiempo. Desde hace algunos años trabaja en Venezuela Ivan Petrovzky, pintor figurativo que recrea en la tela escenas de la memoria a base de un color blando y tierno que utiliza disponiendo el cuadro en planos separados por un trazo grueso con el que esquematiza la figura humana. Hugo Baptista hace de las vistas de puerto la fuente de un sentimiento violento que se manifiesta mediante un colorido dinámico y exaltado a su nota más alta.

esperanza de esta manifestación tan desdeñada por las generaciones anteriores. Se podría decir que es sólo ahora cuando el grabado comienza a existir como género autónomo en Venezuela. Paralelamente al *Taller*, trabajan algunos artistas surgidos de las corrientes abstractas, con dedicación ejemplar y con un empeño estilístico como el que se observa en Luis Chacón, uno de nuestros mejores grabadores del momento. En la Escuela de Artes Plásticas, por otra parte, vienen aplicándose con éxito, las técnicas del grabado, particularmente en lo que se refiere a la litografía, el linóleo y el grabado en madera. En términos generales, nuestro grabado es un arte de vanguardia, que se mantiene en una línea de investigación comparable a la que llevó a la cerámica venezolana, entre 1953 y 1962, a ocupar un sitio de primera importancia en el arte latinoamericano.

Aglays Baptista observa el colorido de los tejidos y de los objetos cotidianos para llevar a la tela una impresión tan efusiva como intimista de lo circundante.

Entre los más nuevos, Manuel Espinoza es uno de los figurativos con obra realizada; al modo de los cubistas, Espinoza hace estallar en ritmo vibrante las líneas principales del objeto sobre la tela, presentando una visión simultánea y deformada de la realidad. Y llega a esto luego de un estudio laborioso y analítico de las técnicas pictóricas. Otros figurativos de las nuevas generaciones cuya obra permanece todavía en anuncios son Omar Granados, José Antonio Dávila, Juvenal Ravelo, Domingo Medina, Rubén Chávez, Luis José Bonilla, Jorge Arteaga, Sócrates Escalona, Darío Lancini, María Wikander, Pedro Báez, Alirio Palacios y otros.

Virgilio Trómpiz ha permanecido fiel a la representación de la figura, que deforma y reduce a ritmos duros y violentos para buscar un efecto expresivo. Enrique Sardá ha dado al salto a la abstracción informalista, al regresar de Europa, después de una etapa figurativa en que recibió la influencia de Klee. De esta misma generación es Oswaldo Vigas, quien se reveló en el Salón de 1952 con su serie de las brujas. De la figura pasó a la abstracción no ortodoxa y finalmente ha evolucionado hasta una pintura cruda que finge el efecto de las texturas bajo un dictado expresivo que rehuye las formas. Mario Abreu comenzó en 1951 con una obra donde manifestaba el violento impacto de un colorista primitivo.

Otro abstracto, de una generación más joven, es Humberto Jaimes Sánchez, ganador del premio nacional de pintura. Jaimes devuelve al color su valor de sustancia y lo aplica como textura: no elimina la forma ni la destruye, sino que la convierte en masa sin bordes, masa fragmentada de una materia cuyas tensiones, representadas en la tela por armonías y contrastes de colores, tienden a liberar energías primarias, internas, sobre un espacio que semeja parte de una extensión mayor recortada. Angel Hurtado, en cambio, se expresa principalmente por medio del signo, signo dinámico que se desplaza en un espacio manteniendo un equilibrio rigurosamente calculado; Hurtado emplea el óleo para obtener un efecto de atmósfera nocturna en sus cuadros, atmósferas en donde el signo deja de pronto de ser una notación gráfica para convertirse en imagen.

Manuel Quintana Castillo ha sentido la urgencia vital de comprender y experimentar los momentos más significativos por los que atravesó la pintura en nuestro siglo, desde la figuración realista hasta la abstracción lírica; lo sorprendente de esta evolución que ha llevado a Quintana hasta el informalismo, consiste en que ella no tiene nada de aventura intelectual o de toma de conciencia a priori, sino que es resultado de una profunda evolución interior.

"Creemos en la pintura como en un resultado ante el cual el artista se siente nuevamente libre y no como en un acto que compromete a quien lo realiza para toda la vida". Estas palabras del catálogo del Salón Experimental de 1960 establecen claramente la

posición de los pintores informalistas, que en Maracaibo, en marzo de ese mismo año, lanzaron su primera exposición-manifiesto. No hay duda para considerar a estos artistas como otra generación e incluso como un grupo. Las exposiciones de los informalistas venezolanos se han reiterado repetidamente tanto en Venezuela como en el exterior y no vamos a discutir el mérito de esta generación que ya ha sido ampliamente aceptada. Su posición no nos parece ya tan nueva y falta por ver con la perspectiva necesaria sus trabajos. A través de los salones oficiales y exposiciones colectivas estos pintores se han dado a conocer lo suficiente como para darle importancia al argumento ridículo de que los informalistas son unos advenedizos.

Es ante todo un grupo de vanguardia, que recibe las influencias más actuales y que, dentro de una inquietud absolutamente sincera como necesaria, las pone a vibrar al calor de un programa revisionista. Esa revisión señala con su dedo acusador al abstraccionismo geométrico, a quien se hace culpable de la mollicie y el conformismo estacionario que colocó a los artistas en el riesgo de academizarse para siempre. Es un grupo experimental, abierto a búsquedas muy disímiles, abigarrado y que no llega nunca a organizarse perfectamente, puesto que cada artista se mantiene independiente de las búsquedas de los otros y se carece, además, de un programa conjunto.

Se preconiza un arte donde "la investigación sea más importante que la realización", un arte expresivo y libre, no encajonado por preceptos ni fórmulas, re-

ñido con toda clase de formas. Por otra parte, representa un regreso a ciertos procedimientos tradicionales desechados por el arte geométrico: el caballete, el lienzo, los materiales conocidos, en fin, esa artesanía que se había pretendido reemplazar por un instrumental técnico. Significa el informalismo una vuelta a la naturaleza, aunque no se la identifique o represente como en el realismo; una vuelta a la naturaleza porque busca fuentes de inspiración en ella, se interesa por la textura física, la observa en todos sus estadios y la comunica en forma de conocimiento de esa materia que la pintura anterior había ahogado en el color artificial y en su sed racionalista. Ahora se puede pensar otra vez como Leonardo da Vinci: la observación de los manchones de una pared puede revelarnos muchos otros mundos. Y estos pintores se proponen eso: revelar un mundo en la materia; darla como es, o elaborarla para que sea en adelante. Por otra parte, hay ese despertar del signo gráfico que convierte a la pintura en un sistema caligráfico. Todo eso, lo comprenden nuestros artistas y se apresuran a abrir nuevos caminos investigativos. El planteamiento de lo incontrolado, como emanación de lo inconsciente, que da origen a la pintura azarista y del gesto a través del cual se manifiesta lo irracional; efectos crudos, chorreantes de materia, violentados a propósito hasta esa estridencia que choca con el gusto tradicional contra el cual se lucha de un modo desorganizado. Se pretende continuar el trabajo de los dadaístas con otra intención y en otra época, por otros artistas que sienten otras necesidades. Pintura de la cual se habla en todo el mundo, mundo al que ex-

presa de un modo tan angustioso como caótico. Y esa pintura tiene en Venezuela sus representantes que no son, como se cree, tan ajenos a nuestras tradiciones. Se busca el formato grande del mismo modo que se aplica el experimento en pequeñas dimensiones; tan pronto utiliza una técnica laboriosa para trabajar las texturas, como si se levantara una pared, como tan pronto inscribe un trazo instantáneo sobre el papel de blancura intocable. Los pintores informales carecen de métodos y de metodología, eso es su característica. Así que tan pronto los encontramos reuniendo ruinas de hierro, alambres y desperdicios de las demoliciones y basureros municipales, aplicándose con paciencia inaudita de hormiga a rescatar lo inservible, como tan pronto inutilizan el objeto fabricado para ofrecer de él un nuevo aspecto, absurdo o ridículo, ante el público escandalizado. Y esos restos de ironía no son sino una reacción antiestética contra el buen sentido del espectador.

Aparte de esto, el informalismo ha sido vigilante y atento para expresar cuanto toca la esfera de los intereses de nuestra vida; por eso no abandonará ese humor que permite por ejemplo hacerle un homenaje a la necrofilia, y lo cual no sólo es humor sino también drama; y a veces es una salida literaria o grotesca, que va más allá, a conciencia, de lo que se propone la pintura.

Una posición nacida no solo como respuesta a las necesidades de investigación capaces de reflejar la angustia, el optimismo o la depresión del creador, sino también como una solución de rechazo a toda

pintura anterior, y especialmente contra lo que los neoplásticos llamaron pedantemente el **estilo**. Claro está que la legitimidad de esta nueva pintura está dada esencialmente no por el comportamiento rebelde de sus autores sino por las soluciones más o menos acertadas que hayan dado a los problemas plásticos. La experimentación comporta grandes riesgos, pero ya no queda otro camino. Los artistas lo han intuído; ellos saben que de su trabajo depende el futuro, si no de la humanidad por lo menos del trabajo de los otros artistas, por lo que su riesgo en el fondo no solo es inmensa responsabilidad sino también compromiso. Responsabilidad que se admite libremente. Los experimentos tienen que ser únicos o no son pintura; no puede repetirse un gesto sin correr el peligro de convertirlo en una fórmula mecánica. La acción pictórica tiene sus equivalentes en un acto de magia o en un suicidio.

Esta voluntad de rompimiento total, que solo se justifica por un borrar de las huellas es la que lleva a Daniel González a trabajar con materiales cada vez más insospechados, sin que por ello sus creaciones pierdan el rigor que les otorga una conciencia equilibrada. Fernando Irazábal va al aspecto crudo y patético de la ruina exterior, del detritus negro que emplaza en sus cuadros por medio de zonas de materia oscura. J. M. Cruxent obedece a un ritmo interno que se ejerce hacia afuera, denunciando los aspectos viscerales del pensamiento y del ser, bajo una suerte de dictado compulsivo que se traduce en la tela por un vasto registro de texturas combinadas.

Gabriel Morera superpone a la materia lo gráfico del modo como un hilo de sangre gotea sobre una piel. Angel Luque se interesa por los elementos que desencadenan el drama de la luz sobre una pared ruinosa o blanca como también por el signo que rehace las formas del inconsciente a manera de una escritura infantil. Maruja Rolando sacrifica su lirismo a una materia viscosa que deposita por medio de un acto gestual, imprimiendo al mismo tiempo los acentos de una caligrafía oriental. Carlos Contramaestre pega en la tela las pieles de animales acabados de matar y los deja asolear para enviarlos a los salones oficiales. Teresa Casanova observa las texturas de los árboles y los lleva a sus cuadros bajo una apariencia diferente y extraña. Brandt confiere al surrealismo un sentido patético y un contenido autóctono. Luisa Richter se inspira en la luminosidad informal de nuestro cielo.

En tal estado se encuentra la pintura venezolana en sus manifestaciones y autores. Su destino está profundamente ligado a los compromisos, contraídos, hace hoy quince o veinte años, por las generaciones que nos precedieron. Está ligado a lo que hacen hoy los jóvenes que mañana serán viejos. Está ligado a lo que nosotros ahora mismo estamos pensando de todos ellos.

(1961)

CRISTOBAL ROJAS

Los estudios sobre Cristóbal Rojas se hallan en una fase importante.¹ Es verdad que no ha aparecido aún el libro fundamental sobre el artista y ni siquiera sobre la pintura venezolana a todo lo largo de su historia, pero no es menos evidente que los críticos comienzan a interesarse por Rojas más que por cualquier otro pintor venezolano del siglo XIX. A este hecho contribuye accidentalmente la circunstancia de cumplirse ahora el centenario del nacimiento del gran pintor. Hasta hace diez años los escritos que trataban sobre Rojas eran, por su cantidad, insignificantes; quizás hoy dispongamos de un material biográfico suficiente para sacar de la sombra la figura de un artista del que apenas era divulgada la leyenda de

¹ Este texto apareció en la Revista Nacional de Cultura, N° 31, Noviembre-Diciembre de 1958; fue escrito con motivo del centenario del nacimiento del pintor. La retrospectiva organizada en el Museo de Bellas Artes se celebró un mes después, en Enero de 1959.