

2000

Miradas a la evolución de las artes plásticas en Venezuela

Juan Calzadilla

Citas recomendadas

Calzadilla, Juan (Primavera 2000) "Miradas a la evolución de las artes plásticas en Venezuela," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 51, Article 8.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss51/8>

MIRADAS A LA EVOLUCIÓN DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN VENEZUELA

Juan Calzadilla

La Colonia

El arte colonial no alcanzó en Venezuela un esplendor comparable al logrado en otras posesiones españolas en América, más favorecidas por el desarrollo económico, por un más fácil poblamiento o por una mayor concentración de poder en las tierras conquistadas. Una cuestión suficientemente aceptada por los estudiosos es que las expresiones de arte en la América colonial fueron determinadas por el signo evangelizador que suponía, en su más alto contexto y en sus fines, la empresa de colonización llevada a cabo en nuestras tierras. La producción artística tuvo, por lo tanto, valor funcional y se entendía como manifestación que servía más a los fines de inculcación de la fe religiosa que a la voluntad de los artistas, tal como esta voluntad se expresaba, simultáneamente a los primeros hechos de la conquista de América, en la Europa renacentista y del manierismo.

Este rasgo o carácter funcional contribuyó a la escasa evolución de las formas artísticas y a la separación de éstas de la corriente universal de la que se habían desprendido, para reflejar, en cada área o subregión americana, modalidades fuertemente marcadas por el proceso de hibridación natural a que las conduciría el aislamiento territorial.

El tránsito del siglo XVI al XVII es, por la profundidad de su aventura y por sus alcances, un período relevante para el arte americano; es el momento en que las influencias europeas obran más directamente en su destino, prestándole caracteres definitorios; momento de universalismo trashumante que se manifiesta en el continuo peregrinar de artistas que van de región en región, transmitiendo el apostolado renacentista tanto como el

de las ideas religiosas. Artistas españoles, flamencos e italianos cruzan los mares y recalán en América. Estilos, escuelas, oficios, se interpretan, y el conocimiento adquiere carta de universalidad en todas partes. Pintores de cierto rango, formados algunos en talleres de Roma, Amberes o Sevilla, dan fuerza y prestancia a las escuelas que crecen en torno a la actividad de los grandes centros poblados.

Simón Pereins, artista flamenco de la corte toledana de Felipe II, arriba a México en 1566; Baltasar de Echave Orio llega a este mismo país en 1573; Bernardo Bitti, entre tanto, se establece en el Perú en 1578, para generar desde aquí el impulso que conduce a la formación de las escuelas del altiplano. Aventura similar cumplió Angelino Medoro, pintor romano que instaló un taller en Santa Fe de Bogotá hacia 1587.

Sin embargo, las grandes escuelas que, con ecos del manierismo, se desarrollaron en México, Santa Fe de Bogotá y Quito durante el siglo XVI, no tuvieron equivalentes en colonias menos afortunadas, apartadas de las grandes rutas del comercio con la metrópoli. Este fue el caso de la Provincia de Venezuela. La pobreza minera, el despoblamiento y el hecho de constituir nuestros aborígenes comunidades dispersas y en extremo agueridas dieron al suelo venezolano un aislamiento dramático, al que contribuyó aún más la inclemencia del clima tropical y la indefensión de nuestras costas ante el acoso constante de las incursiones de los piratas. Se explica así la escasas incidencia de testimonios artísticos traídos de Europa durante el siglo XVII y comienzos de XVIII.

No obstante, ya desde el siglo XVII, la crónica registra información sobre artistas establecidos en esta parte del continente, como fue el caso de Juan del Cocar, «maestro de arte de pintar, experto y bueno», instalado en Coro hacia 1622, primer asiento de la Provincia de Venezuela; en torno a este poblamiento surgió un centro de producción de imágenes artísticas que constituiría más tarde, en El Tocuyo y Río Tocuyo, el núcleo de una notable escuela de imagineros. Casi paralelamente, en el occidente del país, en Mérida y Trujillo, se hizo sentir la influencia de la pintura procedente del virreinato de Santa Fe, influencia igualmente provechosa para la formación de una tradición de artesanos e imagineros, uno de los cuales, José Lorenzo de Alvarado, destacó en Mérida a fines del siglo XVIII. Estas escuelas, si así pueden llamarse, tuvieron amplia irradiación hacia el centro del país.

El núcleo principal de la vida artística se conformará en Caracas, elevada a capital provincial en momentos en que el crecimiento de la vida económica, gracias a la floreciente agricultura, propiciaba una mayor vinculación de los pobladores con el tráfico exterior, y posibilitaba la entrada de obras de arte religioso procedentes de México y de Europa. En 1638, con la erección de Caracas en sede episcopal, la imaginaria de fabricación local se incrementa de forma considerable, con una tendencia ascendente que llega a su apogeo al finalizar el siglo XVIII. La ciudad

resultó prácticamente destruida por el terremoto de 1641, y su reconstrucción se relaciona con la vida religiosa, cuyo eje será la catedral de Caracas, empezada en 1638 y concluida a fines de la centuria. La urbe cuenta ya con unos 6.000 pobladores a fines del siglo XVII, y no tardará en formarse una clase criolla adinerada para la cual trabajaron artistas allegados a la provincia o criollos educados en la imitación de obras europeas; es a éstos a quienes corresponde ejecutar los primeros retratos civiles que nos han llegado del período colonial. Destaca el del alcalde don Francisco Mijares de Solórzano, que data de 1638, y que da pie a una tradición de buenos retratos que se prolonga, bajo ciertos caracteres de austeridad y sobria elegancia, hasta la primera mitad del siglo XVIII. De los retratistas de este período, tal vez el más importante fue el español fray Fernando de la Concepción, quien, a fines de siglo, realiza el retrato de fray Antonio González de Acuña, obispo de Venezuela, fundador, en 1673, del Colegio Seminario de Santa Rosa de Lima, convertido con el tiempo en la Real y Pontificia Universidad de Caracas.

A lo largo del siglo XVIII, la pintura, la orfebrería y la talla en madera conocen un relativo esplendor; en Caracas se han instalado artistas provenientes del sur de España, y el estilo religioso, a través del auge del barroco, alcanza expresiones de elevado misticismo, mientras que el retrato civil pasa a un segundo término.

Simultáneamente, junto a la pintura culta, proliferan los pintores populares que, en modestos talleres y al margen de la iconografía, crean un arte anónimo de gran ascendiente popular y de rasgos ingenuos. Frente a la abundante producción de estos imagineros, cabe hablar de un estilo colectivo, con variantes y matices de una escuela u otra según la región donde fueron creadas las obras, pero en ningún caso puede hablarse de expresiones del genio individual. La libertad con que trabajó el humilde artesano, olvidado de toda intención académica, bien por falta de formación escolar o porque estaba más empeñado en continuar la tradición local que en alcanzar una maestría que le estaba vedada o que sencillamente no le interesaba, determinó que en sus obras los valores expresivos fueran más acentuados que los valores formales. Tal carácter expresionista otorga a las creaciones de los imagineros populares un sello de ingenuidad, una frescura y un poder inventiva de la imagen que explican el interés que por estas creaciones del ingenio popular manifiestan estudiosos y coleccionistas del arte moderno.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII llega a su apogeo el arte colonial venezolano. Alfredo Boulton ha establecido un parangón entre la pintura de este período y el alto grado de desarrollo técnico alcanzado por la escuela de música de Chacao. Aun a riesgo de no englobar la totalidad de sus realizaciones principales, se pueden resumir los alcances del arte del siglo XVIII en tres hechos fundamentales: a) la obra de Francisco José de Lerma; b) la escuela de los Landaeta, y c) la obra de Juan Pedro López. Lerma es, cronológicamente, el primer pintor de la colonia venezolana a

quien ha podido atribuirse cierto número de obras estilísticamente unitarias. Activo hacia 1720, sus modelos se encuentran en motivos flamencos e italianos; el carácter monocromo de algunas de sus obras, como la gran Virgen de la Merced, trabajada con tonos sepías, dorados y blancos, induce a pensar que se había inspirado en efecto en antiguas estampas flamencas. Sin embargo, el trabajo de Lerma está fuertemente caracterizado por rasgos personales que nos permiten hablar, por primera vez, de una individualidad, de un pintor mestizo. «La forma de empastar las luces o brillos o de dibujar los ojos y la boca de sus personajes le son particulares», escribió, a propósito de Lerma, el historiador Carlos F. Duarte.

Al referirse a los Landaeta, los investigadores de nuestra pintura aluden a una familia de pintores activos en Caracas en la última mitad del siglo XVIII, entre los cuales los hermanos Antonio José y Juan José son los más destacados, con obra reconocible. Antonio José fue maestro de Juan Lovera, dato que permite atribuirle a aquél ciertos retratos de concepción vigorosa que muestran un evidente parentesco con la obra del mismo género pintada por Lovera. Esta relación puede establecerse, sobre todo, al examinar el retrato del obispo Juan Antonio Viana, atribuido a Landaeta, y en donde la estilización de la figura, la solidez del dibujo y la forma del acabado de prendas, libros y encajes, acentúan este posible parentesco con retratos de las mismas características ejecutadas por Lovera.

En cuanto a Juan Pedro López, es la figura más representativa de este momento. Nacido en Caracas en 1724, fue abuelo, por línea materna, de don Andrés Bello. Escultor, dorador y pintor, como convenía a un artista de su tiempo, tuvo una actuación relevante en la sociedad colonial, y su nombre aparece muchas veces en documentos de la época, en actas de tasación y en testamentos.

Muy característica es su manera de acentuar estilizadamente el movimiento y el gesto de los personajes, sobre todo en las manos y los brazos, así como también su colorido, basado en amplios planos de paños y vestiduras, con predominio de azules y rosas muy ricos en matices. Pero donde puede observarse el rasgo más realista de López es en el acabado de prendas y en el brillo de los objetos de atuendo convencional. Fallecido en 1787, López cierra un ciclo de la pintura venezolana dominado por el tema religioso.

LA INDEPENDENCIA

Con la independencia aparece en la cultura artística del país una conciencia nacionalista que se traducirá en el abandono progresivo del tema religioso en favor del motivo civil y militar que, en un primer momento, todavía bajo la influencia de los talleres del siglo XVIII, seguirá expresando, hasta mediados del XIX, ciertos arcaísmos en la representación de la figura.

El estilo de vida colonial había arraigado en todos los órdenes de la sociedad venezolana, y no fue tarea fácil, en medio de las luchas facciosas que pugnaban por el poder, conformar un nuevo estilo de vida y mucho menos formas de arte adaptadas a la doctrina republicana.

Tardó, pues, en aparecer un movimiento artístico que representara al espíritu laico forjado a partir de la independencia. El ejemplo temprano de Juan Lovera (1770 -1843) fue como una isla en medio de la incuria de los primeros años de vida autónoma. Lovera reflejó las contradicciones entre las formas del arte colonial de donde partió y el contenido patriótico de su obra. Heredero de los últimos imagineros, se formó en el taller de Antonio José Landaeta, y sus primeros trabajos fueron advocaciones religiosas. Pero el retrato civil cobra en el vigoroso marco de su obra una espiritualidad severa y parca, que bordea el primitivismo de sus soluciones austeras; es un arte evocador y elocuente, lleno de expresividad. Fundador de la pintura histórica, dos lienzos de Lovera, el 19 de abril de 1810 y el 5 de julio de 1811, constituyen los más lejanos antecedentes del muralismo venezolano del siglo XIX. Son obras que se adelantan en cuarenta años a las grandes obras históricas de Tovar y Tovar.

Entre las calamidades de la guerra no fue la menos grave el hecho de haberse roto la continuidad de la tradición, que transmitía los conocimientos técnicos de maestro a aprendiz. Las escuelas de arte tardan en constituirse en un país asolado por luchas intestinas, y los menguados esfuerzos para restablecer el aprendizaje artístico tropiezan con la apatía y la indiferencia de los gobernantes o con toda clase de adversidades. En Caracas existía hacia 1840 una modesta escuela sufragada por la Diputación Provincial, pero la enseñanza impartida en dicho centro era extremadamente pobre y se limitaba a la práctica del retrato al óleo. Sin idiosincrasia propia, apartados de la tradición, los nuevos artistas buscaron afanosamente sus modelos en Europa, a la sombra de viejos preceptos renacentistas que la sociedad republicana se empeñaba en adoptar, proponiendo ideales naturalistas inalcanzables a los ojos de la sensibilidad criolla, tan desprovista de tradición académica como de formación técnica. Mas de nada valió el poco celo de las autoridades para implantar patrones europeos, pues faltaban profesores idóneos, y la copia, que tan efectiva había sido en el período colonial, produjo escasos resultados en la pintura al óleo.

Pero el retrato civil se impuso en la primera Escuela de Dibujo y Pintura que dirigía Antonio José Carranza (1817-1893), artista mediocre cuyo único mérito consistió en echar las bases de la educación artística en Venezuela. Su actividad se produjo entre 1840 y 1887, pero se conocen pocos ejemplos de su trabajo. Los pintores que le sucedieron durante el oscuro período que va de 1850 a 1875 se consagraron igualmente al retrato y a la miniatura, géneros que hasta la aparición de Tovar y Tovar no tuvieron representantes de la significación de Juan Lovera.

Martín Tovar y Tovar

Martín Tovar y Tovar (1828-1902) fue el primer artista venezolano que siguió de manera sistemática estudios en Europa, primero en España y luego en Francia, y aunque no se dejó tentar por la moda, asumiendo en su estilo la gravedad de un neoclásico, concurrió en una oportunidad al Salón de los Artistas Franceses (1881) y satisfizo el gusto renacentista de sus contemporáneos venezolanos de los tiempos de Guzmán Blanco. Este mandatario logra hacer de él el pintor oficial, y Tovar obtiene así un contrato para realizar sus primeras obras de carácter heroico, a las que seguirá un nuevo encargo para pintar los grandes murales del Salón Elíptico del Palacio Legislativo, concluido en 1877. Este mismo año da fin a la más ambiciosa de sus obras: La Batalla de Carabobo. El artista se hace dueño de un estilo pictórico de gran óptica, del cual no están ausentes, sin embargo, las virtudes de un notable observador de la naturaleza; de ahí que sea, entre nuestros pintores clásicos, el primero en ensayar el paisaje puro. Tovar no fue el único artista favorecido por el estímulo oficial que desde el poder ofrecía el dictador Guzmán Blanco. Toda la década de los ochenta está impregnada por un tono palaciego y marcial que hincha un tanto las ambiciones, en principio modestas, de nuestros artistas, transformando a éstos en individualidades que corren detrás de la fama y el éxito. Y Guzmán Blanco es el inspirador. Ama la pintura histórica. Y quiere hacer un David de cada uno de los jóvenes de talento que concurren a la fastuosa exposición de 1883, organizada en ocasión del primer centenario de Bolívar.

Viajeros, ilustradores y costumbristas

Paralelamente a lo que podríamos considerar como la tradición académica, cuyo rasgo definitorio descansa en el prestigio de la pintura al óleo, hay una manifestación de carácter más marginal cuyos resultados atañen tanto a la ciencia como el arte. Nos referimos a los dibujantes y acuarelistas que han sido estudiados dentro del período conocido como la ilustración. En éste corresponde examinar a creadores que, desde la tercera década del siglo XIX, trataban de dar, en un estilo poco presuntuoso, una imagen verídica de nuestra naturaleza y de comunicar a esta imagen un contenido documental para el que poco contaba el grado de expresividad o de interpretación estilística. Ya desde los tiempos del barón de Humboldt, el artista criollo, inspirado en el trabajo de viajeros y exploradores allegados al país, se sintió vivamente interesado en el estudio de nuestra naturaleza y en un humanismo descriptivo. El paso de numerosos artistas extranjeros que pretendían representar o dar testimonio fidedigno de nuestra realidad, manteniendo frente a ésta una neutralidad parecida a la del fotógrafo, resultó

una significativa influencia que, desde distintos ángulos, encauzó la empresa del reconocimiento visual de nuestra identidad. Esta empresa, en los mejores casos, estuvo asociada a las ciencias naturales y relacionó al científico con el dibujante o ilustrador, pero también suscitó, algunas veces, expresiones que mantienen, respecto al carácter funcional de la ilustración, cierta autonomía expresiva. Ejemplos de estas manifestaciones los encontramos en las obras de Robert Kerr Porter (1772-1842), Franz Melbye (1826-1869), Ferdinand Bellerman (1814-1889), Joseph Thomas (activo entre 1840-1843) y Camille Pissarro (1830-1903), artistas que trabajaron en Venezuela entre 1830 y 1852.

La ilustración, si se quiere, tuvo un carácter más científico en la obra del alemán Anton Goering (1836-1905) y en la del venezolano Carmelo Fernández (1809-1887), quienes realizaron acuarelas para transcribir escenas que van desde la descripción paisajística hasta el inventario de costumbres, Apologías locales y documentación arquitectónica. Ambos estuvieron asociados a expediciones científicas. Carmelo Fernández, sobrino del general José Antonio Páez, es el más antiguo de los artistas venezolanos que entendió, con sentido moderno, la relación siempre presente entre arte y diseño y cabe decir, además, que fue nuestro primer artista litógrafo. Su vocación científica enlaza con la herencia del creador plástico integral, que había desaparecido con la colonia.

La litografía, el dibujo y la ilustración siguieron el mismo curso: eran medios de expresión desligados de la pintura y determinados en su evolución por el desarrollo de la imprenta y del periodismo, a los que, en el mejor de los casos, prestaron sus imágenes. A partir de 1840, gracias al papel pionero de Fernández, la litografía se popularizó en los medios de impresión de Caracas y atrajo sobre sí la atención de la sociedad. Fernández llevó sus conocimientos a Colombia, en donde trabajó entre 1850 y 1851 en calidad de dibujante de las primeras expediciones de la famosa Comisión Corográfica; sus acuarelas, realizadas en el marco de esta empresa científica, a más de considerarse obra abanderada del arte colombiano del siglo XIX, constituyen la mayor aportación a su obra de artista.

Otros dos venezolanos, Celestino Martínez (1820-1888) y Gerónimo Martínez (1826-1895), contribuyeron a dar impulso a la litografía, introduciendo este medio en Bogotá por la misma época en que Fernández trabajaba al lado de Codazzi en la citada Comisión Corográfica.

El incipiente auge de los medios impresos, combinado con el interés que los países latinoamericanos, convulsos y caóticos, pero esperanzadores, despertaban en Europa, atrajo también a nuestras costas a numerosos artistas y artesanos con experiencia en nuevas disciplinas, como eran la fotografía y la litografía. La pintura vino a menos en el afán aventurero de los que cruzaron los mares. Después de Melbye y de Pissarro, los que mejores frutos sembraron entre nosotros fueron el escandinavo Torvald

Aagard y los alemanes Stapler, Mulier, Loue y Federico Lessmann, este último notable fotógrafo y autor de excelentes litografías. Posteriormente llegó Enrique Neun, a cuyo nombre se asoció tal vez el más representativo de nuestros ilustradores del siglo XIX: Ramón Bolet Peraza (1840-1876).

Bolet fue, hasta por la ingenuidad sorprendida de su visión, el mejor cronista que, en materia de dibujo, tuvo la ciudad de Caracas. Fiel documentalista de la ola de progreso arquitectónico que impulsó Antonio Guzmán Blanco, creó, con finos rasgos no exentos de elegancia refinada, los dibujos y acuarelas que, litografiados por Neun, constituyeron las publicaciones conocidas como *Album de Caracas y Venezuela* (1876) y *Album de los Estados* (1876), producciones que recogen casi toda su obra de dibujante.

La exposición de centenario

La moderna conciencia artística nace en Venezuela con el quinquenio guzmancista. Y la gran exposición conmemorativa del centenario de Bolívar, en 1883, puede tomarse como punto de partida de la modernidad en el arte venezolano. Antes de esta fecha, solamente Tovar y Tovar había alcanzado prestigio individual como artista. La citada exposición de 1883 revela a Cristóbal Rojas, Arturo Michelena, Manuel Otero, Jáuregui, y apuntala el éxito inicial de Herrera Toro. Junto a éstos, o paralelamente, comienzan a desarrollarse Emilio Mauri y Rivero Sanabria. En resumen, un grupo de artistas que, con Tovar a la cabeza, se sitúa en la Perspectiva, técnica y formalmente hablando, del arte europeo del siglo XIX, proyectando hacia nuestro país la influencia del realismo académico, tal como lo apreciaremos en sus tres principales representantes.

Antonio Herrera Toro, Cristóbal Rojas y Arturo Michelena

Alumno de Tovar y Tovar, el valenciano Antonio Herrera Toro (1857-1914) manifestó tempranas dotes que le valieron ser becado por Guzmán Blanco en 1878. Estudió en París y en Roma y pronto alcanzó una especial maestría para el retrato, como lo demuestran sus dos vigorosos autorretratos (1991), que se conservan en la Galería de Arte Nacional. Su carrera no fue, sin embargo, tan afortunada como cabía esperar de sus primeros trabajos. Demostró poco vuelo imaginativo en la pintura histórica, de la que, más que continuador, fue seguidor de Tovar y Tovar. Y a partir de 1890 reveló escasa tenacidad para perseverar en el género en que, en un principio, sobresalió sobre sus contemporáneos: el retrato. Siendo director de la Academia de Bellas Artes fue objeto de una protesta del alumnado, que más tarde

formaría filas en el Círculo de Bellas Artes. Defensor del realismo, contra el cual luchaban por liberarse los paisajistas del nuevo siglo.

Contemporáneo de Herrera Toro fue Cristóbal Rojas (1857-1890), quien se siente atraído por temas de un realismo mórbido, y mientras apura una existencia breve, realiza su obra en París, de 1883 a 1890, trabajando intensamente en grandes lienzos con los cuales, creyendo perseguir la modernidad, concurre al Salón de París. Sus últimas obras rozan, sin embargo, la intuición del impresionismo, y aún conserva fuerzas para realizar pequeños lienzos que quedan como lo más significativo de su trabajo, allí donde la anécdota no se pone al servicio de la pintura.

Como Rojas, el valenciano Arturo Michelena (1863-1898) se educa en París bajo la gafa del célebre Jean-Paul Laurens. Más afortunado, aunque no menos trágico, pero sin llegar al patetismo, Michelena alcanza a disfrutar del reconocimiento de los venezolanos, a pesar de que sólo vive 35 años. Dejó una abudantísima obra, en todos los géneros, evidencia de un talento fácil e inspirado. A ratos decadente, combinando en sus cuadros trazos sueltos y modernos con resabios de romanticismo, Michelena es el artista mimado, afable y complaciente ante el halago de una sociedad que lo hace, a despecho de su talento desperdiciado, un pintor de encargos. Para algunos historiadores, Rojas y Michelena constituyen el punto culminante del desarrollo de la plástica venezolana del siglo XIX, aunque esta apreciación se refiera al realismo académico de influencia europea, es decir, a un período que va de 1880 al año 1900. Si Tovar es el máximo exponente de la pintura histórica, Michelena y Rojas, que quedan sin continuadores, lo son de la pintura de género, del cuadro anecdótico. Los que les siguen, sin el talento de ellos, sin las condiciones históricas que propiciaron el movimiento de donde surgieron, se limitan a asistir a la agonía del realismo, que vegeta en medio de la apatía oficial. Herrera Toro, Emilio Mauri (1855-1908) y A. Esteban Frías (1868-1944), sin negar sus méritos aislados, viven en un momento en que entran en crisis los conceptos y la modernidad, que no preocupó ni a Michelena ni a Rojas, se encargan de establecer un brusco corte que coincide con el nuevo siglo. El auge del academicismo concluye con ellos. Por mucho tiempo, Mauri había sido celoso y puntual director de la Academia de Bellas Artes, donde las nuevas generaciones, los nacidos entre 1880 y 1890, pugnan por encontrar un nuevo estilo.

Los adelantados del paisajismo

Hay artistas que comienzan a interrogar a la naturaleza autónoma; algunos, como Tovar y Rojas, parecen estar al tanto del impresionismo y se interesan, aunque tímidamente, por el paisaje. Paralelamente al realismo que los jóvenes impugnan, aparece una primera generación de J. Izquierdo,

Pedro Zerpa y J. M. Vera León. Estos tres artistas, que se consagraron a la pintura de paisajes entre 1900 y 1920, pueden ser considerados precursores y a ellos habrá que remitirse cuando se escriba sobre los orígenes del paisajismo venezolano, constituido definitivamente por J. M. de las Casas (1857-1928), Julio Arraga (1872-1928) y, sobre todo, por Emilio Boggio (1857-1920).

A la postre fue un alumno de Herrera Toro, Tito Salas (1888-1974), el que, a principios del siglo XX, llevaría a su última expresión, hasta agotarlo, aquel muralismo que había iniciado con tanto éxito Tovar y Tovar. Después de sus primeros triunfos como pintor realista, mientras estudiaba en la Academia Jukien, en París, y recibía una moderada influencia impresionista a través de Ignacio Zuloaga y de Joaquín Sorolla, Tito Salas consagraría su mayor esfuerzo a la descripción mural de la epopeya bolivariana, que dejó plasmada, entre 1911 y 1940, en la decoración de la casa natal del Libertador y en el Panteón Nacional de Caracas, así como en una numerosa iconografía relativa a la independencia venezolana, obra historicista realizada en detrimento de sus excelentes dotes de paisajista, bien demostradas antes de 1906.

Aunque en la obra mural de Salas se ha criticado cierta elocuencia pintoresca, cierto decorativismo, derivados quizá del carácter campechano y sensual de este pintor, no debe perderse de vista, para una justa valoración de su trabajo, más allá de la admiración que le tributó una época y más allá de su estilo habilidoso y superficial, al artista que, de acuerdo con A. Boulton, fue el abanderado de la pintura moderna en Venezuela.

El Circulo de Bellas Artes

Los comienzos del siglo acentúan aún más la ruptura con el academicismo y ven pasar por las aulas de la Academia de Bellas Artes a una generación bien informada y deseosa de cambios. A la actitud de los escritores criollistas, que piden una comprensión de lo vernáculo y que luchan contra los restos del modernismo, con Leoncio Martínez (1888-1941) a la cabeza, sucede un clima de franca revuelta, que exigía una renovación de los métodos de enseñanza en la vieja Academia que, hacia 1909, tenía por director a Herrera Toro.

Pintar la naturaleza directamente, obedecer al impulso y no someterse a los viejos preceptos de la enseñanza clásica son postulados que se pretende llevar a la práctica tras la fracasada huelga que, en 1909, induce a los jóvenes paisajistas a abandonar la Academia. Va a nacer entonces el Círculo de Bellas Artes. Este se crea en 1912, constituyendo en principio una especie de asociación que reúne a artistas y escritores, sin programa estético ni manifiesto. De sus numerosos integrantes, que asisten a las sesiones en el

foyer del destartalado Teatro Calcaño, mencionaremos tan sólo a los que han pasado a la posteridad: Manuel Cabré (1890), A. E. Monsanto (1890-1958), Federico Brandt (1878-1932), Armando Reverón (1890-1954), Rafael Monasterios (1884-1961), César Prieto (1882-1976), Próspero Martínez (1886-1965) y L. A. López Méndez (1901).

Si A. E. Monsanto es el pedagogo, el teórico del movimiento, Federico Brandt, con sus años de formación europea, es el maestro de visión moderna, que indica el camino antiacadémico. A la larga, Brandt se convertiría en un artista de visión intimista, en el más místico de nuestros pintores de objetos. En cuanto a Rafael Monasterios, prefiere los espacios abiertos, y aún más el paisaje rural con el cual convive primitivamente, enfocándolo con una mirada inocente, para apropiarse de la poesía que llevaba por dentro. En todo caso, no se sitúa lejos de César Prieto, espíritu hosco y solitario, que combina su sentido arquitectural de la composición con una rudeza de llanero que no le priva de ejercitar un tremendo poder de observación de la luz. También Próspero Martínez queda renuente al éxito y a la publicidad y prefiere vivir en los pueblos de provincia, donde trabaja con parsimonia, a la manera de Corot, para expresar esencialmente una visión de poeta. Como Prieto, Rafael Ramón González (1894-1975) era también un llanero enamorado de la provincia, que recorre a la manera desenfadada de Rafael Monasterios para buscar los temas de un paisaje recio y salvaje, torturado a veces por una inquietud social. Por último, Luis A. López Méndez es, ante todo, el artista de oficio, capaz de tomar de modo correcto cualquier tema de la tradición realista.

El paisaje del valle de Caracas es el principal protagonista de esta pintura y constituye el carnet de identidad de la llamada Escuela de Caracas. Esta topografía, con muchas facetas y en extremo compleja, llena de contrastes, donde la colina y la empinada y colosal serranía se enfrentan o se continúan para proyectar o modelar la luz, tamizándola o avivándola; esta topografía rica en matices del verde, que combina sus efectos arcádicos, ofrece al ojo del artista un escenario siempre cambiante, como un espejo en el cual luces y sombras parecen descubrir, en la obra, un mundo inédito. En tan sorprendente y siempre renovado espectáculo, en el que ya se habían fijado muchos viajeros, desde Juan de Castellanos hasta Humboldt, nace y se gesta el más importante de nuestros movimientos de pintura: el paisajismo de la Escuela de Caracas.

Fijémonos ahora en sus dos artistas cimeros: Armando Reverón y Manuel Cabré, dos temperamentos completamente opuestos, aunque obsesionados ambos por la representación de la luz. Reverón se opone a la belleza para introducirnos en el misterio de sus fenómenos, y Cabré exalta los dones de la sensibilidad más manifiesta. Impresionista en una primera época, tras haber asimilado la experiencia de sus estudios en España y en Francia y al contacto con el arte de Emilio Boggio, Reverón va despojando

lentamente su paleta de todo cromatismo, para quedarse al fin con el blanco físico que con sus paisajes de Macuto alcanza el grado de representación absoluta de la luz, que él descubre mirando la naturaleza, el paisaje marino, el paso del viento, el juego de celajes sobre el crepúsculo o el horizonte espumoso del mar, mientras vive como un salvaje en una playa desierta del litoral cercano a Caracas. Su vida y su obra, formando una sola unidad, nos descubren, en una época en que el hombre se hallaba aún muy distanciado de la naturaleza, lo mucho que se adelantó este artista prodigioso a las proposiciones de los artistas actuales que, bajo distintos postulados, pugnan por interpretar una relación armónica, de signo nuevo, entre individuo y ambiente natural. Con los medios, a menudo rústicos, que tiene a su alcance, Reverón construye laboriosamente, a espaldas de la sociedad, su propio mundo, y lo hace inexpugnable a fuerza de reconocer que este mundo lo separa del resto de la gente. Sus paisajes se aproximan al impresionismo por su capacidad para representar la acción del color físico, su movimiento y su posibilidad de sugerir el cambio incesante de la naturaleza.

En cuanto a Cabré, y en un sentido técnico, es posible hallar en sus paisajes en parentesco con el método objetivo de Cézanne, sobre todo en lo concerniente al papel atribuido al color en la construcción de las formas y en la solución estructural de la composición, movida y quieta a la vez, en equilibrio tenso. Sin embargo, el propósito de Cabré es el de un naturalista cautivado por la profundidad y la extensión con las que sabe jugar, distribuyendo el interés del cuadro, con instinto barroco, en numerosos planos, pliegues y zonas de diferente intensidad luminosa y fuerte atractivo visual.

Una segunda generación continúa la enseñanza del Círculo de Bellas Artes. Los miembros de esta generación son, ante todo, paisajistas, como Pedro Angel González (1902-1981), Elisa Elvira Zuloaga (1902-1980) y Marcos Castillo (1896-1966). El gusto de Marcos Castillo por la simplificación del tema y por la pureza de los medios empleados, que elude toda anécdota, no está reñido con una emoción desbordante que hace del color la materia del sentimiento. Castillo es uno de nuestros grandes pintores y su importancia será cada vez mayor para las generaciones venideras. Curiosamente, es un constructivo que alberga en sí mismo a un intuitivo, una especie de Matisse tropical que vivió exclusivamente para pintar y que, sin duda, dejó tras de sí la obra más numerosa que un pintor venezolano haya dejado jamás.

Un maestro de la escuela de Caracas

El paisaje venezolano después del Círculo de Bellas Artes tiende a una óptica precisa, parecida en algunos casos a la óptica fotográfica; con ésta se

trata de definir nítidamente la naturaleza visualizada, porque la iluminación del trópico es entera y pareja y no coloca entre el objeto y el ojo más que una transparencia cristalina. De este modo el artista aspira a ser sincero en su actitud frente a la realidad, adoptando casi siempre una técnica reproductiva. Manuel Cabré, a quien ya nos hemos referido, es el creador de este método bajo el cual el paisaje iluminado uniformemente se nos muestra en cualquier circunstancia bajo una absoluta plenitud, donde todas las formas quedan a la vista y la luz sustituye a la atmósfera. Método concluyente que tendrá un intérprete excepcional en Pedro Angel González.

Nacido en la isla de Margarita, Pedro Angel González (1901-1980) es el más típico exponente de la llamada Escuela de Caracas. Para su generación representó lo que Manuel Cabré para el Círculo de Bellas Artes. Y sin duda, González, que se estableció en Caracas en 1916, significó, a lo largo de su fecunda obra, el punto culminante de una óptica total de la representación a distancia. Es lógico que, por esto mismo, pueda considerársele el más científico de los pintores de su generación. Su mayor afinidad técnica la tiene, por supuesto, con Cabré. Como éste, González evolucionó hacia un paisaje de gran amplitud atmosférica, en el que la luminosidad es el problema principal.

Alumno de la Academia de Bellas Artes, González fue testigo de acontecimientos decisivos para su futuro, como la exposición de Emilio Boggio, en 1919, 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 mucha influencia sobre González, al punto que, también como Monsanto, tomó momentáneamente, en 1925, la decisión de no pintar más. Diez años más tarde se convertirá en el fundador de la primera cátedra de grabado en metal que reseña nuestra historia docente.

El realismo social

En 1936 se llevó a cabo la reforma de la Academia de Bellas Artes de Caracas, hecho que no quedó sin consecuencias, pues fue el primer ensayo de modernización de la enseñanza del arte y punto de partida de las vanguardias. El país, como se sabe, surgía de un oscuro régimen caudillista que durante 30 años lo mantuvo atado a una férrea estructura feudal, y se orientaba ahora, en medio de signos de violencia social, hacia el mundo del futuro. Junto al descontento, la protesta y los brotes libertarios, incide también en la vida cultural, por reflejo de la situación política, un sentimiento de compromiso. Luego de la apatía y el conformismo, que han sometido las expresiones artísticas a la representación del paisaje, prescindiendo del hombre, o, en todo caso, con escasa inclusión del mismo, sucede a partir de

1936 un estilo más adecuado a la etapa de revuelta y esperanza en que transcurre ahora la vida de los venezolanos: un movimiento que reflejará los problemas del agro y de la ciudad, más atento a lo universal. No es extraño, por tanto, que el llamado realismo social, que se gesta en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, asuma enteramente la responsabilidad de producir un cambio.

El mensaje, desterrado de la obra de los paisajistas, vuelve a tener vigencia. El realismo social fue una tendencia de pintores y grabadores y su origen no es ajeno a una clara vinculación con el muralismo mexicano, cuyos máximos representantes, Rivera, Orozco y Siqueiros, influyen en la formación de estilos regionales, de contenido indigenista o contestario, en varias naciones de Latinoamérica, Venezuela incluida. La temática se centra en los conflictos sociales, en el drama del hombre y de la tierra. El paisaje es secundario o, en todo caso, constituye el escenario o el entorno de la anécdota; sólo en los casos en que, elevándose a un papel de protagonista, como en la obra del ecuatoriano Guayasamín o del venezolano Pedro León Castro (1920), conlleva una alusión categórica a la soledad y preeminencia de la geografía americana.

En Venezuela, el realismo social ofreció características muy peculiares, y así se desprende de las condiciones creadas en el país por la muerte de Juan Vicente Gómez (1935), condiciones históricas propicias para una pintura revolucionaria, tal como la entendió el principal intérprete del movimiento, Héctor Poleo (1920). El modelo seguido por éste no se encuentra sino parcialmente en la tradición realista de nuestra pintura, y proviene principalmente de la obra de Rivera. No pueden destacarse, sin embargo, factores, endógenos, que se hallan en la tradición local y, sobre todo, en el espíritu nacionalista despertado por el Círculo de Bellas Artes, algunos de cuyos representantes ejercían como profesores en la Academia de Bellas Artes en el momento de la eclosión de nuestro realismo social. Uno de estos maestros pudo haber sido Marcos Castillo.

El realismo social cubre un lapso que va de 1938 a 1945, si bien su acción puede extenderse un poco más allá a través de ramificaciones epigónicas de este movimiento, en el que la crítica estudia a cuatro representantes principales: Héctor Poleo, León Castro, Gabriel Bracho (1915) y César Rengifo (1918-1980).

Harto conocida es, para los venezolanos, la obra de Héctor Poleo. Pedro León Castro, en un comienzo, y Rengifo, a lo largo de toda su carrera de creador polifacético, han visto la temática social (los problemas del agro en especial) inmersa en un paisaje desolado, escenográficamente tratado con una técnica que recuerda la de los primitivos, por su empeño en la representación precisa, en la definición de los planos y por el énfasis puesto en el empleo de un empaste liso. Bracho, por el contrario, representó una corriente más próxima a la gestualidad del expresionismo en su versión

mexicana, influencia que tuvo, por otra parte, una importancia muy significativa en cierto momento de la plástica venezolana.

Hay otros artistas plásticos cuya obra se relaciona con un realismo de intención americanista, de igual o parecida importancia a la de los citados, con la sola excepción de Poleo, uno de nuestros mayores figurativos. Cabe afiliar a Francisco Narváez (1908-1982) y a J. V. Fabbiani (1920) a la misma tendencia, por el énfasis que ponen en revelar el alma mestiza por una vía contraria a la estética del Círculo. Igual podría decirse de gran parte de la obra de A. Barrios (1920), R. Rosales y R. R. González (1894-1975). Sin embargo, se aprecia en la obra de Fabbiani, Narváez y Barrios, como en otros figurativos de la época, rasgos coincidentes, en tema y en forma, con los movimientos europeos que un poco más tarde, a partir de 1945, marcarían con su impronta el destino del nuevo arte venezolano.

Apertura a la contemporaneidad

Sin embargo, la verdadera apertura de Venezuela a la contemporaneidad se inicia después de la segunda Guerra Mundial. Venezuela reanudó y reafirmó entonces sus vínculos culturales con Europa y se abrió a la avalancha de progreso que venía del norte. El afán de investigar, que estimula la libertad artística, conducirá al descubrimiento de la pintura contemporánea, que el cierre de las fronteras nacionales y el aislamiento en que vivía la sociedad nos privaban de conocer. Las corrientes de arte contemporáneo, desde el cubismo y el expresionismo hasta el surrealismo, atraen el interés principal de los estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, transformada, desde 1936, en moderno centro de enseñanza.

La era del internacionalismo, que el progreso de los medios de comunicación impulsa, se abre paso con la generación de 1945, que experimenta la sed de viajar a Francia, donde a la sazón las corrientes de arte abstracto están en auge. Los pintores que se reúnen en el Taller Libre de Arte, entre 1948 y 1952, expresando anhelos de progreso, representarán en este momento para el arte venezolano lo que el Círculo de Bellas Artes para la apacible Caracas de 1912. Son estos pintores los abanderados del internacionalismo y se convierten en los divulgadores y defensores del arte abstracto que comienza a practicarse en Caracas.

A partir de 1950, la intensa acción de los movimientos de vanguardia, su complejidad y extensión, ya no son fáciles de resumir en un recuento como este. Se trata de un último período que llega hasta hoy y que se inscribe ampliamente en un proceso creativo dominado por la abundancia de información, por el flujo y reflujo de señales que llegan de todas partes, que plantean respuestas de muy diversa índole y que van de la expresión más auténtica al recurso del remedo y del mimetismo.

Los disidentes

Por lo pronto, puede decirse que la contemporaneidad arranca de la citada fecha y éste es un hecho incontestable que tiene nombre y apellido en la llamada generación de los disidentes, que integraron en París Pascual Navarro (1923), Alejandro Otero (1922), Mateo Manaure (1926), Carlos González Bogen (1920), Rubén Núñez (1928) y Perán Erminy (1929), entre otros. Estos preparan el advenimiento del abstraccionismo, con lo cual va a identificarse la burguesía progresista que impulsa, en Caracas, el desarrollo de la nueva arquitectura. El símbolo de esta época será la Ciudad Universitaria, de Carlos Raúl Villanueva (1900-1976), y el ideal la integración, la fusión de las artes bajo el espíritu del constructivismo, que los artistas, atraídos por el prestigio internacional de la abstracción geométrica, no tardan en abrazar, invocando a Piet Mondrian, a los constructivistas rusos y a la Bauhaus. Si, por una parte, Carlos Raúl Villanueva propugna la convivencia de los estilos bajo el techo de la arquitectura nueva, que reúne a maestros figurativos y a jóvenes abstractos, por otro lado prevalecen las posiciones dogmáticas, que rechazan todo pluralismo de conceptos: los abstractos, aduciendo representar el arte nuevo, asumen posiciones absolutas, se pronuncian en favor del diseño y la tecnología, dan o creen dar muerte a la pintura de caballete. Y los partidarios de esta última, por su parte, argumentando en favor del humanismo, reclaman la importancia del mensaje, acuden a la exigencia del compromiso.

La reacción figurativa

A fines de la década del cincuenta se vigoriza un joven movimiento figurativo de respuesta, que tendrá sus exponentes en Luis Guevara Moreno (1926), Régulo Pérez (1928) y Jacobo Borges (1931); los tres acaban de regresar de Europa y, olvidando la experiencia abstracta por la que quizá han pasado, preconizan un arte crítico bajo formas de un realismo nuevo. La experiencia indicaba que era posible lograr un tratamiento original del tema humano valiéndose de un planteamiento investigador del color y a partir de la experiencia abstracta, siempre que pudiera superarse la antinomia realismo-abstracción. En definitiva, se trataba de hacer legible un determinado tema sacado de la realidad venezolana en una estructura plástica a la que se dejaba, omitiendo la anécdota, toda la eficacia de la expresión. De este modo podría obtenerse de la pintura una dualidad expresiva: ser ella misma forma y mensaje, contenido y continente.

La abstracción geométrica parecía ser un fenómeno típico del optimismo de la posguerra; pero, pasado éste, la vemos desaparecer absorbida por otras emergencias. Integrar la pintura y la arquitectura bajo el propósito de hacer

de ellas un arte de masas era una utopía. Se salvarán, por el contrario, las expresiones individuales: los colorritmos de Alejandro Otero, los polípticos de Omar Carreño, las geometrías de Mateo Manaure y los integrables de Carlos González Bogen.

El informalismo, que se propaga desde comienzos de 1960, se hace cargo de la vanguardia y, también, en su momento, se convierte en una fórmula hegemónica a disposición de todos. Pero se instauro el caos tras alegarse que el gesto es más importante que el resultado; se propone incluso el empleo de cualquier clase de material que, presentado de modo bruto, toma el lugar de la forma; el grito desplaza al contenido, el propósito a la construcción. Es evidente que el informalismo mostraba una situación insostenible para sí mismo. Pretendía destruir el postulado de la obra de arte como búsqueda última del artista, pero a la vez no cesaba de proponer la realización de obras y actos, de exposiciones y experimentos que no podían conducir a una valoración de esas demostraciones. De este período se salvan apenas algunos nombres: Maruja Rolando (1926-1971), Gabriel Morera (1933), Francisco Hung (1938) y J. M. Cruxent (1912).

El cinetismo

El cinetismo se gesta como una derivación de las tendencias constructivas de la década de 1950-1960. Jesús Soto (1923), el primero de esa tendencia, desarrolla sus búsquedas iniciales en París. Parte del color plano y luego combina dos sistemas lineales circulares pintados sobre dos superficies que actúan recíprocamente, hasta producir, por separación de las dos, un efecto de desplazamiento y vibración de las líneas. Soto utilizaba todavía el plexiglás como superficie activadora cuando presentó en Caracas, en 1957, en el Museo de Bellas Artes, su primera gran exposición, con la cual preparó el camino para su obra siguiente, que lo llevaría a disponer de otros materiales, como el hierro y el nilón. A las armonías en blanco y negro que actúan por oposición en el fondo de sus planos, añade azules, rojos y amarillos intensos, mientras dispone la animación de la estructura organizando sistemas de varillas metálicas, horizontal o verticalmente, que actúan sobre planos cubiertos por tramos de finas líneas interceptadas por las primeras. En toda esta obra el principio es el movimiento: la agitación del espacio, la fragmentación de la materia y su transformación en energía óptica en el interior de una formación arquitectónica. Las ambientaciones son una extensión del mismo principio de animación; la obra pasa a ser el ambiente porque ya contenía en sí, arquitectónicamente hablando, las posibilidades de su desarrollo a escala.

Carlos Cruz-Díez (1923) es el otro gran representante venezolano del cinetismo. A diferencia de Soto, para quien el espacio físico es una realidad

en movimiento, Cruz-Díez parte del análisis de las propiedades combinatorias del color físico. Establece una nueva escala cromática y la somete a la reflexión y refracción mediante un juego de láminas ensambladas por sus cantos y dispuestas verticalmente hasta formar una superficie en relieve; allí el color ha sido distribuido convenientemente para producir, por su expansión, campos cromáticos que cambian incesantemente. El concepto de Cruz-Díez lleva implícita una ambiciosa noción de diseño espacial, gracias a la cual su obra se puede considerar un acontecimiento visual que se integra al paisaje o a la arquitectura, tal como lo hubieran deseado los artistas del abstraccionismo geométrico que, en los años 50, pedían la alianza de las artes.

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

Los estilos de abstracción libre

A fines de 1950 la pintura no figurativa o abstracta se dividía en dos grandes estilos: el abstraccionismo geométrico y la abstracción libre u orgánica. Se trata de estilos generales que agrupan las diversas tendencias del arte abstracto, tanto en el plano internacional como, por reflejo de la situación mundial, en Venezuela. El horizonte que se abre entre uno y otro polo de atracción, al referirnos a la pintura abstracta, no ha variado sustancialmente desde entonces. Las variables, en todos los casos, pueden reducirse a estas dos opciones: voluntad de diseño y libertad de acción. La abstracción geométrica o constructiva, que es uno de estos dos polos, define el programa más ambicioso del arte de la década de los 50. Representaba a la vanguardia internacional que intentaba formular un estilo, cuyos principios pudieran aplicarse indistintamente a la producción tanto artística como

funcional, bajo la idea de que el arte también está comprometido a evolucionar con las leyes del progreso, determinando ese progreso ininterrumpido por la asunción de una tecnología nueva. La búsqueda de un estilo unitario, de valor funcional para toda una época, es un antiguo programa estético que tiene su origen en el constructivismo ruso y en el neoplasticismo holandés. Ambos movimientos proponían un arte despojado de todo incidente expresivo, de naturaleza orgánica, a partir de un proyecto de racionalización que debía conducir a la creación de formas geométricas puras, susceptibles de desarrollo estructural, a nivel de la arquitectura y de las artes decorativas. Nos hemos referido ya a este estilo abstracto al hablar del grupo de los disidentes y de la proyección de su obra en el marco de los planes de integración arquitectónica de los años 50.

La abstracción libre, llamada también abstracto-orgánica o abstracción lírica, a causa de sus componentes expresionistas, ha constituido uno de los movimientos, si así pudiera llamarse, de más continuidad y arraigo en la evolución de nuestro arte contemporáneo. Fue el punto de partida que conduciría inevitablemente a los diversos grados de racionalismo constructivo de nuestro arte actual, y por ello se sitúa al final de los ensayos de despojamiento de datos sensoriales en los que, bajo la influencia del cubismo, se vieron comprometidos los artistas del Taller Libre de Arte.

Es difícil caracterizar los estilos de la abstracción libre; todos ellos se inscriben en la tradición de la pintura de caballete, o sea, el tipo de pintura en que se emplean materiales de la tradición o modos técnicos de ejecución que no difieren sustancialmente de los de la pintura naturalista. Como ésta, la pintura abstracto-lírica consiste en un mundo cerrado y autónomo en el que poco cuenta la función arquitectónica de la obra en tanto que objeto de arte. Son universos cerrados que se dirigen más a la sensibilidad que a la inteligencia del receptor. La abstracción lírica presenta grados de pureza que varían conforme a lo que la obra sugiere en contenidos naturalistas. Estos contenidos pueden ser de carácter orgánico y aludir a formas embrionarias, del reino vegetal o animal, pero también pueden transmitir alusiones a la figura humana, a la naturaleza física, al paisaje y al espacio atmosférico. Es por ello por lo que muchos estilos de abstracción, en los que hay una clara referencia a formas humanas o naturalistas de cualquier especie, suelen recibir el nombre de semifigurativos.

La abstracción libre difiere en sus expresiones por el modo en que se emplean los materiales. A este respecto hay un primer tipo de obras de abstracción libre llamadas texturalistas, en las que el color se da en capas o acumulaciones de grueso espesor; en las obras así resultantes, la misma estructura que presentan visualmente los materiales en la superficie del soporte queda incluida en la suma de valores, visuales y táctiles, que conforman la composición pictórica. En las obras texturalistas, la atmósfera o espacio interior sugerido tiene escasa o nula prevalencia, dado que la carga

significativa pasa a un primer plano. Otro tipo de abstracción libre se caracteriza por el abandono de la pastosidad en beneficio de las superficies lisas, que presuponen un mayor interés otorgado al simbolismo de las formas o al espacio ilusorio considerado como profundidad atmosférica.

Entre uno y otro grado de diferenciación formal se encuentran las obras en que se funden o mezclan ambos términos, dando origen a estilos híbridos o intermedios, siendo esta categoría la que se encuentra con mayor frecuencia en el arte abstracto-lírico.

Sin pretender entrar en caracterizaciones estilísticas, nos permitimos ubicar de modo general, en la abstracción libre, a un notable grupo de artistas venezolanos, aunque debemos aclarar que ubicación no es clasificación estanca, como podría suponerse. Pues si algo caracteriza al artista es el hecho de que sus obras reflejan siempre un momento de tránsito en su búsqueda, en relación a la cual la obra es siempre un estadio. Artistas consecuentes con el principio de la abstracción libre serían: Humberto Jaimes Sánchez (1930), Angel Hurtado (1927), Maruja Rolando (1923-1971), Mercedes Pardo (1922), Elsa Gramcko (1928) y Francisco Hung (1938), en todos los momentos significativos de su obra; y Manuel Quintana Castillo (1928), Gerd Leufert (1914), Mary Brandt (1917), Oswaldo Vigas (1926), Paul Klobe (1914), Louise Richter (1930) y Marietta Bermann (1922), en algunas etapas importantes de su producción.

El espacio de los dibujantes

El dibujo nunca fue considerado entre nosotros un género artístico, sino más bien una disciplina auxiliar, de cuya práctica, podría incluso prescindir el artista en formación. Los paisajistas de Caracas, más atentos al color que a la realidad, pintaban reproduciendo directamente la naturaleza, sin necesidad de hacer bocetos o estudios previos. Rara vez cultivaron el dibujo, y cuando lo hicieron lo privaban de valor autónomo, para servirse de él como un estudio, una ejercitación o, en el mejor de los casos, como un proceso que conducía a la pintura. La excepción entre los paisajistas del Círculo de Bellas Artes fue Armando Reverón, quien empleó en su trabajo un método esencialmente dibujístico, combinando los materiales de la tradición, como el carboncillo y la tempera, con otros de su propia invención, con los que obtenía efectos gestuales y táctiles de una sólida estructura dibujística. Reverón no se preocupó mucho de diferenciar en su obra lo que pertenecía a la pintura y lo que era del dominio del dibujo. Le interesaba sólo el resultado.

Desde el siglo pasado, el coleccionismo vio en el dibujo un género menor, que desmerecía al lado de la pintura al óleo. No es casual, por tanto, que la obra sobre papel del siglo XIX y que ha sobrevivido hasta hoy sea tan

escasa. De la producción del período romántico puede decirse que la más importante en cuantía y calidad fue la de Arturo Michelena, para muchos el mayor dibujante que dio nuestro país.

Aunque reivindicado hasta cierto punto por figurativos y realistas de la etapa de la reforma de la Academia de Bellas Artes, entre 1936 y 1945, el dibujo vino a menos durante el período de la abstracción geométrica. Menosprecio que, asignando al dibujo un lugar en la tradición que se deseaba abolir, se originó en una actitud de repulsa de toda manifestación expresiva, fuese abstracta o figurativa. Es obvio que podían darse condiciones para el dibujo como diseño o pauta en el marco racionalista del programa de integración artística, a cargo de los pintores geométricos, pero no quedaron muchas muestras de esta disposición, ya que, por lo general, nuestros plásticos integracionistas fueron más que todo coloristas y casi ninguno dibujaba previamente sus proyectos.

La contrapartida estuvo en la violencia con que, hacia 1957, un grupo de jóvenes, entre los que se encontraban Guevara Moreno, Régulo, Borges y Espinoza, ensayaban, por oposición al geometrismo, una figuración de nuevo cuño, en la que se recogía primordialmente la experiencia del abstraccionismo, tras renunciar estos artistas a la forma pura. Este nuevo movimiento generó un polo de atracción cuya continuidad, si no su tradición, ha llegado hasta nuestros días. El debilitamiento de la abstracción geométrica y la ulterior influencia que sobre el arte tuvo el desarrollo de la lucha armada entre 1960 y 1965 contribuyeron a fortalecer el espíritu expresionista, ahora portador de actitudes más comprometidas, que incidirían, lógicamente, en la práctica del dibujo figurativo.

Al principio de la década de los 70 se inició en Caracas un proceso de revisión de las tendencias que hasta entonces habían prevalecido, notoriamente del informalismo y de la figuración expresionista. Este cuestionamiento — que involucraba también al pujante cinetismo — fue reflejo de la falta de salidas con que tropezaban los jóvenes que se negaban a aceptar pasivamente el juego de las vanguardias. Nació, con estos jóvenes, una actitud más crítica y severa frente al problema del oficio. Porque se encontraba la quiebra de valores en la facilidad y en la improvisación con que los figurativos por un lado y los abstractos y gestuales por otro echaban mano a fórmulas harto gastadas. El informalismo había desvirtuado la técnica y reducía la ejecución del cuadro a los impulsos matriciales por los cuales la materia se convertía en una prolongación de la mano. En las tendencias de los años 60 hubo escasa disposición a entender el papel del dibujo en todo proceso de estructuración formal de la obra. La reacción contra el informalismo no dejó de manifestarse con la misma intensidad con que se rechazaba la excesiva importancia que la figuración expresionista había dado al compromiso político. Se adujeron nuevos temas y formas de comportamiento. El interés en la figura, para evitar repetir las fórmulas de

la generación anterior, condujo a replantear el problema de la representación desde un ángulo que ponía en evidencia la importancia de la técnica y la relación entre espacio y figura. Disciplinas hasta ahora poco empleadas, como el grabado mismo, fueron reconsideradas en muchos casos con intención interdisciplinaria. Antes que continuar, era preferible comenzar a partir de cero. Y ésa fue la propuesta que se hicieron muchos, decididos a renovar el lenguaje de la pintura desde una primera consideración: el dibujo.

Sin embargo, el desarrollo de esta disciplina hasta su grado actual de autonomía data de fines de la década de los años 70, cuando aparece una nueva generación. Los salones Fundarte, entre 1978 y 1980, fueron los mejores expedientes de un auge dibujístico que trasladó el problema de la realización a la destreza y al oficio. Un grupo numeroso de plásticos eligió este camino, y algunos de ellos son de obligada mención en un estudio de actualidad: Nadía Benatar (1951), Corina Briceño (1943), Pancho Quilici (1954), Margot Romer (1938), Roberto González (1942), Felipe Herrera (1947), Ana María Mazzei (1944), Carmelo Niño (1951), Iván Estrada (1950), Nelson Moctezuma (1944), Jorge Seguí (1945), Diana Roche (1956), Alexis Gorodine (1946), Mietec Detyniechi (1938), Gabriela Morawetz (1952), Marisabela Erminy (1949), Cristóbal Godoy (1944), Rubén Calvo (1958), Edmundo Vargas (1944), Maricarmen Pérez (1948) y otros.

Casi todos los artistas mencionados se iniciaron como dibujantes o grabadores y emplearon técnicas expresivas propias de la tradición de la obra sobre papel. En efecto, en gran porcentaje acudieron al papel y trabajaron con lápices de colores y distintos tipos de grafitos.

Se comprende que el problema no se planteó exclusivamente como economía de estos artistas para abaratar la obra y hacerla accesible a un público que comenzaba a perder la fe en la pintura. Fue también un problema de acceso a los orígenes del lenguaje, un volver a poner un marcha la maquinaria creadora desde un lugar donde se había atollado, o donde se había perdido la antigua relación que existía entre arte y público. Cuando se rompe con la tradición anterior, todo nuevo punto de partida comienza de cero.

Ingenuismo y arte popular

La identificación de Feliciano Carvallo (1920), el más antiguo de nuestros modernos naïfs, data de 1948. Esta fecha es, por demás, significativa: es el mismo año en que se funda el Taller Libre de Arte, en Caracas, asociación que agrupaba a los vanguardistas de la época. Se comprende que el ingenuismo aparezca, también entre nosotros, ligado al destino del arte contemporáneo. Carvallo fue, para nuestras nacientes vanguardias, que

repetían con unos cuantos años de retraso los pasos seguidos a principios de siglo por los movimientos europeos, lo que el «aduanero» Rousseau para los pintores cubistas. Así se justificaba hasta qué punto la sensibilidad puede hacerse independiente de las tendencias cultas y de todo aprendizaje académico. Al volcarse sobre los temas de la experiencia personal y de la memoria infantil, la sensibilidad es capaz, sin haber tenido ningún contacto con escuelas, de desencadenar mundos de invención de profundo contenido poético. Las obras así producidas se apartan por completo de las corrientes cultas y no llegan a formar tendencias ni estilos. Ya Kandinsky se había atrevido a calificar al citado Rousseau de artista abstracto, aludiendo con ello a su capacidad de dar forma visual a fantasmas, que la sensibilidad capta inmediatamente con la misma intensidad con que recibe el mensaje de la obra abstracta.

Lo que tuvo su origen en una actitud mimética por parte de nuestros artistas — remedo frente a la Escuela de París, en este caso — generaría, a partir de 1948 en Venezuela, un movimiento de vasta repercusión en nuestro horizonte plástico. Carvallo había traído a la pintura un agudo sentido del color combinado con el gusto por la geometría, que no eran en nada ajenos a las proposiciones de los nuevos artistas que, en el Taller Libre, acogieron a este pintor ingenuo con muestras de gran entusiasmo.

Poco después, hacia 1952, el Taller reveló la obra de Victor Millán (1919), ingenuo vinculado a Carvallo que aportaba una visión festiva de la vida portuaria del litoral central. Casi paralelamente, en 1956, fueron identificados Salvador Valero (1908-1976) y Bárbaro Rivas (1893-1967), el primero en Valera, estado Trujillo, y el segundo en Petare. A diferencia de los dos primeros, Rivas y Valero revelaban poseer una cultura icónica referida a la tradición imaginaria. Mientras Carvallo y Millán remitían en sus imágenes a la inmediatez de una experiencia sensorial directa, sin historia, aquéllos, en cambio, favorecían una solución de continuidad con la cultura ancestral de raíz popular, en la que sus obras encontraban lugar propio. En el caso de Valero eso era más patente aún, pues este artista revelaba en su estilo haber aprendido el oficio de antiguos imagineros que todavía se mantenían activos en el estado Trujillo en la época en que Valero era un adolescente. Rivas, por su parte, copiaba imágenes del culto en las iglesias de Petare o sencillamente las pintaba memorizándolas. Su arte se llenó de misticismo por efecto tardío de la educación familiar, recibida de una madre adoptiva de gran fervor religioso. Valero fue, por el contrario, una especie de cronista, librepensador que se dedicó a observar, con espíritu crítico, las creencias y costumbres de sus paisanos. Interpretó una temática de gran variedad, que iba del universo religioso a los mitos indígenas, pasando por los más variados temas de actualidad nacional y política.

Se comprende, por lo expuesto, que la expresión arte naïf carece de sentido cuando se aplica a estilos populares asociados al mundo de valores

de una comunidad, valores sociales o religiosos a menudo transmitidos de maestro a alumno o de generación en generación. Originalmente, por arte naif se entendía un tipo de manifestación sensible surgida por generación espontánea, sobre los datos inmediatos de la sensibilidad, tal como podía apreciarse en los citados Carvallo y Millán. Valero representaba una concepción diferente. No era, utilizando la terminología de Oswaldo Vigas, tan ingenuo o naif como artista popular o primitivo moderno. Desde entonces, a partir de estos casos, el concepto de estas manifestaciones ha tomado, para la crítica, dos vertientes generales, que a menudo se prestan a confusión al emplear la terminología usual. En primer lugar, la de un arte puro, que nace de condiciones presentes, a partir de datos inmediatos y sin referencia a las tradiciones de la comunidad donde vive el creador; y en segundo lugar, la de un arte que aparece impregnado de elementos propios de la tradición transmitida por la colectividad y de la que el creador pasa a ser su intérprete.

Es cierto que no puede hablarse de tendencias en un sentido puro en el arte naif, sin embargo, para un mejor estudio de este fenómeno en nuestro país, conviene tener presente las zonas de desarrollo que han polarizado en los últimos años su actividad. Estas zonas están asociadas a los primeros artistas identificados, los cuales han continuado ejerciendo su influencia en sus lugares de origen.

La zona del litoral central es la más antigua y se formó en torno a las afortunadas producciones de Carvallo y de Millán, quienes no han dejado de hacer sentir su influencia sobre los estilos alegres y campechanos de la región: los temas festivos y un cromatismo exaltado y sensual caracterizan el trabajo de los ingenuistas del litoral, cuya ubicación en la periferia de la zona metropolitana redundó en la propagación de sus estilos hacia los barrios marginales de Caracas. Aunque se han identificado numerosos naifs en esta zona, a lo que han contribuido los salones organizados para servirles de estímulo, los nombres más reconocidos son los de Esteban Mendoza (1945), de sensibilidad religiosa; Carmen Millán, fallecida trágicamente en 1974, Carlos Galindo (1933), Ercilia Llareta y Mario Enrique Hernández (1959).

La zona de Petare ha recibido un constante estímulo desde los tiempos de Bárbaro Rivas, en torno a cuya identificación por Francisco Da Antonio, se organizaron en el Bar Sorpresa, en Petare mismo, los primeros salones que se consagraron al ingenuismo venezolano. De Petare proceden asimismo Víctor Guitián, Cruz Amado Fagúndez (1910), Dionisio Veraméndez (1936), Apolinar (1929) y Eisa Morales (1945).

La zona de los Andes agrupa a artesanos y autores con un particular sentido del paisaje y de los mitos, diferente a la visión cromática del litoral central o a la religiosidad petareña. La zona comprende los estados Trujillo y Mérida, desde Escuque hasta Baliadores, con prolongaciones hacia las

tierras bajas del estado Táchira. Al desarrollo popular en la zona andina ha contribuido el estímulo de la Universidad de los Andes, en cuyo departamento de extensión cultural laboraron los pintores César Rengilo, Oswaldo Vigas y Carlos Contra maestre, quienes promovieron, ya desde 1958, la actividad de los creadores marginales de la región. El resultado se vio mucho más tarde, en 1978, con la creación del Museo Popular «Salvador Valero», ubicado en la ciudad de Trujillo, y el primero que se consagró enteramente al ingenuismo venezolano. Esta zona de los Andes es una de las más extensas y ricas en peculiaridades temáticas. Entre sus representantes de mayor mérito destacan Antonio José Fernández (el «Hombre del Anillo», 1923) y María Isabel Rivas, fallecida en 1972; de más reciente aparición son Homero Navas, Policarpo Barón, Juan Alf Méndez (fallecido en 1980), Miguel Cabrera, Rafael Márquez, Arciniegas, Josefa Zulbarán, Gallardo y Antonia Azuaje, esta última revelada en Caracas, ciudad donde trabaja.

Si no tan variada en matices expresivos como la anterior, la zona de Maracaibo y Cabimas se ha mostrado activa desde el descubrimiento de Natividad Figueroa, en 1968. Su mayor impulso lo ha cobrado, sin embargo, en la zona oriental del lago, y particularmente en Cabimas, ciudad donde fue creado recientemente un museo de arte popular que lleva el nombre de Rafael Vargas (1923-1976), pintor y tallista que hizo sentir su influencia en la región. Maestro y pintor de rasgos ingenuistas, reivindicado por las últimas generaciones, es Ramiro Borjas, cuya obra presenta en entronque directo con los estilos populares del siglo XIX. Como éste, y de igual significación, Pedro María Oporto perpetúa la tradición del retrato popular, siendo autor de obras que combinan la espontaneidad propia del *naïf* con el simbolismo de la pintura de herencia colonial.

Hay otras individualidades en el campo del ingenuismo que, ya sea por su carácter excéntrico o porque han trabajado en forma aislada, no pueden asociarse a las zonas citadas. Quizá faltaría referirse a Caracas, con su explosiva marginalidad, como a uno de los núcleos más productivos de un arte espontáneo, sin arraigo en lo histórico. En Caracas ha prosperado, por otra parte, la obra de ingenuos allegados de la provincia, como es el caso de A. A. Alvarez y su familia; Leonardo Tezara, de San Francisco de Macaira, y tal vez el de uno de los más significativos valores populares: el tachirenses Jesús María Oliveros (1897-1912), que trabajaba como bedel del Ministerio de Agricultura y Crfa cuando se descubrió a sí mismo dibujando, con lápices de colores, singulares y fascinantes arquitecturas. Añadamos asimismo a estos nombres el de otro maestro recientemente reivindicado, Gerardo Aguilera Silva (1915-1977), quizás el más notable de los artistas populares venezolanos con rasgos expresionistas; y también, para concluir este recuento, los de Claudio Castillo, de Santa Cruz de Aragua, y de Cleto Rojas y de Aguilera Silva, iconógrafo de Bolívar y establecido en Cumaná.