

Esta edición PDF del **Papel Literario** se produce con el apoyo de



RIF: J-07013380-5

**ESCRIBE BÉLGICA RODRÍGUEZ:** Un momento histórico que marca el quehacer artístico de Alirio Oramas, y el de otros artistas de la época, es su asociación al Taller Libre de Arte (creado en 1948),

fue director por tres años de aquel centro de formación que por definición de "libre" hará historia al convertirse en difusor de ideas renovadoras ofreciendo una enseñanza sin academicismos ni restricciones.

# Papel Literario **81** AÑOS

FUNDADO EN 1943

DOMINGO 29 DE SEPTIEMBRE DE 2024

• Dirección Nelson Rivera • Producción PDF Luis Mancipe León • Diseño y diagramación Víctor Hugo Rodríguez • Correo e. riveranelsonrivera@gmail.com • https://www.elnacional.com/papel-literario/ • Twitter @papelliterario

REPORTAJE >> 37 ANIVERSARIO DE EL NACIONAL, 1980

## Las artes plásticas: del Museo de Bellas Artes a la Galería de Arte Nacional

Coordinada por Pablo Antillano, *37 años haciendo camino*, la edición que celebró el aniversario de **El Nacional** en 1980\*, es un documento excepcional por la diversidad y riqueza de sus recorridos. Se reproduce a continuación, el incomparable reportaje elaborado por la periodista y poeta Miyó Vestri (1938-1991), en el que recorre la relación de **El Nacional** con el universo de las artes visuales (entonces comúnmente denominadas como artes plásticas)

### MIYÓ VESTRI

Lámese como se llame, Círculo de Bellas Artes, Taller Libre de Arte, Barraca de Maripérez, Escuela de Artes Plásticas, Techo de la Ballena, Pez Dorado, Nuevos Espacios o Galería de Arte Nacional, las trincheras de los artistas plásticos han estado siempre en la vanguardia, gracias a un incesante conflicto con la retaguardia. Y en nuestro país, encierra no pocos méritos estar en la vanguardia, si se mira con ojo panorámico una política cultural que todavía en 1980, muy pocos venezolanos comprenden.

En estas trincheras —a veces vencedoras, a veces duramente vapuleadas— **El Nacional** no solo ha estado presente, sino que ha jugado un papel excepcional. Los primeros papeles literarios, las páginas de arte diarias, encierran, como característica permanente, un lenguaje áspero, combativo. El lector encuentra allí todo un estilo (a veces aporreado, pero no menos válido...) de campañas enérgicas, planteamientos polémicos y, sobre todo, divulgación permanente.

Cierto, los papeles literarios, de un primer momento, aludían más a la escritura que a la plástica. Pero esta primera etapa de 1945, fue rápidamente ampliada hacia todas las manifestaciones del arte moderno. Hoy puede parecer sencillo, pero hace treinta y cinco años, darle espacio a expresiones como el abstraccionismo y todos los ismos que erizaban a las academias, requería convicción y valentía.

Para los jóvenes artistas de 1950, esa información de **El Nacional**, era invaluable. ¿Quién no recuerda aquellas reproducciones de obras de grandes artistas, cuyos colores y formas saltaban a la vista, luminosos, pese a las entonces deficientes técnicas de impresión? Kupka, Mondrian, Kandinsky, Carrá, Sonia Delaunay, Ralph Coburn, Sofía Taeuber-Arp, Modigliani y centenares más, del continente americano y del mundo entero, desfilaron por páginas y páginas y revelaron todo su esplendor a jóvenes y ávidos creadores. Valga citar como un especial refinamiento, un notable artículo del gran Benjamín Peret (3/7/52) sobre arte mexicano.

¿En qué medida interesaba la pintura en 1947? Una amena encuesta realizada por **El Nacional**, y publicada el 29/6/47, entre 73 personalidades, arroja resultados significativos. La pregunta planteada era, ¿Cuáles son los tres venezolanos vivos que usted admira más? Manuel Cabré fue citado unas tres veces, y Reverón, dos. Por supuesto, nuestras artes plásticas no tenían el vigor, ni la cuantía de hoy. Pero existía ya la efervescencia de la Escuela de Artes Plásticas, sonaban ya nombres como Alejandro Otero, Mateo Manaure, Pascual Navarro, Luis Guevara Moreno y tantos otros que iban, un año más tarde, a dar origen al Taller Libre de Arte. Y cito la encuesta, justamente para reforzar el carácter de pionero de **El Nacional** en esta materia.

Las crónicas de Alejo Carpentier, de Gastón Diehl, de Arturo Uslar Pietri, de Gómez Sicre y de muchos otros escritores venezolanos, eran un vivo y cálido reflejo de lo que pasaba en el mundo. En los años 50, no lo olvidemos, hablar

de vanguardia, de revoluciones artísticas, eran también una manera de escapar a una mordaza estúpida y feroz, como era la dictadura. En cierta forma, **El Nacional** logró salirle al paso a la increíble mediocridad del régimen.

La historia minuciosa de nuestras artes plásticas, lleva firmas muy importantes: Sergio Antillano, Perán Erminy, Juan Calzadilla, Rafael Pineda, para citar solo algunos. El investigador encontrará allí fechas, acontecimientos y corrientes. Bases sólidas, pistas fáciles de seguir. Por ello escribir sobre lo ocurrido a lo largo de tres décadas y un poco más, es difícil. Se corre el riesgo de repetir un cuento muy bien contado o simple y llanamente de "fusilar" —inefable término periodístico— lo ya escrito. Este texto no es pues, sino un punto de vista muy personal y por ello, fragmentario.

Si trazáramos una línea imaginaria que tuviera como punto de partida el año de 1938 y como punto de llegada el de 1980, encontraríamos dos instituciones: el Museo de Bellas Artes, que abre un ciclo, y la Galería de Arte Nacional, que lo cierra. Como ocurre siempre con las instituciones, no provocan los estallidos, pero sí recogen sus frutos.

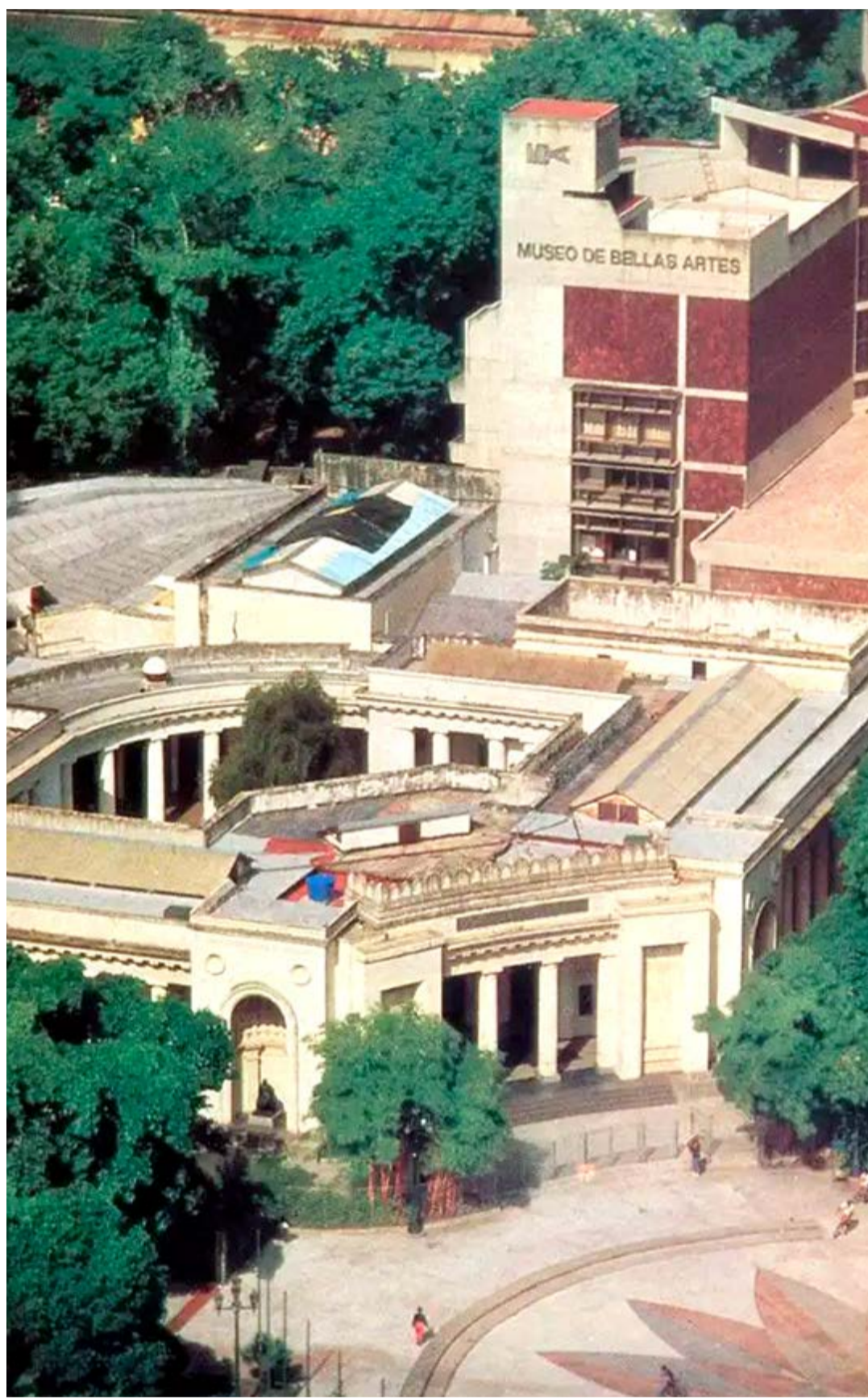
Hablaba al principio de trincheras. Quizá sería más apropiado hablar de bandos. El término, reconozco, es desagradable, pero por muy lejos que remontemos siempre encontraremos a pintores enfrascados en una polémica, dispuestos a rugir contra algún grupo contrario, preparados para todo, incluso para la huelga o la manifestación.

En el delicioso texto de Luis Alfredo López Méndez sobre el Círculo de Bellas Artes, el episodio del allanamiento del "Cajón de Monos" (1915), es significativo: en aquella Caracas provinciana y dominguera, quienes rugían —tímida pero eficazmente— eran los pintores, el "¡no se mueva nadie! ¡Están todos arrestados!", debió resonar como un trueno. Resignados, fueron a parar a la cárcel Manuel Cabré, Rafael Monasterios, el propio López Méndez y otros compañeros, acusados de una subversión pornográfica. Años más tarde, serían acusados a su vez por la generación de jóvenes, de abominables hombres de las nieves, cerrados, incapaces de entender el mundo, ni de protestar. Ley inexorable, cuyo peso, creo, se siente con mayor vigor en el campo de la plástica.

Cuando el 20 de febrero de 1938, López Contreras declaró inaugurado el Museo de Bellas Artes, solo resonaban humildes cantos de chicharras. Nadie o muy pocos, recordaban el "agite" de los estudiantes de la Academia de Bellas Artes (1936) y una calma relativa reinaba en los predios de la Escuela de Artes Plásticas.

El edificio del Museo había sido concebido y edificado por Carlos Raúl Villanueva. Si el visitante de hoy siente conmovido la prodigiosa frescura de un patio interior, el plácido equilibrio de los largos y acogedores pasillos, ¡cómo no brillaría en todo su esplendor, aquel edificio propicio a una época y un tiempo!

Pero un museo en la Caracas de 1938, es algo así como un mausoleo. El horario de visita contemplaba solamente domingos y días de fiesta. El director Carlos Otero, dispone de un reducido patrimonio artístico: algo más de cien



MUSEO DE BELLAS ARTES DE CARACAS — TARJETA POSTAL / ARCHIVO DE FOTOGRAFÍA URBANA

obras. Sus inmediatos sucesores, Alfredo López Méndez, Manuel Cabré, van a confrontar las lógicas dificultades de la época: presupuesto casi inexistente, público reducido, exposiciones limitadas.

El Museo registra así, años de historia sin historias. Algo especial, ha roto el hilo: dos años después de su inauguración, nace el I Salón Oficial de Arte Venezolano. El director es en esa época (1940), Alfredo López Méndez. Los premios son justos y no sorprenden: Marcos Castillo, pintura; Francisco Narváez, escultura.

El recuento de los salones hasta 1956, ofrece una sólida indicación del rumbo tomado por el Museo. Veamos los premios: Marcos Castillo (1940), Rafael Monasterios (1941), Pedro Ángel González (1942), Alfredo López Méndez (1943), Pedro León Castro (1944), Juan Vicente Fabbiani (1945), Rafael Ramón González (1946), Héctor Poleo (1947), Francisco Narváez (1948), Ramón Martín Durbán (1949), César Prieto (1950), Manuel Cabré (1951), Elisa Elvira Zuloaga (1952), Armando Reverón (1953), César Rengifo (1954), Giorgio Gori (1955), Armando Lira (1956).

El premio a Armando Reverón, llega al artista cuando solo le queda un año de vida. Y no puede interpretarse sino como resultado de una presión general. Intelectuales y artistas claman

a gritos por un reconocimiento inmediato. Alfredo Boulton escribe en **El Nacional**: "...su trascendental calidad no parece haber sido aún reconocida. La calidad estética de un Reverón, es tan grande e importante para Venezuela, como las obras de nuestros mejores escritores y poetas...".

Pese a los esfuerzos individuales de los pocos que captaron la magnitud de la obra reveroniana, los canales oficiales permanecieron largo tiempo reacios a una pintura que no soportaba etiquetas, ni encasillamientos.

Lo coherente de los premios oficiales señalados, provenía en línea directa, del Círculo de Bellas Artes, que como bien lo señalara Alfredo Boulton, "dio una fuerte sacudida a las arcaicas tesis plásticas de nuestra aletargada academia", y de la llamada Escuela de Caracas. Pero la sacudida de 1912, inspirada en los impresionistas, corría el peligro de volverse un tenue temblor.

Fuera del Museo, las cosas no eran tan apacibles, ni tan metódicas. La prodigiosa actividad del Taller Libre de Arte, iniciada en 1948, aglutinaba pintores, escultores, escritores, músicos y era todo un movimiento, al que habría de incorporarse Alejandro Otero, reconocido de inmediato como líder en quien se podía confiar.

(Continúa en la página 2)

(Viene de la página 1)

Pero el real y fuerte estremecimiento, viene con el bufido de Los Disidentes. Un bufido que tendrá saludables repercusiones sobre la vida del Museo, años más tarde. Recuerdo lo que una vez un joven pintor me preguntó, no sin cierto desdén: ¿Por qué Los Disidentes protestaron desde París? ¿Por qué no tuvieron el valor de hacerlo aquí? Como joven, al fin y al cabo, le resultaba difícil imaginar que años atrás, “unos viejos” hubieran sentido la misma ira que lo animaba a él. De todos modos, le recordé que la década del 40 al 50 no había sido muy estimulante: el benévolo control de los maestros sobre la enseñanza plástica y subsiguiente acaparamiento de premios en los salones, una huelga de chicos plásticos que terminó desagradablemente, una Caracas asfixiada por los aires de grandeza de la dictadura. Aparte de los bombardeos informativos de *El Nacional* y la refrescante atmósfera del Taller Libre de Arte, no había sino una incitación al exilio, en busca de aires más propicios.

Fue así como en 1950, se encontraron aquellos artistas venezolanos, unidos en la intemperie parisina. Ese año, se vive en Europa una realidad: el abstraccionismo. Lírica como la de Kandinsky, racional y fría, como la de Mondrian, no importa. Lo que cuenta es estar allí, metido en la tormenta. Y Alejandro Otero traslada ese sentimiento con toda claridad, en uno de sus textos para el folleto número uno de *Los Disidentes*: “solo una realidad tiene acción primordial para nosotros y esa es la realidad del tiempo en que estamos inscritos...”.

París vibra..., pero las puertas no están abiertas de par en par. Hay reticencias. La Bienal de Venecia de ese año, otorga el gran premio de pintura a Matisse y el de escultura a Zadkine. El Comité de Selección de obras de la Bienal se llama “Comité de Selección para las artes figurativas”. Los mordaces críticos no dejan de comentar irónicamente, la sala concedida a Kandinsky, con obras cedidas por la viuda. El público que acudía al Salón des Realités Nouvelles, donde Picabia y Herbin habían colgado sus obras, era en buena parte escéptico y sarcástico, característica muy propia del francés medio, sobre todo cuando se le ubica frente a alguna novedad.

Lo que captaron Los Disidentes, además del planteamiento plástico, fue la oportunidad de un cambio profundo, que arrancara de cuajo las raíces muertas y acabara con la inmovilidad ya no del propio país sino del continente americano todo. Los textos de los cinco folletos son agresivos. A veces francamente groseros. Guevara Moreno llega a calificar la pintura que se realiza en el país, como perteneciente “bastardamente al siglo XIX”. Y el Museo de Bellas Artes recibe parte de la helada ducha: “NO a las exposiciones de mercaderes nacionales y extranjeros que se cuentan por cientos cada año en el Museo”.

A la luz de 1980 ¿pueden calificarse de pueriles estas protestas? Al contrario, parecerían cobrar cierta vigencia. No pocos jóvenes sueñan con furros imposibles y esperan que algo cambie en los museos, en las escuelas, en las galerías, en los premios. La proposición iracunda de Los Disidentes, era decididamente menos peligrosa que la de los realistas socialistas.

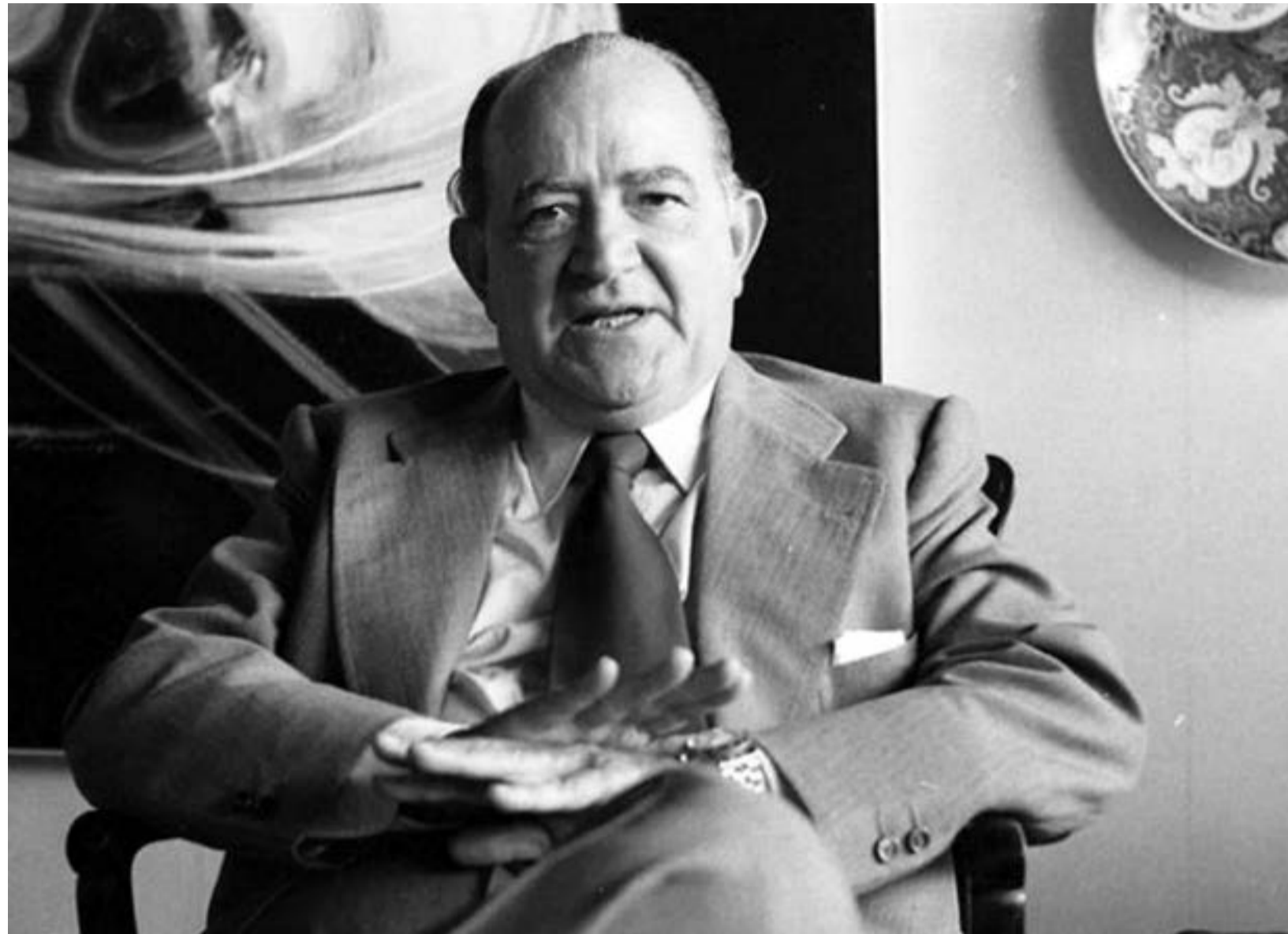
Siete años más tarde, en 1957, se definen los bandos, gracias a la más formidable polémica jamás registrada en el país: abstracción contra realismo. Protagonistas: Alejandro Otero y Miguel Otero Silva. A lo largo de las incandescentes batallas culturales registradas en Venezuela, no se vuelve a encontrar un documento tan serio y apasionado a la vez. El lector interesado, encontró en la polémica todo lo necesario, para entender las razones que oponían con tanta terquedad las dos corrientes plásticas.

Dos párrafos solamente de esta polémica, básicos: “...el abstractismo es, sin duda alguna, la ponderación de la tesis del arte por el arte hasta llevarla a sus últimas consecuencias: abolición total del tema, eliminación radical del hombre y la naturaleza como elementos inspiradores del arte, exaltación de los medios técnicos hasta convertirlos en la finalidad misma de la obra” (Miguel Otero Silva). “...El arte abstracto es precisamente eso: un nuevo lenguaje para expresar una nueva realidad. ¿No son al fin y al cabo realidad y lenguaje equivalentes cuando se trata de expresión? En el arte abstracto esto se cumple con más eficacia que en ninguna otra forma de arte anterior. En la pintura o la escultura figurativas una imagen podía ser interpretada de muy diversos modos porque los símbolos son imprecisos. En la pintura o la escultura abstracta la forma es directamente lo que es, porque se ha llegado a identificar forma y verdad” (Alejandro Otero).

El brusco estallido de la nueva figuración, tiempo después, pareciera otorgarle la razón a Miguel Otero Silva. Pero una mirada a las esculturas visionarias y humanas de Alejandro Otero, también nos dicen que estaba en el buen camino.

Lo cierto es que esta polémica coincide con una etapa en la historia del Museo. En ese año de 1957, el Premio Oficial del Salón es otorga-

## Las artes plásticas: del Museo de Bellas Artes a la Galería de Arte Nacional



MIGUEL OTERO SILVA / ARCHIVO EL NACIONAL

do a Armando Barrios, un artista que ha estado con Los Disidentes. El reconocimiento a su obra, aparece como la firma de un tratado de paz. Y más aún: el año siguiente, 1958, es designado director del Museo de Bellas Artes. Y más aún: en el Salón Oficial de ese año, triunfa Alejandro Otero. Junto a él, Víctor Valera, el fenomenal escultor, recibe también el Premio Nacional. Artes Aplicadas: Tecla Tofano. En 1959, repite un disidente de peso: Luis Guevara Moreno. Gana Rubén Núñez el premio de Artes Aplicadas y se inicia el otorgamiento de la mención Dibujo y Grabado. La inaugura Iván Petrovsky.

El Museo ha cambiado y todo parece indicar que el compás está abierto. Una década está a punto de iniciarse: la del 60, y es justamente dentro de esos diez años, cuando la vida plástica venezolana va a estar marcada por una explosión general, pero sobre todo por el cine-tismo. Venezuela es catapultada hacia el exterior, gracias al genio de Jesús Soto. El público no se cansa de ir al Museo, de visitar galerías. Florece lo bueno, pero los tímidos paisajes domingueros alcanzan también récords de ventas impresionantes. Exposiciones como las de Julio Le Parc y Jesús Soto, colman todas las esperanzas de público (Soto recibe 250.000 personas en cuatro semanas). Nos damos el lujo de tener entre nosotros a un famosísimo falsificador que inunda el mercado de hábiles copias y se hace rico.

Con la llegada de Miguel Arroyo a la dirección del Museo, prosigue la corriente renovadora. El Salón Oficial de 1960 consagra a Jesús Soto con el Premio Nacional. Es, según los observadores, sintomático. La opinión general tiende a identificar al director del Museo, con el otorgamiento de los premios en los salones, tendencia que ha sido energicamente desmentida por el propio Arroyo, y los colegas que lo precedieron.

En aquel periodo, se hace patente el profundo interés del sector privado hacia las artes. Ya los premios privados en los salones oficiales te-

nían un peso muy especial (el Premio Boulton, por ejemplo) y nunca se dirá suficiente bien de las iniciativas de Enrique Planchart en ese sentido. La acción de la empresa privada va a revelarse organizada, metódica, apoyada en recursos financieros suficientes y aportará al país beneficios indiscutibles. Bastaría citar la Fundación Mendoza y su Sala de Exposiciones, cuyas actividades ameritarían capítulo aparte, y a la Fundación Neumann que hace realidad el Instituto de Diseño, de donde egresó toda una nueva generación de estupendos artistas gráficos.

Este empuje privado, aparte de los intereses económicos que ello implicaba, fue también el resultado lógico de la indiferencia y desidia de los sucesivos regímenes democráticos frente a la cultura nacional. El Estado se dejó escamotear muchas veces lo que debía ser un patrimonio celosamente guardado. Ausente pues la política cultural gubernamental, florecieron las iniciativas privadas.

El Museo de Bellas Artes fue la institución que vivió con mayor intensidad los efectos de esa irritante indiferencia oficial y consideró oportuno recordar las etapas de una historia porque continúa siendo un indicativo válido de nuestras peripecias culturales.

El 22 de julio de 1967, *El Nacional* le dio despliegue al anuncio del arquitecto Carlos Raúl Villanueva: el proyecto de ampliación del Museo de Bellas Artes estaba concluido. El edificio estaría dotado de cuatro salas de exhibición de 527 metros cuadrados y de una altura de 5,40 metros, así como de otros espacios suficientes para solucionar los angustiosos problemas de espacio del Museo. El anuncio por supuesto, causó gran euforia.

Pasaron dos años y en 1969, el proyecto dormía apaciblemente en alguna gaveta de algún ministerio. Para esa fecha, el Museo estalla, existen en depósito 2.347 obras y ninguna posibilidad de exponerlas. El presupuesto de 1959, había sido reducido implacablemente de 300.000

a 100.000 bolívares. Luego, a 70.000. Esta última cantidad se mantendrá igual durante seis años. Con esfuerzos sostenidos, la Sociedad de Amigos del Museo mantiene a flote la institución. *El Nacional*, día tras día, denuncia la situación. Finalmente, en 1968, el Congreso Nacional decreta un nuevo presupuesto: 400.000 bolívares para adquisiciones.

Mientras todo esto pasa, surge una “brillante” proposición de ociosos que nunca faltan: construir una fuente luminosa en la Plaza Morelos. Gracias a una rápida campaña de *El Nacional* y de las declaraciones de Villanueva, el disparate es evitado.

En febrero de 1971, el presidente Caldera responde a una pregunta del reportero Lossada Rondón, en torno a la ampliación del Museo: el proyecto de ampliación no ha sido archivado, dice. No pudo ser ejecutado todavía porque “no hemos tenido las circunstancias más propicias dentro del juego de prioridades y urgencias”.

El 9 de septiembre, un artículo de Miguel Otero Silva titulado: “¿Cultura para qué?”, va a ser el detonante. Sin rodeos, el artículo señalaba en su comienzo: “...el menosprecio, presente, pasado y futuro del Estado venezolano ante los requerimientos de la cultura”, alusión directa a la situación del Museo. Y tras recordar las promesas gubernamentales de todos los presidentes, “vanas y desalentadoras”, revelaba lo insólito: una colección (días después revelaría que se trataba de la colección Plaza Arismendi), avaluada en 9 millones de bolívares había sido donada al Museo, con una condición: “...que las obras fueran objeto de una colocación digna y al alcance del público...”. El plazo para entregar la donación vencía en enero de 1972. Era obvio que el Museo no podía recibirla en tales condiciones. El estado perdió así la colección más extraordinaria de óleos, acuarelas, dibujos, aguafuertes y esculturas.

Aquel artículo era pues fulminante: se aprueban presupuestos y se realizan construcciones, pero “...cuando la edificación propuesta guarda la más mínima relación con el arte y la cultura, entonces el Ministerio de Hacienda arruga el ceño austero, el Ministerio de Obras Públicas sonríe despectivo y las aspiraciones y los planos van a parar de cabeza al basurero. Bajo este y otros gobiernos”. Y de paso, Miguel Otero Silva recordaba que lo pedido para la construcción del Museo: seis millones de bolívares, menos de lo que cuesta un Mirage y la quinta o sexta parte de lo que se juega mensualmente en el Hipódromo.

El detonante funcionó. Poco después, el presidente Caldera anunciaba que los trabajos de ampliación comenzarían en enero de 1972. Un jueves, 6 de diciembre de 1973, es inaugurada la ampliación con bombos y platillos. Lo que se inauguraba era un cascarón vacío. No importaba. Todo el mundo suspiró de alivio: se había logrado el objetivo tras años de peleas. Miguel Arroyo anunció entonces que el Museo estaría en pleno funcionamiento a fines de 1974.



ALEJANDRO OTERO FRENTE AL ABRA SOLAR / FUNDACIÓN OTERO PARDO

(Continúa en la página 3)

# Las artes plásticas: del Museo de Bellas Artes a la Galería de Arte Nacional

(Viene de la página 2)

Como un eco amargo a tan feliz anuncio, el 20 de noviembre de 1974, **El Nacional** publica a cinco columnas la renuncia de Miguel Arroyo, a la dirección del Museo. Resulta imposible poner a funcionar la ampliación del Museo con los recursos existentes. De la asignación estipulada —unos 800.000 bolívares— para 1975, apenas quedan 5.836 bolívares mensuales para programas. Miguel Arroyo es categórico: “...durante los últimos años el Museo ha venido siendo objeto de la mayor desatención por parte de quienes estaban y están en la obligación de sustentarlo”, dice. El 21 de noviembre le responde Lucila Velásquez. Su petición de revocar la renuncia es convincente: Arroyo se queda.

En febrero de 1975, las cosas no han cambiado. Es el año de la gran exposición *La historia del grabado*, del chileno Matta, del lenguaje del color. Se multiplican los esfuerzos. El patrimonio del Museo asciende a 100 millones de bolívares. La promesa del Ministro de Educación, Luis Manuel Peñalver, de conceder los fondos necesarios, está en pie.

En marzo de 1975, dos noticias aligeran el ambiente y **El Nacional** las despliega: el doctor Carrillo Moreno, presidente del Inciba, anuncia que el problema del Museo está solucionado. Hay más de dos millones para el Museo. ¿Por qué no están en manos del Museo? Porque la cantidad no puede ser transferida a una cuenta corriente del Museo, ya que este no es un instituto autónomo con personalidad jurídica.

Las ilusiones de todo el mundo se vienen abajo, definitivamente: en junio de 1975, Miguel Arroyo entrega su renuncia irrevocable y con él, renuncian en pleno, los miembros de la Junta de Conservación y Fomento y Sociedad de Amigos del Museo de Bellas Artes. “El Estado venezolano ha respondido una y otra vez, a nuestros requerimientos con ofrecimientos engañosos que de tanto repetirse, está adquiriendo índole de befa”, afirman en el documento. Momentáneamente, es la derrota general. Sin Arroyo, sin la Junta y la Sociedad, queda desierto el Museo.

Cuando en febrero de 1978, invitan a Miguel Arroyo a la celebración de los 40 años del Museo, hace pública una carta en la que dice: “...estoy en total desacuerdo con la forma como ha sido tratado el Museo. Considero que solo la arbitrariedad, la injusticia y el despropósito, podían aconsejar que a la institución que desarrolló durante treinta y ocho años y en medio de la más entriscedora penuria, una eficaz acción en beneficio de las artes plásticas del país, se le premiasse quitándole su edificio sede, despojándole de su colección de arte venezolano, imponiéndole restricciones a su acción y arrinconándole en una edificación que no fue concebida como local autosuficiente, sino como ampliación. Ni aún en aquellas instituciones en las que ha habido robos, malversaciones, distracciones, despilfarro, mal uso y abuso del poder y de las propiedades, han sido tan maltratadas como esta que ahora, en sus cuarenta años de acción, es obligada a mirar cómo se le acumulan las miserias”.

La historia culmina cuando el 17 de octubre de 1976 se inaugura al fin la ampliación del Museo con la exposición *Artes plásticas en Venezuela 1976*. El crítico Roberto Guevara ataca la muestra: “...la muestra no cumple con su cometido y vuelve a la idea de indiscriminado mercado de estilos y lenguajes, de las escogencias gratuitas o sentimentales, de la inútil insistencia en mostrar todo lo que ya se sabe hasta la saciedad por el camino de las galerías y que a fin de cuentas no aña-



GERT LEUFERT, JESÚS SOTO Y MIGUEL ARROYO / ARCHIVO

de nada nuevo a lo que constituye el núcleo de las trayectorias de nuestros más conocidos artistas”.

Lo cierto es que la renuncia de Miguel Arroyo ha marcado el fin de un capítulo. El Museo de Bellas Artes pasa a la retaguardia para dar paso a la Galería de Arte Nacional.

Queda, para los investigadores, el reino de las cifras: en 16 años, más de 400 exposiciones. Dos millones de público nunca vistos: las exposiciones de Jesús Soto y Julio Le Parc. Aunque tiempo después, un crítico hablara despectivamente de la “quincalla dominguera” al referirse al revuelo que causaban los salones oficiales y aunque hoy se cuestione el carácter museo-visita, lo cierto es que el paso dado a través del Museo de Bellas Artes, fue un paso de gigante.

El proyecto de la Galería de Arte Nacional maduró en silencio durante varios años. Ya en 1974, el Inciba tiene en su presupuesto una partida 1.026.848 para dicha galería. Los artistas apoyan la idea. Y realmente, una institución que impulsara orden de prioridades y rescatara nuestra historia plástica, como memoria imprescindible, era una proposición luminosa. Cada quien aportó su esfuerzo. Los mismos protagonistas de aquella encendida polémica de 1957, Alejandro Otero y Miguel Otero Silva, batallaron en la redacción del proyecto. El pintor Alirio Rodríguez también elaboró un texto con ideas importantes. Manuel Es-

pinoza, quien habría de ser designado director de la galería, trabajó junto a ellos. Para los escépticos, la pluralidad de esfuerzos, debería bastar para admitir la amplitud de criterios que animó el proyecto de la Galería, cuyo primer contenido apareció resumido en **El Nacional**, el 4 de octubre de 1975.

El pintor Manuel Quintana Castillo, en declaraciones del 28 de febrero de 1976, parecía resumir el criterio general: “...requerimos el compromiso y la identificación incondicional con el país y con nuestra propia realidad. La Galería Nacional debe ser una guía y un punto de referencia para frenar el caos, el desorden, el fraude, la confusión, la ausencia de jerarquía definida, la desorientación y el despelote que cada día nos estrangulan y nos desnaturalizan un poco más. Si las artes plásticas venezolanas continúan excluidas e ignoradas, si la pintura venezolana continúa siendo discriminada, censurada, escondida en los sótanos del Museo sin ser vista, asimilada y juzgada por el pueblo, entonces será mejor pasarla a la Cinemateca... y que el cielo la juzgue...”. (Cuatro años más tarde, Quintana Castillo firmará la carta de los 26, en la que se pide “mayor autonomía para el Museo de Bellas Artes, organismo de igual jerarquía e importancia que la Galería de Arte Nacional”).

¿Por qué aquel entusiasmo inicial y general, degeneró poco a poco en sorda pugna y culminó en expresiones de público desacuerdo? El mismo

Alirio Rodríguez, quien fue uno de los autores de un primer proyecto redactado para Lucila Velásquez, expresó públicamente sus reservas muy claras con respecto a la situación actual del Museo de Bellas Artes. Jesús Soto, en larga entrevista con Ramón Hernández, pone el dedo en la llaga: “...no necesitamos directores de museo para que peleen entre sí”, dice y comenta su extrañeza ante el hecho de que “un museo de arte moderno sea negado a los artistas nacionales”. Anteriormente, Alejandro Otero había publicado una larga defensa de la Galería de Arte Nacional, en la que con citas precisas de fechas, proyectos y exposiciones, explicaba la importancia de la institución. Pero al final de su texto, puntualizaba no sin cierta hostilidad: “...de buena gana vería yo esas dos obras mías, acompañando las ya existentes en la Galería de Arte Nacional, entre mi verdadera gente y en el marco de mi tiempo”.

Lo cierto es que los términos del proyecto inicial eran muy claros, no dejaban lugar a equívocos en cuanto a las futuras funciones del Museo de Bellas Artes. Valga recordar algunos puntos: “...por el carácter heterogéneo de sus atribuciones, el Museo de Bellas Artes no estaba en condiciones de poder brindar al arte venezolano todo el apoyo que podía derivar en condiciones nuevas, de un esfuerzo más concentrado en la tarea de su valoración y es evidente que para ello, aquel organismo carecía de espacio suficiente y de mayores recursos humanos y técnicos”.

Los propósitos no eran menos precisos. Entre ellos, estimular y propiciar el desarrollo dinámico de una conciencia más amplia acerca de nuestro patrimonio artístico para su comprensión, preservación y fomento; iniciar el establecimiento de las bases para un estudio e investigación sistemática y permanente del arte venezolano de todas las épocas y desde los más variados enfoques y criterios de análisis e interpretación; erradicar el concepto de museo-visita pasivo, presentando el objeto artístico como expresión humana, no para la contemplación fetichista y pasiva, sino para la comunicación múltiple y activa”.

La resolución de creación de la Galería de Arte Nacional, dictada por el Inciba, remonta al 3 de octubre de 1974. La puesta en marcha, en manos del Conac, a mayo de 1976. No se escuchó entonces eco de protesta alguna. El apoyo fue general. En cuatro años, los directivos de la Galería han demostrado poder y vigor para obtener recursos económicos. Se siente con fuerza su definición como “la institución museística que está al más alto nivel y jerarquía, está consagrada plena y específicamente, a difundir, preservar, investigar, presentar y fomentar las artes plásticas venezolanas de todos los tiempos”.

Hace diez años, el crítico Roberto Guevara, en amplio foro realizado por Elizabeth Pérez Luna, y con él, Miguel Arroyo, Perán Ermíny e Inocente Palacios (20/12/70), declaraba: “...la crisis actual de nuestra plástica es reflejo directo del subdesarrollo general del país y es más grave que en ningún otro terreno de la cultura... Los criterios que se aplican aquí son los mismos que se aplicaban hace medio siglo... El énfasis debería ir hacia la gente joven, hacia las escuelas, hacia la inmensa mayoría que constituye el 60 por ciento de la población de Venezuela y que espera de una sociedad determinados valores... ¿Qué es la cultura en el fondo? Es la manera como un país y sus habitantes son conscientes de una realidad”.

Estas palabras podrían ser pronunciadas hoy. A fuerza de tantas esperanzas fallidas, de tantas quejas desatendidas, es lógico que muchos artistas hayan vuelto decididos, a las viejas y melancólicas torres de marfil. En este sentido, las declaraciones de Jesús Soto no tienen nada de plañideras y son, al contrario, muy lúcidas y refrescantes. Sin llegar a la banal afirmación de que todo pasado es mejor, ¿no podrían, acaso, tomarse algunos elementos de experiencias anteriores, si no perfectas, por lo menos vivas y pujantes? ¿No sería válido plantearse de nuevo la posibilidad de salones, concebidos de acuerdo a nuestro momento, indicadores de presencias jóvenes o de testimonios que nunca pierden vigencia? La manía del “borrón y cuenta nueva” tan frecuente en nuestro cíclico sistema, ¿no ha sido ligeramente exagerada?

El catálogo general del Museo de Bellas Artes, que excluye a Venezuela del continente, deja a nuestros artistas plásticos como silenciosos fantasmas que van y vienen en medio de las disputas. ¿Qué hacen? ¿Dónde están? ¿Qué piensan? El país necesita saberlo, más allá de catálogos y recintos reservados. Sartre escribió hace muchos años: “... las imágenes que se rompen y caen hechas añicos, no es una opción tranquila de los nuevos pintores: es un acontecimiento que dura todavía y cuyas consecuencias no son conocidas del todo”.

Hay buenas razones para creer que al margen de las instituciones, los jóvenes artistas venezolanos —y los menos jóvenes— no tienen opciones tranquilas: faltan muchas imágenes por romper! ☉

\*Tomado del volumen **El Nacional. 37 años haciendo camino**. Coordinación: Pablo Antillano. C.A. Editora El Nacional. Caracas, 1980. Incluye artículos y reportajes de Arturo Us-lar Pietri, Antonio Arráiz, Juan Liscano, Miguel Otero Silva, Pedro Espinosa Troconis, Germán Carías, Abelardo Raidi, Misael Salazar Léidenz, Pablo Antillano (2), Ramón Hernández, Oscar Silva, Oscar Mago, Roberto Lovera de Sola, Aristides Bastidas, Eduardo Delpretti, J.F. Reyes Baena, Héctor Malavé Mata, Gilberto Alcalá y Cuto Lamache.



GALERÍA DE ARTE NACIONAL / GUÍACCS – DE CARACAS AL MAR

DOSSIER &gt;&gt; HOMENAJE A ALIRIO ORAMAS (1924-2016)

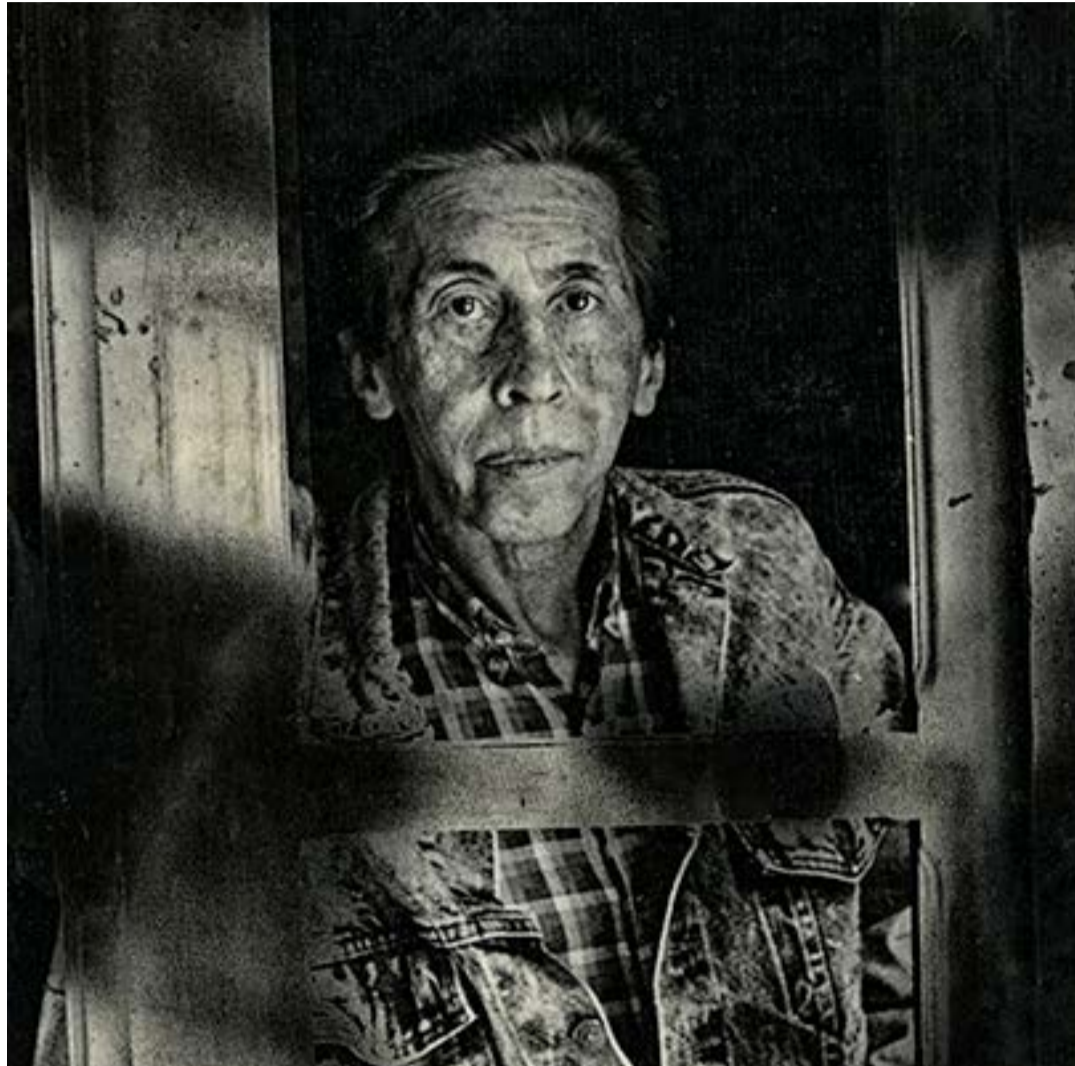
# Los 90 de Alirio Oramas

Creador fundamental de las artes venezolanas, infatigable en sus búsquedas conceptuales y estéticas, Alirio Oramas fue artista visual, promotor cultural, museógrafo y educador. Entre los numerosos reconocimientos que recibió por su obra, destaca el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1951

BÉLGICA RODRÍGUEZ

En la monografía-catálogo sobre la vida y obra de Alirio Oramas publicada a propósito de su exposición antológica, 1946-2005, *Del misterio a las revelaciones* (Galería de Arte Nacional de Caracas, diciembre 2005-marzo 2006), se lee una declaración definitiva de su posición ante la creación y el pleno desarrollo artístico: “Yo he sido toda mi vida un investigador. No me considero un pintor convencional de caballete... Yo soy un pintor de ideas. No soy un pintor de cuadros”. A propósito de esta suerte de confesión de Oramas, en la misma monografía leemos el texto de Juan Calzadilla, venezolano, gran crítico e investigador de arte, pionero y maestro, publicado en el catálogo de la exposición de 1991 en la Galería D’Museo, quien acertadamente plantea que “casi todo el rigor que se encuentra en la obra de Oramas ha sido consecuencia de una evolución articulada entre la pintura y la necesidad de identificar realización con ideas, y eso es lo que, en su trabajo temprano, lo condujo a un planteamiento abstracto del cual, comenzando los cincuenta, fue Oramas, junto a otros artistas, un adelantado”; el análisis de Calzadilla es perfectamente aplicable al conjunto de pinturas que realiza en los años noventa y principio de los dos mil, a mostrarse próximamente en una exposición celebratoria de los cien años de su nacimiento titulada *Los 90 de Alirio Oramas*.

Precisamente, en la estética plástica del artista, la abstracción de los años cincuenta junto a la importante y abundante obra informalista de los primeros años de la década de los sesenta (1961, 62 y 63), será una base sólida en sus preocupaciones por concebir la producción de arte como una consecuencia de elaboraciones plásti-



ALIRIO ORAMAS / ©VASCO SZINETAR

cas de ideas e investigación de conceptos teóricos fundamentales; aquí es preciso mencionar sus reflexiones sobre el comportamiento de la línea, la forma, el color y los materiales imprescindibles para crear un plano espacial activo y así estructurar lo que definirá como la “realidad tangible” de la idea sobre un soporte, siguiendo la conceptualización general de su pintura. Una consecuencia de esta posición, se refleja en su interés por las diferentes investigaciones plásticas de las vanguardias históricas y de aquellas del subyugante presente, tanto nacionales como internacionales. Incursiona con mucho interés en los diferentes movimientos plásticos de su actualidad como la abstracción geométrica y el expresionismo, así como también en el informalismo, tendencia dentro de la que, a su manera, realizó un importante trabajo pictórico al experimentar con figuraciones poéticamente veladas que originan el período del apreciadísimo tema de las *Manzanas* (años sesenta), que a base de veladuras y superposición de capas pictóricas influirán en el desarrollo del informalismo que se produce en América Latina. Esta condición conllevó a un posicionamiento inédito del trabajo pictórico de Oramas en los movimientos artísticos de su presente, partiendo desde un comportamiento de seriedad creadora en sus inicios hasta una eta-

pa formativa y como artista plástico reconocido comenzará a formar parte de la historia moderna del arte de Venezuela y de América Latina.

Con pasión, a Oramas le interesó y practicó el cambio constante en su trabajo. Concibió como laboratorios los muchos talleres que tuvo, templos sagrados donde le correspondía ser el máximo y gran sacerdote capaz de dominar sus demonios a través de inspiraciones creadoras fecundas sin ningún tipo de prejuicios estéticos. Es representativa la pintura correspondiente a su penúltima etapa pictórica que abarca desde finales de los años ochenta hasta principio de los dos mil, una síntesis de preocupaciones y planteamientos teórico-conceptuales entre elementos plásticos del arte abstracto geométrico de los cincuenta y los recursos pictóricos derivados del informalismo de los sesenta, períodos representativos en toda su trayectoria. Se debe considerar a Alirio Oramas como un intelectual, poeta e investigador acucioso del fenómeno de la creación plástica y su desarrollo teórico y práctico, tanto local como internacional, siendo un artista creador fiel a sus principios, se relacionó siempre con su tiempo y contexto social, estudioso de la historia del arte y testigo de primera fila interesado en los grandes cambios que se operaban en las escenas de fuerte torbellino creativo de

Europa en el universo de las artes plásticas desde finales del siglo XIX. Viaja a París en 1951. Su vida correspondió a un persistente trabajo para aclarar las dudas artísticas y existenciales que frecuentemente le asaltaban; así se preparó intelectualmente en la literatura, la poesía, la historia del arte y el estudio de las vanguardias artísticas que cambiaron el mundo. Nació en 1924. En una primera época formativa en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas rechazó las convenciones academicistas de una educación que no satisfacía a los estudiantes de la época, y bajo la tutela de un gran maestro, Antonio Edmundo Monsanto, pintor-director de la escuela e inspirador de muchas de las preocupaciones creadoras e innovadoras a las que Oramas no escapó, le tocó desarrollar y avanzar partiendo de sus propias ideas gracias a una fuerte personalidad y solidez en sus conceptos.

Un momento histórico que marca el quehacer artístico de Oramas, y el de otros artistas de la época, es su asociación al Taller Libre de Arte (creado en 1948), fue director por tres años de aquel centro de formación que por definición de “libre” hará historia al convertirse en difusor de ideas renovadoras ofreciendo una enseñanza sin academicismos ni restricciones. Sin embargo, hay que hacer honor a la Escuela de Artes Plásticas de Caracas que entre 1945 y 1950 formó una generación de artistas que se marcha a Europa, sobre todo a París, y que gracias a Monsanto y otros profesores, había sido iniciada en el conocimiento de los novedosos planteamientos plásticos del cubismo y el expresionismo, elaborando cada quien su propia versión de estos códigos plásticos al estar en contacto directo con otras concepciones de arte. Esta importante generación, al regresar a Venezuela, iniciara nuevos momentos en el arte del país. Allí estará Alirio Oramas. Un período muy conocido y analizado en la historia del arte de Venezuela especialmente con el grupo Los Disidentes como protagonista.

En la serie de pinturas de los años noventa, ya casi última etapa de su vida, Oramas realiza una obra de factura muy compleja cargada de misterio y simbolismo, así como de un poderoso cromatismo que podría tomarse como una síntesis de todos aquellos planteamientos desarrollados desde los años cincuenta, incluso del que calificó de “realismo subjetivo” con la serie *Cometas y papagayos*; su espíritu investigativo buscó la vibración surcando la idea y la realidad del movimiento virtual a través de una estructura tridimensional plana de un *objeto* que libremente se mueve y vibra en el espacio; al final, siendo bidimensional, este *objeto* pictórico corresponde a una superficie plana cuya dimensión espacial activa se divide en varios segmentos, uno, de fondo, tratado con la técnica divisionista del color a fin de lograr superficies cromáticas vibratorias y otro, como segundo plano, estructurado con líneas ligeramente valorizadas que forman figuras geométricas no estáticas.

Este grupo de obras de los años noventa muestra cómo Oramas nunca abandonó sus rasgos plástico-visuales más distintivos logrados desde los exitosos resultados pictóricos presentes en su obra primera, una de las características que hace que la obra toda de este artista se sostenga con solidez en la historia contemporánea del arte en Venezuela. ●

## Alirio Oramas, un par de anécdotas

“En su estadía por Nueva York, Europa y sobre todo París, nunca abandonó el arte geométrico abstracto. Fue masón adepto, de ahí su matrimonio con la geometría, así me lo hizo saber, ya que para la masonería la quinta ciencia es la geometría”

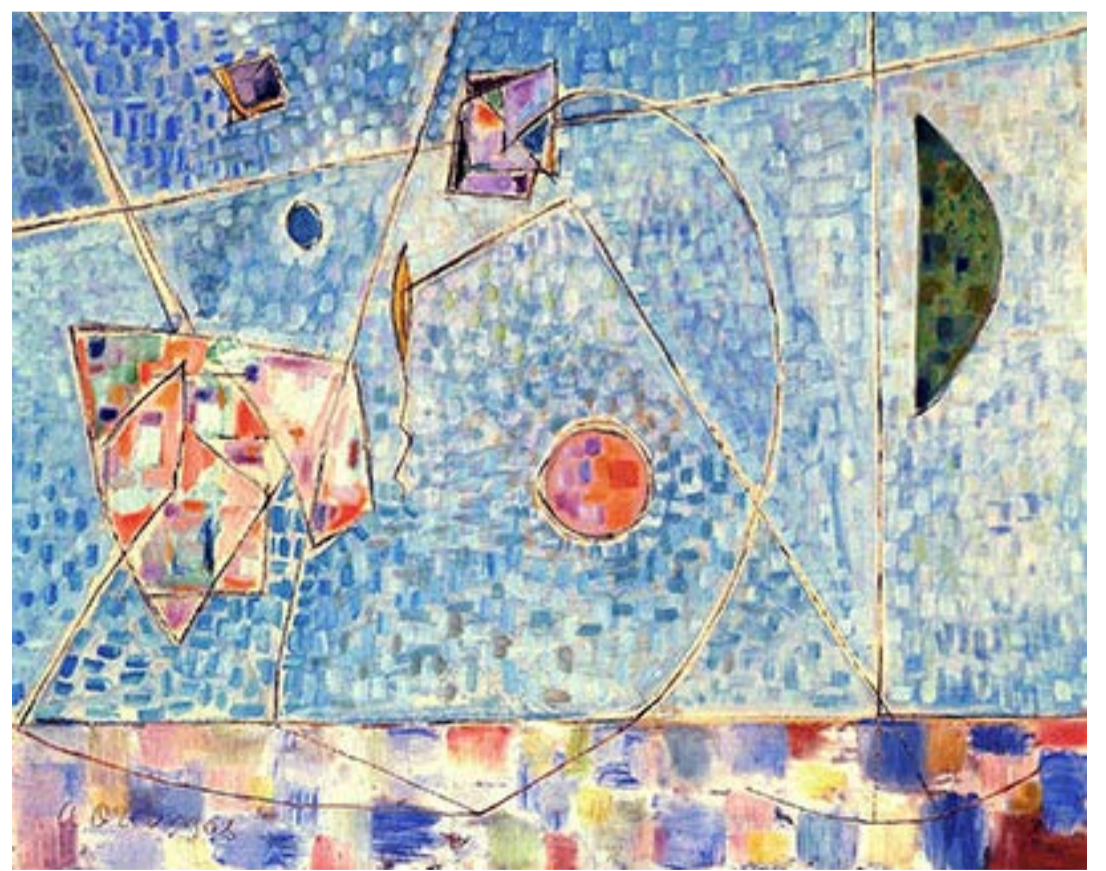
VICENTE ROSA

En 1947, Alirio Oramas es nombrado primer director del Taller Libre de Arte. Obtiene el Premio Nacional de Artes Plásticas. Son numerosos los reconocimientos que ha recibido y numerosa su participación en exposiciones, a lo largo de su fructífera y prolongada vida. De su biografía han escrito profusamente destacados críticos e historiadores, de sus andanzas dentro y fuera de Venezuela, donde Alirio ha dejado su valiosa impronta en la historia contemporánea de las artes plásticas, hasta su deceso en el año 2016, a los 92 años.

Conocí a Alirio a finales de los 80. Años después nos hicimos amigos, era buen conversador, un apasionado de la pintura con conocimiento de causa. En su estadía por Nueva York, Europa y sobre todo París, nunca abandonó el arte geométrico abstracto. Fue masón adepto, de ahí su ma-

trimonio con la geometría, así me lo hizo saber, ya que para la masonería la quinta ciencia es la geometría, base científica de la logia masónica y la arquitectura de Dios, maestro del universo.

Tengo varias anécdotas con Alirio, una de ellas, cuando me visitó siendo yo director general del Centro Simón Bolívar, para que impidiera el desalojo del grupo Crea-Diez, dónde una docena de artistas visuales tenían sus talleres durante años. Dichos talleres pertenecían al Centro Simón Bolívar. Había presión desde las alta esferas para su desalojo. Querían entregarle ese espacio al maestro José Antonio Abreu, para instalar una escuela de música infantil. Mientras estuve como director general, el desalojo no prosperó. Me lo agradecieron Samuel Baroni, Félix Perdomo, Sydia Reyes, Antonio Moya, Pedro Terán, Alexander Martínez, Bruno García, José Guédez, Saracual, Parra, y por supuesto, el maestro Oramas. No acepté ningún obsequio por gratitud, era mi decisión, estaba den-



COMETAS Y PAPAGAYOS, PREMIO NACIONAL, 1951 / ALIRIO ORAMAS

tro de mis atribuciones, no me costaba nada.

En otra ocasión, años después me tocó ser secretario general de la Asociación Venezolana de Artistas Plásticos –AVAP–, cuando Diana Lander la presidía. Le entregamos por unanimidad, a Alirio Oramas, el premio Armando Reverón, cuyo jurado conformado silo por artistas plásticos, a saber, Jorge Pizzani, Felipe Herrera, Oswaldo Subero.

Era la norma del gremio, luego esa norma la modificamos y ampliamos a cuatro categorías,

donde podían participar críticos acreditados a la AICA. Alirio estaba feliz con su premio. Consta de un medallón vaciado en bronce con el rostro en relieve de Reverón, creado por el escultor Abigail Varela. Le recordada las veces que estubo en el castillete con Reverón. Además le propuso al Consejo Municipal de Caracas de entonces, la creación del primer Museo Armando Reverón, el cual se lleva a cabo con obras originales del maestro a raíz de su muerte. Lo demás es historia. ●

DOSSIER &gt;&gt; HOMENAJE A ALIRIO ORAMAS (1924-2016)

# Una vida en el arte con Alirio Oramas

"Alirio tenía un temperamento afable y extremadamente amigable, apegado a principios verticales e inviolables de integridad ética y moral, basados en sus principios masónicos y teosóficos que en algún momento bordeaban lo dogmático e intransigente, aunque con una propensión a la comprensión y la indulgencia. Tenía una personalidad compleja sin duda, aunque consciente y firme en sus ideales. La amistad honesta e incondicional fue también un valor sagrado para él"

SANDRO ORAMAS

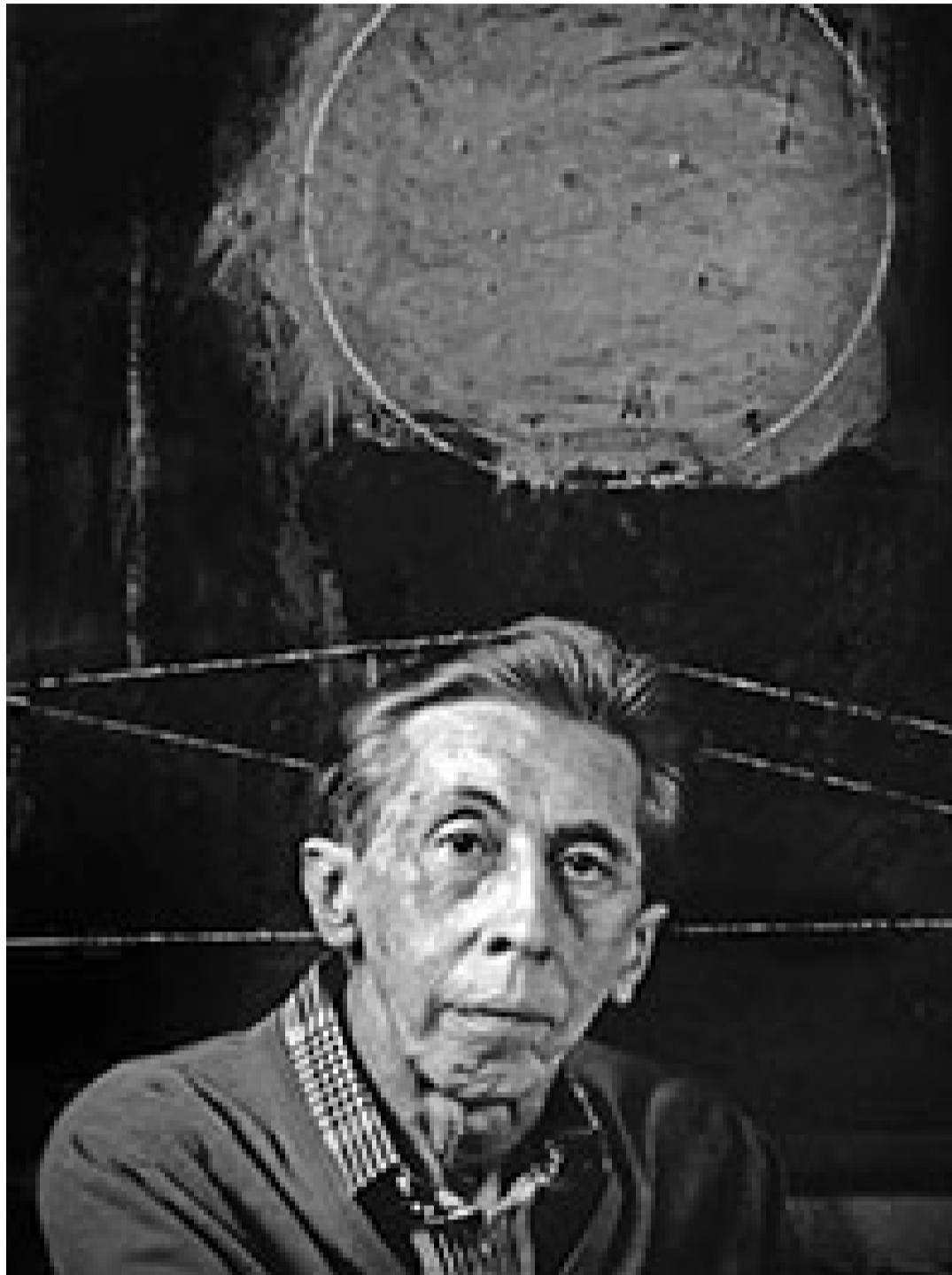
... en el arte, donde nos falta el tiempo, no estaría mal vivir más de una vida.  
Vincent van Gogh

## Epitafio

Una de las últimas frases que dijo mi papá sobre su vida fue: "Soy eterno, me iré algún día, pero volveré para realizar lo que no pude hacer en esta vida...". Una afirmación inspirada seguramente de sus lecturas de las *Cartas a Theo*, de Vincent van Gogh, uno de sus libros más preciados. Tal fue su identificación con Van Gogh, que, teniendo yo apenas 7 años, parados frente a las tumbas de Vincent y Theo, en el cementerio de Auvers-sur-Oise, cerca de París, donde solíamos ir de visita a la casa taller de Emilio Boggio, me dijo: "El día que yo me muera quiero que echéis mis cenizas aquí al lado de Van Gogh". Magna y macabra encomienda para un hijo, de la que fueron testigos mi mamá (Lucila Maza Zavala de Oramas) y el pintor Pascual Navarro. Hoy, esa voluntad romántica de trascendencia "inmortal" del artista, cobra vigencia en la ocasión de celebrarse este año el centenario de su nacimiento.

## Génesis

Para comprender ciertos rasgos que determinaron la personalidad, el temperamento y la evolución como artista de Alirio Oramas, es necesario saber por ejemplo que fue un niño huérfano de madre. Mi abuela Blanca Príncipe, su madre, muere de tuberculosis a los 21 años, cuando aquel apenas tenía 3 años, quedando al cuidado de sus tías abuelas Mercedes y Clara Rosa Oramas, normalistas con formación artística, educadas muy a la francesa. Alirio, se cria entonces como hijo único en el seno de la familia de mi abuelo Luis Ramón Oramas Rivero, un académico, por lo general ocupado en sus quehaceres científicos, que asume una figura paterna ausente, la cual aparecerá más tarde aportándole el gusto por la investigación no sin ser un tanto crítico de la vocación de artista de su hijo. De tal manera que Alirio se convierte en un niño más confinado a la soledad, enfermizo, con extrañas distracciones, según su propio testimonio, como jugar con las cucarachas o dar libre curso a su imaginación buscando figuras fantásticas en las paredes derruidas de la solariega casa de sus tías ubicada en la vieja parroquia caraqueña de San José. Etapa difícil durante la cual, testimonia Alirio, entre otras anécdotas, que se despertaba en las mañanas viendo cómo en las paredes de su cuarto se proyectaban a través de un orificio en la ventana figuras del mundo exterior, cual cámara oscura de Leonardo da Vinci. Otra afición, quizás la más determinante para su devenir artístico a los 12 años, fue volar cometas y papagayos durante sus vacaciones en el pequeño pueblo de El Cojo, cerca de Macuto, no muy lejos del Castille de Reverón quien para la época pintaba a *Juanita en el Playaón* en pleno período blanco. Es allí que Alirio adquiere los elementos de comprensión visual, sensorial, lumínica y espacial que, 15 años más



ALIRIO ORAMAS / ©SANDRO ORAMAS



TEDDY BOY, 1962 (BIENAL DE VENECIA) - ALIRIO ORAMAS / ARCHIVO FUNDACIÓN OSWALDO VIGAS

tarde, partiendo del ejemplo de Klee y Kandinsky, conciba su obra magna, *Cometas y papagayos*, con la que obtiene el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1951. Obra fundamental que consideraba la base conceptual de todos los aspectos, etapas y planteamientos esenciales de su lenguaje plástico.

En lo que respecta a su personalidad, Gastón Diehl, en su libro sobre el *Arte en Venezuela en los años 50*, hace una semblanza muy acertada:

"Me había impresionado la llama chispeante de sus ojos que contrastaba con su rostro demacrado, extrañamente alargado, y desmentía el aspecto endeble, casi enclenque, del personaje, atestiguando la vitalidad de la que siempre sabía dar prueba".

A propósito de esta semblanza, es difícil imaginarse al "enclenque" Alirio, aparentemente frágil, conduciendo una moto Harley-Davidson por las calles de Caracas en 1948. Sin embargo, su gran amigo y compañero de aventuras de la época del Taller Libre, Régulo Pérez, prontamente centenario, aún recuerda la caída que sufrió como parrillero en la Harley de Oramas, incidente que afortunadamente no tuvo consecuencias que lamentar, más allá de la cómica imagen de Régulo viendo alejarse a Alirio en la distancia sin percatarse de nada. Otro paradójico dato que contrasta con la imagen debilucha que evoca Gastón Diehl es que Alirio, por aquellos años, también practicaba boxeo como lo atestigua su *Autorretrato con el ojo morado* de 1948, producto de un combate de entrenamiento o el intercambio de puños entre el pintor y cineasta César En-

riquez y Alirio en el Taller Libre, motivado por "un malentendido..." posteriormente superado que no alteró nunca la amistad entre ellos.

A pesar de sus intempestivas y vehementes salidas, Alirio tenía un temperamento afable y extremadamente amigable, apegado a principios verticales e inviolables de integridad ética y moral, basados en sus principios masónicos y teosóficos que en algún momento bordeaban lo dogmático e intransigente, aunque con una propensión a la comprensión y la indulgencia. Tenía una personalidad compleja sin duda, aunque consciente y firme en sus ideales. La amistad honesta e incondicional fue también un valor sagrado para él. Era poco tolerante con la traición y la hipocresía, lo que le costó grandes decepciones y diferencias insolubles con algunos de sus compañeros de fila, a los cuales, sin embargo, siempre supo dejar la puerta abierta a la reconciliación. Son esas cualidades humanas las que le permitieron lograr un consenso de aceptación y apoyo a su gestión como líder y director del Taller Libre de Arte en 1948, donde propició un espacio de intercambio y participación abierto como lo describe Gastón Diehl:

"El dueño del lugar, el principal interesado y responsable, Alirio Oramas, piensa menos por lo que ha llevado a cabo con la ayuda de sus compañeros, que en discutir conmigo la corriente que para la época prevalece entre muchos de ellos, ese deseo que les inculcó la exposición de Gómez Sicre de revincularse con las fuentes típicas de América Latina...".

En cuanto a su temperamento artístico y manera de abordar el proceso y oficio de la pintura, Víctor Guédez, por su parte aporta un lúcido testimonio que considero oportuno citar aquí:

"Muchas veces se han levantado voces poco generosas, y menos comprensivas, que reclaman en él una entrega más consecuente con su creación. Alirio no pinta por pintar pues sabe que la finalidad de su actuar no se agota con los resultados concretos y materiales de su obra. Pinta cuando siente deseo de pintar y esto debe reconocerse como el ejercicio de su derecho a ser diferente".

Una aclaratoria necesaria que contribuye a disipar las interrogantes un tanto injustas que gravitaban en el medio artístico, producto de la incompreensión. Preocupación a la que por supuesto hizo caso omiso manteniendo su firme convicción de no sucumbir a las exigencias

o expectativas del medio ni mucho menos del mercado del arte hacia el cual mantuvo siempre un cuestionamiento crítico y constructivo.

## Crónica desde las entrañas del arte

Cuando me refiero a "las entrañas del arte", me refiero literalmente a la dimensión visceral del término y la implicación personal vivencial directa que tuve en la vida y obra de mi padre prácticamente desde antes de nacer. Para comenzar, mi mamá Lucila Maza Zavala, conoció a Alirio en París en 1954, a través de Mario Abreu y Oswaldo Vigas, amigos en común de la Escuela de Artes Plásticas. Poco tiempo después se casan y un año más tarde me tocaría nacer en Barcelona, la capital de Cataluña, terruño de Gaudí, Miró y Dalí. De tal manera que mi destino y condición como "hijo de artista" estaba inevitablemente preasignado. La mayoría de los testigos de esta historia ya han desaparecido, muchos de ellos compañeros de aventuras y vivencias de mi padre en el Taller Libre y el período parisino de los años 60. Omar Carreño, Perán Erminy, Adriano González León, Juan Sánchez Peláez, Oswaldo Vigas y Pascual Navarro son algunos de los actores en el libreto de mi vida como el "hijo de Oramas". De igual manera Pedro Bri-ceño, Alberto de Paz y Mateos, el poeta Juan Salazar Meneses, Víctor Garrido Sutil y el argentino Alberto Greco, para citar a los más cercanos. Por ejemplo, Vigas fungiría ocasionalmente como pediatra, Omar Carreño (mi padrino) el "vaquero" que se batía a duelo conmigo cada vez que me veía, y el caso de Pascual Navarro que fue particularmente protagónico. Ocasional y oportuno *babysitter* mientras Alirio, Lucy y Carreño asistían a sus clases de historia del arte en el Louvre, Pascual me llevaba a recorrer las sombrías salas de las colecciones de arte egipcio para ver las momias de los gatos y los faraones. Único autorizado a visitarme en el internado de Massy-Palaiseau, una hora al sur de París, y que más tarde en Caracas me enseñara a manejar el pastel y ver los cuadros a la manera de Renoir: es el mismo Pascual que aparece junto a mi papá en una foto en grupo con Aimée Battistini, Omar Carreño, Alfredo Maraver y otros artistas notables como Yacov Agam y Wilfredo Arcay, posando "para la eternidad" en el jardín de la Academia de Arte Abstracto Dewasne y Pillet en 1951.

Son muchas vivencias que me implican de manera directa como testigo de la vida artística de mi padre y muchos de los protagonistas de la historia de la pintura de este país. A propósito de estas implicaciones y parafraseando el título del texto "Manos fuera del cuadro" de Juan Calzadilla para la exposición *El Edén de Adán* de Alirio Oramas, en 1966, quiero referirme a una anécdota que podría funcionar como una especie de *making of* de la realización de la obra titulada *Teddy Boy*, en París, 1962, de la que fui testigo y participe. En el trayecto al colegio en Montrouge con mi papá, una mañana lluviosa de otoño en París (1961), me llamó la atención uno de esos trapos amarrados que ponían los barrenderos entre la acera y la calle para canalizar el agua, algo que describe muy bien Didi-Huberman en *Ninfa moderna*:

"...en la calle, con la cabeza gacha, la mirada errante, flotando. Un trapo viejo se arrastra por la acera y el agua corriente de la alcantarilla arrastrando su 'inmunda costra' sobre él".

Esa "inmunda costra" es un *blue jean* viejo y raído, y le sugerí que podía servir para hacer un cuadro como esos que él hacía en esa época (informalista) con cosas pegadas. Lo recogió del piso y a mi regreso del colegio ya la obra estaba en proceso, y al poco tiempo terminó exhibiéndose con gran éxito en las paredes de la XXXI Bienal de Venecia del año 62, según una reseña del *New York Times* de la época. Lamentablemente, el destino de esta obra se desconoce ya que se quedó en Italia junto con otras 20 del período informalista que han ido apareciendo en subastas y colecciones privadas en Roma y Nueva York. Años después en Caracas, realizó una segunda versión, la cual conservo con especial predilección.

No quiero concluir esta breve semblanza testimonial sobre mi padre, el artista y el maestro, sin hacerle aquí un reconocimiento personal a la nobleza y amplitud de la que siempre hizo prueba, al involucrarme de manera directa en su vida y en su obra, de lo cual me considero afortunado e inmensamente agradecido. Por otra parte, oportuna sea también la ocasión para celebrar, de manera más amplia, el ejemplo de su extensa y prolífica trayectoria como pionero del arte abstracto y contemporáneo en Venezuela, siempre preocupado por alcanzar, con absoluto compromiso y dedicación, los más altos niveles de excelencia en el ámbito del arte latinoamericano y universal. ☉

DOSSIER &gt;&gt; HOMENAJE A ALIRIO ORAMAS (1924-2016)

# Alirio Oramas: el arte como alquimia

Algunas de sus obras de los años noventa – tan bellas como poco discutidas – evidencian cómo sus habilidosas manos transformaron los metales más corrientes en oro simbólico. Ahí su gran contribución al realismo mágico pintado

ALBERTO FERNÁNDEZ R.

El historiador Tomás Straka asegura que entre los años veinte y los noventa, en lo que –parafraseando a su colega británico Eric Hobsbawm– denomina el “siglo XX corto” venezolano, se produjo una “explosión de creatividad” que actualmente despierta un creciente interés entre académicos y especialistas dentro y fuera del país<sup>1</sup>. Además, explica que la puesta en valor a nivel internacional de la obra, muchas veces excepcional, de los referentes de la modernidad artística local es el resultado más destacado de dicho proceso de redescubrimiento. Con ello se refiere a las importantes exposiciones retrospectivas que instituciones estadounidenses dedicaron a Gego y Alfredo Boulton entre 2023 y este año. Resulta inevitable que de las oportunas reflexiones de Straka se desprendan otras; es la cadena lógica del conocimiento. Así, entre esas consideraciones colaterales, podría señalarse cómo los investigadores e historiadores del arte tienen en Venezuela un campo de trabajo fértil, tanto por su riqueza como por lo incipiente de su exploración; son más los creadores que esperan a que su legado intelectual sea revisado de manera comprensiva. El caso de Alirio Oramas (1924-2016) bien lo ejemplifica. Ese “siglo XX corto” es también el marco temporal en que este artista formuló su heterogénea obra, la cual constituye parte significativa de tal “explosión de creatividad” insuficientemente narrada.

La reconstrucción de su trayectoria profesional revela su papel protagónico en el desarrollo de la escena local. Junto a Oswaldo Vigas, Mario Abreu, Régulo Pérez, Marius Sznajderman y Humberto Jaimes Sánchez, Oramas fundó el de-

cisivo Taller Libre de Arte en 1948. Es imposible abordar la producción artística venezolana del “siglo XX corto” sin tener en cuenta el trabajo de esta asociación cultural, que fue fundamental en el proceso de filtración de las ideas artísticas internacionales en el medio caraqueño. Oramas estuvo activo en el Taller hasta que viajó a Europa para continuar su formación luego de ganar el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1951. Se estableció inicialmente en París y entró en contacto con la abstracción. Tras volver al país en 1956, fue invitado por Carlos Raúl Villanueva a participar en su proyecto de “integración de las artes” en la Ciudad Universitaria de Caracas y realizó cuatro murales abstracto-geométricos en el campus universitario. Su espíritu renovador, típicamente moderno, lo hizo abandonar la geometría hacia el final de la década e integrar nuevos talleres y movimientos de vanguardia en los años siguientes. Pero a diferencia de sus compañeros de generación, siendo un artista ya maduro, Oramas también se interesó por las propuestas de esos jóvenes que buscaban sus fuentes en Nueva York y no en París. Durante los años ochenta, llevó a cabo instalaciones y una serie de acciones que lo acercan a las propuestas conceptuales.

Es interesante que tan ecléctica producción no carece de hilo conductor. Félix Suazo acierta en señalar cómo lo esotérico atraviesa la obra de Oramas, desde sus pinturas hasta sus acciones<sup>2</sup>. No es un dato menor. En Venezuela, en esencia, la figuración de posguerra fue más social que fantástica; siendo su modelo la pintura comprometida políticamente de Jacobo Borges. Y esto fue así pese a que el país, con seres mitológicos como María Lionza o José Gregorio Hernández, en donde la santería deja escenas tan sorprendentes como las captadas por la fotógrafa Cristina García Rodero, bien pudo ser inspiración para el realismo mágico escrito por Gabriel García Márquez y pintado por Frida Kahlo, Wifredo Lam, Alejandro Obregón o Fernando de Zsyzlo. De ahí la urgencia de revisar las imágenes realmaravillosas de Oramas, que lo emparentan con una de las principales corrientes artísticas latinoamericanas, la única con la que se identificaba a la región fuera de sus fronteras, antes de la oportuna revisión de las geometrías modernas suramericanas.

Oramas no estuvo solo. Ningún artista, por muy genio que parezca, lo ha estado. Olwaldo Vigas y Mario Abreu lo precedieron, y con resultados entonces más notables, en la formulación de un arte vinculado a lo mítico, lo vernáculo y lo fantástico. Este dato tampoco es menor: Juan Carlos Palenzuela reseñó cómo los integrantes del Taller Libre de Arte, entre los que estaban estos tres artistas, tuvieron contacto con Alejo Carpentier, uno de



SIMULTANEIDAD CROMÁTICA, PARÍS, 1953 / ALIRIO ORAMAS

los principales autores de ese realismo mágico escrito, que estuvo exiliado en Caracas entre 1945 y 1959<sup>3</sup>. Vigas pintó sus conocidas brujas, esas logradadas reinterpretaciones de la *Venus de Tacarigua*, tal vez, la más bella pieza cerámica entre toda la cultura material prehispánica encontrada en Venezuela. Mientras que Abreu ensambló sus cajas mágicas, en las que convierte objetos triviales, mediante procesos de resignificación a los que los somete, en objetos rituales.

Otro aspecto interesante de la historia de Oramas es que, en la medida en que envejece, su quehacer se revela más ingenioso. Dicha situación tampoco fue común entre sus compañeros de generación, sin ser un hecho excepcional en el mundo del arte. En este sentido, y siempre guardando las proporciones, su caso podría compararse al de Claude Monet, Louise Bourgeois o la misma Gego. En los años noventa, Oramas enunció una serie de obras como *El oro filosófico* (1995) y *El cucharón dorado* (1998), en las que se asume como una suerte de rey Midas

del trópico. Es decir, en esas piezas tan bellas como poco discutidas, manipula de tal manera los metales más corrientes que se transforman en un oro (simbólico), tan enigmático como ese que fundamenta el mito de El Dorado e, incluso, tan valioso como aquel que se vende por lingotes. No se trata de una traducción de imágenes como en Vigas, ni de la producción de amuletos sagrados como en Abreu. La contribución capital de Oramas al realismo mágico pintado, o esculpido, es su acertada concepción del arte como alquimia. ☉

- <https://revista.drclis.harvard.edu/reticularea-with-a-bullfighter-in-the-background/> consultado por última vez: 18/08/2024.
- Félix Suazo, “Alirio Oramas: entre la pintura y el cuerpo”, en: *Alirio Oramas: Del misterio a las revelaciones*, Catálogo de exposición, Galería de Arte Nacional, Caracas, 2006, p. 23.
- Juan Carlos Palenzuela, “Taller Libre de Arte”, en: *ArtNexus*, No. 28, Abril-Junio, 1998.

## Performance, instalación y magia en Alirio Oramas

“Le interesaba ponerse a prueba, apartar los hábitos sociales –la oferta y la demanda–, y saltar hacia temporalidades míticas”

HUMBERTO VALDIVIESO

*Desde que los generales ya no mueren a caballo, los pintores no están ya en la obligación de morir ante el caballete*  
Marcel Duchamp

¿Es necesario expandirse hacia otras especies, tecnologías o identidades para poder situarse en el mundo hoy? ¿Debemos ir más allá de aquello llamado por la tradición “el arte” para encontrar las ficciones, conceptos y experiencias indispensables para elaborar una obra? ¿Hay que apartarse del “yo soy” y asumir un “nosotros vamos siendo” para ser artista? ¿Podemos olvidarnos de ser sujetos históricos y convertirnos en energías mágicas, alquímicas, para alcanzar una dimensión estética? No tenemos todas las respuestas. Pero, podemos decir con Octavio Paz que volver a la magia es “restablecer nuestro contacto con el todo y tornar erótica, eléctrica, nuestra relación con el mundo”. Eso es lo que Alirio Oramas hizo a lo largo de su vida feraz.

Este maestro caraqueño solía deshacerse, diluirse como un filtro mágico, en la materia del mundo y del inframundo: “La manzana, Magritte y yo somos uno”. Le interesaba ponerse a



ALIRIO ORAMAS EN LA GAN / ©CAUPOLICÁN OVALLES

prueba, apartar los hábitos sociales –la oferta y la demanda–, y saltar hacia temporalidades míticas. Acostumbraba experimentar, a todo riesgo, en espacios donde su cuerpo hacía las veces de santuario mágico: “Mi cuerpo es un templo”. Para él, ideas, gestos (signos que circulan en el espacio-tiempo), energías y rituales integraban una misma acción. Obra y cuerpo eran inseparables: “Es a través de mi cuerpo que fluyen las ideas que van a gestar la obra”. Pero ese templo-cuerpo era el de los augures (un espacio abierto en el cielo) y no un edificio cerrado pa-

ra el culto. Si consideramos que el étimo de augurio es *augere* (crecer, incrementar), podemos estimar que su cuerpo expandido en los performances y las instalaciones era producto de una energía mágica que le permitía ser, indistintamente, Alirio, Peter Müller, Adán o Mercurio: “yo me dejo llevar por la influencia de una segunda personalidad o por las vibraciones que percibo en el taller”.

Cuerpos, movimientos, pinturas, luces, incendios, palabras y tecnologías constituyen el devenir de las metrópolis. Infinitud de materias y energías integran el flujo de lo cotidiano. De ellas extraía lo necesario para tejer vínculos y generar situaciones creativas. Las manzanas, por ejemplo, las encerró en una jaula bajo cadenas y candados (*Manzanas de Hong Kong*, 1966), las sirvió en un plato de estaño (*El Edén de Adán*, 1966) o pintó con spray (*Simposium de manzanas*, 1966). En su trabajo nada estaba fuera de la vida. Los demonios y los dioses mismos eran llamados a este plano por él. Todo permanecía atado a la experiencia como acción fáctica, real y simbólica. La trascendencia era indiscernible de lo cotidiano: “El artista siempre tiene que integrar lo más simple y darle trascendencia para que automáticamente se convierta en símbolo de alguna cosa”. De ahí que le dedicara una obra y un homenaje a la pintura Sapólin (1982).

El performance, la instalación y el ensamblaje fueron en este artista el resultado de investigaciones minuciosas y procesos creativos sin protocolos preestablecidos. Provenían de las vibraciones percibidas en sus viajes y talleres (San José del Ávila y Naiguatá 1948-51, París 1951-61, Roma 1961-63, León de Oro 1965-68, Puerta de Caracas 1980-1989, Parque Central 1990-2006 y La Candelaria 2003-2016). Su trabajo constituía una

acción, un instante, capaz de expandirse al infinito. Así fue *El coito de Adán y Eva* (1981), un objeto sexual-mágico-temporal, donde la pareja primigenia estaría un siglo amándose. El contenido oculto, esotérico, al interior de una caja sellada con cadenas y candados, debía ser revelado al pasar cien años. Luego de ese periodo debía abrirse el séptimo candado y liberar a los amantes. Hoy la obra está perdida, pero nos queda la sospecha de que ellos continuarán su coito al infinito.

El trabajo de Oramas no duplicaba lo vivido ni hacía registros de la historia. Cada obra provenía de una investigación muy personal y de su cuerpo en movimiento. De extender lo humano más allá de sí: “El pie, siempre el pie, como prolongación de mí, es la raíz del árbol”. Partía de sí mismo para ampliarse hacia todo lo que le permitiera indagar en los misterios de lo visible y lo invisible. De ahí sus sombras, sus múltiples identidades y la curiosidad por los enigmas en las obras de Reverón, Magritte y Dureró. No le interesaba “el mundo romántico de la tela, del caballete, del olor a trementina”. Sentía el llamado de la calle, los medios y la tecnología. En el *Manifiesto expansionista* de 1967, del cual fue autor junto a Omar Carreño, Andrés Guzmán y Rubén Márquez, estaba latente esa idea: “Nuestro puente es la cibernética. La cibernética en tanto que medio (...) La obra debe integrarse a la vida misma del hombre”.

A cien años de su nacimiento, cada performance –*El coito de Adán y Eva* (1981), *La creación de Adán* (1982), *El asesinato de la paleta* (1985), *El paseo de Mercurio* (1985)– y cada instalación –*La era del Sapólin* (1982), *El camino de las estrellas* (1983), *La casa amarilla* (1989)– continúan siendo un misterio y una revelación. Son gestos que nos conducen hacia “la parte oculta del artista”. ☉

DOSSIER &gt;&gt; HOMENAJE A ALIRIO ORAMAS (1924-2016)

# Arte y acción en Alirio Oramas

“Una vez en París, a donde viaja en 1951 luego de su premiación, prosigue su formación en la Academia La Grande Chaumière. Entonces, imbuido en los intereses de la abstracción geométrica, realiza su serie *Progresiones* que expone en la Galería Arnaud en 1953, enfocándose en la idea de la progresión del color”

SUSANA BENKO

Es un acto generoso recordar a quienes se han ido. Hoy, en ocasión de los cien años del nacimiento del artista Alirio Oramas, es momento de hacerlo. Por fortuna, ha quedado su legado, tanto en obras como en acciones, pues, ha sido maestro de nuevas generaciones de artistas, un activo promotor cultural y ha quedado como referencia puntual en la historia del arte venezolano.

Una vez una persona amiga me señaló que no todo en Oramas se circunscribía en la pieza *Cometas y papagayos* (1951), pintura con la que ganó, junto a otras tres obras, el Premio Nacional de Artes Plásticas en el Salón Oficial Anual de Arte Venezolano. En efecto, antes de ese año tuvo actividad memorable como también la tuvo después. Contaba apenas con 24 años cuando fue copartícipe en la fundación del Taller Libre Arte en 1948 y lo dirigió desde su inicio hasta 1951. En 1950, todavía estando en Caracas, participó en Los Disidentes, grupo de artistas reunidos en París, quienes promovieron a través de su revista –de mismo nombre– la importancia del arte abstracto. La conciencia de la modernidad estuvo muy presente en Oramas así como en los demás artistas de su generación. El deseo de renovar y actualizar los parámetros artísticos estaba ya signado desde los tiempos del Taller.

Alirio Oramas fue un artista particularmente productivo. Su obra presenta varias fases y tendencias, propias de un artista en el fondo “investigador” de nuevos recursos y conceptos. Una vez en París, a donde viaja en 1951 luego de su premiación, prosigue su formación en la Academia La Grande Chaumière. Entonces, imbuido en los intereses de la abstracción geométrica, realiza su serie *Progresiones* que expone en la Galería Arnaud en 1953, enfocándose en la idea de la progresión del color. Una obra cuya peculiar sis-

tematización interesó al arquitecto Carlos Raúl Villanueva como para invitarlo a elaborar, entre 1955 y 1957, cinco murales para el Proyecto de Integración de las Artes de la Ciudad Universitaria de Caracas.

Si bien el arte informal estuvo en boga en varios países antes de los años sesenta, es a partir de 1961, que el abandono de la geometría y el uso de materiales no pictóricos, marcaron otra fase interesante en el proceso artístico de Oramas. Realiza pinturas muy texturadas integrando el *collage* y materiales diversos como nylon, papel periódico, trozos de *blue-jeans* y harapos de todo tipo. Pese a estas texturas extremas y las mezclas heterogéneas de materia y pigmento, en sus obras priva, sin embargo, un fuerte sentido de la composición. En el magnífico archivo visual que llevan adelante su hijo Sandro y su nieta Alejandra Oramas a través de Instagram (@aliriooramass), vemos, a modo de anécdota, una fotografía tomada por Emiliano Tolbe. En esta aparecen el artista junto a su esposa, Lucila Oramas, en el mercado de las pulgas de Porta Portese en Roma en busca de insumos para sus obras informalistas. Era 1963.

Tres años más tarde, el artista participa en dos situaciones plásticas interesantes: la vuelta a la figuración y, a la vez, su coparticipación en el Grupo Expansionista conformado por artistas de tendencias diversas con el objetivo de *expandir sus obras*. En el primer caso, debemos mencionar la exposición *El Edén de Adán*, realizada en 1966 en la Galería 22. Presenta pinturas en torno a la imagen de las *manzanas*, además de realizar un *performance* y una instalación en la que invitaba a los participantes a comer manzanas para recordar “El Pecado Original”. En las pinturas trabaja por vez primera la pintura al duco en spray utilizando plantillas y estenciles sobre maderas y lienzos, logrando transparencias y veladuras cuya apariencia es asociada a cierta simbología esotérica, incluso surrealista.



ALIRIO ORAMAS, ROMA, 1962 / ARCHIVO

Este tema lo pintó durante tres años más, aunque la referencia bíblica siguió presente en los eventos performáticos que realizó durante la década de los ochenta. Este sentido esotérico y místico, analizado por críticos como Juan Calzadilla, Víctor Guédez y Bélgica Rodríguez en diferentes medios, así como sus experiencias corporales, fueron revalorados y vistos en contexto en la exposición *Alirio Oramas: del misterio a las revelaciones*, retrospectiva realizada en la Galería de Arte Nacional en 2005. Fue una excelente ocasión para rescatar estos y otros tópicos de su amplia trayectoria.

En el ensayo curatorial de dicha muestra, Félix Suazo hace una interesante relación entre el sentido ritual de Armando Reverón durante sus procesos creativos y la obra de Alirio Oramas. Dice: “Atrapado entre la pintura y el cuerpo, las acciones de Oramas parecen recobrar la plasticidad histriónica de Armando Reverón, cuya casa-taller visitara a finales de los años cuarenta. De aquellos primeros contactos y de su labor al frente del museo que lleva el nombre del pintor de Macuto, proviene esa fascinación que lo acerca a la dimensión ritual del arte”. Oramas fue, junto a su esposa, cofundador y primer director del desaparecido Museo Armando Reverón, cargo que ocupó formalmente de 1974 a 1977. Sin embargo, este matrimonio trabajó desde los años sesenta en el rescate de El Castillete, así como de los objetos de Reverón, llegando inclusive a inaugurarse con la presencia de Juanita Mota, pareja de Reverón. *El taller de Armando Reverón* en el Salón de los Espejos del Concejo Municipal de Caracas en 1966. Vale la pena revisar las imágenes alusivas de todo ello en la cuenta antes mencionada en Instagram.

Veamos ahora, brevemente, lo que ocurrió un año después. En 1967, Oramas expone junto a

Omar Carreño, Rubén Márquez y Andrés Guzmán en el Museo de Bellas Artes de Caracas. La exposición se llamó *Obras transformables*. Ellos, junto a otros artistas, conformaron el Grupo Expansionista creado en ese mismo año 67. La intención: crear obras que superaran sus límites, sea *expandiéndose* sobre el muro o bien transformándose por medio de la manipulación del espectador. Fue en esa exposición que publicaron su primer manifiesto, en el que se leen los siguientes objetivos: 1. Ruptura total con la pintura de dos dimensiones reales. 2. Creación de obras no figurativas, geométricas y transformables. 3. Intervención activa del espectador en la transformación de la obra. 4. Empleo de nuevos materiales adaptados a los fines expansionistas. 5. Constitución de centros de cooperación y de investigación estética en distintas ciudades del mundo. Los dos últimos puntos no los pudieron realizar.

La pintura esotérica, de atractivos “espacios siderales” sustentada en formas y color, la continúa realizando entrados los años noventa. A ello se agrega la integración de objetos en pinturas de significación igualmente mística y misteriosa. Vista en su conjunto, cabe concluir, que la obra de Oramas abarca tantas facetas que bien mereció la retrospectiva en la GAN para observarla y analizarla en profundidad. Y es que transitó en la abstracción geométrica, en el arte matérico o informal, en la figuración con elementos surrealistas, en la abstracción esotérica, intervino objetos, realizó acciones performáticas e incluso instalación. Todo ello, más su rol como docente y gestor cultural al fundar espacios propicios para la creación, completan la visión que tenemos acerca de una personalidad libre, inquieta y creativa en búsqueda de una constante renovación. Precisamente, la condición esencial de todo artista innovador e impulsor del devenir del arte venezolano. ☉

## La perseverancia de un buen hombre

“En la serie *Cometas y papagayos* simplifica las formas, en una composición no lineal, sino de masas y combinando la geometría. Utiliza plantillas, tramas y aerosoles. Maneja con destreza el grano de la materia y color”

BEATRIZ SOGBE

Desde hace décadas entendí que cuando se analiza la obra de un artista hay que separar la vida de la obra. Por supuesto, que hay hechos en la vida de un artista que pudieran señalar determinados signos en la obra. Eso es indiscutible. Pero suelo desmarcar lo personal a mis análisis. No escribo porque un artista es mi amigo o por percibir el justo honorario. Se trata de sentir la obra. Identificarse con el trabajo. Incluso nos podemos equivocar en nuestra percepción, pero siempre de buena fe.

Si se analiza la obra del gran Miguel Ángel, por ejemplo, era un hombre malhumorado y, así mismo, siempre se consideró incomprendido. Se puede tener mucho carácter, pero poco talento. A Miguel Ángel le sobraban los dos. Pero el talento se le desbordaba. Su obra tanto en pintura, escultura y arquitectura es colosal. Magnífica e imperecedera. Picasso a su vez, rebosaba simpatía,



ALIRIO ORAMAS, OSWALDO VIGAS, MARIO ABREU, TALLER LIBRE, 1948 / FUNDACIÓN OSWALDO VIGAS

pero tuvo una vida personal bastante complicada y, por decir lo menos, desagradable. Hoy se le pudieran imputar muchos calificativos a su vida personal. Pero nadie cuestiona su genio. Tampoco nadie pregunta si le dieron premios o condecoraciones. El talento sobrepasa esas menudencias.

El breve preámbulo anterior es para hablar de Alirio Oramas (Venezuela, 1924-2016). Un hombre bueno, sencillo y honesto, pero que también fue un buen artista. ¿Por qué hablo de esos atributos antes de hablar de la obra? Porque sé que a Oramas, como masón, le hubiera gustado. Estos son cultores de la verdad y la honestidad. También porque Oramas fue un hombre leal y correcto. Sin embargo, detrás de esa bonhomía había un artista. No descubriremos grandes exposiciones, ni premiaciones –a pesar de haber obtenido muy joven el Premio Nacional de Artes Plásticas

(1951)– porque no los buscaba. En cierta manera, fue siempre un rebelde. Aclaro, un rebelde en el uso de técnicas y buscando innovar. Y en oponerse a lo establecido. Por eso desde temprana edad se opuso a las enseñanzas de la Escuela de Artes Plásticas y no duda en cuestionar las enseñanzas y las políticas culturales de la época.

Su vida está llena de sorpresas. Muy joven fue codirector del Taller Libre de Arte, por dos años. No hay dudas del inmenso aporte que el Taller Libre de Arte tuvo en Venezuela para el arte abstracto. Viaja a París a formarse y se une al taller de Jean Dewasne –de quien Venezuela también tiene una deuda pendiente por su influencia en nuestros artistas. Se une a Los Disidentes. Comparte habitación en París con Sam Francis y Gonzalo Fonseca. Conoce a Breton y a George Braque. Viaja a Barcelona y alterna con Tapies, Cuixart,

Canogar y Guinovart. Enriquecido con esa experiencia regresa a Caracas donde realiza cuatro murales para la UCV. Siempre tuvo claridad que debía regresar a su país a devolver lo aprendido y a generar conocimiento en los artistas jóvenes. Otro de los grandes atributos de Oramas fue la coherencia en su obra. Un breve paso por el informalismo deja huella, en el uso de texturas, que estuvo siempre presente en su trabajo.

Oramas siempre andaba en búsquedas permanentes. En la serie *Cometas y papagayos* simplifica las formas, en una composición no lineal, sino de masas y combinando la geometría. Utiliza plantillas, tramas y aerosoles. Maneja con destreza el grano de la materia y color. También, introduce colores pasteles a la policromía, en el arte abstracto. Existe un punto focal que se hace central y sobre el cual gira la obra. Puede ser un papagayo, un círculo, un astro o cualquier elemento geométrico. Cézanne usaba la manzana como pretexto para analizar formas puras. Oramas lo usa para resaltar la propuesta y dirigir la mirada del espectador; a composiciones asimétricas. Esa combinación de técnicas, composición y texturas da una musicalidad a la obra. Hay un ritmo, una cadencia.

Hay una precisión en la observación que equivale a precisión en el pensamiento. Veo sus obras y lo recuerdo: lo visualizo en su desordenado taller de la antigua Escuela de Artes Plásticas donde no solo veíamos sus obras, sino recortes de prensa de décadas. Cuando no conseguía información era seguro que Alirio la tenía en su archivo. Siempre estaba dispuesto y de humor para la plática. Siento escuchar su voz chillona, la repetición en las frases. Nada se convalida con la obra que es concisa y clara.

Ciertamente, pocas exposiciones, premios y reconocimientos. ¿A quién le importa? A nadie. El premio –merecido o no– lo da la vida. El castigo –por tus errores– lo da la muerte, que finalmente es el juez implacable de la obra. Alirio se fue silenciosamente. Pero tengo una certeza. No solo saldé una deuda afectiva al analizar su trabajo, sino que Alirio no será un artista olvidado. Tuvo sentido de la historia. ☉

EXPOSICIÓN &gt;&gt; MERCEDES ELENA GONZÁLEZ EN NEW YORK

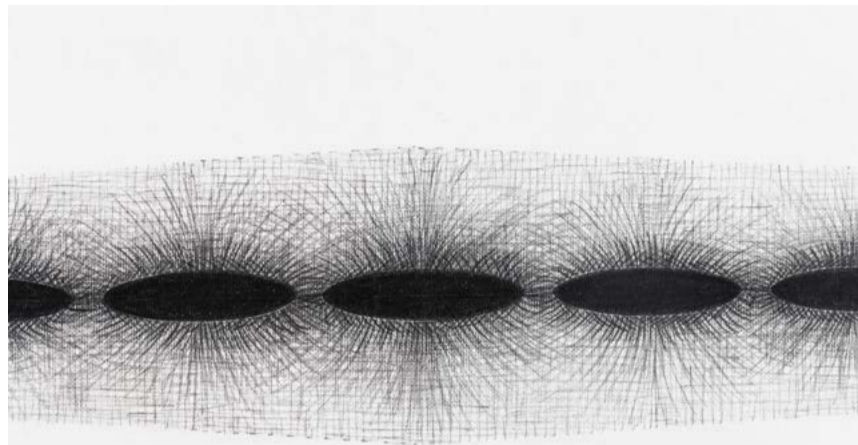
# A propósito de los *Agujeros negros*

Hasta el 19 de octubre estará abierta la exposición de Mercedes Elena González, *Agujeros negros*, en la Galería Henrique Faría, en New York

RUTH AUERBACH

La sostenida trayectoria artística de Mercedes Elena González ha desarrollado en el tiempo un lenguaje propio y un amplio volumen de trabajo producido desde las postrimerías de la década de 1970. A partir del incesante impulso creador, su obra explora un complejo universo de imágenes que revela la estrecha conexión entre el cuerpo físico y la cosmogonía científica, la biodiversidad y el sistema estructural.

En sus inicios en 1976, y al margen de las tendencias dominantes de su contexto, la naturaleza femenina de su propuesta estableció un marco de referencia explícito, que despliega en la práctica a través de sofisticados dibujos, pinturas y objetos, elaborados con minuciosas técnicas y materiales mixtos. Vulvas, flores, neuronas, células y orificios diversos, examinados bajo su curiosa mirada microscópica, corresponden a una iconografía biológica sugerente y esencial que alude a sí misma, a su condición de mujer. En estos potenciales autorretratos, en la autoexploración de paisajes uterinos, pioneros para su época en nuestro país, González redescubre una sensibilidad referida al género y una belleza fluida que trasciende la racionalidad teórica de la ciencia y, a la vez, las ideologías de los diferentes movimientos feministas (1). Progresivamente, la reconceptualización de una política del cuerpo biológico y social, entrará en diálogo permanente con distintos registros temáticos, po-



AGUJEROS NEGROS – MERCEDES HELENA GONZÁLEZ / GALERÍA HENRIQUE FARÍA, NUEVA YORK

sibilitando nuevos relatos y composiciones formales; bien sea derivados de una modernidad “melancólica” y superada, o a través de la introducción de una geometría expresiva y espontánea, yuxtapuesta a sutiles inscripciones de un lenguaje ilegible e imaginario, encriptado a la manera de texturas y escrituras orgánicas.

González pertenece a una generación de artistas que en Venezuela tuvo que marcar distancia con la nueva figuración y el informalismo exacerbado, así como con la hegemonía cinético constructivista que dominó el escenario local durante las décadas de 1950 y 1960. El cuestionamiento a estas tendencias se verá reflejado en el surgimiento de experiencias vinculadas al conceptualismo y a los “nuevos medios”, instalaciones y *performances*. Dentro de este panorama, ella representa, no obstante, una figura aislada y singular que no pertenece a grupos o categorías tendenciales.

La exposición *Agujeros negros* toma su nombre de un políptico de seis dibujos, en tinta china y témpera sobre papel artesanal, realizado al inicio del milenio. En cada uno de ellos, las pequeñas formas ovoides van aumentando en proporción al centro del soporte. Pareciera que esta pieza marcaría la transición entre sus obras tempranas, concebidas cuando estudiaba en la escuela del Museum of Fine Arts de Boston, aquellas referidas a la especulación visual de la anat-

mía femenina. Por otra parte, la indagación sobre la división celular la conduce a utilizar estrategias de fragmentación y serialización en sus trabajos posteriores. Estos enigmáticos orificios, bordeados por delgados filamentos orgánicos y, así mismo, las formas ovoides obtenidas de la intersección de dos círculos anuncian la etapa más productiva y madura de su trabajo. Las ojivas exploran simultáneamente las entidades cósmicas y el espacio sideral. De aquí derivan entonces las paradojas ubicadas en las antípodas del cuerpo biológico y el universo astral: lo micro y lo macro, el color y la oscuridad, la representación y la abstracción.

La operación recurrente del hacer –el hilo conductor que atraviesa su obra–, reedita, invariablemente, fragmentos de procesos anteriores, ajustándose a nuevas prácticas formales y principios argumentales. Así, al recrear y reconsiderar, recuperar y recapitular un proceso continuo en *dos tiempos*, desarrolla las series *Neurohilados* (2000) y *Ovularias* (2006), representaciones de finísimas nervaduras pintadas sobre lienzo en la gama de negros, blancos y grises, o sobre taparras, en tonos tierra, que ejercen como metáforas visuales del tejido vascular y, luego, del sideral. *Las aparecidas*, despliegan una colección de pequeñas telas pintadas en 1998 cuyos fondos son intervenidos en la actualidad para restituirlos en una es-

pecie de visiones fantasmales. En su inmensa capacidad de creación, González trabaja distintos tópicos simultáneamente, otorgando continuidad a un ejercicio que retoma, al presente, metodologías del pasado, coincidiendo con el período de aislamiento producto de la pandemia. La presente propuesta expositiva configura un amplio repertorio de obras realizadas desde 2019 que irán avanzando en un heterogéneo rizoma creativo. Los *Dilatagramas* (2015-2023) figuran, a manera de transcripciones científicas o partituras musicales, las fluctuaciones rítmicas y pulsaciones eléctricas que perciben las ondas oscilantes de la actividad corporal, asentándolas en patrones lineales. En los pliegues de estas dilataciones descubrimos, parcialmente visibles, aquellos agujeros negros iniciales, vulvas o pequeñas pupilas camufladas en la estructura reticular. Así mismo, las figuras ovoides, reminiscencias de los orificios biológicos, reaparecen con más fuerza en contundentes formatos verticales denominados *Neuroojivas* (2000-2020) y *Linojivas* (2023), en cuya superficie superpone la geometría cartesiana con las finas líneas de una capilaridad orgánica.

Cuerpo, paisaje y cosmos dimensionan una trilogía implícita que, desde la práctica del arte, reduce la distancia ontológica entre latitudes opuestas. Así, la serie de horizontes nocturnos y enigmáticas regiones del espacio sideral remiten a vistas telescópicas donde los agujeros –ahora iluminados– mutan en estrellas, planetas y eclipses, desarrollando una geometría expansiva y reveladora en el conjunto de *Nacientes y Ponientes* (2023). En sincronía con esta búsqueda y a partir de una serie de estudios a lápiz de las proyecciones astrales y de imágenes científicas apócrifas, introduce un aspecto inédito en su trabajo: los triángulos y diagonales resultantes de la intersección de líneas.

En los años de reclusión y desde otra perspectiva, González recopila una antología de dibujos –desarrollados minuciosamente en bolígrafo, marcadores, grafito y creyones sobre papel de contacto– reivindicando sus ilustraciones biológicas preliminares

e incorporando una cosmografía particular al conjunto. *Corona Roll* (2020-2021) –asombrosa franja continua de once metros– configura, ciertamente, la reinterpretación caricaturesca del personaje maléfico de un *film noir*; evocando el insondable sentido de fragilidad de la especie humana cuando se enfrenta al virus.

La serie de *Tapices* (2019-2023) –uno de los conjuntos más destacados de su trabajo– constituye otra indagación significativa donde la lógica geométrica opera como un vehículo estructural para abordar la idea del tejido artesanal. Estos ensamblajes, resultado de secuencias de módulos idénticos de muestras de pintura comercial, configuran una apretada trama intervenida con los signos y códigos característicos de su obra y una suerte de escritura automática ilegible. Cada lámina de cartulina o de *fórmica* es singular y en su totalidad logran, a partir de franjas horizontales y verticales, la organización de un amplio plano multicromático en el que esa geometría flexible, observada de lejos o en detalle, relaciona la abstracción de una narrativa sensible y expresiva. Del mismo modo, las proyecciones planetarias generan tramas diversas que nos conectan con los tejidos ancestrales, soberbiamente materializadas en el tríptico *Retazos* (2022), en *Table-ro* (2023) y en el destacado grupo de *Retablos* (2023), donde el fragmento ampliado de la construcción formal fusiona, en un vocabulario subjetivo y contemporáneo, la instintiva racionalidad de una modernidad perdida con la iconografía de signos atávicos y universales. ☉

(1) La obra de Mercedes Elena Gonzalez formó parte de la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, organizada por el Hammer Museum de Los Angeles en 2017 y curada por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta. Allí expuso, junto a las también artistas venezolanas Marisol, Margot Römer, Yeni y Nan, Antonieta Sosa y Tecla Tofano, su tríptico *Vulvosa* (1979-1981). De la misma época también sobresalen la serie *Vulvarrosas* (1983), obras que resuenan con las florescencias de Georgia O'Keeffe.

EXPOSICIÓN &gt;&gt; MARIANA COPELLO Y LUISA DUARTE EN MIAMI

# Geométricas: Mariana Copello y Luisa Duarte

Geométricas, exposición que permanecerá abierta hasta enero del 2025 en el Centro Cultural Imago de Miami, reúne trabajos de Mariana Copello y Luisa Duarte, dos creadoras venezolanas cuyas prácticas coinciden en el uso de la geometría

KATHERINE CHACÓN

Nacidas en Caracas y establecidas en Maracaibo –la segunda ciudad más importante de Venezuela–, ambas continuaron sus carreras en Houston, Texas, donde han realizado aportes significativos al panorama artístico. Aunque sus obras abordan diversos problemas formales y surgen de reflexiones distintas, la impronta de la amplia tradición abstracto-geométrica venezolana permanece en ellas como pivote e



COSTA DEL ESTE, 2020 / LUISA DUARTE

inspiración.

Mariana Copello (1976) creció en Maracaibo, donde se licenció en Publicidad y Relaciones Públicas en la Universidad del Zulia. Al inicio de su carrera trabajó en el Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (MACZUL) y, en 2011, se mudó a Houston, donde comenzó su formación académica como escultora.

Allí, en 2018 y 2019, realizó el Programa BLOCK de estudios artísticos avanzados en la Glassell School of Art del Museum of Fine Arts de Houston.

La obra de Copello se inscribe dentro de la vertiente más cartesiana del geometrismo, derivada de maestros que formaron en la filosofía del “arte pu-

ro”. Con una práctica que abarca esculturas, instalaciones y obras sobre papel, sus trabajos revelan una contención formal forjada en el estudio de los ritmos, las progresiones y los desdoblamientos de la línea, las tensiones surgidas entre planos geométricos que se encuentran y, en general, de las dinámicas que crean estos elementos en su interacción con el espacio. Su uso del color es concreto. En algunas piezas el blanco sobre blanco, o los sutiles contrastes neutros, acentúan la aparición de ritmos y tensiones. En otras, el color plano enfatiza la explosión dinámica de las líneas.

Copello ha estado involucrada activamente en la escena artística de los Estados Unidos y ha participado en numerosas exposiciones en alrededor del mundo. En 2019, su obra fue seleccionada para formar parte de la Experiencia Latinoamericana, evento bienal organizado por el Departamento de Arte Latinoamericano y el Centro Internacional de las Artes de las Américas (ICAA) del MFAH. Sus esculturas se exhiben en espacios públicos de Houston.

Luisa Duarte (1959) es una artista multidisciplinaria. Graduada como arquitecta en la Universidad del Zulia en 1987, se desempeñó profesionalmente en este campo por algunos años en Maracaibo. De allí que el lenguaje de la geometría estuviera perfectamente instalado en su pensamiento y pulsiones creativas cuando emprendió su

carrera artística en 2003, a la par de su traslado a los Estados Unidos. En Texas, Duarte ha realizado estudios de arte independientes en varias instituciones, incluida la Southwest School of Arts en San Antonio, la Glassell School of Art, Art League Houston, y la Watercolour Art Society of Houston, que le permitieron definir su lenguaje y transitar diversos medios que abarcan desde experimentaciones gráficas en obras múltiples y monotipos compuestos hasta pinturas de vibrante colorido.

A pesar del sustrato matemático del geometrismo, el talento de las obras de Duarte es emocional y poético. Sus piezas surgen a partir de situaciones que generan “movimientos interiores”, emociones y sensaciones que la artista canaliza a través de esas formas que le son tan familiares y que maneja con destreza. Su geometría es espontánea, ya que no acude a cálculos sino a cavilaciones subjetivas, lo que confiere una originalidad distintiva a sus composiciones.

Duarte ha realizado residencias artísticas en Houston en Asia Society Texas Center y P.A.C. Art Residency, y actualmente es miembro del Throughline Collective de esa ciudad. En 2019, fue honrada con la Beca de Iniciativa de Ciudades de 2019 a través del Houston Arts Alliance. En 2022, formó parte de la exposición *Artistas de Texas. Mujeres de la abstracción* realizada en el Art Museum of South Texas en Corpus Christi. ☉



ENTREVISTA &gt;&gt; ASDRÚBAL SALAZAR, ARTISTA SURREALISTA

# “La fotografía es una boca para mis gritos”

Profesional experimentado en doblaje audiovisual con 37 años de experiencia, encontró un nuevo propósito en el arte digital tras enfrentar una enfermedad. Su exploración en el fotomontaje digital se convirtió en una forma de expresión significativa y un medio para sanar. Su trabajo le valió el Premio Tresy3 en su cuarta edición, permitiéndole exponer su obra *A contraluz del silencio* (2018)

MÓNICA PUPO

En marzo 2023, Salazar compartió su viaje en una entrevista realizada en la Universidad Central de Venezuela, en el marco de la exposición de la Bienal de Fotografía Mérida Imagina Caracas. Ahora, esta inspiradora conversación se presenta nuevamente para el distinguido lector de *Papel Literario*.

**¿Podría contarme sobre su carrera, intereses y preocupaciones?**

Fui productor audiovisual durante 37 años, especializado en el doblaje de contenido televisivo. Comencé mi carrera en Etcétera Group, una empresa venezolana, y desde allí, he trabajado en varios lugares, incluso en Miami. Mis intereses incluyen la pintura, el dibujo, el cine y tocar la guitarra. Me preocupa profundamente lo que sucede en nuestro país y en el mundo, especialmente las guerras y las amenazas de conflictos nucleares.

**¿Cómo surgió su interés en la fotografía?**

Mi infancia transcurrió en Judibana, un campo petrolero en Amuay. A pesar de las limitadas opciones culturales, encontré una librería que importaba material de Estados Unidos, incluyendo obras de reconocidos fotógrafos. Esto me inspiró a coleccionar revistas de fotografía y arte. Mi pasión por la fotografía surgió cuando intenté hacer un dibujo hiperrealista y necesité una referencia visual. Aprendí técnicas fotográficas de ma-



080920 / ASDRÚBAL SALAZAR S.

nera autodidacta a través de las revistas que coleccionaba. Mi padre poseía una cámara Nikon con la que comencé a tomar fotos. Posteriormente, armé mi propio laboratorio fotográfico y comencé a trabajar de manera analógica.

**¿Cómo describiría su estilo?**

Me encanta el surrealismo, lo onírico y lo intangible. Disfruto representando lo que trasciende lo existente. Este enfoque me remonta a mi infancia, cuando buscaba algo que escapaba a mi comprensión. Recuerdo que solía imaginar escenarios fantásticos, como estar reducido dentro de un jardín o una selva. Esta imaginación ha sido una constante en mi vida y me ha impulsado a innovar. Me atrae lo surreal para reinventar la realidad y siempre he estado seducido por la transición hacia lo desconocido. Creo que el surrealismo, definido por estas características, es lo que mejor describe mi obra.

**Siendo un productor audiovisual especializado en doblaje, ¿cómo fue su transición hacia el arte digital?**

Una experiencia cercana a la muerte por una enfermedad me llevó al arte digital. Sobreviví y consideré que esto debía tener un significado importante. Desde entonces, he estado buscando darle un propósito a todo. Durante mi recuperación, los medicamentos me hacían alucinar. Tuve experiencias profundas y me preguntaba cómo comunicarlas. A pesar de intentarlo con palabras, sentía que no era suficiente. Descubrí el arte digital a través de Photoshop. Me interesé en aprender más sobre arte contemporáneo y su integración con la fotografía y el dibujo.

**¿Cómo le ayudó el arte a procesar y sanar las emociones durante su enfermedad?**

Durante mi enfermedad busqué en el arte una forma de recuperar mi autoestima y encontrar una forma significativa de expresión. Fue fascinante descubrir en el arte y la fotografía un medio para canalizar y sanar mis experiencias. El arte se convirtió en mi salvación y me permitió materializar mis ideas.

**¿Cómo ve la influencia de la inteligencia artificial en su trabajo?**

La inteligencia artificial es una herramienta fundamental en mi trabajo. La tecnología nos abre nuevos horizontes que pueden ser intimidantes o sorprendentes. Creo que es importante acoger todas las innovaciones. Me preocupa que la inteligencia artificial pueda adquirir autonomía y actuar sin regulación. Es crucial establecer una ética sólida en su implementación y respetar la autoría de los elementos. El derecho de autor se ve amenazado. Estamos en una fase de constantes reformulaciones, y eso es algo que valoro de la inteligencia artificial. Sin embargo, siempre considero que la inteligencia natural debe prevalecer y que las máquinas no deberían gobernarnos.

**¿Has experimentado con los nuevos programas de inteligencia artificial?**

No.

**¿Podría describir su proceso de creación?**

Hubo un momento en que mi cámara se averió, lo que me llevó a ser creativo con los recursos que tenía a mi disposición. Descubrí que podía crear imágenes desde cero utilizando mi computadora en casa. Un lienzo vacío, ya sea en blanco o en negro, se convirtió en un nuevo reto para mí. Como fotógrafo, siempre he buscado ir más allá del mero registro documental en mi trabajo. Mi objetivo es intervenir en mis imágenes,

modificarlas y crear algo nuevo. Empecé experimentando con técnicas de fotomontaje y collage analógico, pero pronto descubrí las amplias posibilidades que ofrece la edición digital.

**¿Qué artistas o fotógrafos han influido en su arte?**

Entre mis principales influencias se encuentran Jerry Uelsmann, Storm Thorgerson, Joel Peter Witkin, Gilbert Garcin y Arthur Tress. Estos artistas y fotógrafos han dejado una huella en mi trabajo, ya que comparto su fascinación por lo irreal. Además de ellos, otros artistas que han influido en mi trabajo incluyen a Paul Delvaux, Joseph Cornell, Robert Rauschenberg, Dino Vals, Luz Letts, Jonas Burgert, Gary Epting, Robert Riggs, Leonora Carrington, Remedios Varo, Dave McKean y Roj Friberg.

**¿Cuáles son los elementos claves para mantener la coherencia en los fotomontajes?**

En mi trabajo, es esencial que mis montajes no se perciban como tales. Me enfoco en mantener la coherencia en términos de luz, sombras, tonalidades y proporciones. Me aseguro de que la fuente de luz sea coherente con la dirección de las sombras y que todo tenga una armonía visual. A pesar de que puede parecer que todo está inventado, me dedico a explorar nuevas formas de crear imágenes. Este proceso de creación me ha permitido experimentar un crecimiento personal y profesional.

**¿Qué ha aprendido sobre sí mismo a través de su experiencia artística?**

He descubierto mi creatividad y mi capacidad para adaptarme a diversas situaciones. A lo largo de mi carrera he superado desafíos gracias a mi perseverancia y resiliencia. Prefiero que mis imágenes hablen por sí mis-

mas. El arte me ha enseñado a descubrir mi fuerza interior. En momentos difíciles, he encontrado refugio en mi trabajo y en mi creatividad. Para mí, el arte es una forma de conectar con algo más grande y de encontrar un sentido en la vida.

**¿Cuándo piensa que una obra está completa?**

Considero que una obra está completa cuando la imagen me comunica algo, ya sea un susurro o un grito que indica las decisiones que debo tomar. A veces, es simplemente por agotamiento, ya que este tipo de trabajo requiere una atención detallada. A pesar de los desafíos, siempre termino cansado pero satisfecho. Mi proceso creativo sigue un patrón, pero permite la intervención del azar. A través de asociaciones inesperadas, descubro que algo inusual pero viable puede surgir. Es en ese momento que considero que la obra está completa.

**¿Qué le llevó a utilizar principalmente el blanco y negro en sus fotomontajes?**

La gama de grises tiene un atractivo especial para mí, ya que requiere que el espectador se involucre para comprender lo que se le presenta. No descarto el color, simplemente lo veo como una experiencia distinta. Hasta ahora, he optado por mantenerme en lo monocromático. Algunas de mis piezas están concebidas en blanco y negro, pero también tienen una versión en color.

**¿Ha considerado hacer su arte accesible para todos o lo ha enfocado hacia un público específico?**

No busco complacer a todos con mi arte. Mi enfoque es plasmar algo muy personal e íntimo que surge desde mi interior. Aunque me atrae lo oscuro, busco la luz y el significado de lo que está oculto en mi ser. Me interesa cómo los espectadores interpretan mi trabajo, más que su opinión al respecto. Me intriga conocer sus reacciones, ya sea de aceptación o rechazo. En general, he recibido más críticas positivas que negativas. Lo que me impulsa es comunicar y otorgar significado a lo que está oculto en mi interior.

**¿Es esencial la presencia humana o animal en todas sus obras?**

Siempre. A veces me pregunto por qué no dejo ese espacio sin la figura, pero siento que algo falta si no está. La presencia de la figura humana o animal es decisiva para la composición, establece una conexión con el espectador, proporciona perspectiva e incluso puede contar una historia.

**¿Cómo ha cambiado su enfoque hacia el desnudo y la representación de la figura femenina en su obra a lo largo del tiempo?**

Con el tiempo me he dado cuenta de que el desnudo puede ser manipulador y reducir al cuerpo a un simple objeto. Por esta razón, trato de ser moderado con los desnudos en mis obras y evito abordar el tema de los niños. Considero que es un asunto delicado y prefiero no involucrarme en él.

**¿Qué es la fotografía para usted?**

Para mí la fotografía es una boca para mis gritos. ☺

## Comentarios del artista

Utilizo un lápiz Wacom para dar vida a mis dibujos y me gusta segmentar al personaje para que luzca real. Las nubes son un elemento recurrente en mi trabajo. Me fascina el efecto de las luces barridas, ya que representan el paso del tiempo en una obra bidimensional. Al observar estos elementos, puedo percibir la duración de un tiempo determinado. En cuanto a los rostros, prefiero que sean ambiguos. Utilizo el filtro Motion Blur para crear efectos de barrido que simbolizan la temporalidad. El tiempo es un elemento crucial en mi obra.

A menudo incluyo cuadros dentro de cuadros en mi trabajo, una idea

que siempre me ha fascinado. Mis obras suelen tener un ambiente nocturno, y en esta serie en particular, se crea una especie de escenario teatral. En esta serie, un ojo destaca mientras que el resto de las personas tienen los ojos vendados. Esto crea una interesante ambigüedad. También hay un personaje con una señalización, algo que surgió de manera azarosa. Agrego muchos detalles dibujados, ya que, para mí, la fotografía es una proyección del ojo y el espectador debe crear una experiencia a partir de la nada.

A veces, confino a las personas en un espacio similar a un búnker, un lugar desagradable y en ruinas. He



103021 / © ASDRÚBAL SALAZAR S.

capturado fotos de estas texturas y les he añadido perspectiva, lo que ha dado lugar a una serie que evoca la sensación de estar en un calabozo o

sótano. Siempre hago referencia a la fotografía, ya que es una obsesión para mí. En esta serie en particular, la presencia constante de una cámara

fotográfica es notable. En cuanto a los rayos de luz, es un tema audaz por mi parte, ya que implica jugar con lo metafísico y lo surreal. ☺



012322 © ASDRÚBAL SALAZAR S.

EXPOSICIÓN &gt;&gt; ALFREDO BOULTON EN EL GETTY RESEARCH INSTITUTE, LOS ÁNGELES

# Un país que se te parece. La fotografía de Alfredo Boulton

El ensayo que sigue, forma parte del extraordinario volumen, *Alfredo Boulton. Looking at Venezuela, 1928-1978*, publicado en 2023 por el Getty Research Institute, Los Ángeles. La impecable publicación, que reproduce centenares de fotografías de Boulton, incluye textos de Mary E. Miller —directora del Getty Research Institute—; de Idurre Alonso\*, uno de los cuales se reproduce a continuación; y ensayos de Ariel Jiménez, José Antonio Navarrete, Sofía Vollmer Maduro, Gabriela Rangel, Jorge Francisco Rivas Pérez, Mónica Domínguez Torres, Natalia Majluf, Janeth Rodríguez Nóbrega y Alessandra Caputo Jaffe

IDURRE ALONSO

En 1947 Alfredo Boulton tomó una fotografía de la escultura situada en el frente de la piscina de su casa en los Guayaibitos, Caracas. *Barutaima*, la pieza que Boulton encargó al artista Francisco Narváez, se erige majestuosa sobreponiéndose al Ávila, el icónico cerro del paisaje caraqueño situado al norte de la ciudad. En la imagen que Boulton configuró como la vista principal de su espacio doméstico, el lugar esencial lo ocupaba esta figura con nombre de cacique indígena, de cuerpo clásico y anónimo (la escultura no tiene cabeza ni brazos) que emerge de un pedestal rodeado de la planta de origen africano conocida como “lengua de suegra”. En el reflejo que devuelve el agua de la piscina, como si se tratase de un espejo, se unen todos los componentes en un solo plano: el paisaje, el hombre y la casa.

A petición de Boulton, el modelo que Narváez usó para esculpir su obra era el protagonista de una de sus fotografías, el pescador margariño Luis Acosta, quien en una imagen de 1943 sale del mar mostrando su torso desnudo. Nueve años más tarde Boulton abandonaría la fotografía para dedicarse a la investigación de la historia del arte. Sin embargo, para este momento había producido ya sus series fotográficas más importantes y había desarrollado un lenguaje personal entroncado en su búsqueda particular de la esencia de lo venezolano desde un punto de vista moderno. Lo que hace especialmente relevante esta fotografía es que en ella convergen varias de las principales preocupaciones estéticas y temáticas en la obra Boulton, que lo alineaban con los movimientos artísticos y literarios de renovación que se venían dando desde finales de los años veinte en su país: desde la representación de la “belleza criolla”, un término acuñado por Boulton, a la definición de un paisaje autóctono, desde la construcción de un arquetipo local, específicamente masculino en su caso, a las conexiones estéticas con la obra de los artistas e intelectuales de su círculo cercano.

A lo largo de este ensayo, enfocado particularmente en la investigación del archivo de Boulton, se analizan sus relaciones con dos figuras clave de la Venezuela moderna, Arturo Usler Pietri y Francisco Narváez, examinando las ideas y estilos que tuvieron un impacto en el desarrollo de su lenguaje fotográfico. El texto se centra especialmente en la formación de la representación del hombre criollo, por medio de la observación y problematización de las especificidades de la mirada de Boulton.

## Boulton y Arturo Usler Pietri

Una persona clave para entender el pensamiento, los intereses y la obra fotográfica de Boulton es su primo hermano, Arturo Usler Pietri. Escritor e intelectual, Usler Pietri fue una

figura relevante de la vanguardia literaria y también un político esencial en su país. Más allá de los lazos familiares, a Boulton y a Usler Pietri les unía una relación muy cercana de amistad, pero también un interés común en la construcción de una nueva identidad venezolana moderna que dejaría atrás las convenciones artísticas de la academia y el criollismo y el costumbrismo en la literatura. Este deseo de ruptura y renovación puede enmarcarse en el contexto de la generación del 28, el grupo de jóvenes intelectuales que se rebeló contra la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935) proponiendo una transformación social y cultural dentro de los parámetros de la modernidad. Usler Pietri y Boulton no pertenecieron a esa generación, pero tuvieron con ella un contacto cercano y compartían sus ideas.

La correspondencia temprana entre Boulton y su primo muestra desde un principio sus aspiraciones de forjar un nuevo panorama en la producción cultural de Venezuela. Usler Pietri, por ejemplo, habla de su intención de “dar una impresión venezolana sin venezolanismos y sin patochadas”<sup>1</sup> refiriéndose a “Miralejos”, unos de los cuentos en su primera publicación, *Barrabás* (1928), y le pide a Boulton que haga circular el *Primer mensaje a la América hispana* del escritor, periodista y crítico literario estadounidense Waldo Frank, que según sus propias palabras “es un libro que urge ser leído por todos”<sup>2</sup>. Esta recomendación entusiasta de la publicación de Frank en 1930 nos permite situar a Usler Pietri como conocedor de las principales ideas sobre identidad que circulaban entre los intelectuales en América Latina, con pensadores como el mexicano José Vasconcelos y el argentino Ricardo Rojas. El libro de Frank recomendado por Usler Pietri, reunía todas las conferencias dictadas en su viaje por Latinoamérica en 1929; en ellas se exaltaba el potencial del continente americano como “el futuro y destino de Occidente”<sup>3</sup>. Frank había conocido a la red de intelectuales americanistas a través del mexicano Alfonso Reyes. Un claro ejemplo de su inserción en estas corrientes lo indica el hecho de que el peruano Jose Carlos

Mariátegui reprodujera en la revista de vanguardia *Amauta* diversos capítulos de su novela *The Re-Discovery of America*<sup>4</sup>.

En la época en que Frank publicó su libro, Usler Pietri trabajaba en la embajada venezolana en París, donde residió entre 1929 y 1934. Usler Pietri estaba al corriente de las discusiones que circulaban entonces sobre la construcción de una cultura genuinamente latinoamericana que asimilase las tradiciones europeas pero que al mismo tiempo hiciese hincapié en los temas vernáculos. En París, conoció a los escritores Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias y comenzó a plantearse los rasgos distintivos de la identidad venezolana comparándola con las nociones que manejaban su nuevos amigos. Si para Carpentier la cultura africana era parte intrínseca de la identidad cubana y Asturias fijaba su mirada en el mundo maya para definir Guatemala, Usler Pietri comprendió que “Venezuela, en cambio, es un país de un inmenso mestizaje” y añadió: “yo venía de un medio cultural muy distinto, muy mestizo, en el que la presencia española, indígena y negra están muy mezcladas, muy filtradas, muy combinadas”<sup>5</sup>. En la década de 1930, las nociones sobre mestizaje manejadas por Usler Pietri comenzaban a cobrar importancia en Venezuela y también en la visión de Boulton, a quien influenciaron en su enfoque temático.

La experiencia europea de Boulton fue algo anterior a la de Usler Pietri. Vivió seis años en Europa, primero en un internado en Suiza, entre 1922-1927, y después en Londres, donde prosiguió con sus estudios de negocios. Su estancia le permitió ver las obras de los artistas europeos de las vanguardias modernas, y con ese bagaje regresó a Venezuela en 1928. Allí, tras conectarse con los artistas y escritores jóvenes de Caracas gracias a Usler Pietri<sup>6</sup>, como él mismo dijo, empezó a trabajar “dentro del concepto de la imagen de arte que se desarrollaba en Estados Unidos y Europa”<sup>7</sup>. Sus referentes eran fotógrafos como el estadounidense Man Ray y también las imágenes publicadas en revistas como *US Camera* y *Photographie*, algo que queda patente al observar algunas de sus primeras piezas como *Estudio para Macbeth* (1932) y *Estudio para decapitación* (ca. 1930s). En ambas series de fotografías Boulton retrata objetos descontextualizados de su entorno a la manera surrealista, unas manos con guantes blancos sobre fondo negro realizando diversas posiciones en el caso de *Macbeth* y un papel recortado en forma de espiral en *Decapitación*. Eran sobre todo juegos de formas en el espacio fotografiadas en series, que bajo la palabra “estudio” en su título, parecían funcionar como ejercicios estéticos o experimentos visuales.

Usler Pietri no solo sugirió a Boulton lecturas sobre la identidad latinoamericana, también se refirió a la temática y estética en la que debería fijarse para su producción fotográfi-



ALFREDO BOULTON / ©ALFREDO BOULTON

ca. Cuando en 1932 le pide imágenes para ilustrar un libro, le propuso: “toma: personajes, paisajes, evocación, etc.; algo en el género del reportaje cinematográfico de Eisenstein sobre Méjico”<sup>8</sup>. Es posible que Usler Pietri viese fotografías fijas de la película que estaban circulando en revistas<sup>9</sup> o que inclusive tuviese acceso a ver fragmentos de la misma. El filme de Eisenstein *¡Qué viva México!* se centró en generar una particular historia cultural del país en donde se unían pasado y presente a través de cuestiones como la representación del México rural y las comunidades indígenas, el folklore y la religión. La aproximación vanguardista del montaje de la película, así como la construcción simbólica de sus imágenes, tuvieron un impacto profundo en el mundo del cine y del arte. Es específicamente la combinación de temas autóctonos con un lenguaje moderno, y en ocasiones narrativo, la principal característica distintiva que surgirá en la fotografía madura de Boulton en los años siguientes.

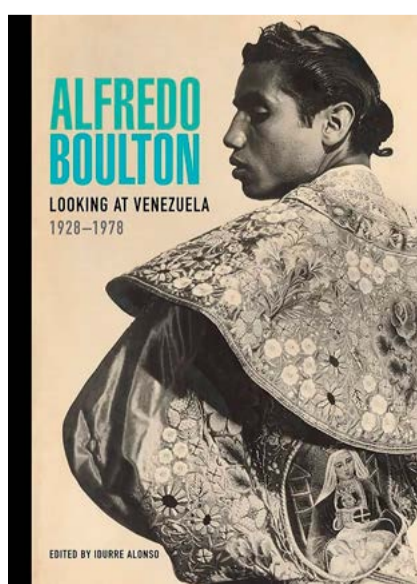
## Boulton y Francisco Narváez

En el camino de Boulton hacia el desarrollo de un lenguaje propio que se alejase del uso estricto de modelos de fotografía moderna europea, la relación con algunos de los artistas venezolanos de su época como Rafael Monasterios, Manuel Cabré y Francisco Narváez tuvo una huella relevante en su obra, mucho más que cualquier vínculo con otros fotógrafos venezolanos. Aunque Boulton mencionase su contacto con fotógrafos como Guillermo Zuloaga, Victoriano de los Ríos, Carlos Herrera, Finna Gómez, Ignacio García Gómez y Anibal Romero, la realidad es que como él mismo señaló, entre ellos: “No había cohesión, ni sentido de trabajo colectivo”<sup>10</sup>. En donde Boulton sí participaba activamente era en eventos relacionados con las artes plásticas y la literatura, especialmente en los encuentros que a partir de 1932 se hacían en el estudio del pintor y escultor Francisco Narváez, en Catia, los cuales reunían a personas como los escritores e intelectuales Julián Pa-

drón, Antonia Palacios y Guillermo Meneses.

(Continúa en la página 11)

- 1 Carta de Arturo Usler Pietri a Alfredo Boulton del 4 de junio de 1928 en el Archivo Alfredo Boulton en el Getty Research Institute Los Ángeles.
- 2 Carta de Arturo Usler Pietri a Alfredo Boulton de 1930 en el Archivo Alfredo Boulton en el Getty Research Institute, Los Ángeles.
- 3 Barrera Enderle, Víctor. “El interlocutor incómodo. Waldo Frank y su relación con el ensayo latinoamericano”. *Colindancias*, revista de la Red de Hispanistas de Europa Central, no. 7, 2016. 4Frank, Waldo. *The Re-discovery of America: An Introduction to a Philosophy of American Way*. New York, Charles Scribner’s Son, 1929.
- 4 Frank, Waldo. *The Re-discovery of America: An Introduction to a Philosophy of American Way*. New York, Charles Scribner’s Son, 1929.
- 5 Vilorio Vera, Enrique. “La venezolanidad en la obra de Usler Pietri”. *Pizarrón Latinoamericano*, vol. 1 no. 1 pp. 408-409
- 6 “Cuando Andrés y yo llegamos de Europa nos encontramos con Arturo que ya era un muchacho lleno de posibilidades literarias ... entre inmediatamente en el círculo de amigos de Arturo: Pedro Sotillo, Fernando Paz Castillo, Vicente Fuentes, Augusto Mijares...”. *Una visión integral de Venezuela. Homenaje a Alfredo Boulton*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1987. p. 11
- 7 Boulton, María Teresa, “Alfredo Boulton una trayectoria fotográfica”. <https://prodavinci.com/alfredo-boulton-una-trayectoria-fotografica/> (accedido en 5/27/2021)
- 8 Carta de Usler Pietri a Alfredo Boulton del 24 de octubre de 1932 en el Archivo Boulton del Getty Research Institute, Los Angeles.
- 9 La revista *Experimental Cinema* producida en Los Angeles, dedicó en 1932 su número 4 a *¡Qué viva México!* reproduciendo gran cantidad de fotografías fijas de la misma.
- 10 Alvarez, Esso, “Alfredo Boulton. La belleza de las cosas simples”, *Economía Hoy*, Caracas, 9 de noviembre de 1991.

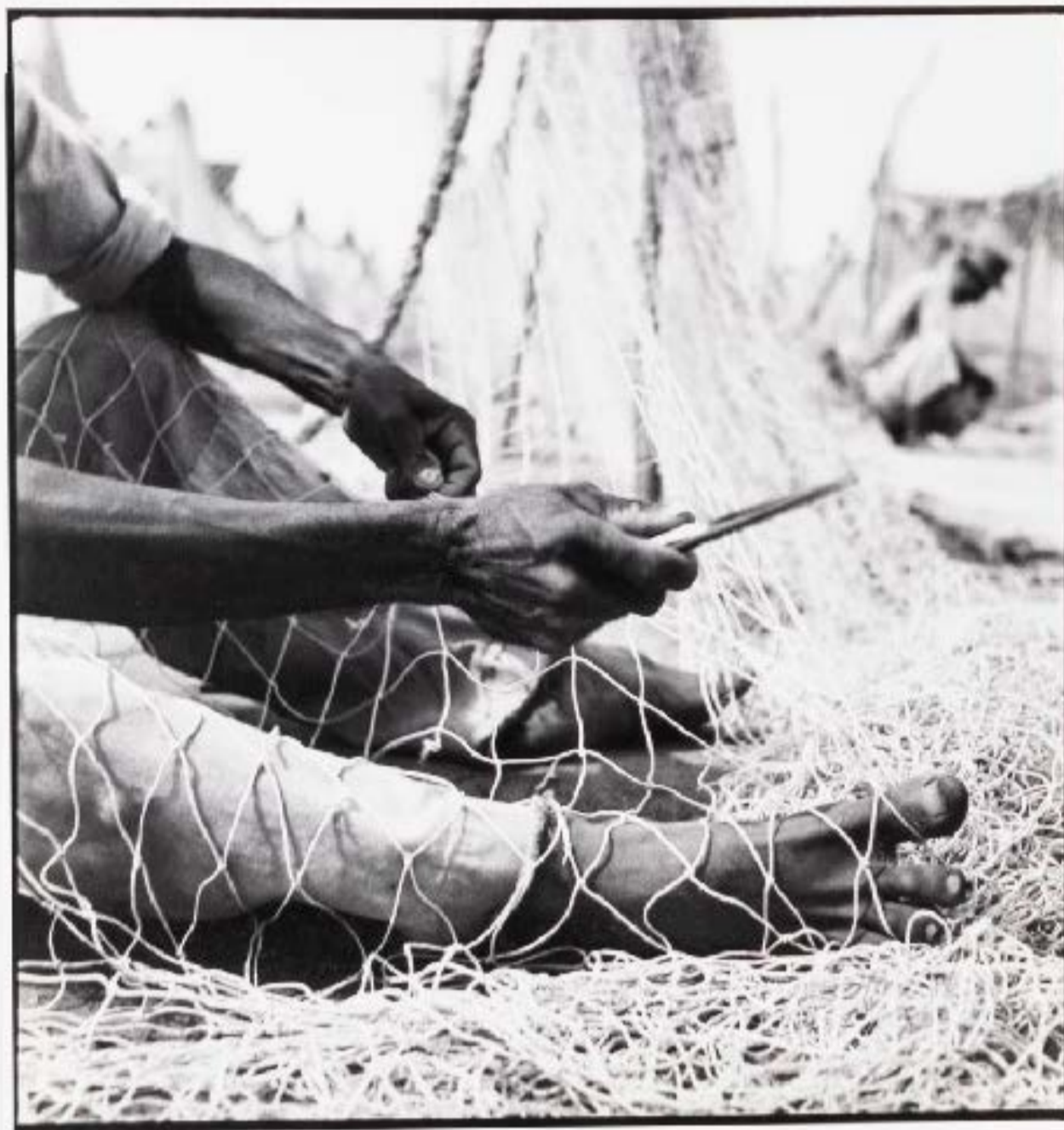


(Viene de la página 10)

Boulton había conocido a Narváez en París en 1928 gracias a la introducción de Uslar Pietri, quien le pidió ayudarse al artista a establecerse en la ciudad: “se trata de un caso heroico, no conoce a nadie (...). Aparte de que verdaderamente se trata de un artista de muy viables méritos”<sup>1</sup>, le dijo. Ese primer contacto fue el inicio de una relación de amistad y mecenazgo en la que Boulton apoyó a Narváez mediante la organización de exposiciones, la coordinación del envío de sus piezas para participar en salones de arte, la gestión de la venta de sus obras y la redacción de ensayos sobre su trabajo para diversos libros<sup>2</sup>. Su relación estrecha se extendió también a su trabajo como fotógrafo, porque existe una correlación entre la evolución y los temas en la obra de Narváez y la fotografía de Boulton, especialmente en los años 30. A principio de esa década, Narváez realizó una serie de esculturas representando arquetipos de diferentes razas, particularmente afrodescendientes, y también tipos raciales que podían asociarse a ciertas regiones de Venezuela, como la Isla Margarita, su lugar de nacimiento. Obras como *La margariteña* (1933), *Cabeza de negro* (1933) o *Cabeza con cambures* (1934) evidencian este tipo de aproximaciones. Lo que interesaba a Boulton de estas piezas era que, a diferencia del trabajo de artistas de épocas anteriores como Cristóbal Rojas o Arturo Michelena, las obras en cuestión no tenían, según su punto de vista, una dimensión política, la importancia de su mensaje estaba más bien en “la belleza y la fuerza de las formas” en las que se representaba “la exuberante belleza de nuestra raza”<sup>3</sup>. De igual forma, la masividad y monumentalidad de los cuerpos de las esculturas de Narváez era algo que a Boulton le parecía particularmente relevante, así como su ruptura con las tradiciones artísticas venezolanas y su capacidad para asimilar lo aprendido en París, en cuanto al primitivismo y la negritud. Para Boulton, Narváez fue capaz de generar un lenguaje artístico personal entroncado en temas típicamente venezolanos, sobre su obra escribió: “Narváez fue parte del muy pequeño grupo de artistas que rompió con las cansadas y caducas formulas tradicionales imperantes en la Venezuela de 1930 (...), él se encaró a nuestra tierra, nuestro hombre y nuestra materia valiéndose de una expresión plástica que era la más avanzada que entonces se conocía en nuestro medio”<sup>4</sup>. En cierto modo parecía estar hablando de lo que eventualmente sería su propio trabajo fotográfico, especialmente a partir de 1937.

Como prueba de su interés en la obra de Narváez, Boulton compró al artista dos piezas tempranas de esta época: una talla en caoba titulada *Barloventeña con hojas de cambur* (1930) y *La pescadora* (1930), esta última realizada en piedra. Los modelos criollos empezaron entonces a aparecer en las fotografías de Boulton, aunque todavía con imágenes de un marcado carácter modernista europeo. Incluso, sabemos que Boulton contrataba a los mismos modelos usados por Narváez y otros artistas en la escuela de arte, quienes también posaban para sus fotografías<sup>5</sup>. No sería de extrañar que “El chino de Maracaibo”, fotografiado por Boulton en 1933, hubiese sido también uno de los modelos de Narváez. En las fotografías, El Chino, retratado de cintura para arriba, posa sin camisa, con los ojos cerrados levantando su cara, y a veces sus brazos, en actitud sensual. En algunas de las fotografías, específicamente aquellas que Boulton imprimió en mayor tamaño, jugó con los contrastes de luz mostrando la piel de un tono más oscuro y dándole con los reflejos una calidad de pátina de escultura de bronce, conectando claramente así con los repertorios visuales del mundo clásico. Boulton tituló esta serie de imágenes *Ensayo de Au Pays qui te ressemble* en alusión a un verso de Baudelaire de *L'Invitation au Voyage*<sup>6</sup>. Más allá del contenido del poema original, que tiene como tema unas vacaciones, la traducción literal del verso elegido, *Un país que se te parece*, revela su interés en re-

## Un país que se te parece. La fotografía de Alfredo Boulton



REPARANDO EL CHINCHORRO, 1944-1950, DE LA SERIE PERLA DEL CARIBE. LA MARGARITA / ALFREDO BOULTON

tratar a un hombre criollo como la imagen de Venezuela. El país se cristalizaba para Boulton en El Chino de Maracaibo, un hombre de piel oscura y ojos rasgados.

### Hacia la construcción del arquetipo

El salto definitivo de Boulton hacia una obra fotográfica intrínsecamente ligada al retrato identitario del país se dio con su mudanza a Maracaibo en 1937. Fue entonces que formalizó su objetivo claro de fotografiar la geografía de Venezuela y su gente, comenzando con su primer fotolibro *Imágenes del occidente venezolano* (1940), para el que Uslar Pietri y Julián Padrón escribieron los textos, y que prosigue posteriormente con la publicación de *Los llanos de Páez* (1950) y *La Margarita* (1952). Aunque Boulton incluyó también algunos retratos de los habitantes de la zona, *Imágenes del occidente venezolano* es un libro particularmente centrado en el paisaje. A partir de las fotografías sobre la isla de Margarita, realizadas alrededor de 1944, se ve un cambio, desde ese momento prevalece la representación del habitante en las imágenes centradas en las regiones de Venezuela. En esas fotografías sobresalen por su poder visual los retratos de los pescadores, ya sea en imágenes donde realizan sus faenas de trabajo en el mar, como en figuras frontales en donde Boulton resalta sus cuerpos musculosos y su potente presencia a través de miradas directas a la cámara y contrapicados. Ya en 1944, en una reseña sobre la exposición de las fotografías organizada por el Museo de Bellas Artes, Juan Liscano captó esa mezcla en la representación, que va de la documentación de las duras labores en el mar a la sensualidad del cuerpo mestizo: “Poesía (...) del trabajo pescador, de las manos recias, de los pies surcados por las grietas que el incesante caminar abre delicadamente en la armazón carnal de pesados contornos, de los tórax desnudos pintados por la luz, de los músculos tensos”<sup>7</sup> y apuntó también al acercamiento narrativo de Boulton en estas fotografías comparándolas con una novela visual de la vida de los pescadores margariteños.

Boulton siempre negó que su obra

tuviese alguna relación con temas sociales. Aclaraba que, para él, la fotografía era fundamentalmente una manifestación estética ligada al deleite visual y a la belleza<sup>8</sup>. Es precisamente su interés por captar la belleza desligándose de la realidad social lo que hace que exista en sus imágenes una otredad y una mirada de superioridad de aquel que se ve a sí mismo como perteneciente a otra clase social y a una raza distinta, la de alguien que retrata para glorificar aquello que identifica como símbolo de su país pero que al mismo tiempo niega su propio vínculo con el retratado, muchas veces representado como objeto de deseo del fotógrafo. Algunos autores han identificado referencias homoeróticas de ciertas fotografías de Boulton<sup>9</sup>. Habría que añadir que esas aproximaciones se dan específicamente en las imágenes donde los retratados son hombres de raza mixta pertenecientes a estratos sociales populares. La diferencia en aproximación al sujeto es clara cuando se observan los retratos que realizó a su círculo cercano de amigos, artistas e intelectuales como Carlos Raúl Villanueva, mayoritariamente fotografiados en estudio. Son imágenes en las que no hay un interés particular en la anatomía de sus cuerpos sino más bien en revelar la personalidad del retratado demostrando una cercanía con el fotógrafo.

El impacto que tiene en su obra su propio status social y su desconexión con las clases bajas no pasó desapercibida en su época. Cuando, en 1952, el escritor Antonio Arráiz<sup>10</sup> le escribe una carta para agradecerle el envío de su libro *La Margarita* le hace una dura crítica: “estás haciendo obras de arte muy bellas pero para una ‘élite’. Esos libros lujosamente encuadernados y numerados, en los que magníficamente gastas tanto dinero, ¿qué resultado tienen? Llegan a las manos de tus amigos, que ya te quieren o que fingen quererte, y de los círculos artísticos que ya te conocen y te aprecian”<sup>11</sup>. Arráiz le aconseja que haga libros más asequibles que puedan llegar a los miles de niños venezolanos en las escuelas. Sin embargo, Boulton no estuvo nunca interesado en explorar los aspectos sociales de su obra fotográfica. La excepción son

dos imágenes que aparecen en uno de sus álbumes bajo el epígrafe “Estudio para cartelones escolares del MEN”. Aunque la fecha escrita junto a las imágenes señala el año 1934 se trata probablemente de un error y las fotografías fueron tomadas en 1939, cuando Uslar Pietri era ministro de Educación y llevó a cabo una significativa y exitosa campaña de alfabetización. Estas fotografías fueron seguramente un pedido de Uslar Pietri para ser usadas por el Ministerio de Educación Nacional (MEN) con fines publicitarios. Las imágenes muestran a un hombre de piel oscura de espaldas, sin camisa y con un sombrero típico de la isla Margarita conocido como “sombbrero de cogollo”. Frente al modelo aparecen las letras del abecedario en una pared que el retratado señala con su dedo. Indudablemente, Boulton pensó en utilizar como modelo a alguien que reflejase a la gente a quien estaba dirigida la campaña, individuos sin educación, de estra-

# “

**Para Boulton, Narváez fue capaz de generar un lenguaje artístico personal entroncado en temas típicamente venezolanos”**

tos sociales bajos, pero no mostró su rostro. Nuevamente puso el énfasis en el cuerpo perfecto de marcada musculatura pero no en generar una conexión entre retratado y observador. Deshumanizó al modelo convirtiendo en un bello objeto digno de ser immortalizado.

Boulton construyó una idealización y objetualización del cuerpo criollo basándose en modelos clásicos (anatomías y poses que nos llevan a las esculturas de la antigüedad grecorromana) y en la monumentalidad de las figuras (hombres que emergen del agua o que nos miran desde los lomos de su caballo). *Barutaima*, como el torso arcaico de Apolo, representa la esencialidad clásica de la belleza que, ambos, tanto Boulton como Narváez, fueron capaces de trasponer en el hombre mestizo venezolano. Quizás por primera vez en la historia de la fotografía de Venezuela, Boulton imprimió en el arquetipo del hombre local la belleza, y también una dimensión de deseo erótico. ◉

\*En su extensa trayectoria como investigadora y curadora de arte moderno y contemporáneo latinoamericano, Idurre Alonso ha desarrollado también una actividad como articulista y ensayista. Actualmente es curadora asociada de Arte Latinoamericano del Getty Research Institute. Previamente, entre los años 2003 y 2014, fue curadora en el Museum of Latin American Art –MOLAA–, en Long Beach, California. \*La exposición *Alfredo Boulton: Looking at Venezuela, 1928-1978*, en los espacios del Getty Institute de Los Ángeles, permaneció abierta entre el 29 de agosto de 2023 y el 21 de enero de 2024.

- 1 Carta de Uslar Pietri a Alfredo Boulton del 14 de agosto de 1928 en el Archivo Alfredo Boulton del Getty Research Institute, Los Ángeles.
- 2 A lo largo de la correspondencia entre Narváez y Boulton en el archivo Alfredo Boulton del Getty Research Institute, Los Ángeles, hay numerosas menciones a las transacciones y proyectos con los que Boulton ayudó a Narváez a lo largo de los años. 3 Boulton Alfredo, *La trayectoria de Francisco Narváez*. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1976. p. 8
- 3 Boulton Alfredo, *La trayectoria de Francisco Narváez*. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1976. p. 8.
- 4 *Ibid.* p. 7
- 5 “Iba a la escuela de arte, donde estaban Francisco Narváez, Alejandro Otero, todos mis amigos, a fotografiar a las modelos y los modelos. A veces los contrataba y me los llevaba al taller de Francisco”. Boulton, María Teresa, “Alfredo Boulton una trayectoria fotográfica”. <https://prodavinci.com/alfredo-boulton-una-trayectoria-fotografica/> (accedido en 5/27/2021)
- 6 El poema fue publicado por primera vez en Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Auguste Poulet-Malassis & De Broise, 1857.
- 7 Liscano, Juan, “Una exposición de fotografías. Alfredo Boulton por las tierras y los aires marineros”. *El Nacional*, Caracas, 1944.
- 8 Alvarez, Easo. “Alfredo Boulton. La belleza de las cosas simples”, *Economía Hoy*, Caracas, 9 de noviembre de 1991.
- 9 En su ensayo “Alfredo Boulton V / Corolarios” del 2020 Ariel Jiménez habla del tema homoerótico en la producción fotográfica de Boulton. Ver: <https://prodavinci.com/alfredo-boulton-v-corolarios/> (accedido 08/25/2021). Anteriormente en el 2016, la exposición *Do Ask, Do Tell* llevada a cabo en la galería Henrique Faria Fine Art de Nueva York y enfocada en el arte homoerótico en Latinoamérica, incluyó el trabajo de Boulton.
- 10 A diferencia de Boulton, Antonio Arráiz era un hombre criollo que no pertenecía a la clase alta. Debido a sus posiciones políticas alineadas con ideologías de izquierda estuvo preso y exiliado en varias ocasiones.
- 11 Carta de Antonio Arráiz a Alfredo Boulton del 2 de julio de 1952 en el archivo Alfredo Boulton en el Getty Research Institute, Los Angeles.