

75  
AÑOS  
DE  
PINTURA  
EN  
AMERICA  
LATINA

# FIGURACION FABULACION

Curaduría y textos de Roberto Guevara  
Prólogo de Gabriel García Márquez

MB



ISBN 958 02 1170 0

75 años



GEM-103  
Fundación Previsora  
N.04 - Vol II

Obra de la colección

Rafael Tamayo  
**Nombre emergente (Detalle)**  
Cat. N° 93  
1975  
óleo sobre tela  
100 x 180 cms

MB



75  
AÑOS  
DE  
PINTURA  
EN  
AMERICA  
LATINA  
1914-1989

# FIGURACION FABULACION

Curaduría y textos de Roberto Guevara  
Prólogo de Gabriel García Márquez

Museo de Bellas Artes, Caracas  
del 4 de marzo al 6 de mayo de 1990

**María Elena Ramos**  
**Directora Museo de Bellas Artes**

## PRESENTACION

Seguros La Previsora cumple setenta y cinco años participando activamente en la vida económica del país. Hoy, a modo de celebración de este importante aniversario, participa también en su vida cultural, como patrocinante exclusivo de la exposición FIGURACION/ FABULACION. 75 años de pintura en América Latina. Su generoso soporte financiero ha hecho posible la presentación de esta muestra, que constituye un significativo aporte al conocimiento y la difusión del arte en nuestro continente. Queremos agradecer a Don Avaro Maldonado, Presidente, y demás miembros de la Junta Directiva de Seguros La Previsora así como a los señores Milagros Maldonado, Silvia Z. de Benatar y Oscar Gámez Arévalo, quienes en todo momento han colaborado con el personal del Museo de Bellas Artes para llevar a cabo tan ambicioso proyecto. Nuestro agradecimiento va muy especialmente dirigido al Doctor Roberto Guevara, curador de FIGURACION/ FABULACION, hombre de fina sensibilidad artística y amplio conocimiento de la cultura latinoamericana, gracias a los cuales nos presenta una visión fresca y enriquecedora sobre esos setenta y cinco años de creación plástica. Deseamos igualmente expresar nuestro reconocimiento a las instituciones públicas y privadas y a los coleccionistas, venezolanos y del exterior, que han contribuido con el préstamo de sus obras a la realización de una exposición como FIGURACION/ FABULACION, que sabemos aportará una importante reflexión sobre el arte de esta América.

Gabriel García Márquez, uno de los escritores latinoamericanos tal vez más afines al espíritu de esta exposición, nos brindó un sugerente texto, reflexión esperanzadora a modo de "prefacio para un nuevo milenio". Queremos agradecerle aquí este gesto que honra al Museo de Bellas Artes.

La labor compleja y la dedicación de Federica Palomero, Coordinadora de esta muestra por el Museo de Bellas Artes y jefe de la Curaduría Latinoamericana, ha resultado aporte imprescindible en la realización de esta creación museológica. William Maldonado, a cargo de la museografía, y el equipo de publicaciones del museo complementan, con sus concepciones espaciales y de diseño, la calidad general de esta experiencia colectiva.

**Milagros Maldonado**  
**Coordinadora General**  
**Seguros La Previsora**

## PRESENTACION

En la oportunidad de celebrar su 75º aniversario, Seguros La Previsora, la empresa más antigua y de mayor experiencia en el campo de los seguros personales y patrimoniales en el país, quiso transmitir sus valores corporativos en un esfuerzo que resume su constancia empresarial. Esta saludable iniciativa cobra cuerpo en una metódica programación cultural dirigida de manera muy especial al ámbito de la Música y de las Artes Plásticas.

Conscientes de la proyección social que hemos adquirido en tres cuartos de siglo de vida consagrada al servicio de la comunidad nacional, nos sentimos complacidos en estimular el trabajo creador de los músicos y los artistas venezolanos, así como establecer compromisos de cooperación y solidaridad con los organismos e instituciones de la cultura del país en su trascendente misión.

En particular, queremos hacer énfasis en el significativo esfuerzo que representa la exposición de pintura

FIGURACION/FABULACION, resultado de un laborioso proceso de investigación de casi tres años. Este infatigable trabajo hizo necesarias visitas de estudio y selección a los más calificados museos del continente americano, así como a investigaciones en las colecciones públicas y privadas de veinte países latinoamericanos que se encuentran representados en esta exposición. Esta muestra constituye una importante contribución a la divulgación del arte de América Latina, desde lo que debe significar una perspectiva propia como un valioso aporte a la consolidación de la

comunidad cultural de nuestros pueblos. La exposición representa lo más significativo de la pintura figurativa de América Latina, y ella no hubiese sido posible sin la respuesta entusiasta y el oportuno respaldo del Ministro de Estado - Presidente del Consejo Nacional de la Cultura, Doctor José Antonio Abreu, y del equipo profesional y técnico del Museo de Bellas Artes de Caracas, encabezado por María Elena Ramos. Resaltamos también la solidaridad de los coleccionistas, tanto públicos como privados, dentro y fuera del país, y especialmente a los artistas cuyas obras forman parte de la exposición. El catálogo de la exposición cuenta con un prólogo de nuestro amigo el escritor Gabriel García Márquez. Su proca, merecedora de los más altos reconocimientos, presenta desde su particular perspectiva, una esperanzadora visión del aporte latinoamericano al nuevo milenio, que se nos presenta sediento de imaginación creativa.

La tenacidad y perseverancia de los organizadores, así como de los responsables de la publicación de este catálogo, merecen nuestra gratitud, la cual va especialmente dirigida al Doctor Roberto Guevara, Director Nacional de Museos del CONAC y Curador de la exposición y a Seguros La Previsora en las personas de los miembros de su directorio y muy especialmente a los Doctores Iván Darío Maldonado, Consejero y Alvaro Maldonado, Presidente, a la Señora Silvia Z. de Benítez, Asistente a la Coordinación y al Señor Oscar Gámez Arévalo, Asesor de

Comunicación Corporativa. Dentro de las empresas privadas que han colaborado en la realización de esta exposición merece un agradecimiento muy especial Taurel y Cia.

La exposición FIGURACION/FABULACION, permite como primer logro, establecer esa necesaria comunicación entre lo posible y lo imposible, entre lo realizable y lo utópico. Nosotros escogimos este último reto.

Seguros La Previsora se siente honrada en haber proporcionado al ámbito cultural venezolano esta oportunidad de realinear con la exposición FIGURACION/FABULACION, 75 años de pintura en América Latina, la conquista de lo aparentemente imposible.



**Federica Palomero**  
 Curaduría de Arte Latinoamericano  
 Museo de Bellas Artes

## FIGURACION/FABULACION

"Desde el ocio, como las veía Dios, vieron las ruinas de la muy antigua y heroica ciudad de Cartagena de Indias, la más bella del mundo, abandonada de sus pobladores por el pánico del cólera, después de haber resistido a toda clase de asedios de ingleses y tropas de bucaneros durante tres siglos. Vieron las murallas intactas, la maleza de las calles, las fortificaciones devoradas por las trinitarias, los palacios de mármoles y altares de oro con sus virreyes podridos de peste dentro de las armaduras."

Gabriel García Márquez  
*El amor en los tiempos del cólera*

Hablar de Figuración y Fabulación en América Latina es, en primera instancia, referirse a lo real maravilloso, porque —esquemáticamente— la figuración se origina en lo real y la fabulación en lo maravilloso.

Es también añadir unas páginas a la Crónica que al parecer no terminará nunca, esa misma que se inició con el arribo de los primeros conquistadores. En sus cuerpos agotados por la azarosa navegación, en sus mentes alucinadas por la espera y el temor, nació lo real maravilloso. Pero este origen, más que al cansancio, más que a la exaltación por lo desconocido, a la excitación de la aventura, se debe al deslumbramiento que América brindó a aquellos hombres. Descubren lo que no se atrevieron a soñar: la extensión infinita de las tierras, la profusión de fragancias, colores, sabores, la espontánea sensualidad de los habitantes. El entorno natural se constituye en el primer escenario, y a la vez actor, de lo real maravilloso.

Para el artista plático, como para el escritor, pintar (describir) el paisaje es una tarea de exploración y conquista. Pintar es registrar, inventariar, adueñarse. Es forjar una visión para los demás, para que vean a través. Pero es además, en una eterna dialéctica propia del ser americano, dejarse conquistar, envolver, poseer y al fin crear una simbiosis semejante a un acto de amor. Reverón atrapa la luz del Caribe y esta luz lo absorbe.

Marcos Vargas, el héroe de Caraima, se transforma en árbol entre los árboles de la Orinoquia.

La misma asimilación se realiza en otro reino fecundo de lo maravilloso que irrumpe en lo real: el de las religiones y los mitos, las creencias y las brujerías, las santeras y las leyendas. El poniente que sufre otra vez la Pasión de Cristo, el celebrante del vudú poseído por el trance, Remedios la Bella subiendo al cielo "en cuerpo y alma", envuelta en una sábana blanca, los seres animales, duendes misteriosamente asomados entre los foliajes de las junglas de Wilfredo Lam.

Pero hacer crónica, describir América Latina, describir en América Latina, obliga a oscurecer las páginas con violencia y dolor. Si lo sobrenatural y el paisaje han edificado lo real maravilloso, la historia de los hombres lo vuelve improbable. Porque esta historia de los hombres es la de las venas abiertas, la de la "tormentosa realidad" del Continente. Guerras de Conquista, guerras de Independencia, guerras civiles. Siempre guerras. Guerrillas. Revoluciones,

dictaduras. "Lógica del terror".

En 1967, al recibir el Premio Rómulo Gallegos en el Museo de Bellas Artes de Caracas, Mario Vargas Llosa pronuncia estas palabras:

"Sociedades donde la injusticia es ley, paraísos de ignorancia, de explotación, de desigualdades cegadoras, de miseria, de alienación económica, cultural y moral: nuestras tierras tumultuosas nos suministran materiales ejemplares para mostrar en ficciones, de manera directa o indirecta, a través de hechos, sueños, testimonios, alegorías, pesadillas o visiones, que la realidad está mal hecha, que la vida debe cambiar."<sup>2</sup>

Éstos "materiales ejemplares" lo son tanto para el pintor como para el escritor. Desde el Muralismo mexicano hasta el Nuevo Humanismo, figurar es denunciar. Pintar es luchar. Y es también fabular: soñar con un mundo mejor y llevar este sueño a la tela. O exorcizar un mundo peor, dándole forma identificable: desmitificar.

Y volver al mito.

Porque a pesar de las tragedias y las desgracias, lo maravilloso no nace sólo en la naturaleza y en la leyenda, sino también en la realidad cotidiana. Lo real nutre la fabulación, como la fabulación nutre lo real. Lo inédito, lo absurdo, lo mágico no conforman un supuesto "surreal". Son simplemente un estrato de la realidad, que acompaña la prosaica cotidianidad como un fragmento natural de su esencia, sin mayor o menor jerarquía.

Dice García Márquez que "la vida cotidiana en América Latina está llena de cosas extraordinarias"<sup>3</sup> Asimismo explica:

¿mi abuela) me contaba las cosas más atroces sin conmoverse como si fuera una cosa que acabara de ver. Descubrí que esta manera imperturbable y esta riqueza de imágenes era lo que más contribuía a la verosimilitud de sus historias. Usando el mismo método de mi abuela, escribí *Cien Años de Soledad*.<sup>1</sup> Novela que su mismo autor define como "una historia lineal donde con toda inocencia lo extraordinario entra en lo cotidiano".<sup>2</sup>

Y donde lo cotidiano se torna extraordinario. Por eso una exposición como FIGURACION/FABULACION viene a ser una implícita referencia a la fabulación realista de Gabriel García Márquez y de todos los fabuladores anónimos de América Latina. Y también un homenaje a la capacidad de reunir en un mismo mundo lo real y lo imaginario. Porque si bien figurar es hacerse de la realidad, y fabular alejarse de ella, al figurar ya se fabula. Y, al fabular, se figura.

1  
Bogotá, la Oveja Negra, 1985  
p.210

2  
Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea*. Barcelona, Serp Sarrià, 1983. p.136

3  
Gabriel García Márquez, *Conversaciones con Flaco Aguirre Mendoza*, *El Olor de la Guayaba*. Bogotá, la Oveja Negra, 1982. p.36

4  
Ibidem. p.30

5  
Ibidem. p.77

con los suyos. Al cabo de la espera intensa, la bota extralunar posó su planta en el polvo helado, y el locutor recitó la frase que debía estar pensada desde el principio de los siglos: "Por primera vez en la historia de la humanidad, un ser humano ha puesto un pie en la Luna". Todos estábamos como levitando ante el pavor de la Historia. Todos, menos los niños latinoamericanos que preguntaron a coro: "¿Pero es la primera vez?". Y abandonaron la sala defraudados: "¿Qué tortería!".

Pues para ellos, todo lo que alguna vez hubiera pasado por su imaginación, como El Dorado, tenía un valor de hecho cumplido. La conquista del espacio, tal como la suponían en la cuna, había ocurrido desde hacía mucho tiempo. Y sólo allí ocurrió.

Así, en el mundo del futuro inminente, nada estará escrito de antemano ni habrá lugar para ninguna ilusión consagrada. Muchas cosas que ayer fueron verdad no lo serán mañana. Quizás la lógica formal quede degradada a un método escolar para que los niños entiendan cómo era la antigua y abolida costumbre de equivocarse, y quizás la tecnología inmensa y compleja de las comunicaciones actuales sea simplificada con la telepetta. Será una especie de primitivismo ilustrado, cuyo instrumento esencial ha de ser la imaginación.

Entramos, pues, en la era de la América Latina, primer productor mundial de imaginación creadora, la materia básica más rica y necesaria del mundo nuevo. Y del cual estos cien cuadros de cien

pintores visionarios pueden ser mucho más que una muestra: la gran premonición de un continente todavía sin descubrir, en el cual la muerte ha de ser derrotada por la felicidad, y habrá más paz para siempre, más tiempo y mejor salud, más comida caliente, más rumbas sabrosas, más de todo lo bueno para todos. En dos palabras: más amor.

DOS PAISAJES  
TRES REINOS NATURALES REINOS FABULATORIOS  
CUATRO EL ESCENARIO DE LO VISIBLE

**Roberto Guevara**

INTRODUCCION

UNO ENTRE EL HUMOR LA VIOLENCIA Y LA HISTORIA  
PARA UN NUEVO MUNDO  
Y LA REBELION DE LAS PROFUNDIDADES  
EL ESCENARIO DE LO POSIBLE

CINCO EL NUEVO HUMANISMO

## INTRODUCCION

La disputa más larga de la historia terminará siendo vencida por los hechos. Durante siglos, y prácticamente desde el descubrimiento del continente por viajeros europeos, América ha sido un malentendido, manejado por poderes, inteligencias y voluntades, aún más allá de lo que todos ellos eran capaces de vislumbrar. Es difícil comprender cómo los europeos, por tan largos siglos, no llegaron jamás a ver a América, pero aún más grave es que nosotros, los americanos de antes y después del encuentro entre culturas y continentes en esta tierra, tampoco hemos sido capaces del todo de ver con profundidad y claridad lo que realmente somos y hemos sido.

El primer nivel es el más sencillo. Es frecuente comenzar por los problemas definitorios y de nomenclatura. El término América Latina, que se difundió especialmente en el siglo XIX en Francia y otros países, alude a una comunidad continental que engloba dieciocho repúblicas hispano parlantes, el Brasil de habla portuguesa, y Haití cuyo idioma oficial es el francés. Tal vez se usó entonces para evitar la identificación excluyente de nombre de América con el de los Estados Unidos de América, pero con los tiempos, el término y el desarrollo de los países comprendidos en él han ganado el privilegio de ser aceptados sin ambages. Más que cualquier otra parcialidad, en este territorio se concentran pueblos y culturas con mayores vínculos étnicos y culturales que los de cualquier otro de los continentes, pueblos, cuyas estructuras se han mantenido dentro de términos de correspondencia a lo largo de vastos procesos históricos. Hay además una voluntad definitoria que anima en mayor o menor grado a todos los países latinoamericanos, a fraguar la conciencia de una unidad de destino y de identidad, que cambia muy poco de un siglo a otro. Para Simón Bolívar, "la patria es América", simple y rotunda vocación continental, ampliamente sustentada por convicciones que la historia ha confirmado. Gabriel García Márquez, tal vez el escritor de este continente que hace sentir más latinoamericanos a sus habitantes, en el momento de recibir el Premio Nóbel de Literatura ante la Academia Sueca de Letras, reclamó que su arte debe ser considerado inseparable de eso que denomina la "tormentosa realidad" de América Latina. Después de las disputas de las célebres leyenda dorada y leyenda negra, de las diatribas y elogios ingenuos, en el gran silencio que prolonga al estruendo, los pueblos de este continente han terminado por crear una forma de cultura distintiva, que ya no es hecho aislado o registro de pioneros, sino la consecuencia de generaciones sucesivas de creadores, labuladores y delirantes, que sobrepasaron el tiempo de las justificaciones. Habría que decir, ha llegado el tiempo de los grandes acontecimientos, de los hechos caudalosos que fluyen sin interrupción ante nosotros y que ahora debemos simplemente asumir.

El segundo nivel, el conceptual, es considerablemente más complejo. Dado que somos evidencia plena de pueblos y culturas, ¿en qué medida podemos reclamar un arte y una cultura propios, específicos y distintivos respecto a otros pueblos y continentes? Fernando Pessoa, hacia 1915, ve con perfecta claridad el problema

del modernismo y de los alcances de un arte de sentido universal en el tiempo y en el espacio; a propósito de los movimientos que entonces pugnaban por surgir en ambos lados del Atlántico, dice:

"Es la nuestra una época en la que todos los países, más materialmente que nunca, y por primera vez intelectualmente existen todos dentro de cada uno; en la que Asia, América, África y Oceanía son Europa y existen todos en Europa".

El poeta promueve la idea que "nuestro arte sea uno donde la morbidez del misticismo asiático, el primitivismo africano, el cosmopolitismo de las Américas, el exotismo ultra de Oceanía y el maniqueísmo decadente de Europa se fundan, se cruzan, se interceptan. Y hecha esta fusión espontáneamente, resultará un arte —todas— las artes, una inspiración espontáneamente compleja".<sup>1</sup>

Pessoa podía en su tiempo darse cuenta que, de hecho, gran parte de ello había comenzado a ocurrir. El arte europeo que denomina decadente había encontrado precisamente en las culturas milenarias de América, África, Asia y Oceanía las claves y el vigor necesario para lanzar al mundo proposiciones audaces y renovadoras como el cubismo, y todas las visiones alternas que sirvieron de base para un humanismo mucho más vasto. Un humanismo que por primera vez se aleja de los esquemas clásicos y renacentistas, que los artistas sentían como agobiante sumisión.

Pero la ruptura no fue sólo en Europa. Por aquellos mismos años, en América los movimientos esenciales lograron conciliar las promesas liberadoras de las nuevas vanguardias, y el interés naciente por las identidades, legados y arraigos fundamentales en la especificidad cultural de los pueblos de este lado del mundo. Al propósito enunciado por Pessoa para explicar a su manera el modernismo literario y por extensión el arte y la cultura que pugnan por surgir en aquel tiempo, se une para los artistas latinoamericanos otro propósito igualmente seductor, crecer con todos los pueblos del mundo, pero también con el propio hallazgo.

En estos 75 años que vienen desde 1914 hasta nuestros días, la gran tarea del arte nuestro ha sido precisamente la creación de opciones válidas y flexibles en las cuales diversas tentativas pueden encontrar oportunidades. Esto permite que se puedan asumir de otra manera y hasta en tiempos diferentes la fuerza expansiva de los nuevos lenguajes y el auge mismo de la gran era de la comunicación.

Durante mucho tiempo se han tomado sin discusión las corrientes europeas como indicativas de una perspectiva de crecimiento lineal del arte, que escalona procesos y establece desde luego prioridades y honores prevalentes para los innovadores europeos. Pero en particular después de la segunda guerra mundial, cada vez se hace más claro que esos procesos no son en verdad unívocos, por el contrario son variables en su concepción y en las posibilidades históricas de desarrollo. América los asumió de una manera, Europa de otra. En los Estados Unidos, el énfasis iconográfico ha creado la tradición más sólida de un arte de sentido social sin precedentes, vasto y sorprendentemente amplio, que es un

<sup>1</sup> Fernando Pessoa, texto sobre Ogilvie en *Osoboj Anuario de Arte*, Alianza Tres, Madrid.



campo a re-descubrir por la manera original de tomar los elementos necesarios y evitar lo superfluo. América Latina hizo lo que se requería hacer: utilizar la explosión de ideas para provocar una verdadera oclusión en el entusiasta, irrefrenable impulso de descubrir lo propio. El modernismo de los creadores brasileños, coincide en los años veinte, con el poderoso movimiento de vanguardia y de identidad del muralismo mexicano. Dos procesos tan distintos, tienen no obstante la coincidencia básica de la ruptura y la creación, en un clima nuevo de vanguardia y libertad.

El enfoque de la exposición FIGURACION / FABULACION no sigue un propósito de ordenamiento histórico de los procesos creadores en América Latina durante estos últimos 75 años. Sigue en cambio la constante de un Nuevo Mundo cuya condición primera es la de ser creado. Es el programa creador de un continente iluminado por un momento extraordinario de la historia de la humanidad, donde el hombre es totalidad de una complejidad tan extraordinaria, que debemos aceptarlo como un hecho cambiante, dialéctico y, por principio, renovador como la creación perpetua, el hombre que se hace uno con su parte oscura, con su misterio, con el lado desconocido. Antonio Rodríguez nos deja una frase golocante, en su trabajo de *El Hombre en Llamas*, a propósito de ese gran patrimonio de la humanidad que es la ciudad ceremonial de Teotihuacán. En esa "ciudad perdida" donde ya los estilos realistas y naturalistas, alternaban con los simbolistas y casi abstractos, donde las síntesis del hombre y de la divinidad compartían lo cotidiano y eran el sentido de vivir, Rodríguez nos señala la ruina de nuestro punto de partida: "Nadie sabe quiénes fueron, ni de dónde vinieron los fundadores de Teotihuacán. Ignoramos qué idioma hablaban y cómo se llamaron a sí mismos. Lo que de ellos sabemos está escrito en la forma de sus pirámides, en el trazo de su urbe y en la pintura de sus murales".

En el enfoque del arte latinoamericano a través de la dualidad vinculante FIGURACION / FABULACION se promueve otro tanto. Ahora dejaremos que varias generaciones de creadores nos cuenten a través de sus obras cómo se ha forjado una estructura transparente y tal vez intangible que representa a un continente cuyo destino es hacer real lo que nos constituye. El arte en tanto que forma privilegiada de conocimiento se basta a sí mismo para expresar además de las imágenes, los valores y creencias, las certidumbres y temores, las grandezas y las tormentosas realidades que nos acompañan en la gesta simple de levantar cada día, en el marco preciso de cada existencia, de cada destino.

El soporte conceptual es la figuración fabuladora, cuya doble constitución permite abordar con exactitud el discurso expresivo, y al mismo tiempo dejarlo con la suficiente libertad para que sea primordialmente la imaginación de los artistas la que conduzca la narración espontánea y abierta.

La conducción descarta en consecuencia el tratamiento historicista tradicional y sistemático en el seguimiento del periodo considerado. Primero por considerar que

ese esquema ha dominado casi todas las visiones y enfoques sobre el arte y la cultura de la América Latina, y que por lo tanto sería de alguna manera redundante insistir en una visión que ha sido propuesta de manera tan reiterada. En su lugar, se propone dividir esta indagación en grandes conjuntos temáticos que eviten los ordenamientos cronológicos usuales, de modo de tratar de ver no lo que hicimos primero y lo que añadimos después, sino aquello que en cierta medida hemos hecho siempre. Estos contextos temáticos, más que todo unidades de vanas proposiciones conexas, pueden facilitar un acercamiento a este fascinante siglo de intensa producción creadora, no sólo a través de coincidencias y paralelos, sino también por la exploración de múltiples posibilidades en torno a los mismos temas, en afinidad o en confrontación, en continuidad o en suplantación, de manera contemporánea o en tiempos enteramente distintos. El resultado puede ser una manera flexible de abordar cada uno de los aspectos, dentro de estos setenta y cinco años decisivos.

El primer capítulo enfrenta el proceso mayor, estructural y constante, del arte figurativo latinoamericano, aquel que concierne la iconografía social y cotidiana como un devenir entre el humor, la violencia y la política, que termina por definir la semblanza de nuestros pueblos. En un sentido más estricto, es el programa visual mediante el cual un pueblo toma conciencia de sí mismo, de su historia e identidad, de sus alternativas. Este encuadre es desde luego sumamente variable. Permite el registro de los acontecimientos épicos, tanto como la crónica roja, los hechos que comunican y apasionan a los hombres, y son conducidos por la enorme capacidad que tienen nuestros pueblos para consumir los signos icónicos. Después del encuentro entre dos mundos, el originario y el suplantador, el autóctono y el alienígena, las funciones y los mezajes crearon una realidad consustanciadora. De nuevo la fuerza de los hechos resulta más concluyente, pero no alcanza a ser también excluyente. Deja abiertas las heridas, mantiene las secuencias en un suspenso irresoluto y nos permite ver la sociedad y su historia como una página inconclusa sobre la cual es posible volver. El proceso queda abierto.

El segundo tema o capítulo circunscribe otra cuestión de vigencia constante, la visión del entorno natural en América. Esto puede significar de hecho plantear los paisajes del Nuevo Mundo. Y en principio, el problema pudo haber sido escamoteado por el letargo académico, que redujo revelación a estilo. Es decir, convertir la revelación natural en un ejercicio formal. Eso explica la abundancia en el siglo XIX y aún a principios del XX, de tratamientos paisajísticos ajustados a los métodos acostumbrados en Europa, con los cuales la naturaleza americana queda transcrita con los mismos tratamientos, composiciones y hasta colores de otros lugares totalmente diferentes, como los parajes del viejo continente. El intento de desentrañar una visión americana de nuestra naturaleza requirió cuando menos dos procesos, uno de apertura a nuevas capacidades expresivas, que significó atreverse a descubrir ese espacio otro, salvaje y desmesurado de nuestra

naturaleza, y en segundo término la revelación del espacio luminoso original, verdadero agente del acontecimiento de ver. Por último en este proceso de percepción y narración del Nuevo Mundo, se revela que en verdad no hay ni hubo nunca un Nuevo Mundo único y específico, hay muchos. Aún más, cabe en estas tierras preguntarse por todos los nuevos mundos imaginables. Lo que en verdad llega a ocurrir con la obra de numerosos artistas de las últimas generaciones. En el tercer capítulo, los reinos naturales y los reinos fabulatorios se involucran reciprocamente. Es parte de la rebelión de las profundidades de la que habla Max Pol-Fouchet, a propósito del suceso Lam en el arte de nuestro tiempo.<sup>3</sup> Es la región de las simbiosis, las alianzas y las filiaciones oscuras, la noche reunificadora. Grandes evoluciones ordenan en este siglo estos movimientos culturales, religiosos y espirituales, que se relacionan con el arte de manera tan íntima y dependiente. Significa, en lo personal, la aceptación de la existencia plural. En lo social y grupal, significa el reconocimiento de otros órdenes más allá de los comúnmente aceptados, los que revelan por ejemplo, la poesía y las prácticas religiosas, los que promueven un conocimiento más profundo del alma de los pueblos. En todo caso, la preocupación de esta etapa consiste en presentar la manera cómo la América Latina ha llegado a calificar la expansión del ser humano en los reinos vecinos. Tal vez el instrumento más sutil será necesario para avisorar (y seguir) el tema planteado en el cuarto enfoque, el Escenario de lo Visible y de lo Posible. En primer término porque revisa las vinculaciones entre órdenes que no suelen ser confrontados en estudios y análisis, el realismo extremo, que podríamos denominar realismo de precisión, que capta la apariencia visual como el límite que siempre tendrá algo de espejismo; y la destrucción y recomposición formal de la figura, que es otra forma de realidad al borde del irrealismo, pero que puede llegar a tener la misma capacidad emocional de percibir y transmitir su contacto con el mundo. El último tema, como el primero, se mueve dentro de la inmensidad. Todo pudiera en extremo ser reservado para estos enfoques, porque ambos son la parte donde se inquiera por la representatividad de lo humano, particular y social. Cuando cambian las preguntas, cambian los Dioses y los Hombres. Del hombre demiurgo apuntado en las mitologías del Popol Vuh como un auténtico co-autor del universo, al hombre actual que toma para sí el derecho al primer plano de las prioridades y las preguntas, se produce un proceso verdaderamente apasionante dentro del arte latinoamericano. Es casi inevitable cuestionarnos sobre la posibilidad de que esta nueva figuración de lo humano, implique también la creación de un nuevo humanismo. Este hombre transeúnte de gestas, de mitologías de lo vulgar y de lo extraordinario, de los apocalipsis y genocidios o de la capacidad de llevar en los zapatos y bolsillos misterios y destinos, al apartar sus ojos de los dioses, no le quedó más remedio que volcarlos hacia sí mismo. Es el gran tema para el arte más contemporáneo del continente.

Los apuntes de los comienzos de esta introducción pudieron advertirnos que luego

de este breve recorrido preparatorio no podríamos encontrar postulados dogmáticos y aseveraciones rígidas. El crecimiento del arte de América Latina en este periodo de casi ocho décadas termina por crear una base tan amplia y consistente, que bien puede permitir tomar partido por los hechos auténticos, aquellos que están en las obras y aportes de varios centenares de artistas, que en su conjunto definen uno de los proyectos culturales más complejos y coherentes en la vida espiritual del planeta, y tal vez uno de los menos afectados por el conductismo y la adhesión a normas formales, conceptuales o de cualquier otro tipo. Esta prioridad de los hechos termina por ser más contundente que las disputas, polémicas y justificaciones escalonadas a través de varios siglos de encono, malentendidos, rabas y hasta ingenuidades. Tal vez lo más distintivo después de todo llega a ser, para los creadores de América, el poder amanecer cada día pensando que el mundo no sólo es posible, sino además increado en sentido absoluto, que todavía deberíamos crear esos nuevos mundos posibles, porque crear es el único objeto de la existencia. Jorge Luis Borges nos recuerda lo que podría ser ese día uno de tantos en el proceso americano y para todos los artistas:

"Sueños, símbolos e imágenes atraviesan el día, un desorden de mundos imaginarios confluyen sin cesar en el mundo".<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, *Revista Sur*, N° 126, p. 146.

Luis Alberto Acuña,  
Colombia  
**Retablo de los dioses  
tutelares de los  
Chibchas**, 1935  
Col. Museo Nacional,  
Bogotá



## UNO ENTRE EL HUMOR LA VIOLENCIA Y LA HISTORIA

**"una mitología ensangrentada que ahora es el ayer. La sabia historia de las aulas no es menos ilusoria que esta mitología de la nada. El pasado es arcilla que el presente labra a su antojo. Interminablemente".**

**Jorge Luis Borges.<sup>1</sup>**

El problema de América es suscitado por Lothar Baumgarten primero en la Bienal de Venecia (donde gana el Premio en 1984 con la instalación *Venezuela/Venecia*) y más tarde en el Museo de Bellas Artes de Caracas (1988). Alumno de Beuys, su obra traslada el énfasis al dominio de la conciencia (casi ética) de los vínculos entre pueblos y culturas, en sentido histórico y como una secuela, en sentido rigurosamente actual, tanto que para producir sus trabajos vive primero varios años en comunidades de las selvas del Orinoco.

Los basamentos son complejos, pero hay dos en extremo importantes. El primero es relativo a la complejidad del proyecto americano, basado fundamentalmente en la ignorancia del otro y, en segundo término, en el sometimiento por el verbo: sobre el predicamento de nombrar es *soyuzgar*. El rescate de palabras indígenas (en busca del aroma de las palabras) es un punto de partida para su rigurosa investigación. La tesis, no es posible representar (con medios convencionales o novedosos) aquello que estaría desvirtuado por la manipulación y hasta por las palabras extrañas. ¿Cómo podría en efecto el pueblo autóctono americano reconocerse en nombres cuya semántica desconoce y que pasan a definir aquello que es propio?<sup>2</sup>

La conquista no es la simple apropiación imperial por la fuerza y la colonización subsiguiente. Es la implantación de una realidad substitutiva. La imposición de una cultura, una raza, un esquema de valores y de credos. Esto significa la mutación, en el mejor término, o la devastación si nos referimos a los patrimonios culturales y espirituales arrasados. Los mitos de beneplácito de los primeros viajeros, conquistadores, soldados, religiosos, comienzan por el asombro y la alabanza. Con el primero de todos, Cristóbal Colón en su célebre *Diario*, se llega a creer que estos hermosos indios y sus tierras tropicales son "el lugar del Paraíso". El voraz intercambio de cascabeles y abalorios por oro y perlas, recuerda con irónica proximidad los dramáticos términos de la Deuda Externa Latinoamericana. Las alabanzas a la arquitectura de Cuzco, la tecnología que vio Cieza de León en los sistemas de riego del antiguo Perú o el asombro de Bernal Díaz del Castillo por los mercados de Tenochtitlán y la majestuosidad de la corte de Moctezuma, parecieron proclamar un temprano clima de admiración, pero la empresa colonizadora no tardó en precisar su carácter y sus objetivos. El descubrimiento significó conquista, posesión y esclavitud. Y su justificación puso en marcha toda una teoría de la inferioridad del continente, de sus reinos naturales y de los grupos étnicos originarios.

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *Poesías del Ayer*, Los Cuarenta, México, 1982.

<sup>2</sup> Roberto Guevara, "Mutiparati: nombres para soyuzgar", *Artes y Letras*, en *Revista de Artes y Letras*, Edición 2, 1987, número 1, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia, 1987.

2  
 Alberto Gironella,  
**El Extasis de la Reina  
 Mariana.**  
 Cat. N° 40

3  
 Andrés de Santa María,  
 Colombia  
**La Asunción, 1934**  
 Col. Museo Nacional,  
 Bogotá

4  
 Herman Braun Vique,  
**Don Alfredo o la  
 Venus en la habitación  
 roja**  
 Cat. N° 17



2



3



4

Abel Posse: "La nueva crítica de América" en *Papel Literario*,  
 Diario El Nacional, Caracas, 27 de octubre de 1989.

Lo que llama Abel Posse<sup>7</sup> "un doble malentendido", estableció con claridad las dos vertientes. Los americanos vieron en estos "bárbaros" los dioses que las tradiciones habían anunciado que vendrían del mar. Los europeos perdieron la ansiada ruta de las Indias y sus especias, se conformaron con nuevos mitos, como el Dorado, y con la avaricia. Los dioses —añade Posse— se transformaron en demonios violadores y verdugos.

La crónica registró aquello que era importante para el conquistador. La descalificación y el ocultamiento se hicieron pronto necesarios. No podía ser de otro modo. Al genocidio siguió el teocidio, y después de diezmar (físicamente) la población indígena, también se hizo obligatorio aniquilar los dioses. El Obispo Landa, en Yucatán, mandó a quemar toda una impresionante biblioteca de varios miles de códices quichés. Este "cubrimiento" tuvo una faz más abierta, la difamación. Las tesis de la inferioridad de América como continente meligno e inmaduro, de tierras donde se favorecía la degeneración de las especies y el clima minimizaba la talla de los hombres, fueron objeto de lo que Antonello Gerbi llama "disputa del Nuevo Mundo"<sup>8</sup>, que incluye naturalistas como Buffon, filósofos como Cornelio De Pauw y se elevan hasta grandes figuras como Hegel, o Hume, para todos los cuales era manifiesta la "inferioridad" de los americanos. Aceptar que la naturaleza y la gente no es mejor ni peor de ambos lados del Atlántico, sino distinta, fue empresa que duró siglos y se disolvió en el olvido, más que en verdaderas conclusiones.

Esto prelude tiene que ver profundamente con la calificación que el hombre americano se da a sí mismo y que influye de manera directa en la calidad y legitimidad de la representación que hace de su mundo. La conquista se hizo con armas más poderosas que las espadas y los arcabuces, se hizo con imágenes. Además del sojuzgamiento esencial de las palabras, las imágenes aclararon (aún para los analfabetas y aquellos que no conocían el castellano o el portugués) cuál era el mundo valioso, cuál la raza perfecta, cuáles los paradigmas atribuibles al cielo. Al trasladar el énfasis de la tierra a los reinos sobrenaturales, el cristianismo había relegado en una primera fase el mundo americano, impropio por su carácter terrenal, pero además en segunda instancia impropio por no ser el que corresponde con los parajes, personajes y reinos que rodearon a Dios. La colonia introduce en el reino iconográfico pocos cambios, reglamentados en principio, por el mismo tribunal de la Santa Inquisición: Dios era exclusivamente caucásico y su mundo ideal mediterráneo. Además se representaron magistrados y señores feudales o propietarios. No había otra cosa que mereciera ser perpetuada o representada.

El mundo americano, sus razas, su naturaleza, siguen cubiertos ahora por un reilego de orden axiológico: no eran valores *per se*. Prácticamente sólo hasta entrada el siglo XIX, con el amplio registro de los pintores, viajeros, científicos, diplomáticos o comerciantes, aficionadas en su mayoría, comenzó la crónica

Antonello Gerbi: *La Disputa del Nuevo Mundo, historia de una polémica, 1750-1808* F.C.E., México, 1985.



5  
 José Guadalupe Posada  
 México  
**Serie Las Calaveras.**  
 1888-1913  
 Col. Museo de Bellas  
 Artes,  
 Caracas



5

6  
 Pedro Figini  
**Las Vecinas.**  
 Cat. N° 38



6

7  
 José Clemente Orozco  
**Español del Siglo XVI.**  
 Cat. N° 59



americana furtiva, ocasional, a título de curiosidad o de estudio. El pueblo tuvo que hacer su propia iconografía, registrar necesidades, operar otros sistemas de comunicación. Las artes populares se mezclaron con el barroco, e introdujeron a través de la mano indígena, o africana, y aún esclava, los primeros síntomas de una autonomía. Se perfila así una continuidad relativa, en los medios urbanos y rurales, pequeños artesanos intentaron crear, para su consumo, las imágenes que deseaban en su entorno: religiosas en primer término, luego con otros dos grandes temas, festividades sagradas y profanas, fechas conmemorativas, y por otra parte, después de la guerra de Independencia, los nuevos dioses americanos, los Héroes de la Independencia.

Para aquellas regiones cuyas comunidades fueron diezmadas en mayor grado, y en general para todo el continente, la realidad del mestizaje viene a constituir una suerte de conciliación a medias. Esta dimensión mestiza pasa a ser de nuevo mayoritaria y determina condiciones y exigencias diferentes. Eso que García Márquez llamó en Estocolmo su inseparable vinculación con la "tormentosa realidad" de América Latina, y que otro escritor, casi el opuesto, Jorge Luis Borges, señaló como una mitología que él debe erigir, una "mitología sangrienta que ahora es el qum", son situaciones constitutivas de las visiones de dos grandes creadores y una misma gesta de humor, violencia, pasión, desafío y de irreverencia, muy unida al ascenso de los pueblos, a los juegos de la política y al sentido eminentemente participativo y fabuladorio de la masa. Algunos de los lenguajes alternos fueron sin duda la literatura oral y su versión musical, las tonadas, canciones, corridos y toda suerte de composiciones que desde tiempos inmemoriales han hecho suya la crónica mayor y menor de la sociedad. Alejo Carpentier decía en Caracas a sus amigos que la historia de Cuba se podía seguir con las letrillas de su música popular. Esas letrillas, mezcladas con noticias, corridos, calaveras, sucesos rojos, parodias y toda clase de impresos volantes, bastaron a muchedumbres para sentir el contacto con la parte viva y dinámica de la sociedad, y aún aquellos que no sabían leer podían ver en las imágenes una primicia manifestación de los medios de una escala masiva realmente efectiva. Manuel Manilla (1830/1895) y su alumno brillante, José Guadalupe Posada, entre los fines del siglo XIX y comienzos del XX realizaron un caudal monumental de esta producción, dirigida específicamente al pueblo. Antonio Rodríguez dice respecto a José Guadalupe Posada (1853/1913): "Si fuese posible reunir los quince o veinte mil grabados e litografías que ejecutó desde 1871 hasta 1913, se vería que en ese maravilloso archivo se halla lo más saliente y palpante de la vida de México, en casi cincuenta años de su existencia". Orozco, Rivera y Siqueiros, como muchos otros de los muralistas, admiten haber sido estimulados por la estética del comunicador popular, y más que admiración hay solidaridad, puesto que ellos fueron también comunicadores de los grandes medios, a través de una intensa labor de ilustración y caricaturas en el periodo más intenso del fervor popular y político. La Bienal de São Paulo dedicó uno de sus

8  
Miguel Sáez  
**Auto-retrato**  
Cat. N° 8

9  
Bernard Rivas  
**Auto-retrato**  
Cat. N° 9



9



9

proyectos divulgativos al Grabado Popular Brasileiro de la región del Nordeste. En el catálogo se habla del "curioso fenómeno que es la atracción instintiva que ejercen las imágenes sobre las poblaciones modestas". La aparición y evolución del grabado como expresión de arte popular en vastas regiones rurales y urbanas no ha sido aclarada, y es posible que hayan intervenido los flujos dominantes de portugueses, holandeses y franceses. Mantiene el vínculo con el pasado, porqu en las misiones religiosas siempre fue ampliamente utilizado el grabado. Pero luego se expande de manera asombrosa. Con estampitas de santos, escapularios, cartas de juego, accidentes y episodios naturales, y más recientemente aun, monstruos y sucesos fantásticos, historias reales, crueles o sentimentales. En el Brasil de este siglo, la tendencia podría vincularse con la obra de los fundadores y continuadores del grabado moderno como Segal, Atramo, Evandro Carlos Jardim, Octavio Araujo y João Camara Filho. El desarrollo sorpresivo de la xilografía y de otras técnicas de la gráfica, en un país de poca tradición en estos medios, como Puerto Rico, ilustra también esta necesidad de comunicación social a través de un medio tradicional. Con la experiencia de México, en la isla se formó hacia 1950 un grupo nuclear que desarrolló con excepcional continuidad el trabajo de taller de Artes Gráficas. Se vinculan a este movimiento figuras como Lorenzo Homar, Rafael Tullio, Julio Rosado del Valle, Antonio Maldonado y posteriormente Carlos Marichal. Más recientemente se incluyen Martorell, Myrna Báez, John Balossi y José Torres Martín. Este notable desarrollo crea una noción de autosuficiencia y capacidad expresiva tan manifiestas, que determina la creación en 1970 de la Bienal del Grabado Latinoamericano, en San Juan. En Venezuela y Colombia los seminarios de actualidades y humorísticos cumplieron una labor equivalente, pero más reducida en su alcance social. Las figuras principales se orientan en dos sentidos, aquellos que ilustran chistes, actualidades y temas muy variados, o aquellos que hacen como dice Lidemaro Torres, de la caricatura una forma de vivir. Leo (Leoncio Martínez) estuvo entre ambas y se le considera el gran humorista popular venezolano, pero la ilustración y la caricatura tuvieron otras figuras de vanguardia, que avanzaron antes que los pintores, soluciones cubistas y novedosas, ya en la década de los veinte y en especial en la de los treinta, como Niron, Alta y Medo en Venezuela, y Ricardo Rendón (1894/1931) en Colombia.

10  
Regino  
**Coto de Casa**  
Cat. Nº 76

11  
Cándido Portinari  
**Madre**  
Cat. Nº 67

12  
Diego Rivera  
**Retrato de María Félix**  
Cat. Nº 70



10



11



### vanguardia, ruptura, identidad

Diego Rivera (1886-1957) que hacia 1914 pinta en Europa extraordinarias obras cubistas, pudo ser al mismo tiempo personal, original y americano, además de estupendo creador. La evolución que siguió su obra, como la que siguieron otros cubistas como Picasso, Gris, Schwitters o Braque es enteramente individual. Quiero con este ejemplo insistir en que el advenimiento de las vanguardias y los desarrollos creadores de lenguajes internacionales, siguen en verdad evoluciones impredecibles, y no sujetas a condiciones continentales o nacionales. La vanguardia estuvo en la base del gran movimiento de ruptura que fue el muralismo mexicano, que además de ser único en su género en América, es también un caso eicuento y de dimensiones sin precedentes en cualquier parte del mundo. El muralismo no ocurre por otra parte desasistido de precedentes y orígenes. Los antecedentes están en la civilización prehispánica, como en el también sin paralelos desarrollo mural y pictórico de Bompak y Teotihuacán, la "ciudad pintada" como la califica Antonio Rodríguez, quien celebra el sitio como una exuberante inclinación a crear imágenes vivas y de intensa saturación cromática, que refieren temáticas que van de lo sagrado a lo profano, en estilos tan variables como del más definido realismo, las síntesis expresionistas o semi abstractas, a las exposiciones simbólicas y signicas. Esta explosión de pintura que está en todas partes, en patios, templos, casas de meditación y palacios, narra de manera ecléctica creencias, valores y tradiciones de pueblos dominados casi obsesivamente por la muerte y el contacto incesante con sus dioses. Es apenas un ejemplo de una constante que se transmite en otras posibilidades e incluso de medios, como los trajes, las cerámicas, la escultura y la orfebrería. Las grandes telas y murales de la colonia, como pueden verse en la Iglesia de Ixmiquilpan (Hidalgo, siglo XVII) y en tantas y tantas recepciones barrocas subsiguientes, prolongan, en otros niveles y circunstancias, la vasta necesidad expresiva. Cuando hacia 1920 despierta con insólito vigor el muralismo en México, el soporte social y conceptual está ya planteado. El muralismo es un ideario político y ético, al mismo tiempo que un testimonio sincrónico de la historia del pueblo mexicano y sus culturas y por último un apoyo apologético para el desarrollo social y político, conforme a los intereses del nuevo Estado. El muralismo prolonga en escala monumental lo que antes había sido reducido a pasquines, semanarios y volantes: el crecimiento imponente de un pueblo y su imperiosa busca de nuevos valores propios. La verdad de la Revolución Mexicana y del pueblo que la conformó, ha pasado a ser el gran legado universal del muralismo, más que cualquier otra fuente de revelación. Es un caso asombroso del poder de las imágenes para transmitir valores y conocimientos, sin trabas de fronteras y más allá de cualquier otra barrera.

Curosamente, el movimiento del modernismo brasileño cumple paralelamente una evolución equiparable al movimiento mexicano de los años veinte a los cincuenta aproximadamente. Ambos son animados por excelentes artistas, llenos de un espíritu de modernidad, apertura y libertad, que comunica el auténtico regocijo por

13  
Ender Capella,  
**Gólgota**,  
Cat. Nº 26

14  
Emiliano Di Castelnuovo,  
**Negra de Bahia**,  
Cat. Nº 33

15  
Jorge De La Vega,  
**La Última Serie**,  
Cat. Nº 31



13



14



15

la riqueza de invención que aportan las nuevas ideas artísticas. Se coincide en señalar la celebración de la "Semana de Arte Moderna" en São Paulo en 1922 como el momento de inicio de la nueva era de modernidad en el arte y la cultura del Brasil. En el discurso inicial, a cargo de Graça Aranha, se hace la invitación a un mundo de "horrores"<sup>10</sup>. Y una declaración de principios: "Y liberados de todas las restricciones realizaremos en el arte un Universo. La vida será por fin vivida en su profunda realidad estética. El mismo amor es una función de arte, porque efectúa unidades integradas al todo infinito, por la magia de las formas del ser amado". Esta declaración regocijante, coincide y contrasta con el "Manifiesto de Poesía Pau Brasil" de Oswald de Andrade, inseparable compañero de Tarsila do Amaral, que es otro de los estandartes del movimiento:

"Apenas brasileiro de nossa época. Lo necesano de química, de mecánica, de economia y de ballística. Todo digerido. Sin meeting cultural. Práticos. Experimentales. Poetas. Sin reminiscencias. Sin comparaciones de apoyo. Sin pesquisa etimológica. Sin ontología. Bárbaros crédulos, pintorescos y mágicos. Lectores de periódicos. La cocina, el minero y la danza. La vegetación. Palo Brasil"

Este texto corresponde al final del Manifiesto de la "Poesía pau Brasil" que apareció en el *Correio de Manhã*, del 18 de marzo de 1924. Y revela la continuidad del entusiasta empuje del movimiento en la tarea de rescatar el derecho a ver en torno con libertad y dar nuevas respuestas. En cierto modo, el impositivo academicismo prolongó ese estado de "cubrimiento" de lo auténticamente americano con un ropaje falso y estereotipado a través de estilos. El modernismo liberó un nuevo impulso para abordar el paisaje, los personajes y las relaciones en la pintura. Anita Malfatti que había tenido gran éxito en su exposición de 1917 con sus figuras deformadas y de radicales síntesis, precedió el más rotundo impacto de Tarsila do Amaral, que había estudiado en Francia con Lothe y Gleizes, y que dio al espíritu nuevo, entre el primitivismo y el proceso sincrético del cubismo, una solución enteramente brasileña, luminosa y radicalmente original. Vicente Do Rego Monteiro, Lazar Segal, Antonio Gomide, Cicero Dias y desde luego Cândido Portinari y Emiliano di Cavalcanti llenaron aquella escena brillante.

En los treinta, se crean los movimientos más significativos: SPAM (Sociedade Pro Arte Moderna) y CAM (Clube dos Artistas Modernos) y los salones como *Salão de Maio* y el de la *Familia Artística*; así como los grupos de *Santa Helena* y *Dos Dezanove*, entre otros.

La creación de nuevos museos introduce dimensiones más amplias para la confrontación artística. En 1947 se crea el Museo de Arte de São Paulo, con un patrimonio clásico y moderno espectacular. En 1948 el fundamental Museo de Arte Moderno de São Paulo. Y un año después, en 1949, el de Rio de Janeiro.

<sup>10</sup> "Semana de Arte Moderna" a inauguração de la "Semana de Arte Moderna" en São Paulo realizado en la sede de documentos do Colégio de la exposição Moderna em São Paulo, Paris, pp. 213-226.



16  
Oswaldo Guayasamín,  
**El Exodo**  
Cat. Nº 47

17  
Fidelio Ponce de León,  
**Naturaleza muerta con  
Bor**  
Cat. Nº 66



16





El modernismo conduce y concluye con la expansión hacia los niveles internacionales, mediante la creación de la Bienal de São Paulo (organizada por el MAM SP), tal vez hasta el presente el más completo y amplio panorama de configuración.

El modernismo fue la recuperación. Las nuevas presencias significaron para los artistas otro acercamiento a su mundo social y natural, incluso a las raíces y legados. Los paisajes semicubistas de Tarsila do Amaral son un acercamiento depurador a la naturaleza, bajo extremas simplificaciones que conservan el encanto y la persuasión de los elementos como islas, nubes, cielos, árboles, edificaciones y personajes. *El Vendador de Frutas* (1925) y la *Estrada de Ferro Central de Brasil* (1924) testimonian estas visiones radiantes, y exaltadas. Rogo Monteiro, tan afecto a los temas religiosos y a los elegantes planteamientos volumétricos, es también un explorador de nuevas realidades de trabajo y acción, como puede verse en *Os Calceiros* (1924), *Los Nageuses* (1924) y *A Flagelação* (1923). La dignidad reformulada y de las actividades laborales y de las condiciones sociales difíciles son enfocadas en diversos grados por Candido Portinari (*Café*, 1935, y numerosos temas de los desquiciamientos y dramas urbanos o rurales), o por Lázaro Segal (*Navio de Inmigrantes*, 1939, y numerosas series de grabados). Nuevos cronistas de lo maravilloso y de lo insólito, introducen un espacio mítico, donde flotan las presencias, unidas por metáforas visuales, como la curiosa visión urbana de Cicero Díaz en su *Composição com Estátua e Monstros* (1925) una *Casa Usher* de tierras cálidas y abiertas. Alberto da Veiga Guignard ve el paisaje con sencillez próxima al candor y la ingenuidad, pero con la hondura de la pertenencia que lo lleva también a descubrir lo que antes no era comúnmente presentado, como esa familia morena del *Fuzilero Naval* (1935). Además de otros numerosos innovadores, este breve recuento podría cerrar con el más revolucionario y avanzado de todos, Flávio de Carvalho, a quien no le interesaron propiamente las raíces o las temáticas denunciatorias, sino una nueva exploración sin ambages del acontecimiento humano, y a fuerza de inquirir con violencia y fuego en el personaje pintado, se da cuenta que requiere otros medios, y se vuelve el precursor, en plena década de los treinta, de las proposiciones conceptuales, los performances y las intervenciones que saturaron la escena mundial tres decenios más tarde.

18  
Jean Chippini, *Haiti*  
**Retrato de Toussaint**  
*L'Ouverture*, 1947  
Col. Museo de Bellas  
Artes, Caracas



18

19  
Fernando Botero, *La Junta Militar*  
Cat. N° 18



19

## las tragedias, los placeres y los días

¿Qué es la historia de la América Latina toda sino la crónica de lo real maravilloso? Alejo Carpentier puede preludiver con estas palabras el acontecimiento de García Márquez en la literatura contemporánea como fabulador de la cotidianidad, o del mismo modo la secuencia creadora con la cual pintores de todos los ámbitos de este continente han trazado, sin proponérselo, una historia alternativa, un recuento encendido por la imaginación como por la sangre, que termina por ser el más verídico, la síntesis más significativa y reveladora. "El gran recorrido de la pintura de Botero que comienza en Mantua con los Gonzaga y termina en New York con la Familia Presidencial, nunca ha salido en el fondo de Colombia. La ha expresado siempre a través de posiciones radicales, deformación, tremendismo íntimo, incongruencia, apoteosis, inutilidad de la acción, parálisis, humor grave, grotesco, brutal, siguen siendo la Summa colombiana. Estas palabras de Marta Traba", de 1969, ayudan a una de las obras fundamentales de la pintura latinoamericana de este siglo, la saga monumental de Fernando Botero que con humor, quietud y terrible violencia, jerarquías hasta de formato en personajes y sucesos (a la usanza medieval) y sensual mezcla de historias de América y Europa, como una euforia de la irreverencia, ha dominado la imagen de esa pintura de gran estilo y fascinación, de basamento en tradiciones y de nuevos desafíos, que para grandes audiencias mundiales representa el espíritu latinoamericano. En cierto modo, es la gran presencia tutelar que abre el camino hacia otros poderes de la imaginación latinoamericana, y marca un cambio drástico de los patrones usuales de aproximación, marcados por el muralismo y sus secuelas, las formas reivindicadoras del nacionalismo, el indigenismo, el costumbrismo y lo exótico. El indigenismo cobra su fuerza específica a pesar de los malentendidos y las distorsiones que puedan venir de adentro y de afuera. Es un movimiento natural hacia lo propio, una forma elemental y hasta facilista del reconocimiento que no culmina, pero anuncia otros intentos más profundos. El muralismo implica ineludiblemente la valoración de las razas y culturas autóctonas de México, pero el interés hacia el tema se anuncia desde el siglo pasado, y para citar apenas un caso, valdría la pena recordar aportes como el solemne *Altarero indígena* (1855, Municipalidad de Lima) de Francisco Laso, indicativo del interés que también compartieron artistas como José Correia de Lima (*Retrato de Simón El Marino*, c. 1855, Museo Nacional de Bellas Artes, Rio de Janeiro). Más tarde en el Perú, José Sabogal inicia una verdadera renovación del paisaje y forja toda una tendencia que tendría otras notables figuras como Enrique Camino Brent y Apurimak (Alejandro González Trujillo), una imagen de los grupos indígenas que se vuelve casi icónica (Puno, 1934). La fuerza de los rasgos, la marcada presencia del dibujo, la vinculación de hecho con la gráfica de sentido social, han estado presentes en otras regiones. Entre el naturalismo y el expresionismo social, las figuras de Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín ilustran ampliamente esta tendencia, que encuentra equivalentes en otros países, como Cuba, por ejemplo, donde un

18  
 Juan Chiappini, Haiti  
**Retrato de Toussaint**  
 L'ouverture, 1947  
 Col. Museo de Bellas  
 Artes, Caracas.



18

19  
 Fernando Botero,  
**La Junta Militar**  
 Col. N° 16



19

## las tragedias, los placeres y los días

¿Cuál es la historia de la América Latina toda sino la crónica de lo real maravilloso? Ajojo Carpentier puede preluclar con estas palabras el acontecimiento de García Márquez en la literatura contemporánea como fabulador de la cotidianidad, o del mismo modo la secuencia creadora con la cual pintores de todos los ámbitos de este continente han trazado, sin proponérselo, una historia alternativa, un recuerdo encendido por la imaginación como por la sangre, que termina por ser el más verdadero, la síntesis más significativa y reveladora. "El gran recorrido de la pintura de Botero que comienza en Mantua con los Gonzaga y termina en New York con la Familia Presidencial, nunca ha salido en el fondo de Colombia. La ha expresado siempre a través de posiciones radicales, deformación, tremendismo íntimo, incongruencia, apoteosis, inutilidad de la acción, paráxis, humor grave, grotesco, brutal; siguen siendo la Summa colombiana. Estas palabras de Marta Traba", de 1969, ayudan a una de las obras fundamentales de la pintura latinoamericana de este siglo, la saga monumental de Fernando Botero que con humor, quita y terrible violencia, jorarquias hasta de formato en personajes y sucesos (a la usanza medieval) y sensual mezcla de historias de América y Europa, como una euforia de la irreverencia, ha dominado la imagen de esa pintura de gran estilo y fascinación, de basamento en tradiciones y de nuevos desafíos, que para grandes audiencias mundiales representa el espíritu latinoamericano. En cierto modo, es la gran presencia tutelar que abre el camino hacia otros poderes de la imaginaria latinoamericana, y marca un cambio drástico de los patrones usuales de aproximación, marcados por el muralismo y sus sociedades, las formas reivindicadoras del nacionalismo, el indigenismo, el costumbrismo y lo exótico. El indigenismo cobra su fuerza específica a pesar de los malentendidos y las distorsiones que puedan venir de adentro y de afuera. Es un movimiento natural hacia lo propio, una forma elemental y hasta facilista del reconocimiento que no culmina, pero anuncia otros intentos más profundos. El muralismo implica ineludiblemente la valoración de las razas y culturas autóctonas de México, pero el interés hacia el tema se anuncia desde el siglo pasado, y para citar apenas un caso, valdría la pena recordar aportes como el solemne *Altarero indígena* (1855, Municipalidad de Lima) de Francisco Laso, indicativo del interés que también compartieron artistas como José Correa de Lima (*Retrato de Simón El Marino*, c. 1855, Museo Nacional de Bellas Artes, Rio de Janeiro). Más tarde en el Perú, José Sabogal inicia una verdadera renovación del paisaje y forja toda una tendencia que tendrá otras notables figuras como Enrique Camino Brent y Apurmak (Alejandro González Trujillo), una imagen de los grupos indígenas que se vuelve casi icónica. (Puno, 1934). La fuerza de los rasgos, la marcada presencia del dibujo, la vinculación de hecho con la gráfica de sentido social, han estado presentes en otras regiones. Entre el naturalismo y el expresionismo social, las figuras de Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín ilustran ampliamente esta tendencia, que encuentra equivalentes en otros países, como Cuba, por ejemplo, donde un

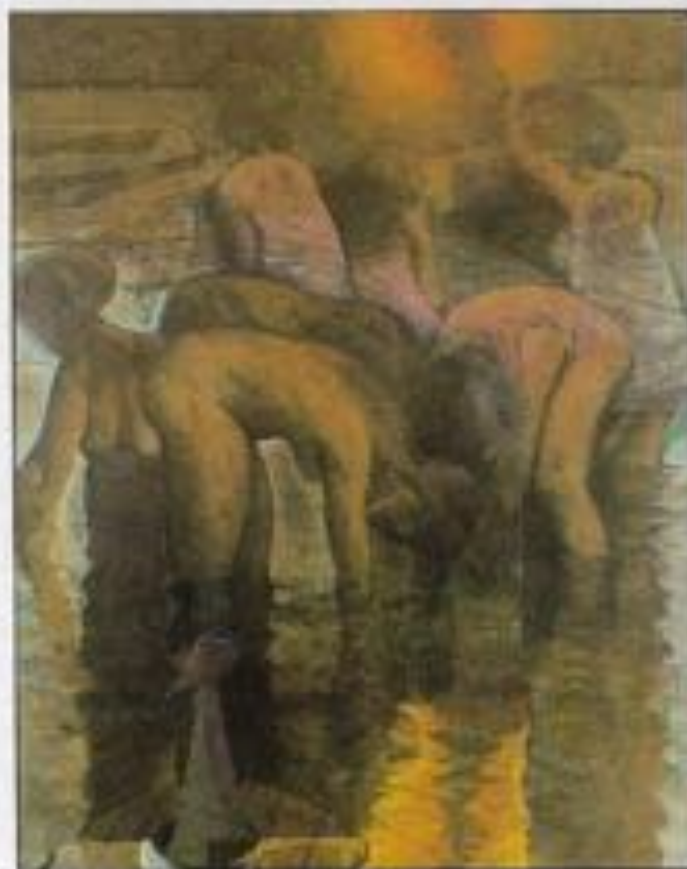
20  
Salvino Herán,  
**Muestras Dioses**, 1914  
Col. Alca G. de Herán,  
México

21  
Amando Morales,  
**Las Demoscelles de  
Puerto Cabezas**  
Col. N° 55

22  
Carmelo Nelo, Venezuela  
**Sin título**, 1983  
Col. privada, Caracas



20



21



22

Fidjio Ponce de León sigue en paralelo el mismo estilo de rasgos fuertes y sumarios (*Beatos*, 1934, Museo Nacional de Cuba); Guayasamín, no obstante, parece reservar para sí el lugar de exégeta de la identidad y la apología. En otros países como Brasil y Venezuela, de componentes étnicos más complejos, la pintura por la vida y el encanto de la escena popular, recoge lo que se ha denominado "criollismo", aludendo por aproximación — aunque no exacta etimológicamente, a los mestizajes del gran pueblo. Portinari y Cavacanti, además de Veiga Guignard, entre otros muchos, fueron los grandes propulsores de esta exaltación del pueblo modesto, secularmente ignorado. Francisco Narváez usa esos personajes para temas de marcado sentido local, como las peleas de gallo, las mangas de coque de toros y los oficios, para describir en armoniosa rítmica curva de suave cubismo, los componentes humanos y de paisaje de estas vivencias, con los cuales se inicia en gran medida la pintura moderna en el país.

Saturnino Herrán (1882/1917) fue precursor del movimiento realista y del muralismo mexicano, pero se sintió atraído por esa imagen exótica de la añoranza tabuleadora, casi al estilo del genial ilustrador Frazetta, que es al mismo tiempo sensual y cívica. *Nuestros Dioses*, la impresionante pintura mural de Herrán es un verdadero panteón de nuevos ídolos, rescatados del olvido y revestidos de suntuosos ropajes de admiración y loa, tal como lo hicieron más tarde el venezolano Pedro Centeno Valerita (1904/1988), creador de gran parte de la iconografía de los caciques nacionales, y el colombiano Luis Alberto Acuña (1904) con su *Retablo de los Dioses Antiguos Chibchas* de 1935 (Museo Nacional, Bogotá). Es el indigenismo integral, acumulativo y extensivo, que recupera dioses y añade modios y gustos.

El contraste es el signo dominante. De la denuncia, al deleite; de las tragedias de los labradores, al deleite del carnaval. En Centroamérica, Armando Morales concilia su pintura metafísica con la toma de conciencia de otras realidades que dominan y determinan el destino de su país. Telas como *Adiós a Sandino* (1985), y la irónica parábola de *Las Demoséiles de Puerto Cabezas*, revelan la cita con los avatares de la historia, las prostitutas pintadas por el artista buscan en el mar las armas de un cargamento presumiblemente norteamericano saboteado por Sandino. Historia mayor, irónica menor también se registran en *Botero* constantemente, y en otro discurso más incisivo, el de Beatriz González. Ella siente la historia, la cultura y las tradiciones europeas, en la mesa, en la cama, en la peinadora, y más tarde hace la crónica de los actos oficiales, de las nuevas cortes de los políticos

latinoamericanos, y la estampa en cortinas gigantes. Por contraposición, recoge códigos expresivos populares sueltos al desgaire, por cualquier camino, como forros de cemento y otros objetos con los cuales arma íconos. Para la crónica punzante suele ir más lejos, toca Presidentes, grandes figuras y acontecimientos, y participa de lo que se ha llamado estallido contra el fraude de las sociedades modernas y sus manipulaciones, apenas derruidas en los valores que comienzan a ser vetustos. Esto nos lleva a las posiciones crudas que antes y



23  
Rodolfo Stanley  
**La Negrita del  
Carrusset**  
Cat. N° 10

24  
Antonio Bona  
**Juanito remontando  
un barrilete**  
Cat. N° 17



23



24

después de González han germinado en toda la América Latina. La nueva figuración argentina es posiblemente la más virulenta, con figuras como Macció, Noé, de la Vega, pero tiene sus antecedentes en figuras cumbres de la narración urbana, como Antonio Berni y sus chocantes collages y relieves, donde Juanito Laguna quiere siempre pescar la luna o el sol, con su barrilete, pero revuelve el trasfondo social que apenas se vislumbra tras las gruesas ondas cromáticas que Benito Quinquela Martín pintó para la más contundente iconografía del barrio portuario de Buenos Aires, La Boca.

La nueva figuración también estuvo ligada estrechamente a movimientos y artistas venezolanos. César Rengifo reivindicó el derecho al realismo social que antes se había iniciado en Brasil, por ejemplo, con una nostálgica remembranza de los desastres y las penurias cotidianas de los indigentes. Pero una década más tarde, el grupo *Techo de La Ballena* convirtió la protesta en una verdadera ruptura cuestionadora, que sentó en silla de acusados a la cultura, como forma caduca de una aspiración traicionada. Carlos Contramaestre realizó una exposición de esculturas de carne fresca, de una res recién sacrificada, que hizo estallar el escándalo más grande que el arte haya provocado en Venezuela. Y entre otros, Rengifo y Jacobo Borges pintaron los términos corrosivos de una sociedad que también vivió los implacables embates de la década disidente, los sesenta. Jacobo Borges es el artista más complejo de esta época y de las siguientes en Venezuela, su recuperación personal, en tanto que individuo, se realiza sólo después que el estruendo de su pintura hiriente descubrió que también en la naturaleza, aún en el franco abordaje del paisaje, se volvían a rescatar, junto a los espectros de tranos y sus decrepitos acólitos, las tiernas presencias de los seres queridos. Una historia amarga fue contada, pero condujo a la vida.

Borges relaciona la recuperación de una dimensión mayor para su pintura, con el encuentro con los clásicos y renacentistas. Después de un revelador paso por Europa, dialogó con Mantegna y Velázquez, reconoció el esplendor de Goya, a pesar de que éste hubiera afirmado "ya no podemos ser inocentes, hemos visto demasiado". Este diálogo entre mundos, entre tiempos, entre pluralidades y lo singular, es frecuente en artistas latinoamericanos de la misma generación como Herman Braun Vega, del Perú, y Alberto Gironella, de México. Los paisajes murales se desdoblan, en el primero, para hacer convivir la realidad y la ficción, el paisaje urbano y sus pobladores peruanos, y las visiones de la pintura clásica o renacentista develadas con precisiones extremas. Para el segundo, en cambio, el tráfago es más oscuro, más denso, más abigarrado como el espíritu barroco, y da paso a una increíble y fascinante iconografía de la realidad tabularia.

La constante de los contrastes abarca pioneros como Pedro Figari, quien atrapó para siempre la magia casi de teatro de guignol de sus escenas sociales, visitas y ceremonias menores, con la crónica grande del asesinato político (*La Diligencia*). *La negrita del carousel*, de Rodolfo Stanley, es el tema para una procesión de la

25  
Antonio Ruiz, México  
**El Verano**, 1937  
Col. Secretaría de  
Hacienda y Crédito  
Público, México

26  
Antonio Ruiz, México  
**Paraisos**, 1941  
Col. Secretaría de  
Hacienda y Crédito  
Público, México

27  
Carlos Zepeda, Venezuela  
**Dorado**, 1967  
Col. del emita, Caracas



25



26



Virgen de los Angeles, que recaptura, en 1985, los viejos regocijos por los festejos patronales y las algarabias populares, como podíamos presumir en los Angeles morenos de Tarsila (Ayoa, 1923) y las fiestas de las noches cálidas que transcribieron artistas de todos los estilos y formaciones. Lo social, entendido como manifestación que concierne al individuo, tiene una fuerza particular en uno de los maestros del arte nacido del pueblo y consustanciado con él, como es Bárbaro Rivas, y sus calles disparadas contra la gravedad y la lógica, con sus dioses alucinados y los febriles relatos de una naturaleza en permanente gestación. Apolinar, algo después, inscribe en la iconografía popular los términos de la tecnología y la misma apetencia por un cosmos cercano.

La gran crónica abierta está en los días, en los placeres y los pesares, en los asombros y costumbres, como una sustancia cotidiana que nutre para millones de seres la realidad. Sería interminable narrar cuántos artistas y de cuántos modos variables han contribuido a esa iconografía ferviente. En Cuba encontramos ejemplos numerosos, como Amelia Peláez (1896/1968), René Portocarrero (1912/1985), Mariano Rodríguez (1912) y Cundo Bermúdez (1914). En México Juan O'Gorman (1905/1982), María Izquierdo (1906/1955) y un Antonio Ruiz (1897/1964), para citar apenas tres ejemplos bien calificados, el primero en la crónica social monumental y barroca, la segunda en la cálida celebración de los ritos menores de lo diario y de sus iconos espectrales, y el tercero en una dimensión del humor como elemento constitutivo de lo real. Myrna Báez (1931) y Antonio Martorell (1939) han hecho en Puerto Rico la crónica varia de la existencia, en el primer caso, y de los trabajos y los días, en el segundo. Toda una impresionante fuerza de las imágenes permite a artistas venezolanos de nuevas promociones, como Ángel Peña (1949) y Ender Cepeda (1945), abordar la escena próxima, los mercados, las calles, los malecones y las personas bajo el encantamiento de sus existencias de magia simple de papel de seda y colorines, como en el caso de la Capilla Rural de Poña doterida en la luz sin horas como para atrapar para siempre el encantamiento de lo real.

Los placeres y los días tienen un peculiar sentido urbano y marginal en las obras de Débora Arango, que nos hace recordar, una vez más, la tesis de una estética y una cultura de la resistencia, promovida por Marta Traba en estos términos: es necesario "acentuar su marginalidad y dotarla de sentido". En la exploración de este lado del ama social, la popular específicamente, ha trabajado Carlos Zerpa en busca de nuevos iconos y de una faunaburgia de lo comunicado. Sus vitrinas de cuchillos, imágenes sagradas, pasquines y toda suerte de bisutorias, fueron la base para una obra que ha tomado, alternativamente los nuevos medios (como instalaciones y performances), la pintura y la escultura de nueva base, no "pictórica" precisamente, puesto que parte de otros supuestos. Cercana a la obra de Juan Camilo Uribe (1945), comprueba la enorme eficacia de los signos y códigos para sociedades paralelas, como las de Venezuela y Colombia. Otra manera de seguir la historia o de inventarla.



## DOS PAISAJES PARA UN NUEVO MUNDO

“...la revelación del espacio del mundo, visible al fin, para siempre visible, como color, como textura, como forma; como materia en la que se aloja y se hace evidente la presencia del espíritu. Ni materia ni espíritu entonces, los dos unidos, convertidos en su sola aparición en la que nuestra mirada descansa, que nuestra mirada recorre, sin punto de partida, sin meta, sin principio ni final; el tiempo y sus encarnaciones en un solo espacio mágico que el lenguaje plástico de Rufino Tamayo hace posible convirtiendo la fugacidad en perennidad, obligándonos a detenernos en el campo de la revelación, para que nuestra mirada se apoye y se pasee por él, encontrando la naturaleza sagrada de la realidad y devolviéndonos el mundo”.

Juan García Ponce, 1975<sup>12</sup>

Tamayo es en efecto la síntesis mayor de la pintura latinoamericana. Una intuición formidabile le hizo conjeturar una zona intermedia de la luz y de las apariciones. Al apartarse radicalmente y desde los inicios de los compañeros de generación que gestaron el otro muralismo, dentro de cánones obviamente heredados del Renacimiento, como tradición vigente para fines del siglo XIX o inicios del siguiente, Tamayo comprendió que era necesario ante todo descubrir otro espacio, más que espacio una dimensión flotante, porosa, expansiva, capaz de absorber como el tiempo, secuencias antarcadas de diferentes periodos; y darle en alguna forma nueva vigencia, de mantener allí en vivo un plano transparente y denso a la vez donde ni las apariciones ni los horizontes se pueden agotar. Tamayo es el creador del espacio mítico más vasto de la pintura contemporánea. Y además lo dotó de una versatilidad igualmente excepcional, lugar siempre fantástico que nos presenta cosas reconocibles, pero que por instinto referimos a la movilidad de los cosmos. Al borrar una tradición, como dice Jorge Alberto Manrique<sup>13</sup>, pudo “establecer una nueva”.

Desde el siglo anterior, las tradiciones seculares no eran necesariamente malignas, sino rutinarias. Su gran labor es, como casi todo en este continente, contradictoria. Los paisajistas alocados a las convenciones crearon ejercicios formales válidos, y hasta oportunos para desarrollar capacidades, pero al mismo tiempo continuaron el proceso de velamiento, el célebre “cubrimiento” de Posse, que con toda evidencia impedía el encuentro desnudo con la auténtica realidad de nuestras regiones. Esta labor de pesquisa comenzó con los mismos exploradores, pero cobró mayor fuerza en el siglo XIX, especialmente a través de los pintores viajeros, casi todos buenos aficionados que distraían tiempo de las gestiones diplomáticas, científicas o de negocios, para realizar registros ocasionales. Otros en cambio, dejaron obra perdurable. Johan Moritz Rugendas (1802/1858) hizo labor fecunda

<sup>12</sup> Juan García Ponce en Tamayo. 70 años de creación, Ediciones del Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, 1967.

<sup>13</sup> Jorge Alberto Manrique en Tamayo. 70 años de creación, Ediciones Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, 1967.

29  
Armando Reverón,  
Venezuela  
**El Playón**, 1942  
Col. Galería de Arte  
Nacional Caracas

30  
Santo Quirós de la Motte,  
**Sauce en el riachuelo**  
Cat. N° 73



29



en Brasil, y luego en otros países suramericanos y en México, tenía la ventaja de haber sido formado en la Academia que su padre dirigía en Augsburgo, Alemania. También era académico y pintor de la corte de Maximiliano II el brillante Ferdinand Bellermann (1814/1889), quien vio con cierta grandeza la suntuosa naturaleza venezolana, con más brío y dedicación que Camille Pissarro, que residió dos años en Venezuela (1852/54). Los grandes paisajistas de aquellos tiempos eran honestos en sus técnicas y en el afán de captar con sinceridad los datos sensibles, pero formados casi todos en Europa, utilizaron sin darse cuenta una óptica de artemiano condicionada. Estos paisajes eran como ejercicios formales programados fuera de tiempo y de lugar. Todavía artistas singulares lograron obras monumentales y sensibles como José María Velasco (1840/1912), y un Francisco Antonio Cano que arrancó rálagas temosas para iluminar crepúsculos, o en densos ramajes, a principios de este siglo.

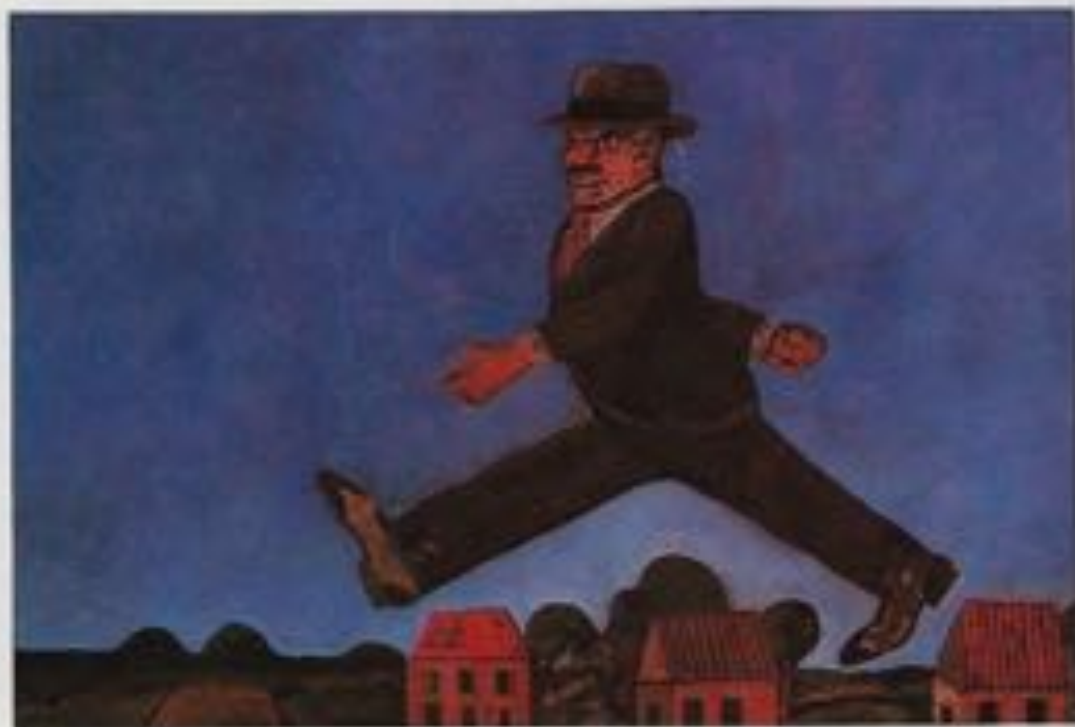
En la década privilegiada de los veinte, un pintor se refugia en el encandilamiento de los trópicos, para desentrañar lo que viene a ser la primera revelación de la luz gestual de la América del Caribe. Armando Reverón (1889/1954) se mueve más por el instinto que por su formación cosmopolita, y pasionalmente se entrega a una nueva alternativa, el deslumbramiento como proposición, como sustancia última de una realidad, donde no sólo se vive el esplendor de la naturaleza, sino también se recobran los espectros y las hurañas presencias del afecto y la memoria. Es la zona misteriosa entre la extensión física y la duración, porque en esta dimensión de los fogonazos los límites no existen, ni siquiera para el tiempo. La pincelada ardiente de *Andrés de Santa María* (1860/1945) era igualmente de una evidencia luminosa. Luego los grandes poderes del paisaje global, mezcla de plenitud y vacío como en la pintura china, parecen concentrarse en otro gran pintor colombiano, Gonzalo Ariza (1912) y sus oníricas sabanas y laderas unificadas por la bruma y la luz, tan indisolublemente mezcladas. Su alumno, Antonio Barrera, hace aún más sutil ese paisaje suspendido y fuyente como una gran respiración, que también interesa a Thomas Sánchez (1949) de Cuba. En la serenidad de un aire regado, estable y poroso, Alejandro Aróstegui (1935) incrusta un elemento metálico que despierta raíces como sombras y desata un discurso desconcertante, irreal y tangible como una soleada paradoja: paisaje indirecto.

Los paisajes imaginarios pueden ser particularmente prolijos en estas tierras cambiantes. Pedro Friederberg (1937) y Martín Ramírez (1885/1950) construyen ficciones obvias, como mundos de lábula, tras cómicas o ilustraciones de tiempos perdidos, donde la línea es la gran aventura, y abundan las ambivalencias, las confusiones de tiempos y de estilos, de arquitecturas y de faunas, hasta que podemos aceptar que son laberintos necesarios, que estuvieron precedidos por los paisajes insólitos de Roberto Aizenberg (1928), Alejandro Xul Solar (1887/1971) y Juan Basile Planas (1911/1966), vinculados con historias de la eternidad de Jorge Luis Borges, y por ese nuevo centro interior que enfrenta al hombre con su



31  
Antonio Seguí  
**Don Pedro caminando  
por los techos de  
Rosario**  
Cat. N° 86

32  
Fernando Maiz  
**Isla I**  
Cat. N° 52



31



32

contradicción, al ser individual con la totalidad, al hoy con el nunca o el siempre. El poeta una vez más puede traernos las pistas. "Aclaro —dice— que un Aleph es uno de todos los puntos del espacio que contiene todos los puntos"<sup>14</sup> El Aleph, en griego es señor, el que amaestra la tierra, o esotéricamente la unidad o principio de una cosa, o tal vez centro de los inmortales y del hombre mismo: es por eso que el círculo es el símbolo del infinito y de la perfección, no concluye. Los paisajes son aquí aspiración, enigma visitado, síntoma del hombre tras la caída de su integración al universo, y tras lo cual se torna material y perecedero, en busca de su reincorporación a la esencialidad perdida. El demurgo forzado, solitario, probabilístico apenas. Esa angustia es heredada, décadas más tarde, por otro artista argentino, cuyo panorama no es tan extraño, es desolado campo de símbolos, iconos, códigos: Fernando Maza (1936).

Roberto Aizenberg (1928) diseña el paisaje urbano de sociedades secretas que nunca existieron, pero el mito de la soledad ante la extensión ajena y agresiva, como la comunica Antonio Seguí (1934) cuando se sienta frente a lo abierto y probablemente sólo ve lo concreto y táctico, el allí indiferente, distante y triste, al cual, como sugiere Jorge Giusberg<sup>15</sup> sólo habría que añadir otras (importantes) coordenadas "amor, contrasentido y sobre todo, mirada o visión imaginaria". Esta interpretación nos ubica frente al paisajismo que deja en la tela la mirada evocativa, hipnótica, que propone sea seguida en dos sentidos, de un lado la tela, del otro el desconocido llamado Antonio Seguí. Esta distancia se hará todavía más acentuada en otras generaciones o al menos en algún momento del trabajo de pintores como Duilio Pileri (1954), Alfredo Prior (1952) y Guillermo Kutca (1961), en quienes el espacio parece un cerco desmesurado, opresivo, que minimiza y arrincon a los seres humanos.

El paisaje humano también se esquematiza. Para el chileno Nemesio Antúnez (1918) la urbe es la escala que propone otro equilibrio, la magna para los planos de la ciudad y sus grandes moles, la mínima para los seres que la pueblan, diminutas muchedumbres gregarias, esparcidas y concentradas como un flujo de insectos. Esta muchedumbre desintegrada y uniforme, también está en obras como *La Noche de Mí Noches* y *Una Noche* (1965), del ecuatoriano Osvaldo Viteri (1931). El paisaje subsiguiente pudiera ser un muro, y lo es en artistas como Gonzalo Fonseca (1922) y Marcelo Bonevardi (1924), para los cuales ciudades enigmáticas quedan apresadas en los relieves concebidos como maquetas de civilizaciones esféricas.

La operación del espacio es un ámbito eminentemente dual en muchos pintores latinoamericanos, como hemos visto, que ocupan dimensiones simultáneas de lugar y de tiempo, para convertir a la tela en una especie de épica de la memoria. Para Jacobo Borges el descubrimiento del paisaje del Valle de Caracas es simultáneo con la recuperación de los espectros históricos, imaginarios y autobiográficos que fluyen en él. En Venezuela, otro artista como Ana María Mazzei

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges, "Historia de la Fidelidad", *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1994.

<sup>15</sup> Jorge Giusberg, entrevista a Antonio Seguí en *Del Pío An a la Nueva Imagen*, Ediciones de Arte Neopromer, Colección Univer, Emecé, Buenos Aires, 1965.

33  
 Julio Pacheco Rivas,  
 Venezuela  
**Area de los protocolos  
 inconfesables.** 1989  
 Col. Museo de Bellas  
 Artes, Caracas

34  
 Nemesio Arizumi,  
**Camino a Machu  
 Picchu**  
 Col. N° 6

35  
 Mario Carroño, Cuba  
**Entradas de  
 Cordillera.** 1976  
 Col. María Teresa Castillo,  
 Caracas



33



34



(1948) hace del espacio el lugar del laberinto transparente, dominio versátil donde las presencias físicas se unen a las imaginarias. El uso de la madera como material constante, le ha permitido utilizar este elemento como "soporte" convencional, y al mismo tiempo como algo que se muestra a sí mismo, esto es, una puerta se hace por sí sola, por ejemplo. Las relaciones conceptuales se enriquecen en esta posición y permiten constantes remisiones, tanto en la mente como en el espacio. El alambre de púas que usa en obra obra se amarra al paisaje, doblemente, como relieve físico y como sombra pintada, con una presencia adicional, la sombra real. Además se desprende, sale del cuadro y busca el espacio exterior, en una conexión insólita entre lo virtual y lo real, entre lo fáctico y lo conceptual. La invención es la constante. El impulso de crear opciones de nuevos universos, nuevos paisajes, nuevos vínculos se mantiene. Pero las inspiraciones y los motivos inmediatos pueden ser, como hemos visto y veremos aún más, en extremo divergentes.

Las terras instintivas fueron el gran fuelazo para despertar en el Brasil el entusiasmo de una corriente dislocadora, como el modernismo, que sirvió de savia para las personalidades mayores del arte de ese país. Sofisticada y primera a voluntad, Tarsila y sus amigos, entre ellos su compañero consecuente Oswald de Andrade, como otro puñado de figuras de aquellos años locos tan su generis, deambularon entre uno y otro continente, casi como para tomar más ardor en la tarea de revelar la otra cara de la Luna de este continente tan ignorado por propios y extraños. Parte de ese fervor quedó para siempre en algunas de las más instintivas pinturas del continente, como *Sol Poente* (1929) con un astro ensangrentado, hecho de gruesos círculos, árboles casi zoomorfos y criaturas desmedidas, mezcla de delirios en una nueva naturaleza desafiante y pléionica. *A Foresta* (1929), *Uruti* (1928) y *Abaparu* (1928) ponen de relieve cómo se había vuelto tangible, impactante, aquella imaginaria graciosa de cinco o seis años atrás, cuando Tarsila do Amaral también deslumbró a todos con el cubismo más ingenioso y ligero en su primera indagación en el paisaje nuevo que ella misma inventaba por primera vez con tanta espontaneidad, nitidez y colorido. Pero ahora los vevenes se han equiparado, en un solo gran ímpetu de pulsiones elementales y de allí surgen telas cosmogónicas como si cada una de ellas fuera el mito de una creación nueva. Roberto Magalhães (1940) concibe mucho después una obra de deleite y desparpajo, *Cidade Imaginária*, donde se expone francamente aquel espíritu de obligación para develar cada mañana la parte incumplida de nuestra existencia, aquella que nos obliga a inventar el día y todas sus consecuencias. Puede ser tan evidente el deseo de hacer nuestro todo cuanto vemos y palpamos del mundo real, que nos llegue la tentación de encerrarlo en nosotros. Pero puede ocurrir lo contrario, cuando el impulso va en sentido opuesto, y da a la realidad un aspecto antropomórfico. Para Jacobo Borges, la relación y la conversión hacia el paisaje de la parte testimonial de la historia y la vida personal se convierte en asunto público y

36  
Antonio Herrero  
Amor  
**El incendio de la selva  
amazónica**  
Col. Nº 4

37  
Tarsila Do Amaral, Brasil  
**Foresta**, 1939  
Col. Museu de Arte  
Contemporânea da  
Universidade de São  
Paulo





37

esencial, hacia 1975, cuando un período decisivo encauza el arabato expresionista de la etapa anterior. Los tiempos de la cólera, que habían mantenido muchas posiciones drásticamente comprometidas, ceden ya para mediados de los sesenta. La mariposa ahora se recoge, está de regreso con sus detritus y sus portentos. Es el momento dramático de las mutaciones del lenguaje. El de Borges se abre, se expande, se hace permeable, absorbe, revela una y otra vez, porque se transparenta, se desdobra en tiempos y espacios acumulados con finas densidades. El artista nada y flota en una historia que atraviesa una y otra vez, donde él está con sus fantasmas, y también con los rescates y hallazgos. Es también un pasaje con formas y sentidos humanos, más que antropomórfico. Para Antonio Henrique Amaral (1932) el país exuberante y tropical había sido como la sustancia nutricia primordial desde la consolidación de su cámara, veinte años atrás. Sus bananas agigantadas, esculturales, proféticas, llegaron a ser codificadas por grandes audiencias como nuevas naturalezas (nada muertas). La asimilación y la madurez convirtieron su lenguaje en campos activos de energía de conflicto, humor y provocación.

La descripción del mundo no dejó de ser mordaz, pero recuperó sabor, desenfado. Ingeniosos inventos nos mueven por telas que son, cada una, una proposición desvariante. Pero son frecuentes las ciudades y panoramas antropomórficos donde los cerros y casas tienen formas de serios y fillos, y la naturaleza toda se despierta con apetencias sensuales.

Para Antonio Ruiz, el paisaje urbano es crónica modulable a diferentes propósitos, costumbristas, iónicos, o simbólicos, como el extraordinario *Sueño de la Malinche* donde la famosa concubina de Cortés adquiere la corporeidad de un paisaje de casas, laderas, valles, fondas. El sueño de ser aquello a lo cual, más humildemente pertenecemos.

38  
Aula Guillem  
**Martes**  
Cat. Nº 42

39  
Diana  
**Pras dos aijos**  
Cat. Nº 34



38



## los paraísos ingenuos, la historia entre las hojas la división: creer o agradar

En los medios rurales, en los suburbios y aún en las ciudades, hay una dimensión indudable del arte latinoamericano, que brota silvestre y a veces insidiosamente. La constituyen artistas que por lo general carecen de formación sistemática y que repiten, sin saber o sin querer, aquellas devociones por la imagen que se sintieron en los dos siglos anteriores, cuando en los ex-votos (para citar apenas un aspecto) se reflejaba tan distintamente la obsesión por registrar los hechos que conmueven a la comunidad: el escándalo, el combate entre lo sagrado y lo profano, los duelos entre la vida y la muerte. Habíamos señalado que desde la colonia, una cadena creadora mantenía viva la pequeña llama de la iconografía popular, tan relegada, tan sepultada por el prejuicio y hasta por el más franco desprecio.

La diana lección de los reinos, su continuo apego al hombre, tenía que ser escuchada: lo contrario sería negar lo que por la percepción nos invade y acompaña casi permanentemente. Bárbaro Rivas (1893/1967) podría asimilar lo que tanto se dijo de Rimbaud, "un místico en estado salvaje", pero tal vez con mayor propiedad, porque su devoción fue arquitectura que lo hace todo, las calles, las nubes, los animales inocentes y los rostros entre el terror y la epifanía: la pérdida de toda sujeción a lo convencional lo hizo encontrar soluciones de pintor y hasta hallazgos que habían explorado los artistas modernos. Esa dimensión del paisaje que no se comprende sin candor, sin una apertura al aura carismática que encanta y sostiene lo real. Se podría establecer una relación con pintores paralelos en Brasil, más sujetos a la organización espacial, pero igualmente dominados por una impregnación emocional del paisaje. Djanira (Djanira da Mota e Silva, 1914/1987), con sus *Catatales* (1952) calientes como el fruto y con un aroma cromático dominante, seductor, obligante también que nos invade como si el propósito fuera provocarnos una determinada sensación. Ella comenzó a pintar mientras se restablecía de una enfermedad. José Antonio da Silva (1909) lo hizo también por decisión y cuenta propia, aprendiendo de sí mismo, y como Djanira, aborda el paisaje con una evidente carga subjetiva, como si quisiera transmitirnos a través de los datos sensibles la naturaleza que se muestra enardocida y con gran poder de persuasión: es indudable que obras como *Algodónes* (1950) expresan algo más que la voluntad de ver, la constatación, una suerte de retrato indirecto por vías de una decisión de reordenamiento y exaltación de aquello que se mira, pero es también una creencia y una dimensión alterna. Mucho más preciso, detallado y verista, José Antonio Velásquez (1906), ha demostrado la asiduidad extrema, mediante una obra que gira casi exclusivamente alrededor de su San Antonio de Oriente nativo, donde parece concentrarse todo el universo contable, es decir seguro, el que corresponde al centro vivencial. Otra figura de excepción, Asilia Guillén (1887/1954), establece una forma de cerco, de territorialidad afectiva, con obras que ella teje, tanto como pinta, arma en collage, y en una palabra urde como un oficio ceremonial e íntimo (*Marinas*, 1962, Col. MBA, Caracas).

Voluntarismo, panteísmo afectivo, defensa de un territorio de identidad y



43  
Gonzalo Echeverría Oribe  
**Paisaje**  
Cil. 14" x 30"

44  
Piero Ottone, 1960  
**Toussaint L'Ouverture**  
recibe la carta del  
Primer Consal, 1840  
Cil. Museo de Bellas  
Artes, Caracas



40



reconocimiento se enfrentan a otras opciones que escogieron artistas como Gonzalo Escobar Crow (1936), que ha tenido mucho éxito con sus paisajes a *ex-profeso* cargados de elementos seducidos, aunque algunos estudiosos lo consideren sumamente decorativo. Interesante es *revivir*, no obstante, que sigue siendo una actitud comparable: la defensa de un feudo imaginario tomado por real. Casi distinto por completo de otro que ha tenido en el éxito comercial su más cruel enemigo, la pintura habitual de la gente popular. Presidida por figuras ávares, como ese complejo Hector Hippolyte (1894/1948), la personalidad que atrajo inicialmente el interés de André Breton, quien lo llevó a la primera exposición del movimiento surrealista después de la guerra, justo un año antes de la muerte del pintor, en 1947. Hippolyte trajo con sus leyendas, escenas rituales y de santería, fragmentos de historia y de pasaje un elemento nuevo, que los surrealistas, siguiendo la gran tradición europea, desentrañaron de su contexto y tomaron como un producto terminal. Wilson Bigaud (1931), Philomé Obin (1892/1964) y algunas otras figuras como Prefette Duffaut (1923) han mantenido la parte estructural de un movimiento que desafortunadamente ha cedido a la excesiva presión de la comercialización y se somete a la inruca del interés turístico. Obin está en cambio en la tradición de la crónica fabuladora y responde a la necesidad de reconocimiento a héroes y dioses, como en *Justant I. Duventure recibe la Carta del Primer Cónsul* (1945, Col. MBA, Caracas). Duffaut se lanza a la construcción de reinos imaginarios y ciudades (verdaderamente) fantásticas, con desalio consciente de romper con todo lo racrable, sin dejar de ser minuciosamente fantástico (*Ville Imaginaire*, s.f.).

42  
Antonio Barrera  
**Amazonas**  
Cat. N° 9

43  
Antonio Barrera  
**Paísaje lacustre**  
Cat. N° 7





43

43  
 Mario Vargas Llosa. Más introducción a la Exposición  
 de Fernando de Szyszlo. *Mar de Luz y otros poemas*.  
 México, A.C., México, octubre 1988.

## el paisaje, las reminiscencias, los torbellinos del tiempo, la energía persuasiva

"En edades tardías venir han unos siglos en que el  
 Océano relajará las cadenas del mundo y se abrirá  
 una tierra inmensa: Tetis revelará un nuevo mundo  
 y Tuló ya no será la postrera de las tierras".

**Séneca: Medea.**

La ficción la inició Colón con su pluma delirante, con noticias de horrores y utopías. "Grandes indicios son estos del Paraíso Terrenal, porque el sitio es conforme a la opinión de los santos teólogos". así refiere Colón su encuentro con las aguas y tierras del Golfo de Paria, casi en la desembocadura del soberbio Orinoco, río "tan grande y tan fondo" que si no es el Paraíso, "parece aún mayor maravilla". Puesto que unívocamente no habrá jamás un Nuevo Mundo, dos conclusiones se desprenden: El Nuevo Mundo debe ser Creado, y la segunda, consecuente, el Nuevo Mundo nunca dejará de ser creado. El ámbito continental ha sido más para las artes visuales, que para cualquier otra disciplina creadora, el campo más vasto de especialidades monumentales, dotadas de poderes secretos de desdoblamiento, campos donde excelen las metáforas y donde el espectador conmovido, se mueve como en un riesgoso y apasionante encuentro. Mario Vargas Llosa<sup>43</sup>, al hablar de la obra de Fernando de Szyszlo destaca lo que caracteriza, o al menos condiciona, gran parte de la exploración espacial cuya intención es la de crear en el paisaje un ámbito flexible y mifificador, propicio para significar una extraña realidad, América, sin límites. Pero los acentos existen siempre y sólo este hecho permite por acumulación lo general y universal. Todo acto creador es una fusión de algo que ya existe y una parte nueva que se incorpora y aumenta el hallazgo. Es lo que dice Vargas Llosa: el arte de Szyszlo alia lo antiguo y lo moderno, tiende un puente entre la pintura europea y una artesanía prehispánica, cuyos "vestigios pueden rastrearse, como una reminiscencia o una nostalgia, en sus telas". Esta pintura de "energía persuasiva" es portadora del misterio, constante, profundo y permite que la obra pueda "intrigarnos y disparar nuestra imaginación hacia un elemento invisible pero flagrante que parece penar en sus telas". Y sigue calificando de manera pertinente el trabajo del maestro peruano: en las telas de Szyszlo "hay otra presencia que, como una memoria inconsciente, manantial sumergido cuyas aguas alcanzaban esporádicamente a humedecer la superficie del cuadro". Antes fueron las alturas legendarias, las grandes potestades de los dioses solares, la épica oscura (como la llamaba Marta Traba) y una sensualidad insistente, como toda presencia que se mueve en la oscuridad y en los ardores de los colores quemados, volcánicos, que hace decir a Vargas Llosa que es una condición erótica que "invita, también, y en grado extremo a ser tocada".

De estos mundos imaginarios que confluyen sin cesar en nuestros días, y los atraviesan con símbolos y espectros, como decía Borges, estarán hechas muchas

44  
José Guamaros,  
**Yemayá**,  
Cat. Nº 39

45  
Heitor dos Prazeres,  
Brasil  
**Muanda** 1951  
Cat. Museu de Arte  
Contemporânea da  
Universidade de São  
Paulo



44



45

otras tentativas de la nueva pintura peruana, influidas sin duda por el maestro Szyzlo, pero divergentes por el propósito de convocar imágenes más reconocibles, personajes teóricos o tal vez deberíamos decir oníricos o míticos, porque en este campo de ambivalencias discernir es traicionar la intuición. Así se siente en la obra original, inmensa, de Titya Tsuchiya (1932/1984), cuando vemos esos seres de nuevas epopeyas rondando como los vientos poderosos de los Andes, entre brumas del génesis.

Para el Dr. Ad (1875/1964) el paisaje es omnipresente, desborda su propia fuerza ontológica, y la aproximación no se efectúa en las brumas del tiempo, sino en un presente tan real como los cielos descomunales, las montañas proteicas y los mismos volcanes, casi la razón de ser de todo panorama, que estallan aunque estén calmos y silenciosos, y encienden matrices cósmicas en las noches demasiado profundas.

José Gamarra (1934) tiene concertada en otros términos la filiación secreta entre el pasado y el presente, entre lo real y la metáfora, la ironía, la denuncia sutil de los choques entre mundos primigenios y usufructos contemporáneos. Sus selvas son semejantes, hasta incomodar, con las que pudieron reseñar los cronistas del pasado, sólo que han perdido ese terrible aire *déjà vu* que apista con el sopor academicista los intentos más notables. Gamarra conserva el naturalismo, no la dosis de estilo. Su obra convoca, como la de otros, las instancias naturales, culturales, étnicas que antes constituyeron ese mundo que hoy es el otro, el imaginario, porque antes era el único, poderosamente presente y avasallante. Un cuadro de Gamarra no concluye, por lo general. Queda en suspenso la acción del helicóptero en las aguas que cruzó Raleigh y las describió como cataratas gigantes, como catedrales superpuestas, con el ruido de mil campanas al unísono.

Mientras se obsesionaba concibiendo torres de oro macizo, calles deslumbrantes, jardines magníficos en ciudades insólitas, todavía tenía tiempo para escribir, con el propósito de incrementar la leyenda y justificar su aventura, lo que había en estas regiones: ciudades imperiales, de relucientes caminos dorados, con inimaginables tesoros, que cada vez se alejaban como una escurridiza promesa "un poco más allá". Entre las utopías de Raleigh y sus visiones exhuberantes, José Gamarra interpone una pintura que conjuga otras realidades. Esa es la magia particular y muchas veces secreta de su trabajo: introducir la disidencia en el tiempo, devolver a lo originario una presencia prestada para que asista a un presente sobrecogedor, amenazante. Gamarra logra que estos tiempos mixtos puedan devolver la magnificencia natural de las selvas amazónicas y del Orinoco, porque allí estuvo un comienzo que en cierta forma se desarticula del engranaje temporal, y hoy es un punto mítico de partida.

El paisaje y la arquitectura establecen nexos indecibles en tres artistas venezolanos de proveniencia y formación diferentes. En los tres, no obstante, esa

46  
 José Antonio Velásquez  
**Vista de San Antonio  
 de Oriente**  
 Cat. N° 97

47  
 Germán Pavón, Ecuador  
**Quito II, s.f.**  
 Col. Francisco Huerta  
 Montalvo, Caracas

48  
 José Antonio Velásquez  
 Honduras  
**Vista de San Antonio  
 de Oriente, 1950**  
 Col. Museo de Bellas  
 Artes, Caracas



46



47



48

relación es la proposición de fondo que implica una identificación del hombre con los recintos naturales y urbanos, como lugar donde se alojan los destinos y se avizoran las eras pasadas o actuales. Emilio Darío Lunar (1940), nació en la ciudad de Cabimas, flotando prácticamente sobre un polvorín de petróleo, en el fragor de la luz y el calor más intenso. Proviene en línea directa de una particular corriente iconográfica de los artistas espontáneos de esa región, para los cuales ser testigo es desatar la imaginación que parece provenir de las cosas mismas que forman el universo donde viven. Lunar se inspira probablemente (como Botero, en gran parte) en una tradición muy arraigada en América Latina, los "cromos" o imágenes impresas para el uso (decorativo) en vastos sectores populares, así como de otras fuentes de ilustraciones de arquitecturas asociadas a contextos históricos y sagrados, donde viven curiosamente sus hermosas, casi inefables mujeres, eternamente perseguidas, fundidas a mitad y a veces en los muros, otras veces viradas hacia la aparición espectral. Pero también están allí las relaciones insólitas, el absurdo, la veta surrealista que a veces emana tan naturalmente del pueblo, como la maternidad (o tal vez paternidad) en la cual una armadura de caballero feudal acuna en sus "brazos" un bebé igualmente acorazado. Este mundo obsesivo de viejas cárceles, pesados edificios públicos de comienzos de siglo, con rectas perspectivas, indudablemente oprime, deja un aire delgado, una atmósfera singular que se aloja de lo que son en verdad las viviendas de la zona, abiertas, pintadas con tonos encendidos. Esa realidad tan obvia y tangible, tan constante, es indicativa del desdoblamiento inducido, terzo, que busca sentido, su obra se vincula con la de Julio Pacheco Rivas (1953), tomado en Caracas y París, quien no obstante desarrolló con perseverancia esta misma opción de la arquitectura fabuladora, pero la suya es más radical, excluye al ser humano por completo. Elementos inquietantes, como baldosas que saltan, ambivalencia de planos que parecen ser soporte o, por el contrario caer en cualquier momento, dieron a su pintura una nota adicional de angustia, que luego fue desapareciendo cuando la proposición se centró principalmente en la construcción de un espacio más vasto (que a veces desborda la tela, toma el piso o el techo), donde Euclides cede el paso a Einstein: las nociones referenciales del vacío ya no tienen el mismo sentido. La tercera alternativa es coincidente sólo en la creación de arquitecturas y ciudades imaginarias, el resto es una compleja, acuciosa investigación en la memoria de las civilizaciones, transcrita con una naturaleza despierta, resaltada con énfasis y hasta con cielos de arreboles, donde el espectador se siente obligado a realizar una especie de arqueología del futuro, de lo conjeturado, de lo que escapa a nuestra precisión pero no a la capacidad de otear en lo posible. La obra de Pancho Quilici cumple una metamorfosis de la historia, inventa civilizaciones factibles cuya descripción resulta desconcertante. Ruinas, vestigios, diseños audaces atribuidos a un futuro lejano, todo se conjuga en los extraños panoramas urbanos del artista, que afirma la creación del hombre a una naturaleza cuya magnificencia parece



49  
Ana María Mazzoli  
**Enmarcando el espacio**  
Cat. Nº 53



49

50  
Poncho Quilici  
**En los dos casos el montaje es paralelo**  
Cat. Nº 72



50

Steven Scalet, *Memories of the Future: The Art of the American West*, Nueva York: Oxford University Press, 1998.

subrayada. "La pierre prend du sens quand elle est menacée de périr: toute ruine ouvre sur une profondeur. Voilà pourquoi les peintres ont si souvent éprouvé la fascination des vestiges", con estas palabras inicia Édouard Glissant<sup>17</sup> su presentación para una exposición en París de Pancho Quilici, para referir cómo toda ruina exige una realidad reconstruida. Sobre la transparencia de la luzidez, Quilici también busca los mundos nuevos dentro de las posibilidades que están en los precedentes arcaicos o en las proyecciones avanzadas a un devenir futuro, pero ambas son a la vez verosímiles, porque podemos reconocernos parcialmente en ellas, y al mismo tiempo fantásticas, porque en el fondo son una respuesta al impulso de inventar un lugar en la anticipación de lo probable.

Gran parte del proyecto americano gira alrededor del concepto del Nuevo Mundo, pero en lo que concierne a su definición, aún al simple acto de constatar los horizontes de ese mundo, más que de narrar los contornos fidedignos de una situación natural, se ha tratado de dar forma a nuevas utopías, en algunos casos, y en otros de situar en el lugar de lo fantástico, la necesidad que tiene este continente de pensar la realidad como un proceso gestativo, a la par que una decisión de tipo eminentemente creador. Nuevo Mundo no es pues un paisaje. Son exploraciones escalonadas en lo posible.



## TRES REINOS NATURALES, REINOS FABULATORIOS Y LA REBELION DE LAS PROFUNDIDADES

**"En un tiempo fui árbol, ave, pez mudo en el fondo del mar".**

**Empédocles**

La coincidencia de los pensamientos genéticos es sorprendente. Empédocles, uno de los grandes pensadores del periodo presocrático, cuyo epigrafe hemos tomado del artículo de Alejo Carpentier sobre Wilfredo Lam, podría coincidir, como otros filósofos de su época, con las cosmogonías americanas, en las cuales la creación es un proceso permanente, en lugar de la concepción rígida de la *creatio ex nihilo* que domina la visión cristiana. Todas las cosas que son, fueron y serán están hechas de fuego, agua, tierra y aire, dice Empédocles<sup>19</sup>, pero "por des-nacimiento, muchos surgen de Uno", y previamente, "Uno se creó y creó tanto a costa de Muchos que llegó a ser solo"... Muerte y Vida: "nada más discernimiento y mezcla de cosas mezcladas"... Según Jorge Luis Borges, y así lo sostiene la tesis de S. Mosca<sup>20</sup>, todo el rico y sorprendente devenir del pensamiento utópico, como interpretación de la maldad, proviene de la gran caída, y se debe al sentimiento lejano, pero constante, de pertenecer a una anterior forma plena, en la que la distancia entre la Tierra y el Cielo, el hombre y los Dioses insondables no existía. Si terminamos en un tercer paralelo, tomando por ejemplo el pensamiento de muchos pueblos latinoamericanos anteriores a la conquista europea, como se revelan con nitidez en textos como el Popol Vuh, los hombres y los dioses se necesitan recíprocamente, y de hecho esta relación marca la intervención del hombre en lo divino, pero el proceso no se detiene allí, continúa bajo una obsesión colectiva por la vida y la muerte, que requiere contactos incasantes, regresos, conocimiento de las identidades asumidas en el pasado más arcaico. Quetzalcoatl, dios de la vida y la fecundidad, se perfora el miembro viril con una espina de maguey, para dar su sangre divina a los huesos molidos de los hombres "frustrados" y armar una nueva masa, dúctil y fecunda, para crear otra generación de Hombres. La metáfora es colosal.

De hecho esa necesidad de religión activa, de creencia constitutiva que se regenera, está en la duplicidad de las creencias de grandes masas del continente, por ejemplo en el área del Caribe (incluyendo Venezuela y Colombia) y en Brasil, donde las religiones africanas han hecho un proceso sincrético con elementos cristianos, africanos y aborígenes, para crear formidables ambivalencias, formas de conciliación (relativas para algunos especialistas), que dan imágenes equivalentes (Jemayá - Virgen o Santa de aspecto caucásico). Las asociaciones de los dioses de las culturas aborígenes y africanas tienen igualmente procesos de sincretismo, comenzando por el más esencial de todos, la vinculación de lo humano y lo divino, y luego con una limitada variedad de simbiosis, serpiente-pájaro la más famosa, símbolos extremos fusionados, lo que reptó y lo que voló, la sujeción y la libertad, vida y muerte.

Cuando se produce en el mundo de la cultura esa rebelión de las profundidades

<sup>19</sup> *Fragmentos Filosóficos de los Presocráticos*, traducción de Juan David García Daza, Facultad de Humanidades, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1974.

<sup>20</sup> *Resumen Mosca*, Jorge Luis Borges, Utopía y Realidad, Monte Avila, Caracas, 1982.

52  
 Wilfredo Lam, Cuba  
**Retrato de H.M.**, 1943  
 Ctr. Museo de Bellas  
 Artes, Caracas



52

53  
 Tito Saatchy, UK  
**Machu Picchu**  
 Cat. Nº 96



53

Max Pol-Fouchet, Lam. Pintura. República Dominicana, 1946

que es la emersión del subconsciente, las áreas de la creación que siempre fueron libres y abarcatas, tienen un nuevo reconocimiento. Max Pol-Fouchet<sup>20</sup> sigue en el deseo de Wifredo Lam de expresar a fondo el espíritu de los negros, que habían captado tan claramente los poetas del área caribeña, como Aimé Césaire, cuya obra fue calificada por Breton como "monumento lírico de nuestro tiempo". Pol-Fouchet relaciona Lam con Lautréamont, el gran monje surrealista que empieza en sus obras "los símbolos del cuchillo, de la garra, de los dientes, de todas las imágenes agresivas". Y añade luego, "Con mayor fuerza todavía renacen en la obra (de Lam) aquellos seres que todos los hombres llevan consigo en su jungla o en sus jardines interiores: los grandes invisibles".

En los treinta, Lam explora la síntesis cubista como un primer movimiento hacia aquella rebelión de las profundidades. Su obra tiene una determinante influencia de la cultura negra. Persigue analogías entre las estatuas orishas de Dahomey y las que se usan en la práctica de Vudú del Caribe. Su obra es un canto al universo de los aires y de las profundidades. Los reinos se mezclan, el hombre se desdobra en todas las existencias antecesoras. Los títulos de varias obras de los años cuarenta parecen confirmarlo: *Homme-Forme* (1940), *Symbiose* (1940), *Germínación Secreta* (1943), *Aufel pour Elegua* (1944), *Aufel pour Yemayá* (1944), *Canto de Osmosis* (1944), *Los Umbrales*. Mientras las formas entran en fusión, y los seres se encarnan con partes de animales que se reconocen o que pertenecen a las invenciones del subconsciente, como se revela de manera paradigmática en *Luz de Arcilla* (1950, Col. MBA, Caracas). Dos pensamientos confluyen sobre esta tesis, y son de Alain Jouffroy y Eugène Ionesco. El primero dice: "Chaque image du monde, et chaque image de l'art relèvent de cette double pensée: le 'nouveau monde' est caché par son pulvérisement, mais la misère et le pulvérisement seront dominés, quand on verra que tout ne cesse de se tenir: l'individu solitaire, son inquiétude, ses doutes, ses cauchemars, ses joies les plus secrètes, et les peuples qui tentent d'adapter à leurs immenses besoins les intuitions de ceux qui ont la chance de ne pas se confondre entièrement avec un seul d'entre eux, et qui par cette seule raison, peuvent parfois parler en leur nom à tous"<sup>21</sup>. El segundo añadiría: "... (Lam) est ouvert au monde, au monde caché, mystérieusement relié par delà le monde à la naissance de l'homme, à la genèse du monde et c'est par cela que son art est essentiellement humaniste"<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Max Jouffroy y Eugène Ionesco, Lam, exposición itinerante organizada por los Ministerios de Educación de España y Cuba.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid.

54  
Roberto Matta  
**Tierra abierta**  
Cac. N° 57

55  
Wifredo Lam, Cuba  
**Leda y el Cisne** 1947  
Col. Miraflores Maldonado,  
Caracas



54



55

### ...el corazón es un ojo

Para Roberto Matta, el gran poeta Octavio Paz escribió un poema lleno de evidencias y hallazgos<sup>27</sup>, que se inicia con un título revelador: *La Casa de la Mirada*, y despliega metáforas que son en verdad proposiciones de acercamiento: "...el corazón es un ojo". Y además "...es necesario poblar el mundo de ojos, hay que ser fieles a la vida, hay que Crear para Ver".

Amigo de los pintores, volador en las grandes pesquisas espirituales de la humanidad, Paz desentraña otras pistas para Matta. Gracias a él tenemos un texto visionario de Marcel Duchamp, que data de 1946: "Su primera contribución a la pintura surrealista, y la más importante, ha sido el descubrimiento de regiones del espacio, hasta ese entonces ajenas al registro del Arte". Y culmina con esta observación: "Una vez más Duchamp da en el clavo: el espacio de Matta es un espacio en movimiento, en bifurcaciones y recomposiciones continuas. Espacio que brota, plural. Espacio que posee las propiedades del tiempo: se desplaza y se divide en unidades sutiles que jamás se interrumpon".

Este Matta bien definido, es un complejo creador que asegura su gran lenguaje en la década de los cincuenta, cuando expone su serbido cósmico, visceral, erótico y sexual, donde no obstante se perciben más las inquietudes, los sobresaltos del instinto. Con la década de los setenta, las correspondencias entre los reinos humanos y naturales también abordan el área difícil de lo político y los seres figurantes, como en un líquido seminal cósmico, también empuñan armas y lanzas.

Cosmopolita por formación, Matta permanece profundamente americano y social, dos rasgos que nunca abandona. Reside en París durante la mayor parte de su carrera, ciudad donde establece en los comienzos firmes nexos con los surrealistas, pero se producen discordias, especialmente con Breton y es separado del movimiento, que en los cincuenta está en franca etapa de deterioro y hasta de empobrecimiento por lo que algunos consideran *decreptitud de gabinete*; las últimas exposiciones fueron en realidad en extremo pobres y los viejos maestros, adocenados, tenían ya muy poco del espíritu inicial de ruptura y autonomía. Se habían tomado dogmáticos. El espíritu de Matta es por otra parte extrovertido, comunicativo, dispuesto a ayudar a los movimientos emergentes. En Venezuela se vinculó, por ejemplo, con el movimiento del *lecho de La Ballena*, el más radical en los planteamientos cuestionadores que, como referimos antes, produjo violentas reacciones y vastas campañas en su contra; Matta expuso con sus integrantes e hizo prevalecer su gesto solidario, por encima de otras consideraciones. Esto explica su versatilidad temática, tal vez marcada en etapas, que señalaría hacia los sesenta y setenta el momento de mayor preocupación por los derechos humanos y la agresión de algunos pueblos contra otros. Su universo comienza con un paisaje misterioso, dentro del cual las figuras se relacionan por una manera de compartir la misma sustancia, como si ya se anunciara el carácter de magna de las obras del artista. En ese entonces también podría haber alguna relación con Duchamp (On



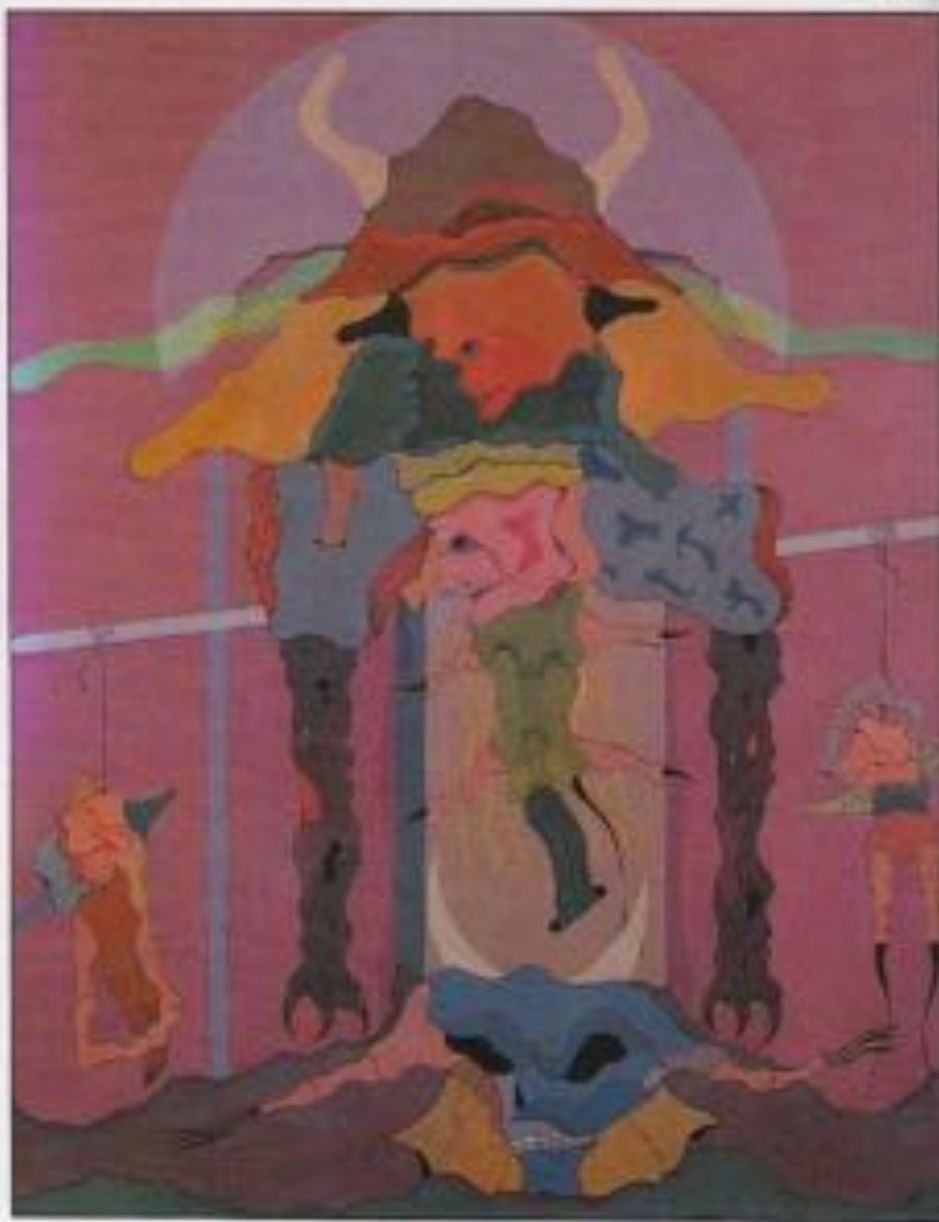
56  
Gerardo Chuluc,  
**Genealogía de los  
Fantasmas**  
Cat. N° 27

57  
Jorge Camacho,  
**El Cielo y la Tierra**  
Cat. N° 20

58  
Enrique Tabares,  
**Precolombino en rojo  
y azul**  
Cat. N° 27



56



57



síncruto, 1942). Pero en esta misma década se define el gran espacio fusionador, convertidor de universos orgánicos o siderales, en parte de un acontecimiento donde el hombre, de alguna manera es el centro. Aun más, hasta la fisiología se sugiere en obras como *Le vertige d'Eros* (1944, Col. MOMA, New York) que marca claramente la conquista definitiva de ese espacio mitad arquitectura, mitad sustancia viva, viva como los fermentos y secreciones orgánicas. Una tecnología desquiciada aparece y se acentúa hacia los sesenta. Un óleo de 1945, *Un poète de notre connaissance*, presenta un raro personaje, mitad animal, mitad humano, con una mano que se hace pistola, prelude el sentido crítico (*United States of America*, 1973), que otras veces utiliza fusiles y armas diversas integradas a los cuerpos. Pero la labor de Matta es todo menos una preocupación temática, por el contrario, él es un totalizador, así que cualquiera sea el punto de partida, la tela, el dibujo y ocasionalmente otros medios (como la escultura) desplazan el mismo universo. Como dice Octavio Paz:

"Caminas dentro de ti mismo y el tenue reflejo serpeante que te conduce no es la última mirada de tus ojos al centrarse ni es el sol tímido golpeando tus párpados, es un arroyo secreto, no de agua sino de latidos, llamadas, respuestas llamadas, hilo de claridades entre las altas yerbas y las bestias agazapadas de la conciencia a oscuras".

59  
 Armando Morales  
**Sliced Fruits**  
 Cat. N° 56

60  
 Rufino Tamayo, México  
**Bailarina en la Noche**  
 1940  
 Col. Museo de Bellas  
 Artes, Canarias

61  
 Fernando De Soto  
**Interior I**  
 Col. N° 32



59



60

### "magia antigua y magia actual"



81  
 Miguel Ángel Asturias, Rufino Tamayo, 30 años de amistad.  
 Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo,  
 Caracas, 1967

Una humanidad americana que fusiona pasado, presente y futuro está en la obra monumental de Rufino Tamayo. La conciliación de los niveles culturales, temporales y étnicos es una constante subyacente, omnipresente además, que se sostiene como una gran aspiración del continente emergente desde sus grandes tradiciones. *El Hombre Emergente* (1973, Col. MBA, Caracas), ligeramente inclinado, semeja el mutante de esta simultaneidad. Posiblemente, nadie mejor que Miguel Ángel Asturias, cuya obra literaria permanece tan intensamente imbuida de las culturas primordiales, pudiera caracterizar la pintura de Tamayo. Y así lo hace, expresamente: "Los signos existen. Existieron y existen. Los encontramos en los códices. Los podemos palpar con la yema de los dedos, leerlos como ciegos, en las estelas mayas de las ciudades ceremoniales. ¿Se lanzó el hombre al espacio en épocas míticas? En el Códice Troiano leemos los signos que, se supone, investigan vuelos interplanetarios ejecutados por aquellos hombres. Y en el Códice de Dresden se cree que existe, elocuente y gráfica, la clave de estos vuelos espaciales. El collar de anillos de fuego, la serpiente de propulsión, los símbolos de la energía concentrada, el hombre a tierra levantado más alto que las aves, perdido en el mundo de las astronomías... Y ahora la misma imagen de estas mágicas estampas de Rufino Tamayo. Magia antigua y magia actual. Alrededor de estas imágenes, más signos que imágenes, silencio, silencio sin oídos, silencio espacial, silencio de los astros en su eterno rodar de máscaras en el espacio. Aprestar algunas de estas máscaras es lo que ha hecho Rufino Tamayo, apresarlas y dárnoslas depuradas, estrictas, mecánicas, poéticas, marcadas por cronologías de arena".<sup>24</sup>

Desde luego, la contribución al encuentro de los reinos en el hombre, en la historia y en el mito, tiene en Tamayo un hallazgo mayor. Su obra entera responde al concepto

La obra de Alejandro Obregón (1920) ha tenido una gran libertad de motivación, y se expresa a través de paisajes, flores, fauna y personajes de gran variedad, siempre sujeta a fuertes síntesis, al borde de la figuración, pero evidentemente apoyadas en ella. El carácter gestual, el contraste de luces y sombras, y un evidente gusto por lo tuntuoso y dramático del espectáculo pictórico, le permite fluctuar entre el simbolismo y lo fantástico. En 1961 Marta Itaba lo ubica "con un espíritu particular, el espíritu caótico de toda América, desamparado y ambicioso, capaz —potencialmente— de las más hondas explosiones sentimentales, podríamos añadir que crea el precedente de ese espíritu, que en cierta forma lo condiciona y/o expresa mejor que quienes le anteceden o le son contemporáneos".

Remedios Varo (1900/1963) había nacido, como Obregón, en España, y trae al Nuevo Mundo la pasión de lo imaginario. Sus telas conjugan con frecuencia los tres órdenes preferenciales de la pintura, el sentido del paisaje, la arquitectura organizadora y los personajes y entes mitológicos o surrealistas que completan una

62  
Venancio Spínola,  
**Tarde roja**  
Cat. N° 89

63  
Francisco Baeza,  
**Cocodrilo grande**  
Cat. N° 94



62



83

composición casi teatral, con voluntario tono evocador de pasados y transcurso culturales, en los cuales ama regodearse, pero sólo para reevivar la sed de descubrir. El venezolano Pájaro (1952) es autodidacta de gran desajuste técnico, que además de descubrir el arte de pintar, ha querido seguir la historia de su grandeza; recorre burlescamente todas las fuentes, las usa para describir con términos prestados una emoción propia, inventar todo de nuevo, hacer que su cuidado realismo explote de referencias internas, de desajustamientos casi imperceptibles. Su obra puede referirnos una panorámica del paisaje desértico, poblado de baiones de juego multicolores, un asombro simple pero total: o se enfrenta a retos mayores, como en *Estación El Encuentro* (1988), toda ganadora del premio del gran salón abierto del Metro de Caracas, donde un indio aturdido corre en una eternidad inalcanzable tras el sentido del tren en el paisaje ajeno, mientras la cotidianidad canta con el gallo y el esplendor de la naturaleza entona los regocijos de la vida que nada se pregunta. Pájaro es lo opuesto de Vero: ningún prejuicio intelectual, sólo hallazgos.

Venancio Shinki (1932) y Tissa Tsuchiya (1932/1984), ambos de Perú, y en desarrollos afines, prolongan en otro momento ese mismo dominio de investigación: la tradición del humanismo milenario, asociado a los contextos americanos. Shinki tiene en *Cantantes* (1960) esa condición unificadora, con figuras que se disuelven en la materia espacial, vaporosa o líquida, propicia para convertir todo en una sola emanación. Tissa Tsuchiya también maneja sus personajes alargados, agigantados, como espectros de la mente y del subconsciente colectivo, dando a los hombres una dimensión de leyenda concebida y guiada a voluntad.

Esa propensión a los híbridos está anunciada en la poesía y en la pintura por igual. En el *Canto General* Neruda totaliza al continente, Amor América, y al hombre que "... tierra fue, vasija, párpado / de barro trémulo, forma de la arcilla fue / cántaro caribe, piedra chibcha / copa imperial o sílice araucano / Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura / de su arma de cristal humedecido, / las iniciales de la tierra / escritas"<sup>22</sup> Jorge Camacho (Cuba, 1934), Alonso Cuevas (1953), Oswaldo Vigas (Venezuela, 1926), Mano Abreu (Venezuela, 1919), Manuel Quintana Castillo (Venezuela, 1928), Francisco Toledo (México, 1940) y Antonio Moya (Venezuela, 1941), todos pintores en distintas facetas de una tarea equivalente, desdoblaron al hombre en sus más insólitos vínculos.

Jorge Camacho pinta con colores opacos (nocturnos dice Breton) seres que recuerdan lo humano, pero están constituidos por pezuñas, cuernos, cabezas bestiales y miembros de artrópodos, cumpliendo sus extrañas metamorfosis. Alonso Cuevas describe formas orgánicas menudas, inquietantes seres que forman comunidades y tejidos abiertos. Vigas asimiló los procesos cubistas, pero prefirió la alternativa de los esquemas elementales, con los cuales en la década de los cincuenta desarrolló su serie de brujas y mujeres botánicas, adecuación a una flora

<sup>22</sup> Pablo Neruda, *Canto General*, Canto General, Ediciones Colihua, México, 1970.

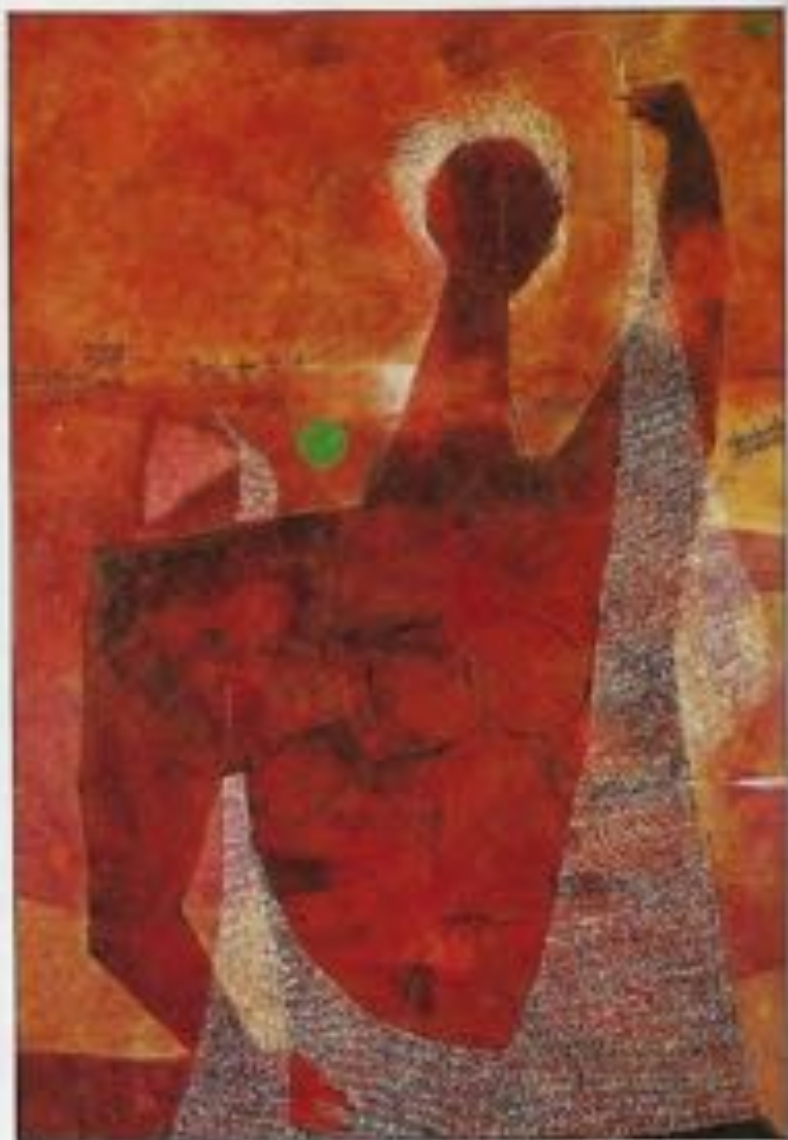
64  
Mano Abreu  
**Dama vegetal**  
Cat. Nº 1

65  
Manuel Quintana Castillo  
**Tejedora de Nubes**  
Cat. Nº 14

66  
Antonio Moya  
**Nuevo Circo**  
Cat. Nº 56



64



65



delirante. Mario Abreu, con su *Mujer Wajotal* (1954) marca también la simbiosis con el entorno en términos espontáneos, donde el color asegura una preeminencia celebratoria; más tarde sigue el sentido mágico de las asociaciones entre imágenes y objetos de diferentes procedencias, reunidos en collages de fuerte sentido ceremonial, como iconos imaginarios.

Manuel Quintana Castillo (Venezuela, 1928) se anuncia con una obra enteramente fantástica, que define su vocación por visiones que guardan apariencias figurativas, pero remiten al carácter mágico de la realidad. Su *Tejedora de Nubes* ilustra estos espacios indefinidos y abiertos, sobre los cuales es factible crear toda la conjetura sobre lo real.

Francisco Toledo es una personalidad de enorme destreza, que aprovecha con igual eficacia medios tan disímiles como la gráfica, el dibujo y la pintura, y en todos logra que sus escenas de zoología fantástica (de hecho, ha realizado varias series sobre el tema borgiano) tengan la misma consistencia de escritura inscrita en un tiempo misterioso (no en papel o tela), o tal vez en el aire espeso de los tiempos. Es el gran artífice de una mitología más íntima, hecha con las presencias vecinas, animales reales o legendarios. Seres hermafroditas, que además desafían los límites con el resto del reino, aparecen en las obras de Antonio Moya de los años setenta, personajes reconstituidos sobre nuevas organizaciones, donde se destaca el componente erótico dotado de una agresividad excepcional.



67  
Jim Amaki  
**De Profundis Silent**  
Red n° 47  
Cat. N° 5

68  
Henri Pourcellement  
**Casa de Babalon**  
Cat. N° 66



67



68



### la nueva mutación: simbiosis del hombre y sus engendros

En cierto modo, los artistas conforman una era, le dan sentido, contribuyen a dar valores, identidad, y hasta por sí mismo destinos. Los artistas decimonónicos cambiaron los viejos panteones por nuevos dioses, y crearon la efigie de ellos, representantes sumos de los nuevos principios, válidos para la ontología regional: libertad, democracia, unidad local y nacional, solidaridad de causas, futuros... Pero los artistas también anuncian cambios bruscos, dudas y desequilibrios, fantasmas que manejan por igual los pintores populares y los académicamente formados. Héctor Poleo viaja a Nueva York a mediados de los cuarenta, se convierte en uno de los raros artistas que atestiguan el holocausto, bajo forma de pasajes surrealistas, ruinas, héroes derruidos. En los cincuenta, Pedro Centeno Valenilla, gran forjador de emblemas y alegorías patrióticas, resiente una tentación desvanecida y pinta cuerpos de múltiples y extraños órganos, engendros monstruosos que buscan un equivalente en el subconsciente. Rodolfo Abularach (Guatemala, 1933) que había seguido los temas pre-hispánicos (*Fugitiva de un diñel maya*, 1958), empieza luego una sistemática exploración del ojo, esfera y por lo tanto infinito, planeta y por ello mismo totalidad cerrada, que constituye uno de los aportes más sobrecogedores de la pintura latinoamericana, porque la insistencia onírica, la reiteración exalta y la acumulación sostiene cada una de las piezas. Carlos Colombino (Paraguay, 1937) erige personajes hechos como enriquecimientos y montajes pétreos. Jim Amaral (1933) sigue los procesos de descomposición en las frutas y de transmutación en general, con lo cual se sacude una nueva vida (normalmente ignorada). Sus frutas y personajes tienen una seducción que puede molestar, en momentos por la crudeza de las alusiones eróticas, en otros por la poca costumbre de considerar la forma en evolución durante los procesos degenerativos. Su proposición podría ser entonces más bien el tiempo, la fragilidad de lo humano ante el resto del universo y la belleza de los jardines de las muertes y renacimientos continuos. Como un eco asombroso, Margot Römer (Venezuela, 1938) acude a nuevos festigos de cargo, los entes anónimos que nos acompañan en la intimidad, que en efecto la comparten y se convierten así en presencias ficticias, pero interventoras. En los primeros años de la década de 1970 comienza la temática que luego expone en una colectiva en São Paulo y más tarde con obras individuales. En un caso es la piel, *"Piel a Piel"*, en otro los aparatos sanitarios que acompañan la vida diaria, los cuales transcribe con colores brillantes y densos, intensamente coloreados, con una técnica precisionista que logra una presencia nítida, pero casi licuocente. Así, ante este realismo ultra, el efecto es contrario. En vez de imitar la apariencia de la cosa, voluntariamente se cambia, se llena de franjas violentas de color, para que trastocado de esta manera, el objeto-ícono responda el cuestionamiento de su interferencia. El movimiento suramericano de la vanguardia de los años veinte y treinta fue notable entre los artistas que buscaron una nueva formulación del hombre fuera de los esquemas usuales. El hombre indagado pasó a ser para pintores como Batlle

70  
 Frida Kahlo  
**Ojo especial 2 (ojo azul)**  
 Cat. N° 3



70

71  
 Frida Kahlo  
**Pensando en la muerte**  
 Cat. N° 43



71

72  
 Frida Kahlo, México  
**Auto-retrato con mones, 1943**  
 Cat. privada, México



Planas y Roberto Aizenberg, como una equis vacía, como un supuesto, que era necesario pensar, y que por lo pronto era más interrogante que afirmación. Siluetas como maniqués corresponden, como comentamos en el primer capítulo, a una suerte de pasaje del interior de la mente, sueños o subconsciente, manejando a su manera los nexos sueltos. Alejandro Xul Solar en cambio inventa seres ficticios sabiendo de su ficción y de su abierto desafío a lo razonable: son como activadores que hurgan dentro y nos predisponen a nuevos cambios. En Brasil de la etapa de los años veinte y treinta, se produjeron cambios radicales y una indudable inclinación hacia el manejo de los componentes surrealistas por todos aquellos pioneros; tal vez una imagen representativa de aquella desembocadura en el subconsciente fue la obra de Tarsila do Amaral, en especial y como ilustración, su famosa obra *Abaporu* (1929) donde se retoma un tema de origen medieval, seres de una sola pierna, tal vez el detonante para aquella proposición de arte antropofágico que se propició entonces.

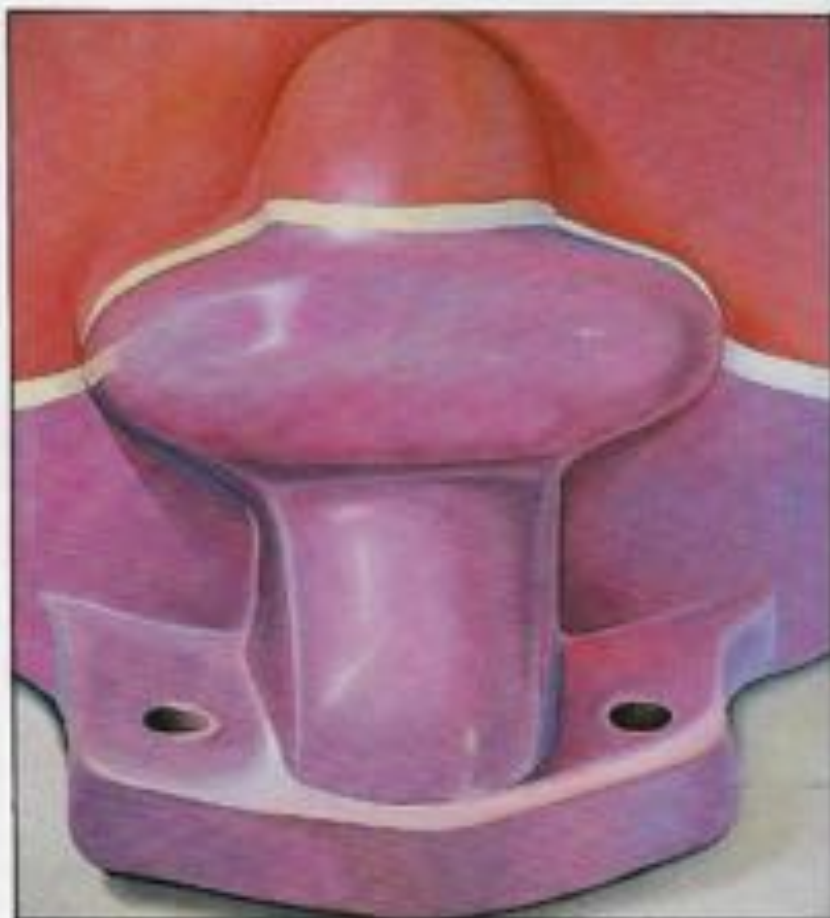
El surrealismo tuvo vigencia en México con desfase respecto a otros países americanos. La figura descolante es sin duda Frida Kahlo, diosa absoluta del desafío y la autonomía, que logró gestar la obra más importante, que el tiempo ha venido confirmando cada vez con mayor jerarquía. Nació en Coyoacán en 1907, de padre húngaro-alemán, y de Matilde Calderón, mexicana. Su vida fue en extremo difícil, a los 9 años poliomielitis, a los 18 un grave accidente automovilístico, que determinó toda una existencia trágicamente dolorosa. Sus amores y rupturas con Diego Rivera fueron intensamente complejos. Tuvo influencia posiblemente sobre los cambios fundamentales de Rivera al dejar éste la investigación de la vanguardia cubista, que con toda seguridad Kahlo consideró efímera, en favor de una pintura más francamente mexicana, como la que ella misma realizó, comprometida sin ambages con las dos realidades que apasionaron su mente, su propia identidad y conocimiento, en primer término, y el país y las circunstancias donde le tocó vivir, en correspondencia. Es el encuentro entre un ego afrontado y un ego pluralista, que hace una suerte de historia total, donde todo forma unidad, lo fisiológico y personal, lo político y social, la naturaleza asombrosa y el hecho concreto, la toma de posición, el compromiso. Una vez más André Breton estuvo involucrado. Llevó una exposición de Frida Kahlo a París, participó con entusiasmo en el reconocimiento de un país como México que es por excelencia un universo surrealista. Benjamin Péret, Antonin Artaud, Luis Buñuel, Wolfgang Paalen y algunos otros dejaron aquí riel y delirio. Para la exposición de 1940, César Moro, uno de los pioneros, escribió: "Pero habrá una vez, en que el muro que nos impide ver al mar total, la noche total, caerá; las puertas del sueño a todo rufoiente dejarán libre el paso, apenas perceptible de la vigilia al sueño; el amor dejará para siempre sus muletas y las heridas que cubren su cuerpo adorable serán como soles y estrellas y todo género de planetas en su constelación de devenir eterno. Olvidado el lenguaje se cumplirá la profecía del Cisne de Montevideo: 'La Poesía debe ser

73  
 María Inquiereo, México  
**La Dolorosa**, 1947  
 Cat. Galería Aníbal, México



73

74  
 Margot Román  
**Un tiempo para amar**  
 Cat. Nº 40



74

75  
 João Freix, Brasil  
**Yemayá**, 1956  
 Cat. Museo de Bellas  
 Artes, Caracas

Octavio Paz, "Si". Cat. Exposición Los Surrealistas en México. Enciclopedia que Paz había formado parte de los núcleos organizativos y así lo refleja la documentación general de la edición. El poeta arriacot de origen, se también activo difusión para el momento de la muestra, aunque durante la exposición y el día que la inauguraba.



75

hecha por todos, no por uno"<sup>18</sup> Entre los artistas que recoge una exposición realizada casi medio siglo después, se mencionan Alberto Gironella, Juan Calderón, Leonora Carrington, Remedios Varo, Pedro Friedeberg, Gunther Gerzso, Agustín Lazo, María Izquierdo, Juan O'Gorman, Antonio Ruiz y desde luego Tamayo, Sonano y Frida Kahlo. Para la síntesis poética, el registro lo hizo Octavio Paz, en un poema titulado "Si"

El surrealismo  
 pasó por México  
 espejo magnético  
 síguelo sin seguirlo  
 es llama y ama y llama  
 allá en México  
 no éste  
 el otro enterrado siempre vivo  
 bajo tu mármomeringue  
 palacio de bellas artes  
 piedras sepulcrales  
 palacios  
 municipales, arzobispales, presidenciales  
 Por el subterráneo de la insurgencia  
 bajaron  
 subieron  
 de la cueva de Estalactitas  
 a la congelada explosión del cuarzo  
 Breton Póret Artaud, Leonora Remedios Pazlen  
 Alicia  
 Gerzso Frida Gironella  
 César Moro  
 Convergencias de insurgencias  
 allá en las selas  
 la sal es sol a solas olas  
 allá  
 las alas abren las sales  
 el surrealismo

70  
Alejandro Kuri-Sosa  
**Visión en el fin del camino**  
Cat. N° 100

77  
Roberto Acenborg  
**Pintura**  
Cat. N° 3



76

## CUATRO EL ESCENARIO DE LO VISIBLE EL ESCENARIO DE LO POSIBLE



77

Hay una gran franja de creación donde la posición del artista se vuelve en extremo sutil, y es cuando se toma conciencia de que el arte es representación, y el mundo en su sentido absoluto queda afuera. Entre el hombre-sujeto y el mundo-objeto, sólo puede haber ese puente maravilloso que es la representación, pero es sólo eso: puente, laberinto en casos de exaltación. Cuando el hombre tuvo acceso a eso que Martin Heidegger califica como "la casa del ser", esto es el lenguaje: se abrió el camino más amplio para la segunda creación del universo, el de los significados, la trama que califica y da sentido a todo cuanto es concebible. Y era lógico que de alguna manera el hombre quisiera reproducir con algo más que palabras aquello que estaba en su memoria, en su percepción y hasta en su emoción. La gran aventura por capturar la frontera que está delante de los ojos comenzó muy profundo en la historia, y desde luego todavía más lejos, antes de la historia. Pero con el advenimiento del cristianismo y la expansión de la ilustración, se hizo cada vez más necesario representar. Luego se añadió la condición de verosimilitud. La nueva frontera fue entonces acercarse cada vez más, aprehender cada vez mejor y más fidedignamente aquello que se deseaba comunicar. Es por eso que el ilusionismo dominante por siglos en la pintura europea, tuvo seguidores de escuela y entusiastas furtivos por todas partes. Aún en el siglo pasado los límites perfeccionistas tocados por Ingres y David fueron juzgados como asombrosos, pero no se tardó en descubrir que eran imágenes creadas, esto es, interpretaciones idealizadas, y no el testimonio verdadero de lo real. Dos premisas pueden saltarnos a la consideración, una de ellas es que la realidad de las cosas está en su condición física y en la apariencia que reviste, otra que la realidad de las cosas está no sólo del lado del objeto, sino también del lado del sujeto, y que por ello sólo es significativo lo que es verdad también para el hombre que percibe y comunica.

Ante esta ambigüedad, para el capítulo del escenario de lo visible escogemos sólo aquellos artistas latinoamericanos que de una u otra manera han contribuido a despejar, o tal vez a hacer más compleja, la ilusión de lo real.

Complementariamente, veremos también el escenario de las reconstituciones posibles, fruto de la alianza predicha en los extremos del puente.

Antes de seguir, queda todavía una reserva científica del problema. El hombre no es unívoco, desde el punto de vista funcional, y guarda además distancia con otras especies, las cuales ven y se relacionan visualmente mediante otros sistemas y en condiciones diferentes. Gregory y Gombrecht en una detenida investigación<sup>17</sup> consideran que para la ciencia, con toda seguridad la ilusión no es sino error normalmente fácil de detectar y corregir. Pero eso que inicialmente se puede considerar error, o variaciones en los sensores de que disponemos, puede también convertirse en condicionamiento permanente. Esta dramática cualidad de las ilusiones sirvió admirablemente al arte, "en la escultura, en la escultura y en la pintura". Estas variantes (o distorsiones) de la percepción revelan de todos modos,

<sup>17</sup> H. Gregory & E. H. Gombrecht and others, *Illusion in nature*, London: David Duckworth & Co. Ltd., 1973.



78  
Dario Moretti.  
**Mujer en el baño.**  
Cat. N° 57



78

79  
Santiago Cárdenas.  
**Amazona y paraguas.**  
Cat. N° 23



79

80  
Santiago Cárdenas.  
**El espejo gris.** 1973  
Cat. N° 24



"nuevos aspectos del mundo y de nosotros mismos".

El grado de asimilación de los códigos pasa a tener anormal importancia, luego de tantos siglos de persecución del naturalismo de la visión realista. Tal vez la fotografía terminó con una fase de la iconografía, pero en gran medida condicionó otras. Lo que usualmente se define como precisionismo, para denotar el interés por detallar la narración, está inevitablemente ligado a la posición del ultra realismo, cuya base operativa es el seguimiento del testimonio fotográfico, con lo cual el ojo cede la función a la máquina, y los nervios y fisiología humanas a las erusiones y la química. Evidentemente es la culminación del gran malentendido de una larga historia de las comunicaciones visuales. Lo que podría ser el espejismo de lo real, ha sido tratado de otras formas en esta parte del continente, por artistas como Santiago Cárdenas (Colombia, 1943), David Manzur (1929), en sus etapas recientes, Claudio Bravo (Chile, 1936), Roberto Lizano (Costa Rica, 1951), Juan Cárdenas (Colombia, 1937), Alberto Castañeda (México, 1938) y José Antonio Dávila (Venezuela, 1932). Hay siempre una variable, un ingrediente nuevo en cada uno de ellos.

Santiago Cárdenas es uno de los más conocidos. Es uno de los artistas más efectivos en provocar no sólo la imagen supuestamente fidedigna hasta el estupor, aliada desde luego a la disponibilidad de recursos y las habilidades técnicas mayores, sino aliada también a eso que podríamos llamar el laberinto transparente de la realidad, el juego de espejos aun cuando no los haya. Dos obras pudieran servirnos para acercarnos a sus proposiciones, en fases distintas, una de ellas, *El Espejo Gris* (1973, Col. MBA, Caracas) es una tela de gran formato que plantea el efecto simple de un espejo colocado en el rincón de un cuarto, dislocando la perspectiva y poniendo en juego la creación del engaño visual, hay por lo menos dos espacios que se confunden, el del recinto y el del espejo. En otra obra donde no hay el recurso de la superficie que refleja, el supuesto del espacio es todavía más rico en alternativas, se trata de *Amazona y Paraguas* (1987, Col. privada, Caracas) donde tenemos el espacio de la superficie del pizarrón, el otro creado por la figura de la Amazona dibujada sobre él, y por último el del objeto, paraguas, situado en un extremo, como abandonado. En este último caso el aire entre estas relaciones es misterioso, pero se siente, es una proposición tan sensible que tal vez sea el ojo y la mente aliados los que inquietan primero.

José Antonio Dávila venía de las angustias por la maquinización funcional del hombre en la sociedad industrial. Sus telas y dibujos tenían el espacio parcelado de la dualidad máquina hombre y las relaciones formales de esa dualidad. Volver a la descripción minuciosa fue, más que un cambio de estilo, una urgencia surgida en su interior. Dice Antonio Arráiz<sup>19</sup> que el paso del *Hombre Modular* de sus etapas previas, a las nuevas (y casi "clásicas") naturalezas muertas de ahora, se basa en la pregunta sobre quién era el instrumento, el hombre o la máquina. Es entonces —continúa Arráiz, y cita a María E. Ramos— cuando después de un "bescenso en

<sup>19</sup> Antonio Arráiz, "Del encuentro a la revelación" en Cat. Exp. de José Antonio Dávila, Galería Puntos, Caracas, 1988.

81  
 Michael Nery, Brasil  
**Composição 51**  
 Cat. Museu de Arte  
 Contemporânea da  
 Universidade de São  
 Paulo



81

82  
 David Allan Siqueira,  
**Balarina**  
 Cat. Nº 57



82

83  
 Claudio Bravo,  
**Muchacho sentado en  
 el taller**  
 Cat. Nº 18



los infernos", el pintor "vuelve a una realidad más íntera, donde están tal vez a la espera los símbolos, los sueños olvidados, los recuerdos y creaciones de la memoria". En una nota nuestra de 1981 (*El Nacional*, "Cuadro de Muchos") también coincidimos: "Su obra (...) ahora se orienta hacia una nueva narrativa de la realidad, donde los fenómenos y entes ordenados, sean objetos o especímenes de la fauna o la flora, se presentan más como un hecho ante la conciencia, que como una preocupación de registro fenomenológico". Es decir, son entes vividos adentro, contados desde la significación presente y en función de la necesidad de recuento para sí, más que testimonio externo y frío. En las obras de la década de los ochenta, Dávila también maneja un espacio extraño, que luego de una segunda y tercera mirada, se revela cada vez más sorprendente. Aparentemente el realismo útil parece definir todo, pero luego empezamos a descubrir que esa visión tan esmeradamente minuciosa también tiene varios aires, el fondo oscuro y dramático, desprende en primer término muchos de los objetos y frutas, que a veces casi flotan, evidentemente en otro. Y en un nuevo ámbito, por ejemplo, una posilla o manoposa se encarga de crear vínculos entre estos estratos de tanta nitidez y al mismo tiempo de tanta ambigüedad.

Claudio Bravo (1936) dedica grandes destrezas para crear vividas imágenes que buscan ese mismo contexto fidedigno, el acucio de datos sensibles trasladados minuciosamente por el ojo hasta una tela para crear la ilusión de un cuerpo, de ejemplares de la flora o de la fauna, objetos y hasta personajes. El lucubrismo de Bravo a pesar de su limpidez no esconde una cierta sensación de inquietud, los personajes parecen en efecto desnudos, solitarios, vulnerables. Son consecuencias, más que propósitos. La verdadera búsqueda está contrada en crear esa ficción que los espectadores juzgan maravillosa, parecida ingeniosamente a la realidad, otra forma del encartamiento que no ignora su condición representativa, nunca un sustituto de lo real. ¿Será posible situar la zona del encanto en esta precisión de lo ficticio, pero poderosamente verosímil? Esta devoción a las formas reconocidas y convencionales (en un buen sentido del término) está igualmente presente en obras como las de Darío Morales (Colombia, 1944/1988), quien en tres medios (dibujo, pintura y escultura) trató de situar su área de proposiciones dentro de marcos que además de nostálgicos y solitarios, evocan, como dice Eduardo Seriano, un "érfasis realista" amparado en cierto modo en "marcos clásicos".<sup>29</sup> Para David Menzies, también colombiano y adepto a las formulaciones tradicionales, las búsquedas de estas dos últimas décadas han pasado de juegos conceptuales, a lo Magritte, que le permiten, por ejemplo, hacer un retrato sin cabeza, todo lo demás flotando en un aire verídico, y al mismo tiempo (*Las tentaciones de Antonio Morales*, 1983) a la pintura de grupos de jugadores en colores vivísimos, que resaltan como si el pintor quisiera ex-profeso celebrar este acontecimiento que tal vez nunca será repetido en las mismas condiciones, por seres que ya nunca serán los mismos. Es la manifestación con apariencias de una muerte anunciada.

<sup>29</sup> Eduardo Seriano, *Con un solo Ara Colombiano*. Edición Museo Nacional, Bogotá, Colombia, 1988.

84  
 José Antonio Davila  
**Ofrenda VI**  
 Cat. N° 30



84

85  
 Alberto Castañeda  
**Clartidencia**  
 Cat. N° 25

86  
 Ángel Luque  
**Los Reyes de Bélgica  
 frente al África**  
 Cat. N° 40



85



66

En la obra de Alberto Castañeda la realidad misma se compone de contradicciones, o mejor dicho de distanciamientos abruptos. De esta manera sus telas nos proponen varios acercamientos de conciencia, varias posibilidades para la percepción de la realidad. Sus técnicas realistas y detalladas, se combinan con otras sugerentes, imprecisas o por el contrario planas como una greca decorativa. En la obra *Clarividencia* (1989), la visión va de un nivel a otro de la evidencia. De los acontecimientos, como si viviéramos en mundos y tiempos diferentes, que se comunican ocasionalmente entre sí. Enrique Castro Cid (Chile, 1937) viene de todas esas búsquedas que, en suma, tratan de legitimar el arte como idea, lo cual en cierto modo relega a segundo plano el problema visual. En sus proposiciones recientes, como *Latin Girl* (1989), regresa al núcleo de los problemas perceptivos en el arte. Utiliza un sistema híbrido de generación de las imágenes, con lo cual logra mitificar la tecnología y otorgarle un carácter nuevo dentro de la fijación de coordenadas fabulatorias de lo posible.

En una fase más intuitiva de la producción de imágenes significativas, un artista venezolano ensaya métodos originales. Angel Luque (1927) crea, con procedimientos gestuales y masas informales, seres como de barro y fuego, engendrados por su propia violencia y señalando por su actitud crítica, la problemática de la comunicación, de esta manera, sitúa la imagen como portadora de valores de resistencia.

87  
 Juan Balle Plácer,  
**Siete hijos y el  
 fantasma de la madre**  
 Col. Nº 10

88  
 Juan Carlos Libertini,  
 Argentino  
**Personaje con objeto  
 ovoide** 1977  
 Col. Roberto y Ana  
 Bolívar, Caracas



87



68

### Inventar, recomponer la imagen de lo posible

La vanguardia estuvo aliada bajo diversos métodos con movimientos artísticos que reflejaron perseverantemente la conciencia y los problemas de las sociedades de América Latina. Esta proximidad del pensamiento creador avanzado, con temas sociales, políticos y humanos se percibe en movimientos tan diferentes como el muralismo mexicano y las figuras cumbres que lo animaron, y que ya se definían como excepcionales antes de 1920, y por otra, con movimientos como el modernismo brasileño, paralelo casi, que fue en otras circunstancias y modalidades, también una toma de conciencia de realidades que antes no había sido reflejadas: a todo nivel, creador y social.

Las preocupaciones formales de los tres grandes (Orozco, Siqueiros y Rivera) se manifestaron de diversas maneras. José Clemente Orozco acusa en *Los Muertos* (*Rascacielos*, Col. Museo Carrillo Gil, México), una visión absolutamente libre de tema apocalíptico, la destrucción casi cubista de una geometría urbana; en otras como *El indio vendado* (1947) ensaya también síntesis geométricas descriptivas (semejantes por otra parte, a los relieves pre-hispánicos), y hasta intenta un *País Metafísico* (1948), cercano al expresionismo abstracto. En Diego Rivera la vocación de vanguardia es mucho más temprana, manifiesta y prolongada. Se decía que el camino ya estaba preparado en su obra cuando viajó a París (1913/17) y se relaciona activamente con un medio donde la necesidad de ruptura y la aparición de nuevas opciones constituían una presión ineludible. Rivera había aplicado la sintaxis a la descriptiva, especialmente paisajes que ya iniciaban el proceso de reducción que había ejemplarizado Mondrian con sus *Arboles*, y personajes que formaban un todo rítmico y analítico con el entorno. Pero esta participación de Diego Rivera en el insurgente cubismo se hace más notable en las naturalezas muertas que como una suma caleidoscópica recogen sus impresiones, con una vivacidad extraordinaria, al punto que provoca rechazos en el medio parisino. De hecho el antagonismo estuvo en ambos lados del Océano. En Europa se le adjudicaron epítetos como "desviacionista", "exótico" y hasta "bárbaro", porque la intensidad de los trabajos cubistas de Rivera no concordaba con la línea tan estrechamente seguida por los pintores del viejo continente basta señalar la hermandad casi exagerada de las obras de Georges Braque y Pablo Picasso durante este periodo.

Un crítico llegó a formular un reproche infantil: "trata de confiscar el cubismo en su provecho". De este lado, los ataques fueron numerosos también, y reflejo de esta actitud se encuentra en un reportaje ilustrado (con excelentes obras, vistas de Toledo y admirables retratos), en el cual se le descalifica con el siguiente título: "LOS DESAGUISADOS DEL CUBISMO. Algunos cuadros — por el nuevo estilo — de Diego Rivera". Con su humor grueso y golpeante, el propio Rivera se burla de todo esto y de sí mismo. A una pregunta del poeta Carlos Pellicer sobre su permanencia de cuatro años en el cubismo, Rivera responde: "lo hice por pendejo"<sup>20</sup>.



89  
Diego Rivera,  
**Los Naranjos**,  
Cat. N° 79

90  
Joaquín Torres García,  
**Composición**,  
Cat. N° 90

91  
Enrico Petrucci,  
**El Filósofo**,  
Cat. N° 91



89



90



91

En verdad Rivera es un gran pintor cubista y como debía ser a su manera. Siempre se ha visto al arte de Europa y a sus movimientos cronológicos, como una especie de normativa, de desarrollo lineal paradigmático. Europa se ha nutrido de Asia, de América y de África ¿No podrían los otros continentes tener la misma amplitud de fuentes, y la libertad para intentar desarrollos autónomos? Es precisamente lo que demuestra la excelente y amplia obra cubista de Rivera, destacada en la muestra retrospectiva de 1967 en el Palacio de Bellas Artes de México, donde esta sección constituyó uno de los platos fuertes. Fueron más perspicaces sus amigos, pintores y poetas, que admiraron siempre y en embajas las pinturas del maestro mexicano. Ilya Ehrenburg, el gran poeta ruso lo dijo de esta penetrante manera:

"Diego liked to talk of México and his childhood. He have lived in Paris for ten years, he was friendly with Picasso, Modigliani and many frenchmen. But before his eyes there always rose the rust-colored mountains covered with jagged cacti, the peasants in broad-brimmed straw hats, the gold mines of Guanajuato, the incessant revolutions". (People and Life, 1891/1921).

Esto es lo que determina que Rivera pudiera ser excelente pintor cubista, y seguir siendo americano y Rivera. El *Pasaje Zapata* es una demostración elocuente. El panorama, el colono, la emblemática del fute (en sorprendente correspondiente con el célebre retrato fotográfico de Casasola), la textura de la vestimenta, todo concuerda con una rítmica de la ciudad amenazante, en acecho. Es la capacidad demostrada de los recursos otros que el naturalismo y la academia.

Carlos Mérida vive a su modo el traslado de una visión del naturalismo a la estilización cubista, o a la mancha informalista, según los casos. Más que un ejercicio de estilo, la mayor parte de la obra de Mérida se instala en ese sector alegórico, plenamente consciente de ser un código representativo y no una imagen copiada de modelos naturales, o al menos de los datos que estos modelos pueden provocar en nuestra percepción. Ana Bañando, un retrato de Ana Mérida de 1954, es una tela de planos de líneas rectas y colores en una rítmica casi musical, que deja aparecer por sugerencia el cuerpo de la bailarina.

Usualmente la rítmica es estructura, conjunto apretado de formas donde apenas se anuncian los datos de algún personaje o presencia, como en *Najarica*, (1954, Col. MBA). La posibilidad de una narración distanciadora, consciente de fabricar opciones formales de representación, también se siente en muchos otros artistas que surgen entre 1920 y 1930, como el uruguayo Rafael Barradas (1890/1929) y el cubano Marcelo Pogolotti (1902), uno con escenas de la comunidad urbana, otro con la representación por alegorías estilizadas de los componentes de la sociedad cubana de los treinta (*Pasaje Cubano*, 1936) o de los planos celestiales (ángeles y poderosos) y la Tierra (luchas, trabajo, evangelización). A pesar del evidente ingrediente social y político, el pintor conduce sus visiones con la conciencia de presentar equivalentes, nunca versiones forjadas. La materia alusiva de este tipo de visiones formales, aborda temas más personales y hasta cotidianos, en la obra

92  
 Amelia Peláez.  
**Composición**  
 Cat. Nº 60



92

93  
 Carlos Mérida.  
**Mujerita**  
 Cat. Nº 54



93

94  
 Ana Mercedes Hoyos.  
 Colombia  
**Ventana** 1974  
 Co. Museo de Bellas  
 Artes, Caracas



34

magnífica de una auténtica pionera, la también cubana Amelia Peñáz (1896/1968), un trazo, la arquitectura interior, naturalezas vivas que parecen vitrales de los trópicos, o aires de un culto por la vida exuberante y regocijada, están en todas las obras de esta artista de excepción, para la cual también el punto es crear equivalentes, mundos posibles que aluden a mundos reales.

Ya hemos mencionado varias veces a los artistas del modernismo brasileño, los exégetas de las nuevas visiones, que eran también maneras nuevas de ver y conocer. Esas variables de cubificación, geometrización relativa y exaltación de los símbolos, aparte de los ya mencionados, Tarsila do Amaral y Vicente do Rego Monteiro, encuentran en Antonio Gomide (1895/1967) un intérprete talentoso, con marinas y paisajes sintetizados con suavidad, y algunas representaciones metalóricas como esa curiosa *Composición Cubista* de 1922 (Col. Gilberto Chateaubriand) donde los elementos reales, escrituras, objetos, figuras, pierden toda intención de significar antes existentes verdaderamente, para configurar la evidencia de lo posible que es toda metáfora visual, poesía de los ojos y de la mente. Pero tal vez para ninguno estas nuevas estructuras indagatorias fueron tan propias como para el brillante Ismael Nery, de breve existencia y honda repercusión en el arte del Brasil de los veinte. Su temática preferente y casi excluyente, es la figura humana, o más precisamente de la pareja, híbrido hombre-mujer que encierra otros símbolos en fusión: día-noche, vida-muerte. En su obra estrictamente cohesionada, espléndida por su carácter distintivo, Nery confió a estos seres de magia elusiva algo de lo más íntimo de su ser. Pero en lugar de confidencias, el artista escogió una forma de comunicación más esencial y distanciada, la fascinación visual.

Esta fascinación, como el juego Kaleidoscópico, anima toda la obra de Emílio Petroni (1892-1971). La realidad es lanzada al abismo fantástico de la mente y de allí vuelve luminosa a la tela y a la eternidad. Personajes, lugares, naturalezas, son realidades conjugadas a través de códigos plásticos, reflexivamente seleccionados como en el caso de *El Filósofo* (Col. MRA).

Quedan aún otros caminos. Algunos de ellos prolongan los efectos de las soluciones del cubismo en nuevos alcances. El caso más brillante es la obra del uruguayo Joaquín Torres García (1874/1949), la personalidad más vigorosa dentro de un sentido progresivo del cubismo, donde se unen dos nuevas condiciones, la estructura libre, flexible, de un constructivismo enteramente personal, y la creación de un alfabeto de formas propias, signos e imágenes cuya base está en parte en los caracteres fenicios, pero cuyo sentido sobrepasa incluso el concepto del ideograma o de cualquiera otro sistema de escritura. En verdad, el sistema de signos de Torres García escapa a toda asignación rígida, conserva sentidos constantes, pero otros tienen variables, y como cualquier lenguaje, acepta las mutaciones semánticas. En su obra predomina un sentido especial del orden constructivo, donde se conserva por lo general los trazos de un universo humano.

95  
Alejandro Xui-Sokas  
**Troglobitas**  
Col. N° 104

96  
Enrique Castro Cid, Chile  
**Rosa, Eve and Mar**  
Col. del artista, Miami



95



citado en la fusión de "cuerpo, mundo y alma". Una singular capacidad expresiva es parte integral de este lenguaje sincrético donde por momentos se desarrollan proposiciones de sorprendente actualidad. Apóstol y maestro, visionario y lingüista, constructivista sistemático y artista de una ordenada pasión de liberación, Torres García tuvo una existencia más bien difícil, la del pionero. Este idealismo de la arquitectura fabulatoria había previsto la trascendencia y en ella se invierte gran parte de su vida, la convicción americanista, reflejada en parte en su *Metafísica de la Prehistoria Indoeuropea*, 1934, pero más que todo la incorporación a su existencia de una voluntad integradora del continente, que revela muy bien este fragmento suyo:

"NUEVO MUNDO" que  
 pienso que vive en el  
 SIGLO XX que  
 pienso -en lo- que  
 A M E R I C A T O -  
 D A  
 ha de LEVAN  
 TARSE  
 NUEVA MENTE  
 para dar -en los tiempos modernos-  
 un arte virgen y poderoso."

Fragmento del libro manuscrito de Torres García *La Regla Abstracta*, fechado en Montevideo, 1940. La partición de palabras, ordenamiento y diferencia de tamaño en las letras, las establece el autor. Para guiar ese movimiento emancipador, la lucha era particularmente difícil. Como otras capitales, Montevideo, al regreso de Torres García, no era una ciudad proclive al nuevo impulso creador. Dominan las tendencias decimonónicas. Torres García funda en 1935 la Asociación de Arte Constructivista y desarrolla durante diez años un activo programa difusor, que incluye cerca de 600 conferencias. En 1936 funda la revista *Círculo y Cuadrado* que en su entender es como una segunda época de *Cercle et Carré*, la publicación que dio apoyo al movimiento constructivista; de esta revista se realizaron diez números hasta 1943, año en que concluye, pero no así el ímpetu de Torres García. Al año siguiente, 1944, funda el Taller Torres García y una nueva revista, *Removedor*, que alcanzará 43 ediciones, y se convertirá en el órgano del Taller, donde se forman notables artistas uruguayos como Augusto Torres, José Gurvich, Francisco Mattó, Julio Apuy y Gonzalo Fonseca, entre otros. Esta proposición compleja, que ha desembocado tan claramente en los esquemas ideales, reflexivos y espirituales, que se aleja por lo tanto de un propósito exclusivamente visual y descriptivo, va a dar como fruto nuevas generaciones que tienen una vinculación directa con el maestro, como Gonzalo Fonseca (1928) y Marcial Bonevardi de Argentina (1929). Al situar la pintura y el ensamblaje, incluso la escultura, como proceso autónomo,

97  
Roberto Lizzano  
**Flowers**  
Cat. N° 47



97

98  
Mariano Benvenuto  
**Night Indicator II**  
Cat. N° 13



98

Adolfo Maslach, *Torres García su pensamiento constructivo*, Col. de  
 Museo de Bellas Artes, Caracas, 1967.

significa, como dice el estudioso de Torres García, Adolfo Maslach<sup>21</sup> "que antes de los objetos reales se considera su esencia: la idea de Objeto". En sus *Guiones* de 1933, Torres García piensa en una "era de la madurez del mundo", una "era de plenitud" donde se desarrolla una nueva idea del Hombre con "suprema claridad". Parte de esta posición se prolonga en continuadores de Torres García. Fonsaca (1922) expone en sus relieves (y esculturas, desde luego) ese mismo sentido del constructivismo liberado de los dogmas geométricos, convertido en una manera de asumir universos posibles, deambulando dentro de nosotros, en busca tal vez de un futuro. Por su parte Marcelo Bonevardi también se ha mantenido, como el maestro, cercano a la poesía y a las ciencias, por eso su obra puede conciliar la metáfora y la astronomía, la fantasía y la física, para inventar la otra fase de los universos conocidos. De hecho es otro constructor de novísimos mundos y de situaciones alternas para el arte. "Después de la destrucción de la Biblioteca de Alejandría —según una de tantas leyendas— un grupo de eruditos se reunió en Foz para debatir las consecuencias de la tragedia. Su respuesta definitiva al desastre fue inventar un sistema de símbolos infinitamente condensado que incorporaría todo el conocimiento universal desaparecido en los escombros de la biblioteca: inventaron las cartas del Tarot". Con este texto tan singular Dore Ashton<sup>22</sup>, introduce una exposición itinerante de Bonevardi, aunque también pudiera servir para la obra desconcertante y ciclópea de Torres García, la personalidad más original de la vanguardia surgida en este continente. Bonevardi construye con sus obras una serie de universos probables, creados por una sensibilidad que escucha ambas vertientes de la mente, la razón y el instinto. Su obra puede ser hermética, por lo misterioso de sus construcciones, anunciadas para una noche de los tiempos y en la evolución de todos los destinos de la humanidad en el nuevo cosmos, o en el más profundo recuerdo de las civilizaciones cumplidas. Dore Ashton en la oportunidad señalada, cita las palabras de Ronald Christ: "las obras de Bonevardi son como *objets trouvés* de otro mundo. El otro mundo es el que Bonevardi lucha por poseer".

Dore Ashton, Bonevardi, Col. exp. *Artes* Nueva York-  
 México-Montevideo-Caracas, Museo A. V. S. Centro de Arte  
 Americano, Nueva York.



99  
Guillermo Sujata, *Paraná*  
**Ceremonia para  
benedicir las aves.**  
1954  
Col. Pedro Pérez Latorre,  
Caracas

100  
Roberto Aizenberg,  
*Argentina*  
**La escritura  
automática.** 1958  
Col. privada, Caracas



## CINCO EL NUEVO HUMANISMO



100

**El hombre es la medida de todas las cosas...**

**Protágoras.**

Cambian las preguntas, cambian los dioses y los hombres. En la secuencia del arte continental los tiempos marcan cambios significativos en el orden del humanismo. Hay una naturaleza humana en mutación que corre paralela a los procesos culturales, sociales, políticos que determinan no sólo los esquemas axiológicos y cívicos, sino también las preguntas más hondas y estremecedoras, las que indagan por el individuo que hace la cuestión o la obra.

Se podría hablar de tres grandes tiempos consecutivos para estas siete décadas y media que corren desde 1915... el primer tiempo es el del asombro y la revelación, corresponde al paso de los pioneros y es una fiesta animada por tantas tareas a celebrar conjuntamente. Va desde los grandes forjadores de gestas, como los muralistas que debieron inventar, además del hombre-alegoría, otro verosímil, que fluctuó entre el expresionismo y el surrealismo, al cual se unen, como plantamientos, Héctor Poleo y desde luego, muchas facetas del indigenismo (Kingman, Guayasamín) y los originales artistas sociales del Brasil de los veinte/trenta, esos versátiles Cândido Portinari y Emiliano di Cavalcanti que se preocuparon por dar a sus temas de calle, de trabajo, de carnaval o de sueño, una semblanza más parecida al dolor, al desgarramiento, a la indigencia, o en oposición a la alegría y a la celebración vital. Ese primer plantamiento fue como un tiempo de tensiones que se prepararon en sentidos diferentes, aunque complementarios. El segundo, muy próximo, fue el tiempo del desdoblamiento y los vínculos y es prolijo en puntos de partida. Surge con grandes figuras que deambulan en los espacios interiores para resumir los nexos, como Matta y Lam, y en personalidades instintivas que buscan la liberación de los sentidos como Tarsila do Amaral y en artistas que acechan en el misterio y lo oculto en busca de una nueva dimensión, como Xul Solar, Batlle Planas y más tarde Aizenberg, que no promueven realmente un nuevo humanismo, sino su necesidad.

El tercero es el tiempo de las dudas, las rabias y las urgencias: el humanismo portátil, que se plantea en el ahora apremiante, en el duro ya y no más tarde, ese tiempo capaz de conciliar posiciones de vehemencia radical: el nuevo Humanismo, para un hombre que no puede esperar.

Cuando el hombre quitó los ojos de los Dioses, o de los héroes y acciones divinizados, se encontró de frente consigo mismo. Tuvo que verse. Y esa nueva manera de verse marcó todo un destino, que lo haría más reflexivo y conceptual por una parte, aunque también acrecentaría su insatisfacción y su deseo de lo imprevisible y lo oculto, su necesidad de conocer y aceptar en otra dimensión los acervos disímiles y en este gesto, hacerlos más suyos.

Del tiempo del asombro y la revelación, surgen grandes manifestaciones en torno a la identidad. Los problemas del humanismo están entonces muy cercanos a la decantación de nuevos esquemas de valores que sobrepasan lo individual. En esa

101  
Carlos Combarino  
**El Juiz**  
Cat. N° 28

102  
María Luján Placido  
**Crucifixión**  
Cat. N° 60



101



102

tarea de crear nuevos mitos míticos o patrióticos, imaginarios o encarnados en gestas sangrientas y reales, el héroe, el nuevo arquetipo, aun cuando es reconocido en su especificidad (Zacata, en la obra de Gronella y Posada; Sandino, en la de Armando Morales), cobra un inevitable sentido de símbolo. El héroe sobrepasa al individuo. La figura humana se simboliza también a través del ínfimo (Tarila) o de lo metafísico, buscando un destino más allá de lo evidente (Xul Solar). La constante vuelve a ser la necesidad de crear nuevos mundos y nuevos alcances para el ser humano. Pero este primer impulso, que es como el territorio grande a investigar, será ahondado en los tiempos subsiguientes.

El tiempo del desdoblamiento es el brote temprano del autoreconocimiento. Más allá del indigenismo, María Luisa Pacheco (Bolivia, 1919/1982) encuentra en el espacio monumental de los Andes suramericanos un espacio creador que transmuta formalmente la realidad natural y la humana en un sentido muy personal. Ella anota así su propósito: "El espacio es la realidad que ha sido arrancada y confrontada con las expresiones íntimas y subjetivas de mi misma"<sup>23</sup> Este paisaje interior, traspuesto en el paisaje exterior y fusionado igualmente con elementos culturales, ayudó, como dice Félix Angel "a modificar la visión y la percepción del artista... de un continente enriqueciendo el repertorio formal de una cultura disociada, pero milenaria"<sup>24</sup> Carlos Colombino (Paraguay, 1937) integra el personaje a una máquina que es a la vez simbólicamente montaña y armadura, dos elementos de consistencia y encierro que caracterizan obras como su *Paraguay III*, una xilopintura que obtuvo el II Premio en la Bienal Internacional de Cuenca, Ecuador, en 1987; una síntesis poderosa, que no es conclusión.

Los vínculos que sobreviven al magma surrealista, se vuelcan hacia dominios más determinados, como la cibernética y la tecnología, en obras que simplifican para reiterar la misma metáfora sin verdaderamente repetirla, como es el caso de Luis Benedt (Argentina, 1937), cuyos primeros dibujos anatómicos parecían efigies naturales con mecanismos de relojería y preludios biónicos; esta naturaleza vuelta a visitar con aprehensión, refleja más bien la duda y el temor del hombre contemporáneo por la fragilidad de los sistemas de supervivencia, que un desizamiento en el subconsciente. Su trabajo vinculado al CAIC de Argentina se mantuvo siempre independiente, como la crónica de un naturalista desprendido de otros tiempos y enredado en una mecánica política e intemporal. Arnold Belkin (mexicano, nacido en Canadá, 1930), ha ritualizado la relación entre el hombre y el robot a través de un comportamiento rígido y dramáticamente mecanizado de sus figuras, sacadas no del cúmulo de la invención, sino de una transposición dramática, como la más escénica y patética de las muertes públicas, el asesinato de Marat. En esta relación subyacen los elementos disociados, en nuevas funciones. Estamos lejos de la representación académica, de las versiones muralistas y de las demás representaciones simbolizantes: es una disquisición, una metáfora ácida. No ya de la tecnología, pero sí de sus consecuencias, parte la obra singular de Aino

23 Félix Angel, "María Luisa Pacheco", *Revista Acheron*, Colombia, n.º 40, mayo 1983.

24 *Ibidem*, p. 77.

103  
Benjamin Cailles,  
**La Vie Lactée**,  
Cat. N° 21

104  
Pájaro, Venezuela  
**Venusabe** c. 1985  
Col. privada, Caracas



103



104

Rodríguez (Venezuela, 1934) para abrir otras expectativas, el hombre del espacio, su obra ferazmente gestual, trae a la escena americana la presencia de otro sentido de la ubicación, el lanzamiento anunciado del hombre a una nueva condición en el cosmos. En sus mejores telas, este espacio, tanto de Einstein como de Bacon, confunde planos o muros con vacíos, y además señala la condición orbital, la carnalidad en mutación hacia futuros que nos transformarán y nos lanzarán a mundos imprevisibles.

El hombre y su reconocimiento en la historia es un tema no planteado, pero una continua fuente para los pintores latinoamericanos. Es una manera de conciliar, ex profeso, lo propio y lo colectivo, las apelaciones de expansión del ego y el requerimiento de sabernos parte de una historia plural, ilimitada. Esa historia desborda continentes, tiempos y culturas, pero suele orbitar sobre dos ejes, uno clásico y europeo, otro mítico y americano. En ocasiones, sobre ambos. Benjamín Cañas (El Salvador, 1933-1987) en una atmósfera cristalina y laberíntica, donde las visuales se confrontan, y se anulan las convenciones del arriba y el abajo, persigue los grandes sueños de la cultura occidental, y los convierte en una manera familiar de ver el abismo, la persistencia de las utopías en nosotros, como puede verse en obras como *Un acto de Fe*, *La Vía Láctea* (Col. privada, Caracas) y *Los Sueños del Dante* (1978, Col. MBA, Caracas). Nelson Román (Ecuador, 1945), Guillermo Trujillo (Panamá, 1927), Eimar Rojas (Guatemala, 1938), Raimundo Sesma (México, 1954) y Armando Villegas (Perú, 1928) son casos tomados de un grupo vasto de pintores para los cuales la alegoría histórica se ha consustanciado con el humanismo actualizado, bajo forma de asimilación integradora. Por ejemplo, las figuras de Sesma, son como monumentos prehispánicos suevizados por un tiempo aún más amplio, en el silencio de una contemplación que pone en contacto al ser humano con algo de lo factible de la eternidad pensada y sentida como sustrato de culturas y muchedumbres que nos preceden.

105  
 Arnaldo Belkin,  
**Cabeza militar I**  
 Cat. N° 11

106  
 Fernando Botero,  
**El Niño de Vallecas**, s.f.  
 Cat. N° 15

107  
 Alberto Ciruela, México  
**El As de Oro**, 1972  
 Col. Luis Felipe del Valle,  
 México



105



106



107

### somos el otro, somos el ágora

Aún dentro de este segundo tiempo del desdoblamiento, se nos presentan dos proyectos mayores, la constatación de la historia en los individuos, proyecto en el cual lo social y la cultura son una parte indiferenciada de nosotros mismos. El otro es aún más complejo, atañe al pintor y a su máscara, a la manera de Jorge Luis Borges y de otro poeta venezolano, genial y desconocido, José Antonio Ramos Sucre.

Fernando Botero, Alberto Gironella (México, 1929) y Jacobo Borges son los grandes protagonistas del encuentro en los tiempos y las culturas alternas. Botero asimila un mundo, a medias propio, a otro, el americano, que no es un hecho, sino un devenir, y esa es precisamente su gran contribución, la confluencia de maneras, estilos, posibilidades narrativas hacia un mismo fin voluble: encantar, ironizar, revelar. La escritura boteriana es otro nivel de conocimiento visual, por él se accede a las herencias flotantes de la cultura, así como a condiciones particulares del horror y la brutalidad, la violencia y la tortura de pueblos cuya consistencia es eminentemente fabulatoria, tránsito continuo a través de esquemas no previstos de desarrollo. La historia se agolpa en Botero, rebasa las represas, se niega por todas partes con una gracia indecible. La condición dominante de su pintura es la sensualidad del discurso, la grasa y aplastante carnalidad que resulta inevitable se suma a toda una organización de valores, historias dentro de la crónica, subterlugos y develaciones. El aire de la picaresca no ha desaparecido, el humor del pueblo es reconocido y utilizado con finura, los códigos culturales son parte de la manejada que va por todas partes y parece decirlo todo. Botero avasallante, es también percubante. Sus retratos son excelentes. E incluso cuando no se lo propone expresamente, cada uno de los personajes, como en la serie de *La Corrida*, es totalmente individuo. Alberto Gironella asume una posición definida, el planteamiento de una nueva pintura a través del recuerdo de la cultura clásica y renacentista, siempre transcrita, siempre desmontada de sus pináculos fríos y convertida en acontecimiento dentro del ahora que le corresponde vivir y testimoniar. Gironella ha hecho obra abundante y libérrima, que siempre bordea el filo de los desafíos y los riesgos. Incorpora como parte sustancial objetos, collages y diversos materiales, incluso otras obras de arte y fotografías, para realizar lo que podría ser una sumatoria que va de un campo del arte contemporáneo a otro. En *Lot y sus hijas* (1984) y en otras piezas, la utilización de recursos constituye un caso típico de intervención conceptual del medio pictórico, dentro del cual incluye muebles, obras y objetos, además de la pintura / pintura que debe asumir la tarea integradora. Gironella trabaja series con el mismo tema, hasta que éste se hace parte del lenguaje, y no motivo. Como Picasso, y tantos otros, Gironella utiliza el tema del Entierro del Conde de Orgaz de El Greco para su *Entierro de Zapata*, utilizando la misma separación de esteras celestes y humanas. Pero se entiende mal, como hacen Baddley & Fraser en el libro *Drawing The Line* (Sobre el Arte y la Identidad Cultural de la América Latina Contemporánea), cuando refieren esta obra



108  
Jacobus Tordens  
**Ha comenzado el espectáculo**  
Cat. N° 14

109  
José Luis Cuevas  
**Los Enfermos**  
Cat. N° 20

110  
José Luis Cuevas, México  
**Pareja**, 1980  
Cat. Museo de Bellas Artes, Caracas



108



109



110

de 1972 a la tradición muralista y su tipo de idealización. Por el contrario, la sacralización en Gironella tiene más de implacable proceso brechtiano, al establecer de hecho una distancia crítica, y la visión del siglo XVI traída al presente no es evocatoria, sino una forma de ruptura. En el *Entierro de Zapata* y otras obras, Gironella introduce la necesidad de re-elaborar el contexto planteado, a ser parte de ese proceso.

Jacobo Borges es otro asunto, tiene que ver con el doble enfoque, el otro y el *ágora*, el ser frente a su ser, el ser frente a la atención y la utilización de las coordenadas de la cultura universal para fijar un mundo propio. Carlos Fuentes saluda así esta conquista: "Cinco siglos después de Piero y Cristóforo, Jacobo Borges recibe el sueño de ambos y abre una ventana más en el Nuevo Mundo... ¿Qué son estas ventanas abiertas de (por) Borges? ¿Están afuera o adentro? ¿Son ayer o mañana? ¿Qué son estas nubes dentro de casa, y quiénes, esos hombres, mujeres y niños mirando fijamente a través de los cristales? ¿Están adentro o afuera? El problema de lo fantástico es el problema de la identidad y de la alteridad, también es el problema de los orígenes: ¿Hubo una vez un jardín, una caída, una pérdida de la inocencia?". Jacobo Borges retoma para una etapa de su trabajo la agresividad crispada del Goya de los horrores y deja algunas de las imágenes más vigorosas de la nueva figuración americana, antes de presencia corrosiva que se quedan en los sentidos largo tiempo, como brasas de evidencia; pero también accede a la *quasi* levitación de Mantegna y a esos espacios indeterminados, flotando entre las cosas, que él hace también virar entre los remolinos de tiempo, y traemos espectros afectivos, mezclados con otros componentes de esa extraña *ágora* que está dentro de nosotros, los gritos y la sangre de los otros, los amores no vividos, los verdugos y tiranos, las presencias insuficientemente aprehendidas en el pasado y que vuelven con sus carencias. Como dice Marta Taita, Jacobo Borges entra en "el gran teatro del mundo" y coloca al arte "en el campo de sus viejas y desmesuradas ambiciones", un lenguaje (el de la pintura) "capaz de devolvernos la confianza en la imaginación reencontrada"<sup>10</sup>.

Si como dice Protágoras de Abdera, "El hombre es la medida de todas las cosas", en algún sentido, todas las cosas pueden testimoniar por el hombre. Este paraloio es todavía más significativo cuando pensamos en la proyección social sobre todos los individuos. Los problemas sociales de los países en expansión, como son todos los de América Latina, confrontan simultáneamente dos niveles de crisis: uno referido al proyecto, frustrado o incompleto del esquema democrático, base misma de la razón de los movimientos independentistas del siglo pasado; y por otra parte, el nivel de la conciliación entre los grandes poderes económicos, nacionales e internacionales, y las exigencias sociales y humanas de ese proyecto. De modo que dentro de un sistema u otro, los problemas sociales subsisten con su misma fuerza opresiva (Marta Taita habla incluso de una "cultura de la marginalidad"). Sobre el hombre actúa la ignorancia que es ya una forma de reclusión, la

<sup>10</sup> María Taita, "Dibujo a Borges", *Papel Literario, Diario El Nacional*, Caracas, 29 de Noviembre de 1975.

111  
David Alvaro Sigüenza  
**Figura**  
Cat. Nº 50



111

indigencia, la falta de oportunidades, y finalmente la brutalidad de los regímenes y procedimientos represivos. Todo este esquema que interesó a los pioneros y en cierto modo sirvió de plataforma e ideario a los gobiernos sucesivos, una firme estructura de imágenes y valores que apoya la institucionalidad de los Estados, después de más de medio siglo se ha vuelto, para muchos, cuestionable o al menos relativo. Los artistas, en particular en la década candente de los sesenta, participaron de ese repudio insolente, que quiso enfrentar el status y los esquemas que se creyeron imperturbables. El sentido político de muchas obras de la nueva figuración latinoamericana entre los cincuenta y los sesenta demuestra cómo el artista postula un humanismo nuevo y bohemio, cuyos códigos ya no son tan simples como los que animaron y orientaron a sus predecesores.

Carlos Drummond de Andrade, en un poema memorable, revela la naturaleza alienada del hombre de las grandes comunidades urbanas, que experimenta una nueva condición crítica de sí mismo y del entorno. Un fragmento de "La Flor y la Náuca" lo revela<sup>26</sup> con lucidez excepcional. Después de afirmar que "mi odio es lo mejor de mí. Con él me salvo", relata con ironía cortante el acontecimiento:

"Su color no se percibe  
 Sus pétalos no se abren.  
 Su nombre no está en los libros.  
 Es fea. Pero realmente es una flor.  
 Me siento en el suelo de la capital del país a las cinco de la tarde  
 y paso lentamente la mano por esa forma insegura.  
 Del lado de la montaña, se abultan nubes macizas.  
 Pequeños puntos blancos se mueven en el mar, galinas de pánico.  
 Es fea. Pero es una flor. Perforó el asfalto, el lastido, la ndusea y el odio".

Así como el poeta precede a la obra de pintores de nuevas generaciones, Marcel Duchamp inicia, según nos recuerda Roberto Pontual<sup>27</sup>, una "devastadora cruzada contra el placer retiniano" que alimentará muchas décadas después el surgimiento de nuevas posiciones que requieren en verdad medios nuevos, diferentes de los tradicionales, y afectan incluso a éstos, hasta transformarlos en instrumentos más flexibles. Las ideas de Duchamp resurgen de las ruinas del modernismo y orientan muchas de las tentativas por la supervivencia. Los medios quedarán marcados. La pintura puede asumir posturas extremas, casi de artefacto, y sigue siendo pintura. Pero incorpora toda suerte de nuevos elementos, el collage, la perforación, el relieve, hasta materiales doloznables. Este paso del modernismo a las corrientes que le suceden implica desde luego contradicciones, cuyo origen está en el artista contemporáneo, preso entre dualidades, malestar y euforia, construcción y destrucción, continuidad y ruptura. Tal vez por esto se formula una vanguardia que profetiza un arte libre de límites y reglas, que en verdad es una nueva utopía. Jorge de la Vega, José Luis Cuevas (México, 1934), Régulo Pérez (Venezuela, 1929), Rómulo Macció (Argentina, 1931) son distintos énfasis dentro del

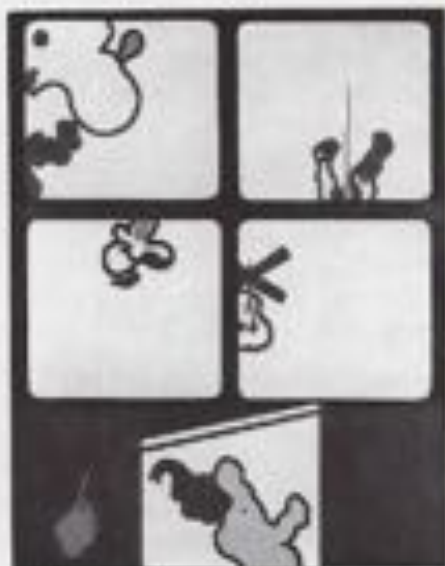
<sup>26</sup> Carlos Drummond de Andrade, "La Flor y la Náuca". Selección de poemas en José F. de la Cruz, Caracas, S.F.

<sup>27</sup> Roberto Pontual, Entre dos abstracciones, origen de la pintura brasileña. Inscripciones de la UCA, Cheltenham, Reino Unido, 1987.

112  
Antonio Dias, Brasil  
**La fumarada del preso**  
1964  
Col. Museu de Arte  
Contemporânea da  
Universidade de São  
Paulo

113  
Enrique Arnal, Bolivia  
**Figura**, 1977  
Col. Museo de Bellas  
Artes, Caracas

114  
José Camara Filho, Brasil  
**Torso de una inglesa**  
1976  
Col. Museo de Arte  
Moderna, São Paulo



112



113



Humanismo que envuelve sociedad e individuo. Estos acentos pueden ser muy virulentos, con pintura corrida, manchas, texturas, grumos y exacerbado expresionismo, como *Danza de la Montaña* y *Music Hall* de Jorge de la Vega, uno de los más acerbos en la crítica social. Una actitud similar puede encontrarse en *Jockey Club* (1960, Col. M. A. Capriles, Venezuela), una obra incisiva de Luis Felipe Noé (Argentina, 1933). Las imágenes de Rómulo Macció precisan las opciones del realismo y el gesto, de la figuración y del expresionismo abstracto, puesto al servicio de una idea explosiva, de una pesquisa de la atrocidad. Las pinturas de los sesenta de Régulo Pérez están imbuidas de la problemática política y exponen la cisidencia de la izquierda de aquella época, su *Coto de Gaza* (Col. Galería de Arte Nacional, Caracas) es una gran parodia de las contingencias de la lucha política, la corrupción y el drama de los intereses privados sobre el hombre y la sociedad. En la década siguiente, Cícero Meireles (Brasil, 1948), Antonio Dias (Brasil, 1944), y João Câmara Filho (Brasil, 1944) van a proponer diferentes visiones de la desesperación, el sarcasmo y la astucia de sus circunstancias. Al grupo podríamos añadir muchísimos otros pintores, pero casi es imprescindible incluir a la singular Antonia Eriz (Cuba, 1929) cuyos fuegos envuelven lo sagrado y lo social como formas de angustia.

Cuatro artistas colombianos fluctúan entre el individuo y el grupo, entre el personaje y la escena, y cantan, celebran y paralizan, según los casos, la presencia humana en todo momento. Ever Astudillo (1940) y Leonel Góngora (1932) en técnicas distintas destacan proclerentemente el hallazgo que es todo ser, aun en la visión más terrible. Saturnino Ramírez (1936) frecuenta la atmósfera particular de los billares y bares, el contraluz social, en lo que pudiera ser una alusión a esa parte clandestina y seccionada de las comunidades. La presencia de Débora Arango (1910) es más amarga y personal, pinta la vulgancia brutal, el humanismo marchito como las fragancias amanecidas, la tristeza y la mínima rebeldía de una canción o de un momento, un aspecto poco penetrado por la pintura, que ella transcribe con una emoción inconfundible.

El esquema formal también es una distancia. Rodolfo Opazo (Chile, 1925) y Enrique Arnal (Bolivia, 1932) lo comprueban, en dos inclinaciones diferentes, uno hacia la figuración al borde de la abstracción, el otro hacia personajes borrosos, suscitados, como manchas andantes, sombras que arrastran una enorme gravedad: la pertenencia a la tierra. Las búsquedas formales son en Antonio Berni un problema cargado de otras consecuencias: pionero de un arte pop auténticamente latinoamericano, buscó en los iconos y en las imágenes masivas, una fuente para alternar con la rica carga de collages y materias, con las cuales construye su obra magna, el seguimiento de los andares de Juanito Laguna por los deleites e infortunios de este mundo, que es la parte más conocida de la cíclopea preocupación social durante su vasta y firme carrera. En los estratos populares y como una instintiva necesidad iconográfica, Ender Cepeda (Venezuela, 1945) ha

115  
Julio Galán, México  
**Cavayo bello**, 1987  
Col. privada, México

116  
Luis Caballero,  
**Das Figuren**,  
Cat. N° 79



115



116

capturado la vida bulliciosa y colorida de su Maracaibo natal, donde los personajes, las cosas y los ritos inician cada día una mítica construcción de la realidad, que es al mismo tiempo, el advenimiento de la identidad y del conocimiento de sí mismo.

Maria Izquierdo (1906/ 1955) y Julio Galán (1956) son dos pintores mexicanos de generaciones diferentes, que encuentran también una región transparente de lo familiar, el encuentro conmovedor de la existencia, la verificación instintiva del acto de ser, recordar, crear, perpetuar. En ambos pueden alternar venas surrealistas y visiones tradicionales, como los "tromos" que desde el siglo pasado divulgaron toda clase de imágenes para el uso casero de la decoración. En ambos, también, el humor, la semántica cotidiana, la extrañeza y regocijo del recuerdo, el desconcierto de la propia pesadilla. Maria Izquierdo estuvo influida por cierto surrealismo de base expresionista, y por simbolismo primario, pero dejó fresco el encanto de la narración, el canto simple. En Julio Galán la preocupación formal es apenas visible, una cuidadosa factura de la condición pictórica, tal vez semi oculta por la composición espontánea, por la temática circunstancial de sus telas, campo de visiones críticas y proposiciones que implican juegos de la mente y una constante ironía, mezcla de órdenes (animal/humano, ficticio/verdadero, conforme/insólito). Las situaciones levitantes no perturban la sencillez, la distanciamiento del relato, en fin de cuentas una indagación que equivale al autorretrato indirecto. En el catálogo de una de sus exposiciones (sin fecha, sin identificación) el artista introduce un pensamiento afín, un texto de Shen Chu, que literalmente dice:

...Sentado, dejo pasar el tiempo. Sin hacer nada, estoy quieto, de espaldas a la fuente del otoño... No he terminado de pintar... Mi espíritu se ha ido vagabundeando por el cielo... ¿Quién podría reconocerlo? Con sus noches secretas, con su epidermis ultrasensible, Julio Galán nos devuelve la infancia y sus terrores, el nacimiento de una individualidad, de un medio ambiente, de una cultura, de un mundo que reconocemos con emoción y susto.

Podría establecerse alguna vinculación osada entre Galán y Roberto Magalhães (Brasil, 1940), integrante del movimiento que en Brasil se llamó Nueva Objetividad, que era otra manera de acercarse a un universo reconocible por sus formas, pero distinto por su planteamiento. Magalhães tiene también un universo de figuras frágiles, imágenes que revelan al desnudo, la intimidad y los sentimientos, las evocaciones y los reconocimientos. Según Casimiro Xavier de Mendoza<sup>26</sup>, en los últimos años ha desarrollado, además de sus "ciudades fantásticas", un planteamiento del hombre agigantado frente a paisajes enanos, composiciones que recuerdan referencias divertidas con maestros como Arcimboldo y cierto placer por la pureza del color, todo eso dentro "de un espacio muy bien concebido; sabe a conciencia donde quiere llegar".

"Imágenes rápidas, humor, ironías, maneras de dar fuerza a la pintura". Parte de ese mundo derivado de la nueva figuración, está igualmente en otro pintor brasileño,

<sup>26</sup> Casimiro Xavier de Mendoza, Cat. exp. colectiva Arte de América, Tzuc, Paulo Magalhães, Avenida São Paulo, Rio de Janeiro, Brasil, patrocinada por Celso Lyneras y Banco Francés de México S.A., 1986.



117  
Elmer Rojas, Costa Rica  
**Temas de  
espantapájaros**, 1967  
Col. Pedro Ferré Lado,  
Caracas

118  
Enrique Grau, Colombia  
**La Pintora**, 1964  
Col. Museo de Arte  
Moderno, Bogotá



117



Angelo de Aquino (1945), próximo al esquema del dibujo intente y la tira cómica, pero con densidad de pintor, su personaje reiterado, Rex, es un cuadrúpedo simple, con ojos muy cercanos, y una visualización del paisaje a través de la síntesis, donde a menudo se introduce el desorden, los cielos verticales, el desconcierto y el instinto, como en Alex Vallauri (1949/1987) e Ivaid Granato (1939). Indiscutiblemente, el más osado, el más comprometido en este período es el versátil Antonio Dias, cuya obra fluctúa entre las proposiciones conceptuales y abstractas, y las figuraciones de símbolos y materias inquietantes, unidas a la desnudez de lo íntimo, en especial el sexo y la crudeza de la existencia exterior, con un lenguaje autónomo, fuerte, simple.

119  
Jacopo Borghesi  
Venetian  
**Nymphenburg** 1671  
Col. Orsini, Caracas



119

## tiempo de la duda, de la rabia, de la urgencia

"El mago que sale a temblar a la tarde se acomoda en el puente. Soy yo, soy él, uno y otro se juntan dormidos para abrir una mano y asentar un ojo en los polvorientos almacenes ferrados por la luna...".

Cintio Vitier<sup>39</sup>

El texto de Vitier, pudiera coincidir con el espíritu del pensamiento de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y José Antonio Ramos Sucre, este último muy poco conocido fuera de Venezuela, pero autor de una obra sutil y atormentada, que revela una existencia enmascarada, que le hace decir a su hermano, en una carta de 1929, estas palabras cruentas: "Sé también que alguien, sin conocerme, vivirá el mismo desgarramiento, e influido por su dolor — no por el mío— volverá a escribir esta página. En el indescifrable horizonte de la historia, tuve precursores que habitaron días iguales, en pensiones iguales, y a cuyos labios acudieron palabras que son, una por una, éstas que ahora deslizo. ¿Por qué entonces, entre las infinitas combinaciones de la eternidad que vendrá, no habrían de aparecer hombres que serán lo que soy, en los cuales resucitará literalmente mi desdicha?"<sup>40</sup> El mismo mundo que subyace en María Izquierdo y Julio Galán, adquiere tonos sombríos y dramáticos en otro artista que apura la existencia con frenesí y la concluye, por decisión propia, a los treinta y cuatro años. Enrique Guzmán (México, 1952/1986), pertenece a las generaciones de la urgencia, del desasosiego cotidiano y los sueños derruidos, perforados por espectros, por memorias o por la depresión. Pero ese universo suyo, muchas veces deteriorado en la obra, negado como la existencia, es siempre homenaje solemne a ese entorno en el cual Guzmán no puede borrarse. Sus imágenes invocatorias recuerdan el patetismo trágico de los ex-votos, las calcomanías y las imágenes reproducidas masivamente como los Corazones de Jesús y la Bandera Nacional. Nada logra ocultar ni obviar la ansiedad extrema, la prisa de este "romántico subversivo". Como tampoco el hecho que la agresividad tiene una faz complementaria, el deseo de reconciliación. El ejemplo de Guzmán es el punto más acusado del nuevo centro del humanismo de la urgencia, de la rabia y sobre todo de esa tremenda duda, la inseguridad.

En este tercer estado, se renuevan las síntesis de los períodos precedentes y la pintura prefigura otras obligaciones, como la experimentación, la ambientación y el performance, y en general todos los nuevos medios, en especial los electrónicos. Pero tanto en los medios de gran tradición, como en aquellos de nomenclatura variable, pero nuevos en su formulación contemporánea, lo que se ha producido es un cambio nuclear. El nuevo eje es más bien el hombre, aunque no sólo el hombre. La preocupación política y social, constante mayor del arte latinoamericano, sigue en una dimensión enteramente novedosa, no ya como la solidaridad o la persecución de un ideal derivado de ideologías y de las estructuras cívicas, sino

<sup>39</sup> Cintio Vitier, "Uno y otro", *Historias*, Julio. Orígenes, La Habana, 1962.

<sup>40</sup> José Antonio Ramos Sucre, "Fragmento de una carta a su hermano", en *Señor Dey Martínez, el Arco y la máscara*, Fide, Pinar del Río, Caracas, 1980.

120  
 José Ramón Sánchez,  
**Mapa de los sueños  
 Irregulares de  
 Maracaybo.**  
 Crt. Nº 80

121  
 Luis Bonetti, Argentina  
**Proyecto para una  
 casa artificial.** 1975  
 Crt. Ana Luisa Figueredo  
 de Rosenberg, Caracas



120



121

como una necesidad ancestral, irrenunciable, en el hombre. El *homo politikon*, no escapa, aun en el anonimato de las grandes urbes, a la condición plural. Y ésta se presenta ahora como otra forma de la inquietud general por saber quién es, cuál es su mundo y su identidad, cuál es el sentido de sus gestos. Igualmente podríamos decir de otras preocupaciones que tuvieron ya manifestaciones en generaciones precedentes, como las tratadas en el capítulo tres, sobre los reinos naturales y los reinos fabulatorios, vinculados en el ser humano; pero ahora una vez más será la pregunta global del individuo la que alimente esa raíz lejana.

El pintor de esta última etapa, fundamentalmente se interroga a sí mismo y se responde con la obra. Una madrugada cualquiera, como él mismo cuenta, en el mes de febrero de 1987, Jacobo Borges escribe en la ciudad de Nueva York un texto revelador sobre esta condición asumida: "¿Por qué pinto más bien el agua? ¿El agua como espacio entre el sueño y la realidad, como el otro lado, detrás del espejo? ¿O es el tiempo lo que pinto?"<sup>19</sup>

Jacobo Borges tiene razón. En los treinta años de su trayectoria artística, la interrogante volcada adentro ha sido el elemento explorador decisivo, y de ello queda neta constancia en la obra, elocuente al narrar cómo después de la acro etapa expresionista de los sesenta y comienzos de la década siguiente, comienza con la serie de dibujos y pinturas *La Montaña y su Tiempo* una de las introspecciones más ricas y vistas del arte de este continente, donde el artista va a encontrar, juntos, a sus demonios y a sus seres queridos, a la naturaleza recobrada y las acciones de una historia personal y ajena, que nunca pudo discriminar. De allí en adelante, preguntas y obras, es decir, respuestas, se hicieron cada vez más apasionantes. Se trata de ese nuevo humanismo. Aquel donde el hombre no puede separarse.

Para Edgar Sánchez la huella, la piel, las sombras, han sido la materia de la investigación pictórica personal, basada en una excelente introducción del dibujo elaborado y percutante, donde los seres parecen sobrevivir a innumerables muertes, cicatrices, inertes, artificios. La piel es la primera condición del humanismo, su porosidad es una respiración, su indeterminación y agrandamiento un paisaje. En los últimos tiempos, el humanismo vuelve como un círculo sintetizador hacia los primeros pasos, cuando transcribían literalmente formas humanas aplicadas directamente sobre la tela, donde quedaba, como en los cuerpos de Yves Klein, la huella desnuda y la huella de la tela. En esta acumulación sincrética, la obra de Sánchez además de piel, es masa, volumen, que se alternan con las sombras y los planos del ambiente, que casi resultan orgánicos, casi parecen vivir su oscura vida resistente. Humanismo de supervivencia, que sobrevuela el tiempo y lo amarra al espacio sensual, donde las apariciones alcanzan diferentes grados de revelación.

A pesar de no haber sido nunca aliado a convicciones políticas, o haber conscientemente establecido preocupación social alguna, Flavio Rezende de

<sup>19</sup> Jacobo Borges, *Yacimiento de este siglo* (México, Cae, Eca).  
 Jacobo Borges, *Museo de Monterrey*, México, 1987.

122  
Roberto Magalhães,  
Brasil  
**Hombre verde**, 1977  
Col. Museu de Arte  
Moderna, São Paulo



122

123  
Flávio de Carvalho, Brasil  
**Auto-retrato**, 1965  
Col. Museu de Arte  
Moderna, São Paulo



123

124  
Siron Franco  
**Piel de onça**  
Col. n.º 31



124

Olavo Torres de Araújo, Cat. Exp. Obras Recentes, Paulo  
Figueroa-García de Arce, São Paulo, 1994.

Carvalho (São Paulo, 1899/1973) es el gran pionero de la nueva actitud. Disimil, inclasificable, permaneció como el ejecutor metódico de una obra de dos vertientes, en la pintura enigmático y primario, feroz y agresivo, y en la acción un auténtico interventor en el medio urbano, autor de los primeros performances en Brasil, a comienzos de los años cuarenta. Su humanismo es por ello distinguido con una nota discol, renuente a los estilos (como lo hubiera cuando Duchamp) y con un instinto de supervivencia con la agudeza necesaria para rehuir la identificación con un lenguaje definido.

Pasados más de cuarenta años, vemos las analogías y las distinciones con otros artistas del Brasil, como el versátil Síron Franco (1947), también requerido de la autonomía de registros, pero sin temor a usar lenguajes y perseverar en ellos. Su libertad está dentro del lenguaje. La censura, la represión, la ecología, son tan válidos como el amor, la amistad y el erotismo, todos comprendidos en el diario ejercicio de construir un andamiaje visual para la realidad. Franco como otros jóvenes creadores latinoamericanos, parte de sí mismo y encuentra mundos maravillosos o atroces que son ineludibles. No le importa parecer surrealista, cuando en el retrato de *Um Certo Político, ou O Fabricante de armas* (c. 1984), una gran tela, el rostro está hecho por manos femeninas apretadas; o asimilar la simbología de su *O Brasil* donde una boa constrictora estrangula su presa; o en el armar paisajes con personajes en barricadas, como en *Por do Sol em Brasília*. Hombres, bestias, horizontes, terrores, esperanzas, todo es materia. Olavo Torres de Araújo<sup>22</sup> define bien el contexto del artista: "Erotismo como forma de violencia, tanto como fruición compartida de placeres, conflictos sociales, conflictos dentro del hombre, uno prolongado en otro, sin confundir. Cierta desdén, cierta dependencia afectiva. Tensión de opuestos, político y itinerario. Zona vivencial armoniosa, si bien que dolorida y conflictiva; heraclicamente, bueno es recordar que de la tensión de los opuestos nace, siempre inestable, el equilibrio".

Wesley Duke Lee es también prolijo en su reservorio de imágenes y recursos. Predominan las sintaxis de contextos enfrentados, la conjunción de elementos desarticulados que la obra convoca, muchas veces con expreso sentido poético. La realidad se compone y descompone en el flujo de esta marea interior, que es como un diálogo inagotable. Para una de sus exposiciones en la Galería Luisa Strina, São Paulo, 1976, el pintor escribe una suerte de museografía literaria para seguir las obras, un inusual texto. Entre otros, este diálogo, que es como una conversación consigo mismo en la gran metáfora del mundo:

"... Señor Lee, este es un fantástico  
Mundo Real Interior Particular,  
no se olvide..."

Y más adelante:

"Cuando el Señor rueda la manivela  
de la Linterna Mágica,  
¿Quién es quien realmente sabe?"



125  
 Avaro Santos, Colombia  
**Tarjeta-estuche en memoria de Brian Jones**, 1970  
 Col. Museo de Arte Moderno Bogotá

126  
 Jairo Llanos  
**Casta Diva**  
 Col. N° 40

127  
 Apolonia Venegas  
**Dramaturgia de la vida**  
**Seltz**, 1989  
 Col. Milagro Maldonado  
 Caracas



125



126



127

Es interesante observar como, en diferentes parámetros, la presencia de lo humano cobra nuevos énfasis. Para Iunga (Antonio José de Melo Mourao, Brasil 1952) conciliar una vía conceptual con el encuentro de lo común, se hace posible en una singular obra de la colección del Museo de Bellas Artes de Caracas. Se trata de un cambio de escala y de materiales: esto basta para hacer aparecer como insólito, algo de lo más común de la vida diaria. En la concepción del artista, finos alambres de cobre (de varios metros de largo) y un esquemático peine de formato agigantado, reproducen el cuidado cotidiano de la cabellera. Ese sobresalto es una forma de rescate.

Con las inquietudes mezcladas a las ironías, Alvaro Barrios (Colombia, 1945) no procura disimular sus requerimientos del placer de las imágenes, de una proposición conceptual subyacente, según la cual la parte esencial del hecho artístico contemporáneo concierne a la idea que lo precede, no al hecho cumplido. Desde su Cartagena natal, el mundo es la gran terración, y la historia de la ventana espectacular por donde Duchamp y todos los siglos del Renacimiento y de Venecia son una materia aplicable a la proposición artística. Fabrica cajas de magia que concierne casi por entero al poder seductor de las imágenes y los objetos. Hace muestras conceptuales sobre el rechazo del arte, haciendo ejemplo de una (mala) obra de arte, que cuestiona y expone durante su presentación. Pero por encima de todas las posturas, el humor cruel, pero lleno de goce, se vuelve la materia primordial de esta inquietud humanística tan su género; tan tropical, tan carente de medidas.

La persecución de un lugar en la pintura se involucra, en el caso de Julio Larraz (Cuba, 1944), con el aprovechamiento de la excelencia de los recursos pictóricos y propone un momento privilegiado de percepción del prodigio visual. Sus obras tienen humor, muy fino, pero además una gran delicadeza para los problemas de transparencia y luz, como en *Casta diva*, 1989, donde el personaje nace, se sumerge, deambula y flota en las ambivalencias del contraluz.

En lugar de seguir la tradición iconográfica de los artistas de su región, José Ramón Sánchez (Venezuela, 1938), al evocar su ciudad natal, no lo hace a través de imágenes descriptivas, utiliza en cambio mapas fantásticos, cuya lógica de signos confunde ex-profeso lo verdadero y lo imaginario aunque en el valor comunicacional final de la obra, ambos elementos son igualmente importantes. Estos territorios de alucinación son probablemente más expresivos que las escenas urbanas, y sus coloridas representaciones. Del mismo modo el plano personal, afectivo, del mundo dejado atrás, se hace más verosímil a través de materiales nuevos para el arte y que parecen recogidos del arsenal de la cotidianidad. La manera de presentar sus originales collages, es tan variable que puede recurrir a la superposición de soportes, la pintura y el dibujo, y hasta la costura, como insólito medio para trazar figuras. Este largo viaje a la introspección corrobora dos hechos principales, la vigencia de la fabulación como medio de conocimiento de sí y de



todos los demás, y la alternabilidad de lenguajes que plantea cada nueva posición humanista en el arte. Para su exposición retrospectiva, organizada por el Nassau County Museum, Nueva York, en 1986, José Ramón Sánchez escribe un Manifiesto, cuyo párrafo final aclara bien sus métodos y propósitos: "el collage me confirmó un gusto y un oír que me han hecho fiel amateur en virtud de sus diversos materiales: el vidrio, el alambre, la seda, cera, fósiles, joyería, adornos eclesásticos... hasta las venas férreas de la máquina de coser de Lautréamont". Marsol ha sido sin dudas la más destacada figura en la escultura americana posterior a la segunda guerra mundial. En ella operan las grandes síntesis del lenguaje, de tal manera que aun cuando ella trabaja preferentemente en tres dimensiones, la presencia de otros medios es evidente, como el dibujo y la pintura. Sus celeberrimos retratos de personajes famosos y la visión de la historia y los héroes conserva el sentido burlesco de la infancia. Las obras dedicadas a personajes y figuras veneradas por el pueblo, están hechas siguiendo la mirada que previamente creó el mismo pueblo, como un icono poderoso. Marsol trajo lo insólito a través de elementos reales.

La identidad en el entorno puede provenir del arsenal doméstico de un artista como Clever Lara (Uruguay, 1952), cuyas elaboradas pinturas recogen el deánus de los días, una hojarasca de frustraciones que se mezcla sobre los suelos, en recintos que parecen confines escenográficos. Hay en Clever Lara un deliberado énfasis formal, casi académico, que delata esa condición mantenida a voluntad, por lo demás, de tonos apagados y armonías muy del gusto decimonónico. Pero una vez más, estas pinturas que parecen captar aquello que quedó después de la acción, y tal vez después de la vida, encierran contradicciones. La textura por ejemplo no es un recurso pictórico, sino con frecuencia un efecto aportado por los oportunos collages, de modo que la ficción hiperrealista encuentra aquí escollo o un elemento novedoso. El propósito del artista está en esa distancia mantenida a conciencia, ese tenso silencio después del estruendo. Tal vez esa vida (que debemos imaginar y hasta crear) ya no se disuelve entre los dedos (o entre las miradas), y la obra nos devuelve a los orígenes, al ser que busca y se busca. En las obras de un artista más joven, Guillermo Kutka (Argentina, 1961), hay el mismo silencio, la misma tristeza familiar. Los sujetos son ambientes interiores, grandes salas que vemos de lejos y desde lo alto, una perspectiva que empequeñece las pocas cosas que llenan el espacio, seres humanos apenas esbozados, objetos dispersos, muebles esparcidos en el lugar, extrañamente desnudo a pesar de todo cuanto lo ocupa. Allí está de nuevo la escenografía de una acción que ya ocurrió, el drama y la dicha de algo que sucedió y que desconocemos, y que el joven pintor, que no llega a los treinta años, parece legarnos con una rabia seca, como si nos invitara a contemplar los residuos de las horas. Esa reflexión parece continuar en las obras más recientes, en las cuales el pintor aumenta la distancia: ahora pinta cartas geográficas, mapas de ciudades reales o fantásticas, con precisiones que se vuelven vacías, detalles que pierden

129  
Marcel Venetura  
**Mi mamá y yo**, 1962-62  
Col. Museo de Arte  
Contemporáneo, Caracas

130  
Marcel Venetura  
**La virgen, el Niño,  
Santa Ana y San Juan**,  
1970  
Col. Galería de Arte  
Nacional, Caracas



129



realidad y significado, como si la gran tarea fuese la recuperación. Ambos artistas, Kuitca y Lara, son apóstoles de un rescate apenas anunciado. Lo importante es que esta mirada que planea en el vacío busca, del mismo modo y en el mismo gesto, proclamar el secreto ardor de la vida.

El transplante, el exilio, son otra fuente de activación en el humanismo que sirve de base a la creación contemporánea de los artistas latinoamericanos. Para Luis Cruz Azaceta (Cuba, 1942), el encuentro con un nuevo medio urbano fue un choque duro, casi un combate a muerte. Después de emigrar a los 18 años a los Estados Unidos en busca de mejores horizontes, el maremagnum de las grandes concentraciones urbanas y la dureza de la sociedad masivista resultaron una alternativa más agresiva de lo que hubiera podido suponer. Ese sentimiento de acoso termina por motivar, pocos años después, la salida que representa el arte, al cual accede, según narra, "por fastidio". Pero el arte no amana la brutalidad del encuentro, lo agrava, lo hace más terminante y trascendente. La obra de Cruz Azaceta es probablemente la más cruda y radical en la formulación crítica del medio urbano. La metrópolis para el pintor es una constante sumatoria de hechos de violencia y crueldad que termina por convertirla en un medio instintivamente salvaje. En la primavera de 1986, el artista expone una serie de trabajos (*Tough ride around the City*) en el Museum of Contemporary Hispanic Art de Nueva York. La cabalgata frenética de Azaceta no puede ser más expresiva. Esta iconografía casi exasperante del horror y la masacre ciudadinas, es también por contraposición dramática una suerte de autorretrato indirecto. El artista se observa a sí mismo en la ciudad, que a su vez toma un aspecto antropomórfico. Una de las telas de esa exposición (con el título de la serie) expone una cabeza seccionada dentro de la cual está encerrada la ciudad y sus habitantes frenéticos. En la tela de gran formato *City Painter of Arts*, de 1981, el panorama es todavía más explícito: los edificios tienen forma de lelo, los coronan cabezas o brazos humanos, y las bestias se persiguen y devoran unas a otras, es una presentación cruda del canibalismo dentro de una atmósfera general de holocausto. Difícil sobrepasar estas imágenes hipercríticas del medio urbano. Pero la lectura induce a otros acercamientos, es la soledad, la necesidad imperiosa de sobrevivir, una forma esencial del rescate, o más crucial de todos: del individuo, el sí mismo de todos nosotros y el particular del artista. En una situación más despejada, una tela admirable de 1983, cuyo título es *Deadly Rain* muestra en efecto una lluvia de cuchillos, esqueletos del hombre y la mujer y grandes ondas sangrientas que emanan entre cielo y tierra. ¿Es la visualización de la resistencia? Esta vez posiblemente no se trata de un grito. Es un llamado en el límite, que no se disuelve en los casi magnéticos poderes de la destrucción. Al igual que en *Homeless*, de 1986, donde aparece un ser desvalído, con un muñón que termina en enchufe eléctrico y una larga lengua que simula expeler un aullido silente, en los cielos vertiginosos de las manchas de colores, es todavía más clara alusión a la denuncia / esperanza de un humanismo de la rabia y la urgencia.

131  
Arnaldo Pombo  
**El Miedo de Esteban**  
Cat. Nº 81

132  
Isabel Frigerio Chio  
**Sin título**, 1988  
Cat. Ángel y Nora  
Buenafé, Caracas



131



132

### la urgencia, lo inmediato... también lo primordial

Para muchos artistas latinoamericanos de nuestra época la concepción del individuo y su entorno puede revestir otras características. En algunos casos la salida está en el registro volcado hacia lo inmediato, con énfasis descriptivos y gestuales. Para otros en cambio, la urgencia está en relacionar al hombre con lo que es esencial en la experiencia del individuo en el planeta, sus vínculos con lo primario y básico, tanto en el sentido biológico y físico, como en las condiciones que crean las civilizaciones de base.

Del primer grupo, uno de los más destacados es Arnaldo Roche (Puerto Rico, 1955), cuya pintura se concentra en el acontecimiento humano, la órbita decisiva. Los seres están casi siempre desnudos y próximos, a veces en dramáticos retratos frontales que parecen una transcripción directa, como por contacto del cuerpo con la tela. La suya es una técnica singular, de pinceladas separadas, que da a la capa pictórica una sensación táctil y viva, aunque alejada del dogmatismo realista. Esos seres de piel velada por una capa transparente invariablemente nos miran de frente, con ojos requisitorios que nunca nos agreden, pero tampoco nos sueltan. Son misteriosos confidentes, parecen estar forjados en las sombras y desde ellas emerger con fuerza encendida. Esta condición intermedia entre carnalidad y ficción, equivalente a la que alcanzó Botticelli con su sensualidad intangible, es una evidencia del poder extraordinario de la pintura para situar la realidad en las zonas ambiguas y estremecedoras. Pero Roche no es un renacentista ni quiere seducir con los paradigmas estéticos humanos. Los suyos son seres en constitución, seres en proceso y por ello mismo, capaces de proseguir dentro de los espectadores su inagotable curso.

Como Roche, que hoy se prefigura un nuevo maestro del arte latinoamericano, Ismael Frigerio (Chile, 1955) también estudia la calidad de la ejecución. Es un artista formado en Chile, donde vive hasta 1980, cuando emigra a los Estados Unidos. Allí subsiste gracias a oficios extraños, que van desde lavador de platos hasta carpintero. Pero ha sido el arte para Ismael Frigerio una forma de estructura interior, de vía cohesionadora en la gran libertad de la búsqueda que se abre. En efecto, su mundo es más variado que el de Roche, y aunque sus figuras también parecen dolorosas, son decididamente más simbólicas, y rodeadas de un marco más complejo y amplio. La curiosidad es el elemento decisivo en la armazón de una tela de Frigerio, una manera de puntualizar las bestias, en especial las serpientes; o el contraste en la resolución de un campo, con gestos abstractos y expresivos, frente al pormenor simple que define en cambio las simbólicas presencias humanas, gregarias, uniformes. Aun así, la narración se distingue por una deliberada sobriedad y el principio de reducir lo transcrito a términos suscintos. El artista, según su propia confesión, se considera como un marginal dentro de una sociedad que no es la suya, y en condición segregada: inmigrante. Es pues de los relegados y por ello es más urgente dotar de significación, organización y sentido a su universo creador. Frigerio tiene el talento para incitar la visión y echar a andar.



133  
Miguel von Dangl  
**La Familia Sagrada**  
Cil. 3<sup>er</sup> de

134  
Carlos Zorra, Venezuela  
**Sol de Medianoche**  
1994  
Cil. privada Caracas



133



134

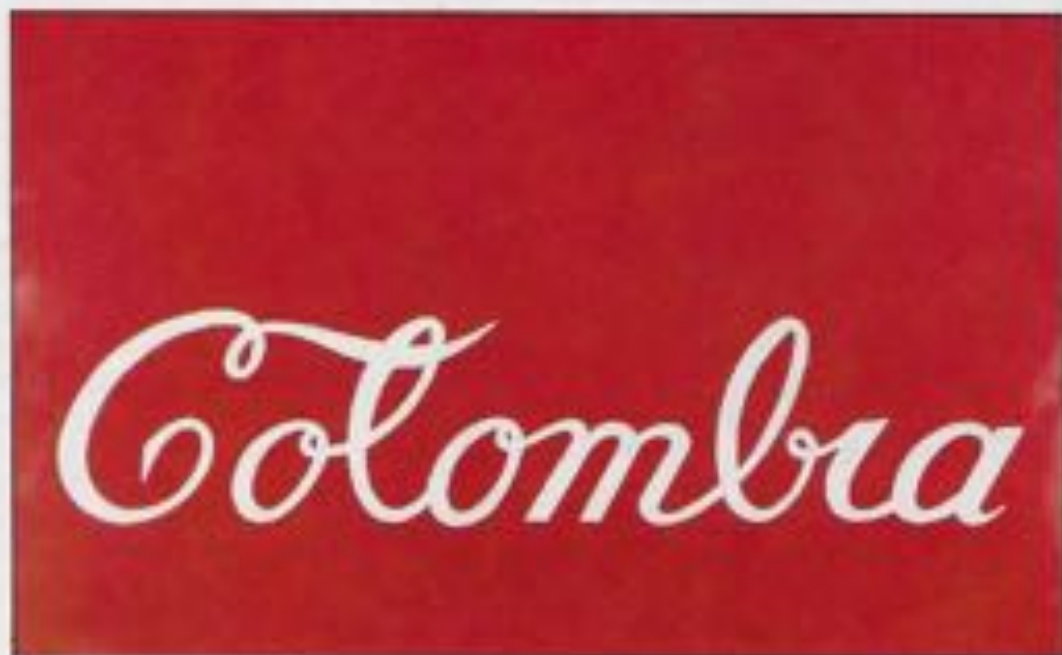
pero también el don de dejar en suspenso cualquier conclusión. Su mundo parece ser movido por fuerzas de constitución y recuperación, pero sigue abierto.

La naturaleza vista desde otro ángulo. Tal vez Miguel Von Dangel (Venezuela, 1946), en alguna oportunidad leyó los versos de Tristan Tzara: "No todas las flores son santas, por fortuna, y lo que de divino hay en nosotros es el despertar de la acción anti-humana". Así lo vieron al menos los grandes potentados y figuras dominantes de las sociedades que estigmatizaron al joven creador, cuando en la década de los sesenta, realizó obras que se consideraron irreverentes y sacrílegas, como el requileto de un perro crucificado y las esculturas basadas en animales atropellados en la vía, que luego eran embalsamados, y en una etapa posterior, encontrados en cápsulas transparentes de plástico sólido. Su obra ha sido desafiante no sólo por estas temas y medios inusuales, sino por el concepto. La proposición consiste en lo básico en una nueva mirada a la naturaleza, no como el proceso único de la vida tal cual la conocemos, sino en sus diferentes fases, entre ellas la transmutación, la germinación y la metamorfosis. Así realiza en los sesenta nuevos paisajes que son fragmentos de tierra natural encapsulados, un proceso detenido en el tiempo y el espacio, que es sin embargo enteramente real y artificial porque su realidad ha quedado en suspenso. Invitado a representar a Venezuela a la Bienal de São Paulo de 1963, Von Dangel concibe una gran instalación que consiste en una nave simbólica, con los mares y trástagos que la rodean, que es el intercambio de magmas, fluidos, engendros, especies y vida entre los continentes que se fusionan a partir del descubrimiento y la conquista de América. La pintura actual del artista recoge finalmente el colorido de estas experiencias, las auras indiscentes de la descomposición, el barroco suntuoso del binomio vida-muerte, las imágenes recapturadas y saturadas de color, surgiendo a los nuevos mundos, a las nuevas vidas.

En Cuba han trabajado en la última década dos artistas que desarrollan una línea paralela, aunque en enfoques diferentes. Ana Mendieta (1948-1985) y José Bedia (1958) han indagado en la recuperación de estratos anteriores de existencia, tanto físicos como espirituales. En este preciso sentido, buscan lo primario. Ana Mendieta realiza en Cuba una serie de experiencias excepcionales, base de toda su obra, que son un primer ritual de la participación humana en el orden del cosmos, en el orden biológico y en el orden de las formas culturales y naturales. Estas experiencias hechas en plena naturaleza implican procesos de enterramiento, fuego y uso del propio cuerpo desnudo. Sería erróneo vincular estas acciones con prácticas religiosas y ceremoniales en sentido convencional. Mendieta re-abre el proceso de millones de años que entrelaza las evoluciones y la aún más remota ruptura prodigiosa que logró el paso de lo inorgánico a lo orgánico. Las formas ovoides y de oruga, semejantes a las momias de la antigüedad (preservadoras de cuerpos y simbólicamente de almas) y las Venus de la Prehistoria, pasan a constituir los códigos del lenguaje que utiliza la artista en diversos medios, pintura,

135  
Antonio Caro, Colombia  
**Colombia**, 1976  
Café Museo de Arte  
Moderno, Bogotá

136  
Beatriz González,  
Venezuela  
**Los Papagayos**, 1980  
(Detalle),  
Café de la artista, Caracas



135



138

dibujo, escultura. Este retorno a lo primero, ¿es el anuncio de una mutación necesaria para una nueva humanidad?

José Bedia busca las relaciones en los contextos culturales afroamericanos del Caribe. El hombre, la mujer, el sol, la luna, la lluvia, la fecundación, la herida, cobran nuevos sentidos proyectados contra imágenes vinculadas a las tradiciones de las culturas africanas de vigencia en la Cuba actual. La obra es simple, lineal en la mayoría de los casos, no sujeta a un medio preferencial, sino flexible a las posibilidades de la ambientación, el dibujo, la gráfica o la pintura. La elementalidad es parte de su discurso, el otro es la persuasión hacia nuevos vínculos, que iluminen el horizonte de los hombres de este siglo y de este continente. Lo que para los artistas europeos del auge modernista, como Picasso, Moore o Modigliani, fue apenas un producto terminal, tomado de las civilizaciones prehispánicas de América y de las culturas africanas, que aprovecharon formalmente olvidando a conciencia sus orígenes, para José Bedia es en cambio parte de su contexto real. De esas artes que fueron durante tanto tiempo llamadas en los medios internacionales como "salvajes", se descubren hoy principios fundamentales de civilización, valores y alcances espirituales que inexplicablemente fueron silenciados por largo tiempo. Bedia investiga en las formas y junto con ellas, considera la cosmovisión, los valores, la filosofía y las creencias de las culturas afroamericanas, como una manera de abrazar todo aquello que, de una manera u otra, contribuye a conformar su realidad. Gerardo Mosquera subraya a este respecto que la obra de Bedia no es como en Beuys, Puryear y Parck una "forma incorporada para fines particulares de la cultura occidental", sino un acto de recuperación, ya que "lo primitivo es parte de la cultura cubana contemporánea".<sup>43</sup> Bedia puede conciliar en América ambas vertientes y desde dentro. Por eso puede "recuperar las metáforas reales de las creencias".<sup>44</sup> Ya no es un mirar maravillado como dirían los surrealistas, ni una aproximación erudita, es la busca de símbolos primordiales que conservan vigencia, para un pueblo y una forma mestiza de cultura.

<sup>43</sup> Gerardo Mosquera, "Cambios en Música Cubana", *Revista de la Universidad de Colombia*, N° 40, mayo 1988.

<sup>44</sup> Ibid.

137  
 Rafael Tamarit  
**Hombre emergente**  
 Cat. N° 93

138  
 Armando Reverón,  
 Venezuela  
**Desnudo acostado**  
 1947  
 Col. Galería de Arte  
 Nacional, Caracas



137



138

## el hombre emergente

Al cabo, estamos dejando atrás la vieja idea prejuiciosa sobre el arte latinoamericano, que conduce a un panorama rígido de algunas figuras cimeras, casi siempre las mismas y reseñadas con el óvulo propio que se adjudica a los pioneros y consagrados. Lo demás eran promesas, aproximaciones, amagos. Esta idea casi inquebrantable, por mucho tiempo proyectó la manera casi exclusiva de referir histórica y críticamente el proceso creador de todo un complejo y fecundo campo de producción. Ya no es incómodo apartar las perspectivas obsoletas, porque éstas se demurraron por sí solas. La disputa que nació con el encuentro no de dos, sino de tres continentes nunca llegó a ser concluyente, le sobrepasó el proyecto más ambicioso de la humanidad, América. La fuerza acumulativa de generaciones sucesivas de artistas del continente, ha venido a suplir las pruebas necesarias: estas generaciones revisadas ahora son por sí mismas manifestación de vigencia, de amplitud, de distintividad y arraigo. El arte de América Latina ya simplemente es. Sólo hay que descubrirlo. Cuando esto ocurre, podríamos encontrar la sorpresa de su consistencia, con mayor coherencia, que la de cualquier otro continente o región.

Más interesante que plantear situaciones superadas, resulta afrontar el problema que subsiste. Ya que nuestro continente existe a través de la distintividad cultural que han formado varias generaciones de creadores a lo largo de siglos, podríamos indagar entonces por su especificidad. Responder qué es exactamente una cultura es aceptar de inmediato una manera de limitarla. Y por aquí se filtra una salida, el arte nuestro ha sido fundamentalmente proceso abierto de tabulación, dentro del cual cobramos conciencia, señalamos identidades, establecemos conocimientos y valores, escogemos maneras de situarnos en el mundo y de responder a él, asimilamos lenguajes novedosos y trasladamos los términos de los discursos para inquirir sobre el cosmos o el instinto, desde el hecho primario de cada existencia. Todo el proceso cultural es una tensión prospectiva constante, hacia nuevos mundos, hacia nuevos tiempos.

Las posibilidades que otorgamos a este intento de estructurar la pintura latinoamericana sobre la base de una tabulación que es también constitutiva de una manera de ver y de ser, por requerimientos esenciales, dependen en gran medida de conservar lo que llamamos una visión abierta, ajena a la justificación de sistemas o postulados previos. Durante los cinco capítulos recorridos se han revisado acciones, artistas y obras con el propósito de develar la constante de este enfoque. De la capacidad de convicción del arte depende, enteramente, lo que tratamos de exponer. Y es la fuerza de los hechos cumplidos, no las teorías, la que concluye finalmente la definición de los pueblos, los tiempos y la cultura. No obstante, hay condiciones propias de grandes sectores del planeta. Condiciones que rigen para la manera de ordenar la vida, de justificar los pasos, de animar los gestos, de levantar un día, hacer una obra, crear futuros. Un amigo venezolano, el pintor Boris Ramírez, me dijo en una oportunidad algo que revela la

139  
Angel Pofa, Venezuela  
**Angel con capilla  
rural** 1984  
Col. Enrique y Patricia  
Bavacosa, Caracas



capacidad definitoria del sentido común.

Me decía que en su opinión, la gran diferencia entre Europa y América no estaba en teorías ni en aspiraciones, como el voluntarismo "latinoamericanista", sino en la aplastante verdad de los hechos. Creo —añadía— que cuando un artista europeo se levanta cada mañana, piensa que ya todo está hecho; en cambio nosotros, pensamos que todo está por hacer.

Este sentimiento del mundo como la realidad por hacer, que es cotidiano y constitutivo en el americano, más que la tormentosa condenación de Sísifo, responde a lo que Jorge Luis Borges engloba en el concepto del forjador de utopías y mitos, que lejos de ser gratuito, es la parte nuestra que todavía responde al llamado originario de la conciliación. Este impulso puede ser entendido desde el ángulo ético o desde el atán del demiurgo perenne. Y puede ser aplicado a consideraciones colectivas, personales o históricas. En todos los casos es la estructura de apoyo para el eterno rescate. Inventar un Nuevo Mundo es temerario, desde luego, pero todo creador auténtico comprende pronto que más que un nuevo mundo único y específico, cada generación, cada artista, cada mañana comienza con la necesidad de crear.

El trayecto ha sido complejo y reveladora la hazaña de nuestros artistas. Un nuevo orden se opera en el mundo, y los tiempos de las hegemonías arbitrarias han terminado por ceder a la presión insurgente de las pluralidades y alternativas de cada pueblo. Las teorías han terminado por convertirse en sistemas obligantes, en lugar de instrumentos reveladores.

La originalidad no puede seguir sujeta a los aportes o modelos de una determinada fuente o centro. Los artistas desímiles deben explorar en libertad y hasta el fin en sus necesidades y opciones. La reciente exposición de *Los Magos de la Tierra* (París, 1989/90), polémica y parcial, sin embargo ha tenido el acierto de plantear la necesidad de un nuevo orden cultural en el mundo, dentro del cual se acepten con más franqueza y espontaneidad los riesgos de crear, antes que la sujeción a cualquier esquema evaluativo que parta de modelos preestablecidos. La más grande respuesta a esta aspiración estaría sin ambajos en América. El continente de las confluencias, los encuentros y la permanente movilidad, donde todo puede hacerse y el arte ha demostrado haber hecho tanto.

Si fuese necesario escoger un sentido y una obra para cerrar el periplo que hemos propuesto en este intento, tendríamos que concluir en el gran maestro Rufino Tamayo. El hombre que creó el espacio más fecundo para dejar fluir tiempos y culturas. En ese espacio gestativo como ninguno, donde la historia se conmueve de sus propias reservas y los hombres engendran poderosos futuros, surge la única conclusión posible. El hombre emergente, síntesis del largo viaje, ángel mutante revelador de todos los próximos.



NOTAS

Uruguay, Estado  
Aragua, Venezuela,  
1919. Estudió en la  
Escuela de Artes  
Plásticas de Caracas, y  
fue miembro fundador  
del Taller Libre de Arte  
hacia los cincuenta.  
Viaja luego a Europa,  
visita varios países y se  
quedan largos años en  
París, hacia 1952. Dos  
actitudes se combinan  
en su trabajo: Una la  
herencia popular, que  
sobrepasa la formación  
académica. La otra el  
gusto de armar la  
realidad fantástica, el  
reconocimiento del lado  
mágico del  
comportamiento  
humano. Explora el  
dibujo, la pintura y el  
ensamblaje de objetos.  
Después de su gran  
éxito en "Señales de  
mejores asociados a la  
fiora, y a la poesía semi-  
comediata. Abreu  
explora el mundo de los  
demonios y países  
industriales, juguetes y  
otros elementos que  
denomina "objetos  
mágicos".

**Mario  
Abreu**

149

Federal, Entre Ríos,  
Argentina, 1926.  
Estudio con Juan Balle  
Planas. Desde 1958  
expone una obra con  
un sentido muy  
personal de la pintura  
metafísica, basada por  
lo general en la  
esquemización al  
bunde o francamente  
abstracción. La figura  
puede ser convertida en  
maniquí y el paisaje  
tratado con el mismo  
rigor simplificador, con  
presencias totémicas. Si  
pensamos, con Artaud,  
que "la verdadera  
poesía es metafísica".  
Aizenberg ha buscado  
en lo invisible una  
alternativa poética para  
el humanismo.

**Roberto  
Aizenberg**

California, USA, 1933.  
Graduado en Stanford  
University, 1954. Está  
casado con Olga  
Arenal, una de las  
notables artistas del  
tejado en el continente.  
Reside en Bogotá  
desde 1967. Su obra se  
haga en este lado del  
mundo. Sus dibujos y  
pinturas tienen un  
marcado sentido  
erótico, que juega con  
la ambivalencia de las  
formas. Realiza cajas y  
ensamblajes, así como  
pequeñas esculturas de  
cerámica y objetos  
"humanizados". El  
sentido fabuloso se  
ella con otra vena, el  
reflejo del tiempo en la  
naturaleza, las frutas en  
transformación, la  
belleza del  
descubrimiento.

**Jim  
Amaral**

Santiago de Chile, 1915.  
Estudia Arquitectura  
Univ. Católica de  
Santiago. Como su  
compatriota Roberto  
Matta, Antúnez tendió a  
todo lo largo de su obra  
la tarea de concertar  
una arquitectura  
intangible, misteriosa  
sustancial hasta lo  
orgánico, imprecisa  
hasta lo milológico. No  
obstante, su visión  
pictórica a menudo  
recuerda los planos  
monumentales de las  
grandes urbes  
aplastando los seres  
microscópicos y  
gregarios que viven en  
ellas. Desde su  
aparición en la céntrica  
exposición del  
Guggenheim, en los  
seventas, que presentó a  
los artistas de una  
"Emergente Decada".  
Antúnez obtuvo un  
punto preferencial  
entre los artistas que  
mantienen un nuevo  
espacio y el humanismo  
que de él se desprende.

**Nemesio  
Antúnez**

Tapiza, Bolivia, 1937. Su  
obra apunta hacia  
medios de los  
cincuenta con una  
condición humanista,  
evidentemente  
asociada al hombre  
común, humilde, cuyo  
efigie pesa, está  
cargada y es más  
denso con sus  
sombras, pero con  
frecuencia el rostro está  
casi borrado. Es el  
carácter andino de la  
pobreza y el olvido. Sus  
retratos se sitúan a  
los de la Nueva  
Figuración que surge  
en América Latina toda  
la década siguiente,  
pero con la escogencia  
de conducir más  
sobre los más contrastes,  
casi cercanas al  
blanco/negro, aun  
cuando tiene sobrado  
color.

**Enrique  
Arenal**

## BIOGRAFICAS

**Rodolfo  
Abularach**

Ciudad de Guatemala,  
1933. Estudios de  
Ingeniería en la  
Universidad Nacional.  
Estudia Arte en la  
Universidad de  
Pasadena (1953). Su  
obra de grabados,  
dibujos y pintor  
encuentra pronto una  
escena amplia entre  
América y Europa,  
continentes donde  
alternativamente vive y  
trabaja, expone y  
ocasionalmente ejerce  
la docencia. Su  
investigación ha  
logrado aunar campos  
que a menudo están  
disociados, como el  
rigor investigativo y la  
pasión. Su obra  
comienza con las  
temáticas tectónicas y  
se orienta a la  
introspección más  
conmovedora del op-  
planeta-umbral de la  
fascinación. Su aporte  
está entre los más  
originales.

**Antonio Henrique  
Amaral**

São Paulo, Brasil, 1935.  
Estudios en Brasil.  
Expone desde 1968. Su  
pintura se compromete  
de lleno con una  
expresión del ambiente  
característico de la  
naturaleza y el hábitat  
americano. Evoca sus  
formas, utiliza la  
violencia cromática y la  
fuerza subyugante de  
sus ritmos. La imagen  
de las grandes bananeras  
lo hizo famoso dos  
décadas atrás. Ha  
continuado una brillante  
carrera con una riqueza  
y variedad  
sorprendentes. Aplica  
una continua revisión  
de los ritmos y, como  
dice Federico de  
Mozas, mantiene "las  
formas en un flujo  
constante".

**Tarsila do  
Amaral**

Capivari, São Paulo,  
Brasil, 1886/1973.  
Estudios en São Paulo y  
París, en esta última en  
l'Academia Julian, y  
con Lhote, Gleizes y  
Léger. Es céntrica de fila  
del modernismo,  
especialmente activa  
1923-27 con el  
movimiento Pau-Brasil.  
Su obra se considera  
fundamental para una  
nueva interpretación de  
los lenguajes del  
modernismo, a la luz de  
una nueva capacidad  
descriptiva, más  
sensual y más rotunda.

**Débora  
Arango**

Medellín, Colombia,  
1961. Se decide por una  
temática social nada  
crítica y cuestionadora,  
a través de escenas que  
parecen vistas por los  
ojos del pueblo. Se  
mide igualmente en  
brazos y prohibidos y  
manos con soltura que  
a veces incoherencia. El  
señalamiento político es  
denuncia. Pero lo  
importante es una fe  
aguardada y una  
devoción a lo humano.

**Alejandro  
Arostegui**

Blauvelt, Nicaragua,  
1935. Estudios en  
Estados Unidos y en  
Italia. Reside por cinco  
años en Nueva York  
(1967/1972). En  
Nicaragua reorganiza  
en 1971 al grupo Fluxus  
y su ségano divulgativo  
Profesor y Director  
Escuela Artes Plásticas,  
Managua (1983/84).  
Desde hace algunos  
años, reside y trabaja  
en Costa Rica. Su obra  
es eminentemente una  
experiencia múltiple del  
pasejo y del espacio  
ambiguo, creando con  
recursos pictóricos,  
pero también con  
revela la sensación de  
la tridimensionalidad.

**Santurce, Puerto Rico.**  
1931. Estudios en Puerto Rico y Maestría en Bellas Artes. Academia San Fernando, Madrid. Estudios de grabado a su regreso y activa participación en la renovación creativa del medio. En 1982 presenta una retrospectiva. Museo del Barrio, Nueva York. Sus obras están en colecciones y representan a Puerto Rico en todas las latitudes. Por igual desarrolla el tema del paisaje y sigue la emoción de la escena humana.

**Myrna Baez**

**Cartagena, Colombia.**  
1945. Publicista. Vive en Barranquilla y ha realizado una obra singular como dibujante, pintor y armador de toda clase de proposiciones conceptuales, desde cajas hasta instalaciones-exposiciones sobre un propósito rector influido por Duchamp, alude a formas de arte, haciendo arte.

**Alvaro Barrios**

**Antonio Barrera**  
Bogotá, Colombia, 1948. Alumno destacado del gran paisajista de la montaña y sabana Gonzalo Ariza, Barrera se destaca entre los más originales planteamientos de una visión del panorama natural como una masa energética y expansiva, emoción y dimensión física a la vez, que luego ha tenido paralelos en obras como las del excelente paisajista cubano Thomas Sánchez, nacido en 1948. Ambos han sorprendido en bienales como São Paulo por ese sentido de rescate esencial ajeno a todo artificio, pero elocuente y franco.

**Juan Battle Planas**  
España, 1911 / Argentina, 1966. Desde los dos años reside en Argentina. Marca una nueva etapa en el arte de este país, iniciando nuevas tendencias, entre ellas las de base intuitiva y sensorial. El tiempo ha confirmado su labor de pionero y la imaginación deslumbrante de su arte, familiar al espíritu borgiano, y estimulante para las generaciones que le siguen.

**La Habana, Cuba.**  
1959. Graduado en la Academia San Alejandro (1976) y en el Instituto Superior de Arte, La Habana (1981). Vive y trabaja en Cuba. Gerardo Mosquera señala sus contactos directos con las culturas primitivas del continente afrocaribeño, que forman parte de la vida y las tradiciones, y que el artista transpone en planteamientos y nuevos métodos. A diferencia de otros artistas, para quienes estos contextos son lejanos y extraños, Bedía trata de rescatar un lugar para el arte que no dependa de lo foráneo, y que al mismo tiempo tenga una base intrínsecamente contemporánea y universal.

**José Bedía Valdés**

**Arnoldo Belkin**  
México, nacido en Calgary, Canadá, 1900. Reside en México desde 1948, donde realiza lo fundamental de su obra. Técnico, armador de movimientos como Nueva Presencia. Su obra alterna entre los alcances sociales y las fuentes clásicas, cuyo balance estaría en la proposición de un humanismo complementario, a través de representaciones que hacen pensar, no describen. Ha participado intensamente en las bienales de Medellín, São Paulo, Puerto Rico y otras en Europa.

**Buenos Aires, Argentina, 1937.**  
Arquitecto y pintor. Trabaja con el grupo CROC, de Buenos Aires. Sus proposiciones mezclan la ironía y el alarde minucioso de la armadura de la obra. En un momento, su obra se inclina hacia la hondura ontológica, explora en la construcción de robots substitutivos de la naturaleza, pájaros, mariposas, seres humanos. Esta línea no se quebró, cuando las preocupaciones se rigieron por otras inquietudes y adoptan alternativas nuevas.

**Luis Benedit**

**Cundo Bermúdez**  
La Habana, Cuba, 1914. Es uno de los representantes del modernismo cubano posterior a las generaciones de grandes pioneros como Arsenio Peláez y Marcelo Pogolotti. Deambula entre la abstracción y la figuración, siguiendo un gusto muy de los años cincuenta y sesenta. De sólida formación (con el notable Eduardo Abela), Bermúdez se interesa en las fusiones y el mestizaje, tanto cultural, como plástico. Se retira es intuitiva, su composición sensual y orgánica, sus colores diferentes, antecesoros de la noche.

**Rosario, Argentina.**  
1911 / 1981. Estudios en Argentina. Activo en Europa y América. Trabaja con Siqueros. Funda el Movimiento del Realismo Nuevo (1932). En 1962 gana el Gran Premio de la Bienal de Venecia. Su obra ha sido el compromiso más vasto con la sociedad y el momento que le corresponde vivir. Excepcional grabador y dibujante, su obra realista refleja de manera entera la fuerza de la sociedad. Detalla el collage como un medio de violentar la pintura. Juanito Laguna, su personaje constante, es el símbolo de la infancia, la marginalidad y la poesía.

**Antonio Berni**

**Marcelo Bonevardi**  
Buenos Aires, Argentina, 1929. Estudios de Arquitectura en la Universidad de Córdoba. Recibe la Beca Guggenheim en 1959 / 60. Se instala en los Estados Unidos, donde estudia, investiga, trabaja. En su obra, la conjuntura del universo parte de dos vertientes opuestas, lo científico y lo imaginario. Ronald Christ ve así este constructivismo extraño, "arquitectura pintada", "altas domésticos", "regocyo sombrío".

**Caracas, Venezuela.**  
1931. Estudios en Caracas y en París (1962 / 66). Hacia comienzos de los 60 vive y trabaja en Nueva York, y recibe la Beca Guggenheim en 1967. Su obra es la visión acumulada de un gran comunicador. Sus primeras fases, neo expresionistas, se allan a la experiencia multimedial a la cual dedica dos años enteros (1966 / 68). Su humanismo se expande hacia 1975 y se enriquece continuamente como un planteamiento que respira en la historia de la gran pintura. Recientes muestras antológicas han llevado su trabajo a varias ciudades de ambos lados del Atlántico.

**Jacobo Borges**

**Fernando Botero**  
Medellín, Colombia, 1932. Estudios en Colombia. A los veinte años viaja a Europa. Estudios en San Fernando, Madrid y en la Universidad de Florencia. En su obra se concilian tradiciones y se consolida una personalidad distintiva de la pintura latinoamericana, el sentido del gótico del humor y de la fabulación. Se ha convertido a través de una impresionante divulgación internacional en una obra emblemática de la conciencia burlesca, a veces irónica, del lenguaje que ve el presente a través de una vasta historia.

Bogotá, Colombia, 1943. Estudios en Colombia y París; ciudad esta donde reside desde 1966. Su arte es ante todo una declaración dramática de humanismo. En una entrevista, declara "prefiero las relaciones humanas, a pintar". Quiere para su pintura, añade en otro texto, "toda la violencia de la realidad". Extraño balance de la prensa y el cazador, de crueldad y de ternura, ese realismo es también una declaración por el hombre.

**Luis Caballero**

**Jorge Camacho**  
La Habana, Cuba, 1934. Abandona el Derecho y se dedica desde 1952 a la pintura y, posteriormente, a la fotografía. Se interesa en las culturas pre hispanicas de México. Viaja a Francia y participa (1965) en exposiciones del grupo surrealista. Y a Venezuela para estudiar la avifauna. Su obra es tránsito de zoología fantástica, como híbridos, en una luz seminocurna, de arcanos.

João Pedro, Família Brasil, 1944. En 1966 participa en la 11ª Bienal de Córdoba, Argentina y del 68 al 79 en la Bienal de São Paulo. Dibujante, grabador, pintor. Siempre sobre la misma tierra, la misma escena, los mismos personajes, ternura y violencia, amor y política, el gran cronista remotamente comprometido con los grabadores populares del Brasil, una imagen vital que opera sobre comunidades enteras.

**João Camara Filho**

**Benjamín Canas**  
El Salvador, 1933/1967. Estudios de Arquitectura y Arte en la Universidad de El Salvador. En 1969 se traslada a Washington. Viaja, expone, confronta obra y estilo. Es uno de los más complejos exponentes del nuevo surrealismo, al cual añade situaciones que reflejan el manejo de las culturas y sus símbolos.

Bogotá, Colombia, 1937. Estudios en Colombia y Estados Unidos. Graduado de Arquitecto. Participa en Bienales americanas y europeas. Es uno de los más destacados del grupo de pintores que desarrollan proposiciones a partir de teorías psicoanalíticas. Lejos de ser una vía al espejismo, su arte es una invitación al desdoblamiento visual y a la conjetura.

**Santiago Cárdenas**

**Mario Carreño**  
La Habana, Cuba, 1913. Su obra y su acción se comparten entre Cuba y Chile. Sus primeros estudios, en Academia San Alejandro. Desde 1948, comienza su vinculación con Chile, país donde se desarrolla una nueva e importante fase de su trabajo. En los primeros tiempos abstracta y de vistoso colorido, la obra de Carreño evoluciona hacia una visión fantástica del paisaje, consecuencia de una vinculación igualmente novedosa del hombre y el medio ambiente.

Lancashire, Inglaterra, 1917. Estudios en escuelas conventuales y en Florencia y París. Conoce a Cocteau y convive con Max Ernst (1937). Llega a México en 1947 y se hace ciudadana de este país. Estudia la ciencia, las prácticas mágicas y rituales de las poblaciones indígenas. Desarrolla una obra singular en diversos medios como dibujo, pintura y escultura, alrededor de sus visiones sacadas del lado oscuro de la mente. Escribe. Participa con los movimientos de vanguardia. Define con sus amigos una época.

**Leonora Carrington**

**Alberto Castañeda**  
México, 1908. Pintor y escultor. Expone en México y Estados Unidos, entre otros países. Se destaca por seguir una línea mixta de realismo y de situaciones desconcertantes, subjetivas, que inducen a otras regiones del pensamiento y la percepción. Es frecuente que el espectador deba, ante sus telas, pensar de un plano a otro, y no sólo plásticamente.

Santiago de Chile, 1937. Realiza sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, institución donde luego da conferencias y enseña. En 1960 se residencia en Estados Unidos, donde se destaca por sus investigaciones en nuevos medios y concepciones innovadoras de los medios tradicionales, entre otros, aplicaciones electrónicas para la escultura. Ricardo Pau Llosa dice en lo que concierne a la pintura, la primera y más importante idea del artista en la representación del espacio en la pintura, que en los últimos años se basa en las infinitas posibilidades de ubicar y desarrollar las imágenes a partir de estudios de espacio y tiempo analizados en computadores. Otro análisis, pregunta ¿Qué acaso pintar, además de lo intangible, lo invisible?

**Enrique Castro Cid**

**Ender Cepeda**  
Maracaibo, Edo. Zulia, Venezuela, 1945. Estudios en Maracaibo y experiencias en Europa. Dibujante y pintor de temas sacados de la escena popular urbana, malecones, puertos, calles, mercados, que marcan una iconografía casi inalterada por su vivacidad. A este sentido testimonial, la escritura añade síntesis expresivas y una laburación situacional, donde el humor, el simbolismo y la crítica pueden convivir, también en revolución.

Lima, Perú, 1933. Su obra consigue en una misma instancia la presencia de las grandes obras de la pintura y las escenas de la cotidianidad peruana, una convivencia forzada realizada con ingenio y sorpresivos efectos. Su obra se divulga ampliamente. Y el artista se trasladó a Europa, donde reside actualmente en París. En 1985, nuevamente al Perú en la Bienal de São Paulo.

**Herman Braun Vega**

**Claudio Bravo**  
Valparaíso, Chile, 1936. Estudios en Chile. Se interesa en arte, teatro, poesía, danza. Viaja, expone. A comienzos de los sesenta comienza sus pinturas de imágenes y dibujos. Estudia en las tradiciones una manera de trascender lo usual, exagerando su descripción. Participa en Documenta, 1962.

Concepción, Paraguay, 1937. Estudios en el país y experiencias en el exterior. Expone en América y Europa. Ha estado presente en las grandes confrontaciones continentales, como la Primera Bienal Latinoamericana en São Paulo (1978) y ese mismo año, en el Arte Interamericano de Hoy en el MBA de Caracas. En la Bienal de Cuenca, Ecuador, gana en 1987 el Segundo premio, con una obra característica de sus personajes geológicos, mitad hombre, mitad paisaje.

#### **Carlos Colombino**

#### **Luis Cruz Azaceta**

Nació en La Habana, Cuba, 1942. Hacia 1960 comienza a residir en los Estados Unidos y unos tres años más tarde comienza a realizar sus primeras obras, "por latido". Inadaptado, rebelde, ha tenido una vida difícil, accidentada y discontinua, aspecto que se refleja muy claramente en su obra. Perteneció a la generación estudiantil urbana, que asimila símbolos primarios y antropomórficos a la imagen de las grandes urbes. Su obra es reseña en una memorable colectiva del Museum of Fine Arts de Houston, en 1986 y en *Art of the Fantastic: Latin America* (1926/1987), una gran itinerante del Indianapolis Museum of Art.

El Limón - Jmaei, República Dominicana, 1953. Escultor y pintor. Reside en París y expone en varios países europeos, en eventos internacionales como el Festival Cagnes sur Mer, *Grands et Jeunes d'aujourd'hui* en el Grand Palais de París, y en ferias internacionales. Resuma las convicciones de la sustancia pictórica como lugar de encuentro de objetos y fragmentos que forman una "memoria de la tierra" y de sus engendros.

#### **Alonso Cuevas**

#### **José Luis Cuevas**

Ciudad de México, 1933. Estudios en la academia La Esmeralda, México, antes de cumplir diez años. Este carácter precoz y de constante audacia, lo califican pronto entre los mejores renovadores en América de un dibujo de grandes tradiciones. Polémico, cuestionador, ha sido también un activador en el medio artístico americano. Un humanismo oscuro, convulso, lo destaca ante innumeras generaciones, que lo han tomado por símbolo de un arte testimonial y de carácter crítico.

Tujillo, Perú, 1937. Estudios en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de Lima. Viaje a Europa en 1960. Interesado en el arte primitivo, visita Tassili, en Argelia, así como Atarica en España y la isla de Pasos. Ha sido también animador de grupos y bienales. Su obra refleja la eterna dualidad de las formas orgánicas y las resonancias entre las especies. Esta confluencia vertiginosa de seres que parecen venir de lo más profundo, o de lo más remoto, también proyecta. Es lo que dice Edouard Glissant, en el título del texto para presentar al artista en la XIXª Bienal Internacional de São Paulo: "mitología del futuro".

#### **Gerardo Chávez**

#### **José Chávez Morado**

Sian, Guanajuato, México, 1909. Jornalero en California y pescador de salmón en Alaska. Cursos nocturnos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Ciudad de México. Pero se considera autodidacta. El artista está ubicado en la segunda generación de muralistas (J. Gómez, González Camarena y Chávez Morado). Esto significa desde luego la continuación del proyecto de rescate (el regreso de Quetzalcoatl, 1966) de tradiciones, culturas y acervos indígenas. Es lo que Hans Haacke califica de "herencia" para el modernismo.

Nova Friburgo, Río de Janeiro, Brasil, 1886 / Belo Horizonte, Brasil, 1962. Vive dos décadas en Europa y regresa en 1929. En 1953 tiene la primera gran retrospectiva en el MAM, Río de Janeiro. Su obra se muestra más sensible, más espontánea tal vez porque supere los tratamientos regidos. Pero su iconografía está marcada, insistente, hasta prevalecer. Así nos muestra regiones, ciudades o personajes, bajo el hechizo de una narración que quiere ser como la primera vez, como la revelación.

#### **Alberto Da Veiga Guignard**

#### **José Antonio Dávila**

Nueva York, USA, 1930. Estudios en Caracas y Barquisimeto, Venezuela. Realiza varios viajes a Europa y Estados Unidos durante las décadas de los cincuenta y sesenta. Su obra refleja los términos de la civilización industrial, el maquinismo urbano y la fusión del hombre y su entorno. Desde hace unos quince años, la orientación cambia hacia una contemplación Zen del entorno, descrito con eficacia, pero con sutileza. Es necesario como enseñó el Renacimiento, que haya un aire entre los planos y las cosas. Esa transparencia es la que debe envolverlo todo.

Barrá Mônica, Río de Janeiro, Brasil, 1899 / São Paulo, Brasil, 1973. Estudios y adolescencia en Inglaterra. En 1922 regresa al Brasil y se inicia como artista. El modernismo encuentra en él el intérprete menos dogmático, el más heterodoxo y el más libre. Su cuestionamiento está más en la producción de las imágenes y en sus significados, que en la calidad del proceso de elaboración o los componentes visuales de la estética plástica. Precursor de los nuevos medios, en los cuarenta realiza performances en las calles de Río de Janeiro. Un innovador en estado puro y salvaje. Desde 1939 organiza confrontaciones con artistas internacionales. Venecia y São Paulo conocen sus invenciones.

#### **Flávio De Carvalho**

#### **Antonio Dias**

Campina Grande, Paraíba, Brasil, 1944. Su obra fluctúa de la representación figurativa hasta el arte conceptual. En 1962 es premiado en la Bienal de París. Participa del entusiasta grupo Nova Objevidade Brasileira (Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro, 1967). Es un investigador incansable del problema central de besar el humanismo contemporáneo a nuevos términos de exposición y contacto con el público, a veces con una simbología emblemática, con ritmos, objetos e instalaciones, a veces por medios puramente electrónicos o intangibles, como el performance.

Recife, Pernambuco, Brasil, 1907. Se destaca en los Salones de Mayo, en São Paulo (1937/38/39). En 1950, la Bienal de Venecia. La Bienal de São Paulo y numerosas colectivas y temáticas, que buscan explorar medios, recursos o condiciones.

#### **Cicero Dias**

#### **Emiliano Di Cavalcanti**

Río de Janeiro, Brasil, 1897/1976. Es uno de los organizadores de la Semana de Arte Moderno de São Paulo, que en 1922 inicia el ciclo modernista. En ese espíritu de libertad, la obra cede a impulsos variables, sociales, surrealistas, o tal vez más simplemente colorísticos. Es reconocido como uno de los grandes artistas sociales del continente pero esta condición renca limita al artista eminentemente inventivo, omnipecado por la renovación de sí mismo.

Guadalajara, Jalisco, México, 1875 / Ciudad de México, 1904. Estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes de esa ciudad. En 1897 inicia un viaje de estudios por Europa. Desde 1901 realiza sus primeros murales. Su vida y su acción creadora están marcadas por una constante dinámica, que lo lleva de nuevo a Europa (donde funda, en París, el periódico *Automat*). Docencia y Dirección. Su combatividad no excluye graves controversias en política internacional con Lázaro Cárdenas. Se ha convertido en el más extraordinario exponente del paisaje volcánico, como centro de un universo gestativo, poderoso, que se suma a las teorías del cósmos.

**(Gerardo Murillo)  
Dr. Atl**

**Gonzalo Endara Crow**  
Quito, Ecuador, 1936. Estudios Facultad Bellas Artes, Universidad Central de Ecuador. Expone en México, Suiza, Yugoslavia, Cuba, Venezuela, Perú, Colombia y otros países. Forma parte del grupo *Herrn Rousseau*, con sede en Morges, Suiza. Premios y distinciones en varios eventos internacionales, entre ellos Primera Bienal de La Habana, 1984. En su sistema expresivo, el color tiene una importancia simbólica. Así el artista atribuye significados diferentes para Europa y la América Mexicana, en relación a los colores.

Montevideo, Uruguay, 1861 / 1938. Maestro y pionero de un estilo de crónica de la pequeña y la gran historia de nuestras sociedades, ha logrado rebatir, en un mundo teatral, la propia concepción de la vida. Abogado, promotor cultural, desde 1917 es exclusivamente pintor. Su obra ha logrado interesar a un vasto universo y por eso se encuentra representada en museos de Europa, América Latina y en el MOMA de Nueva York. Cada vez se estudia con más profundidad y alcanza la obra de Figari, sin duda uno de los innovadores, de los fundadores que hicieron camino.

**Pedro Figari**

Santiago de Chile, 1955. Estudia en la Universidad de Chile, luego en los Estados Unidos, en especial filosofía. Reside en Nueva York desde 1960. Y el Museo de Bellas Artes de Houston le incluye en 1967 en una selección de 30 pintores y escultores, englobados en el concepto *Hispanic Art in the United States*. La obra de Frigerio se muestra como la de Roche y Carlos Alliero, entre las más concluyentes y vigorosas de las nuevas promociones de artistas latinoamericanos. Una de sus series de dibujos y pinturas lleva este revelador título: *Las obras Grandes Utopías*. Es su filiación tabularia en la descripción de una cotidianidad fuertemente convulsionada.

**Ismael Frigerio**

Tacuarembó, Uruguay, 1934. Estudios de grabado y pintura, Escuela de Bellas Artes, Montevideo (1952 / 1958). Desde 1953, comienza una serie de largos viajes por la cuenca Amazónica. En 1967, es cofundador del Grupo Automat. Viaja intensamente entre los continentes. Su obra parte del supuesto de confrontación de tiempos y espacios sobre un paisaje suntuoso, remanido a la manera de los grandes pintores viajeros, pero totalmente vinculado a la función poética, denunciadora, satírica. Ha representado a su país en la Bienal de Venecia y forma parte de las recientes visiones del arte latinoamericano en Estados Unidos, Inglaterra y España.

**José Gamarra**

**Alberto Gironella**

Ciudad de México, 1929. A los 19 años funda la revista literaria *Clavé*, primer índice público de una cultura sólida en las manifestaciones que procuran nuevos cánones creadores. En 1960 recibe el Premio en la Bienal de Jóvenes de París. Vive, trabaja y expone internamente, tanto en su país, como en ciudades de América y Europa. Su obra define el aporte de las generaciones emergentes, después de las figuras pioneras, que establecen con vigor alternativas. Esta incluido en algunas grandes colectivos, como *Imagen de México*, responsabilidad del Museo de Monterrey presentada en Schirn Kunsthalle de Frankfurt, Messeplatz de Viena y el Dallas Museum of Art.

Bucaramanga, Colombia, 1936. Estudia primaria con los franciscanos y se gradúa en la Universidad de Los Andes, Bogotá (1954). Estudia Arquitectura. Viaja. Estudia pintura con Carlos y Antonio Rojas. Trabaja, da clases y vive en Bogotá. Su obra utiliza alternativamente las instalaciones, la pintura y escultura como medios interveridos. Aprovecha el material de los medios masivos así como los códigos culturales y el arsenal de la expresión popular. Su obra es incisiva y reveladora.

**Beatriz González**

**Oswaldo Guayasamín**

Quito, Ecuador, 1919. Estudios en Ecuador y experiencias en México donde conoce y trabaja con Diego. Es el gran propulsor de una visión de la América autóctona, a través de un movimiento indigenista en la pintura, que en cierta forma preside desde hace muchas décadas. Ha obtenido numerosas distinciones y premios, entre ellos en la Bienal de São Paulo (1957). Para considerar cuán vigente es la estética por su obra, se podría señalar que en 1990 Guayasamín ha sido seleccionado para ser el primer artista que exhibirá en la galería en el tope del Arco de la Defensa, en París, mil dibujos, con tolos retrospectivos, sesientos recientes y la compañía de una cuidadosa selección de obras de arte precolumbina.

Avaré, São Paulo, Brasil, 1914 / 1967. Comienza a pintar durante una etapa de convalecencia. Luego estudia por pocos meses. Y desde 1942, interviene en colectivos y muestras en varias ciudades. Participa en la Exposición Internacional del Premio Guggenheim (N.Y., 1958). Y el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro lo hace una retrospectiva en 1962.

**(Djanira da Motta e Silva)  
Djanira**

**Vicente De Rego Monteiro**

Rio de Janeiro, Brasil, 1909 / 1970. Estudios en la Academia Julian, París, de 1911 a 1914. Luego regresa al Brasil, donde participa del movimiento modernista con una obra de preocupación social, y hasta denunciativa, pero elaborada con un extraordinario don de encantamiento, con figuras casi volantes, o de reveses luminosos, a veces casi un anticipo boteriano, a tal punto se manifiesta su gusto por la curva y la plenitud.

**Julio Galán**

Ciudad de Mazuz, Coahuila, México, 1958. Estudia arquitectura. Vive en Monterrey, México, Nueva York. Su carrera ha sido ligurante. Antes de ser frente, ya se habría de condocer como un nuevo gran intérprete de los contextos latinoamericanos. Su obra resume sabiduría casi innata para la pintura, y la espontaneidad narrativa de los mitos. Pero detrás de esta espontaneidad, hay problemas, dolores, pesadillas, confidencias, humor y ternura. La realidad es toda como los recuerdos, confunden, exceden, pero fascinantes. Esa capacidad excepcional de reconocer lo que es tuyo ha hecho pensar en una personalidad excepcional del arte de hoy en el continente.

**Aguascalientes, México, 1887 / Ciudad de México, 1918.** Se inscribe en la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Su obra apenas se inicia, cuando sobreviene la muerte a los 31 años. Una gran vena simbólica, grandiosa y efusivamente se apunta no obstante en algunas de sus obras. Casi siempre alegórica a la grandeza del pasado como en la célebre tela *Nuestros Dioses*: un nuevo panteón asumido con noble y gracia rilonones.

**Saturnino Herrán**

**San Juan de los Lagos, Jalisco, México, 1906 / Ciudad de México, 1955.** A los once años contra matrimonio con Cándido Posadas. Estudia en San Carlos (1927) y con el apoyo de Rivera, inicia una carrera de tono muy personal, en la cual combina las influencias realistas, surrealistas y una visión más original de las tradiciones que el pueblo convierte en formas distorsivas de cultura. De hecho participa en la histórica exposición del surrealismo de 1940.

**Maria Izquierdo**

**Ana Mercedes Hoyos Bogotá, Colombia, 1947.** Estudios en Colombia y el exterior. Dibujante y pintora. Hasta los sesenta, expresa la visión de una arquitectura a la vez real e imaginaria, opresiva y abierta a un mismo tiempo, donde las formas pueden ser interpretadas como abstractas (cuadrado) o como reales (ventanal). Décadas más tarde, intenta diversas acciones contemporáneas. En las bienales de La Habana y São Paulo, y en otras ciudades, muestra sus fines agigantados que cobran aspectos de extraños planetas colgantes.

**Frida Kahlo**

**México, 1907/1954.** De padre alemán y madre mexicana, la artista tuvo una vida difícil. Enfermedades, accidentes, relaciones conflictivas. Fue gran amiga de los surrealistas franceses y de políticos amigos, como León Trotsky, a quien alojó en su casa de Cuernavaca. Con Diego Rivera mantuvo nexos entrañables y antagonicos. Su obra extraordinaria recorre en los últimos veinte años el reconocimiento más vasto. Es la pintora más destacada en América del movimiento surrealista.

**Buenos Aires, Argentina, 1961.** Estudios en Argentina. Expone en ambos lados del Atlántico y se asocia a las actividades del CAIC en 1982. Buenos Aires. Es uno de las personalidades argentinas más definidas dentro de las preocupaciones humanísticas de los años ochenta, a la cual aporta una visión angustiada, despedida, como de espectador de sí mismo y del mundo.

**Guillermo Kuitca**

**Wilfredo Lam**

**Sagua La Grande, Cuba, 1902 / París, 1982.** Estudios en La Habana (1919/23). En España, durante el crucial período de la Guerra Civil (1937/1938). En 1931 muere su madre y su hijo. Entre España y Francia, y el contacto con Picasso, con quien expone en París. Gahery, Nueva York, 1939. Su vida sigue siendo dramas y oportunidades. Huye de la guerra. Junto a Breton y Lévi-Strauss, estanca y es internado por 40 días en un campo de prisioneros en Martinica. Se instala en Cuba en 1942. Es la gran recuperación, el gran reconocimiento en el universo afroamericano de las Antillas, las raíces, el lenguaje de la profundidad que se hace universal.

**Rivera, Uruguay, 1952.** Estudios de arte y arquitectura. Montevideo. Obtiene la beca Guggenheim y trabaja en Nueva York (1984). También es becado por el Pratt Institute, y para los cursos de Luis Carrizosa, en Italia. Sus atmósferas surfuosas son por paradoja entuertos de risonos, desperdicio y áreas normalmente perdidas, que en la descripción se engrandecen y se vuelven otras antes, acortadas desde su silencio.

**Cleaver Lara**

**Julio Larraz**

**La Habana, Cuba, 1944.** A los 17 años emigra a los Estados Unidos, donde empieza a pintar en 1967. Se trasladó a Nueva York en 1982, donde reside. Ha expuesto en América y en Europa, y en colectivos latinoamericanos. Sus grabados, dibujos y pinturas reflejan con gran emoción silenciosa la naturaleza y el juego fuertemente humorístico de los personajes. Sus "series" crean una dinámica sobrecogedora en el paisaje. Y más recientemente, sus telas abordan atmósferas complejas y una simbólica presentación de los personajes. La técnica sutil, pura, excelsa en los blancos, así como en un extraño aire transparente.

**Ciudad de México, 1886/1971.** Es condiscipulo de Tamayo en la Academia San Carlos. Estudia y vive en París por largo tiempo (1922/30). Se vincula a los surrealistas y a escritores que luchaban por una visión contemporánea (Carlos Palanca, Torres Bodet). Comparte la escenografía, el muralismo y la pintura. En esta última, una atmósfera fantástica, libre, puede dominar.

**Agustín Lazo**

**San José, Costa Rica, 1951.** Estudios de ingeniería, Universidad de Costa Rica (graduado en 1977) y en la misma institución estudios de escultura (1978-81). En 1982 estudia en Japón (tratamiento de la batalla). Dibujos, móviles y pintura, expuestas en Europa y América. Participa en bienales americanas (Cuzco, La Habana) y en individuales y colectivas en varios países. Se inscribe en una línea de investigación centrada en la percepción de las aparencias sensibles de naturalezas vivas y muertas, a las cuales otorga finalmente una atmósfera personal, que induce a la reflexión sobre lo posible y los alcances de la visión.

**Roberto Lizano**

**Juan Carlos Liberti**

**Buenos Aires, Argentina, 1900.** Junto con Aizenberg, es de los continuadores de la línea surrealista que animaron antes Balle Plana y Xul Solar pero con un tono más ligero, rotundo, de naturalezas muertas super decoradas de toques fantásticos y concepciones más sutiles. Su técnica se detiene en la descriptiva sutil y minuciosa.

**Angel Luque**

**Venezolano, nació en Córdoba, España, 1921.** Dibujante profesional, pintor, diseñador, dio al dibujo y la pintura de los sesenta en Venezuela un carácter fulgurante. Su utilización de las texturas monocromas crea además una sensación especial.

Buenos Aires, Argentina, 1931. Autodidacta. Una de las figuras cumbres del movimiento argentino correspondiente a la Nueva Figuración. Plástico, gestual, onírico; su lenguaje es de líneas y aulico. Entre otras distinciones: Premio IV Bienal Americana (1962), Premio Torcuato de Tilas (1962) y Premio Guggenheim, (1964).

#### **Rómulo Macció**

#### **Roberto Magalhães**

Río de Janeiro, Brasil, 1943. Grabador, dibujante, pintor. Premio de grabado en la Bienal de París de 1965. Participa en grandes colectivos como Nova Objetividade Brasileira São Paulo, Río de Janeiro, 1967. El mundo es invención y estamos sujetos a sus juegos. Las ciudades imaginadas o los desplazamientos de escala (hombres mayúsculos, paisajes minúsculos, etc.) nos recuerdan que todo depende de la decisión o de la imaginación.

São Paulo, Brasil, 1889/1964. Viaja muy joven a Berlín. A los veinticinco años, su primera individual, causa interés, pero no tanto como la que realiza poco después, en 1917, que desata la polémica y preludio al advenimiento que se manifiesta en 1922, con la Semana de Arte Moderno y el nacimiento del modernismo. Malfatti combina crudeza y ternura, síntesis y naturalidad. Es una auténtica maestra de la aulicidad, en el momento óptimo para los descubrimientos.

#### **Anita Malfatti**

#### **Manoel Manilla**

Ciudad de México, 1930/1995. Es el vertebrador del poderoso movimiento del grabado popular mexicano y su difusión masiva, diaria, a través de los muros del editor famoso, Antonio Varegas Arroyo. Se le señala como el maestro y doctor de José Guadalupe Posada.

Caldas, Colombia, 1929. Según Darrián Bayón, ha sido el "hombre de todas las aventuras". Alude probablemente a su oscilación entre la abstracción y la figuración. Pero el proceso de dicotomización es aquí a la inversa, de lo global abstracto a lo particularizado de la realidad tal cual se muestra en la experiencia sensible. Sus Jugadores parecen captados para un momento privilegiado de la memoria, lucientes y enérgicos, como para no morir jamás.

#### **David Manzur**

#### **(Marisol Escobar) Marisol**

París, Francia, 1930. Hija de padres venezolanos, vive en el país hasta los quince años. Luego estudia teatro. Es una de las figuras cumbres de la escultura contemporánea y sin duda una de las más poderosas personalidades del movimiento que nació el pop, del cual ella es una sobreviviente privilegiada. La historia, la sociedad, el ser humano, son para ella una fibra cotidiana, un cuento de niños, una invención desatada e incondicional, según los momentos.

Santiago de Chile, 1911. Graduado de Arquitecto en 1931 y asistente de Le Corbusier, Insabatcho, viaja por seis meses en un barco mercante para llegar finalmente a París. Luego, en 1939 a los Estados Unidos. Sus vínculos con el surrealismo son de estilo y distorsión, hasta la ruptura, nada pero en rigor. Duchamp encontrará en el espacio de Matta el hallazgo mayor de la pintura surrealista. Para Matta, la organización del espacio es la materia misma de la realidad, sustancia y transparencia, base rítmica y germinal tan verdadera como el sueño y las confesiones de novel burgués o social. Matta es finalmente una de las obras vivientes.

#### **Roberto Matta**

#### **Fernando Maza**

Buenos Aires, Argentina, 1936. Fundador del Grupo Informal. En 1960 viaja a Nueva York, a estudiar en el Pratt Institute. Representa a su país en la Bienal de São Paulo (1965). Primer Premio Pizarra en Festival de Arte de Cali, 1968. Heredero de los grandes tabuladores argentinos, como Battlo Piazas y Raúl Soler, Maza descubre en los códigos visuales y en los caracteres de escultura, una posibilidad de reinventar el espacio y el paisaje interior.

Caracas, Venezuela, 1941. Se destaca con las generaciones que en Venezuela, hacia comienzos de los sesenta, predicaron un nuevo humanismo liberador, como base de la acción creadora. Participa en varias colectivas y expone en São Paulo en varias oportunidades. Explora el espacio dentro del espacio, las relaciones entre soporte y pintura, entre lo real y lo virtual, entre la visión y la memoria, todo ello en un gran laboratorio de imaginación.

#### **Anna María Mazzei**

#### **Ana Mendieta**

La Habana, Cuba, 1943 / Nueva York, 1985. Dejó Cuba antes de la revolución. Vive en Iowa, donde se gradúa en la Universidad en la Escuela de Arte. Se relaciona de manera íntima con las actividades de investigación y las experiencias multimedia y en los campos electrónicos. Realiza en Cuba experiencias extraordinarias de arte efímero solitario, en las cuales cumple rituales de iniciación abstractos, con la naturaleza. Luego sigue en Estados Unidos esta forma de arte que busca la prioridad. Decía, "Hago el arte que hago, porque es lo único que puedo hacer. No tengo alternativas". En el momento culminante de su arte, muere en un extraño y trágico accidente, después de una disputa con el esposo del escultor norteamericano Carl Andre.

Ciudad de Guatemala, 1891 / 1984. Se vincula al modernismo mexicano y a la búsqueda de un nuevo orden creador para plantear la efígie de una cultura, de una raza, de una gesta. No obstante no fue propiamente un pintor indigenista. En el lenguaje nuevo alcanzó una gran elaboración, con estructuras libres, rítmicas, graciosas y dramáticas, que jugaban el juego entre lo real y lo sugerido por la abstracción. Asistente de Rivera, Amigo de Breton, Duchamp, Ernst, Mexicano y guatemalteco. Americano siempre. Mérida fue la sulfúrea en un mundo de contrastes.

#### **Carlos Mérida**

#### **Armando Morales**

Granada, Nicaragua, 1927. Estudios en Managua. Viajes por América Latina, Europa y los Estados Unidos. Se residencia por largos períodos en París y Nueva York. A los grandes soluciones globales de los sesenta, donde el artista realiza figuras de gruesa textura, como "tróntar" a la tela, surge luego otra etapa de mayor definición. Primero con las figuras metafísicas, luego con un realismo más asumido. Pero siempre, la superficie es próspera, respira. Sus soñados, por último, son el elemento renovador. Toda su obra es de gran pintor, dibujante y grabador.



Belém do Pará, Brasil, 1900 / Rio de Janeiro, Brasil, 1934. Breve, doméstica, maravillosa vida, que deja una de las obras más singulares del movimiento. El cubismo es manejado en una atmósfera de contrastes, basado además en dualidades, figuras hombre y mujer, por ejemplo, una y sol, con muerte y vida. Esta obra fuera de serie parece anunciar lo fugaz de la existencia y apunta con magia creadora los instantes que se pueden captar para la eternidad.

**Ismael Nery**

**Alejandro Obregón**  
Colombiano nacido en Barcelona, España, 1920. Su obra se fragua y se consolida en este país. Sus preocupaciones abordan la temática otoma de la naturaleza y el hombre, con tratamientos semi abstractos, luminosos por la acción del color y los contrastes. Su obra ha conocido un rápido éxito y en cuanto a las consecuencias, Eduardo Sereno dice: "El expresionismo figurativo, gracias parcialmente al logro plástico y al éxito de revelación de la pintura de Obregón, cobró un gran ímpetu en Colombia".

Coyacán, México, 1905 / Ciudad de México, 1982.  
Arquitecto. Entre otras, construye la casa de Diego Rivera en San Ángel. Esta formación podría explicar su afición a las grandes panorámicas de ciudades imaginarias, tabuladas conjuntamente con la historia, las tradiciones, los mitos exaltados por otras imaginaciones. En 1945 hace su primera individual. Murales en el Castillo de Chapultepec y en varias ciudades de México.

**Juan O'Gorman**

**José Clemente Orozco**  
Zapotlán el Grande, hoy Ocotlán, Guzmán, Jalisco, México, 1883 / Ciudad de México, 1949. Conoce de muy joven la obra de Rodada y frecuenta el taller de Vanegas Arroyo. Orozco, uno de los tres grandes del muralismo fundamental, es tal vez el que mayor sutileza dio a la figura en los nuevos y monumentales trazos. La proporción fue su hallazgo particular, además de una cierta soledad y ternura. Tuvo gran influencia entre los pintores norteamericanos comprometidos con el arte social, tan efectivo y de tan brillante historia en ese país. Es, como Rivera, un ejemplo de cómo estuvieron concomitantes en la obra la vanguardia y la feroz gestión de una nueva iconografía de la mexicanidad.

La Paz, Bolivia, 1913 / 1982. Sigue como muchos pintores latinoamericanos, la pauta formativa que comienza con estudios locales y viajes exploratorios y de estudios a Europa, en especial España, Italia y Francia. Ha sido revolucionaria en el tratamiento del paisaje a través de grandes planos sensatizados, que recuerdan los planos de las moles de los Andes. Ha recibido distinciones en las Bienales de São Paulo y Córdoba.  
**María Luisa Pacheco**

Yaguajay, Santa Clara, Cuba, 1937 / La Habana, Cuba, 1968. Estudios en San Alejandro. Viaja a Nueva York y París. Hace clases con Alexander Exter. Pintora, ceramista y muralista. Su obra es divulgada ampliamente. Representa uno de los puntos más brillantes de las síntesis modernistas, con el pleno colorido de los trópicos. En sus temas es frecuente encontrar un efecto evitulado y una armonía que parece el velamiento y la confianza, en medio de la celebración vitalista.

**Amelia Peláez**

**Angel Peña**  
Maracaibo, Venezuela, 1945. Estudia en la Academia Neptal Rincón y en la Escuela Julio Anaya, de Maracaibo. Luego viaja a Europa y reside en Polonia. La iconografía de su región natal constituye un tema casi exclusivo en sus dibujos, grabados y pinturas, que parecen oscuras en un aire detenido en el tiempo, y en una luz misteriosa, que no viene de parte alguna en especial.

La Plata, Argentina, 1895. Muere en 1971. A los 18 años es becado y viaja a Italia donde lleva una intensa actividad formativa y comienza a participar en eventos y salones importantes. En 1921 viaja a Alemania y en 1924 a París. A su regreso dirige el Museo de Bellas Artes de La Plata y la Revista Crónica de Arte. Su obra pionera ha despertado entusiasmo por la inventiva y sugerente riqueza de sus visiones cubistas, producto de la fusión de fuentes y culturas. Es una de las contribuciones mayores al desarrollo del modernismo americano.  
**Emilio Pettoruti**

**Héctor Poleo**  
Caracas, Venezuela, 1918 / 1989. Estudios en Caracas, París, Nueva York. Durante la Segunda Guerra Mundial reside en Nueva York y realiza una serie de obras derivadas del holocausto. De sus primeras obras, visiones del campo y de su gente, a los otros surrealistas de los cincuenta, hay una diferencia sustancial. Pero los problemas de la visión determinan nuevos cambios. Su arte preciso y detallado durante varias etapas se vuelve brumoso y distante. El mismo proceso.

Cartagena, Colombia, 1944. París, 1968. Su dedicación al desnudo como tema dominante lo emparenta a grandes tradiciones. Pero lo particular en él, aparte del tema de la sexualidad, es la sensibilidad medida, como una fuerza que se contiene. Muere prematuramente cuando comenzaba la incursión en otro medio, con esculturas sorprendentes.

**Dario Morales**

**Antonio Moya**  
España, 1942. Viene a Venezuela en la pubertad. Vive en los Andes, descubre al país desde adentro. Sus estudios y obras los realiza en el país. La gran crítica social le seduce y la puede desarrollar a través de diferentes lenguajes. En la serie del Nuevo Circo, un populoso sector alrededor de una plaza de toros de Caracas, desarrolla con ferocidad los seres hermafroditas y agresivos que desdibujan el comportamiento del hombre.

**Cemagley**, Cuba, 1895 / La Habana, Cuba, 1949. Representa dentro de la pintura cubana, lo que Kingman y otros contrahadores de los problemas sociales significan en Ecuador. Los problemas sociales, las enfermedades, los personajes, una manera de ver la vida. Ponce de León es además un excelente ejecutor de las funciones místicas en el trazo, que se nota grueso, vivo, capaz de nutrir cualquier patética revelación.

**Fidelio Ponce de León**

**Cándido Portinari**

Gracowski, São Paulo, Brasil, 1903 / Rio de Janeiro, Brasil, 1962. Estudios en Rio. En 1936 gana premio en U.S.A. con su obra *Calé*. Y en 1941 realizó mural para la Fundación Hispanica de la Biblioteca del Congreso, Washington. Retrospectivas, antologías, homenajes, congresos y fuera del Brasil, han mostrado su obra consecuente y enmarcada del humanismo. El es otro andrino de la tierra y de su gente, de la América que nace milibus de veces.

**Cena**, Cuba, 1912/1965. Estudios en las academias de San Alejandro y Vilato. En 1938 es profesor. Ha creado una obra variada, en diferentes medios. Pintura, dibujos, grabado, cerámica, escenografía. Es uno de los grandes profetas fundadores de la nueva pintura cubana, a la cual aporta una estética barroca, creyente y exaltada de las formas arquitectónicas, naturales y humanas.

**René Portocarrero**

**José Guadalupe Posada**  
Aguascalientes, México, 1851 / Ciudad de México, 1913. Trabajó en talleres litografía y grabado, como el de Trinidad Pedraza. Busca para la revista *El Jicote*. En 1898 se muda a Ciudad de México donde instala un taller. Al año siguiente comienza su enorme colaboración en la editorial de Antonio Velasco, como dibujante. Es el gran cronista de la revolución, de los acontecimientos sociales, de las tragedias humanas y naturales, de la vida de México.

**Caracas**, Venezuela, 1889/1954. Estudios Instituto Dora Neumann, Inoc y Diego, Caracas. Dibujante, pintor y en los últimos años, escultor. Su obra mantiene la vigencia intemporal del humanismo barroco, una permanente exaltación de los signos humanos en la memoria, en el paisaje, en las formas. Su paisaje es fantástico, pero los rubientes se sienten vivos, reales, determinantes.

**Pancho Quilici**

**Benito Quinquela Martín**  
Buenos Aires, Argentina, 1890/1975. De origen humilde, y también obrero en el puerto, es el gran pintor del barrio La Boca, de sus conflictos gruesos de agua, de sus formas movidas y sus seres confundidos con densas sombras, que ha realizado el más pensable código de esa parte de Buenos Aires, la que corresponde a la gran vida secreta, cotidiana, extraordinaria.

**Caucagua**, Estado Miranda, Venezuela, 1928. Estudios en Caracas. Viajes formativos a Europa. Labor docente, analítica y de ensayo sobre arte y cultura. Representa en un momento de su carrera la evolución de las formas a partir de las transformaciones del modernismo, en una visión poética, como más tarde lo harían los peruanos Shink y Tuchiya. El viaje sucesivos le permitieron desarrollar formas de realismo mágico y en los últimos tiempos, un neoconstruccionismo de este mismo sentido.

**Manuel Quintana Castillo**

**(Régulo Pérez) Régulo**

Caracas del Orinoco, Estado Bolívar, Venezuela, 1929. Estudios en Caracas. Perteneció al grupo *Los Disidentes*. Ha ejercido una labor docente amplia y su trabajo se compone entre una activa contribución al periodismo humanístico y la caricatura, y la investigación plástica, en obras que nunca pierden la conciencia del comunicador social comprometido. Fue de los primeros en revisar la imagen, en fórmulas primarias de Nueva Figuración todavía en los años cincuenta.

**Caracas**, Venezuela, 1889/1954. Una infancia difícil, separado por largos años de su madre, y enfermedades mentales, como la fiebre amarilla y el tifus, afectaron drásticamente su salud. Estudios en Caracas, viajó por Europa. Se relacionó con el *Círculo de Bolívar Artes*, fundado en Caracas en 1912. Pero es en el taller cercano a Caracas donde encuentra un lugar en el cual pasa desarrollando una obra prodigiosa, develadora como ninguna de la luz reconstruccionista de los tropicos. Se ha dicho que el deslumbramiento es la proposición artística, una forma de realidad más allá de lo real, en el sitio del encantamiento.

**Armando Reverón**

**Barbaro Rivas**

Petare, Estado Miranda, Venezuela, 1890/1967. De extracción humilde, apenas si aprendió a escribir y leer, y fue en el arte autodidacta absoluto. Sus problemas de salud comienzan desde temprana, y hacen crisis en 1937. Ejerce oficio de pintor de brocha gorda, silbati y silente. No obstante, la obra de Rivas es obra de pintor fundamentalmente. Sus soluciones y planteamientos corresponden a la sabiduría del oficio y a visiones mágicas, con granos vibrados, seres levitantes y una atmósfera de misticismo en estado salvaje.

**Guayaqueto**, México, 1896 / Ciudad de México, 1967. Es el mito por excelencia de la era modernista y del muralismo mexicano. Su vida personal y la opuesta, pública, estuvieron siempre al alcance de un gran público que siguió con pasión una y otra, y desde luego, las hazañas creadoras. Son famosas sus incidencias con los proyectos de arte integrados a la arquitectura, la destrucción de algunos, la permanencia de otros. Pero más revelador es la permanencia de un espíritu rebelde, amante de la vanguardia y de la autenticidad de cada gesto. Su etapa cubista es memorable y así se ha destacado en muestras específicas. Pero aquella estructura estuvo siempre detrás de los gestos más simples que grabó, dibujó, pintó o llevó a los muelles grandiosos.

**Diego Rivera**

**Arnaldo Roche**

Santurce, Puerto Rico, 1955. Estudios en Puerto Rico, de diseño, ilustración y arquitectura (74/78). En 1979 en la Escuela de Arte de Chicago. Vive en México e Italia. Su existencia, ha sido afectada por acontecimientos trágicos familiares. Su obra se centra en el ser humano, especialmente rostros, que reconstruye con elementos pictóricos que sugieren texturas, relieves. La naturaleza abunda y contribuye al hombre cuya mirada frontal penetra ante, no siempre mata.

**El Callao, Estado Bolívar, Venezuela, 1934. Estudios en Caracas (47/55). Trabaja en Taller Libro de Arte. Entre 1958 y 1961 estudios en Italia. Labor docente. Desarrolla una nueva problemática del espacio de la era de la relatividad, la nueva situación del hombre en el espacio. Eso corresponde también a un nuevo planteamiento humanístico, el hombre en mutación. Ha representado a Venezuela en importantes eventos, como en la XXXVII Bienal de Venecia.**  
**Alirio Rodríguez**

**Margot Römer**  
Caracas, Venezuela, 1938. Estudios en Venezuela. Vive varios años en los Estados Unidos. Encabeza movimientos cuestionadores, participa en una obra colectiva expuesta en 1985 en São Paulo, *Peis a Fiel*, instalación, performance, obra participativa llevada. Explora la relación de los objetos con el hombre, la situación promiscua de compartir con ellos la intimidad. También sigue explorando en otros códigos, la idea de patria, los emblemas, la nueva naturaleza que ahora podemos llamar geografía o paisaje o cosmos.

**Teocaco, México, 1936/1967. Se le apoda con frecuencia "El Corzo", por su parecido con un torero español del mismo nombre. San Carlos, Hollywood, la decoración: tantas experiencias, y una obra singular. Ruiz representa en humor más pontrante y la visión menos prejuiciada de los acontecimientos y leyendas que conviven con la realidad. Su burlesca visión de lo cotidiano, siltima con obras como *El Sueño de la Malinche*, donde extiende la realidad de la famosa condesina de Cortés hasta una dimensión telónica, geográfica, y la convierte en calles, montes, colinas. Docente, muralista, versátil.**  
**Antonio Ruiz**

**Edgar Sánchez**  
Aguada Grande, Estado Lara, Venezuela, 1940. Estudios de Artes Plásticas y Arquitectura en Venezuela. Se gradúa de Arquitecto en 1966. Y entre 1970 y 1972 trabaja la obra gráfica en Nueva York. El dibujo constituye la base de una obra estructurada sobre una rimosa técnica, apta para plantear una temática de la piel, sobrevivencia, mutante, hasta convertirse en paisaje. La pintura refleja la huella y el volumen de los cuerpos, pero éstos quedan en un espacio misterioso, sugerido. La fusión de ambas corrientes, permite ahora un humanismo de fronteras y espacios alternos, ficción y realidad de las visiones.

**Maracaibo, Estado Zulia, Venezuela, 1938. Estudios en Maracaibo y Caracas. Entre 1961 y 1965 se instala en París. De nuevo viaja a Europa en 1968 y expone con los surrealistas. En la década de los 80 reside y trabaja en los Estados Unidos. El collage y el uso de materiales y técnicas mixtas es la base de una barroca reconstrucción del campo pictórico, centrado en la evocación de las amélicas delirantes de su infancia en el trópico. Es la iconografía del itinerario fantástico. En 1988, el Nassau County Museum of Fine Art, Nueva York, realiza una retrospectiva de su trabajo.**

**José Ramón Sánchez**

**Andrés de Santa María**  
Bogotá, Colombia, 1960 / Bruselas, Bélgica, 1945. Vive en Londres, París y Bruselas por más de treinta años. Estudios en la École des Beaux Arts, en París, y en España con Ignacio Zuloaga. Es un creador nato en las más diversas temáticas, de lavanderas en el Sona, hasta figuras religiosas. La pasta gruesa, densa de gravedad y de colores quemados, caracteriza la última etapa, donde se abren comportas al naciente espíritu nuevo.

**Vilna, Lituania, 1931 / São Paulo, Brasil, 1957. Desde 1928, reside en Brasil. Uno de los fundadores del grabado en Brasil, es también un artista que sorprende por el impacto de los temas sociales y los logros formales. Realiza muchas individuales y participa en las Bienales del Brasil y otros países. En 1956 la Bienal de Venecia le dedica una Sala Especial.**  
**Lasar Segall**

**Venancio Shinki**  
Perú, 1932. Perteneció a una generación de relevo a la cual interesan vivamente los aportes de sus antecesores, como Fernando de Szyszlo, pero adquiere nuevas preocupaciones y situaciones más dinámicas. Las anécdotas, la mitología y el entorno mágico como componentes inestables de la realidad están en sus obras cumpliendo una función embalsamadora.

**Santa Rosalía de Camargo, Chihuahua, México, 1896 / Ciudad de México, 1977. Es el más escudido de los tres grandes, pero comparte con ellos ese gusto velado e manifiesto, por probar la modernidad floreciente. Educado primeramente en una escuela religiosa, la vida lo lleva a posiciones extremas. Como la lucha revolucionaria, bajo Venustiano Carranza, la filación con el partido Comunista Mexicano, las Beguillas internacionales, y el exilio de la libertad, que lo lleva a ser condenado a ocho años de prisión, y luego de más de tres, dejado libre, sobrevive milagrosamente.**

**David Alfaro Siqueiros**

**Rodolfo Stanley**  
Costa Rica, 1950. Autodidacta. Ha expuesto en varias ciudades de América y Europa. En 1986 participa en la Bienal Iberoamericana de México. Su pintura se basa en la sensualidad de las lecturas visuales y en las continuas sugerencias sensoriales de las formas, ambivalentes (frutas y cuerpos). Un carácter insólito también se presenta como resultado de la poética de las aplicaciones y las atmósferas creadas por los planos de luz y color.

**Lima, Perú, 1925. Estudios en Lima. En 1949, reside en París. Seis años después regresa al Perú y ejerce docencia. Ha representado a su país en los grandes contextos (São Paulo, Venecia, Primer Encuentro Iberoamericano de Caracas, etc.). Su obra se enmarca en las lecturas del pasado, arquitectura, piedra azul, noche geminal y en la apelación del futuro, como proyección equiparable. Se considera uno de los grandes maestros latinoamericanos, de los que más profundamente refleja su apego al continente, en todos los tiempos.**  
**Fernando de Szyszlo**

**Enrique Tabara**  
Quetzaltenango, Ecuador, 1930. Es una de las personalidades más destacadas de la pintura ecuatoriana contemporánea. La naturaleza parece ser el gran tema, pero toda ella es composición, descomposición, fragmentación y nueva gestación, en una continua conversión de formas. Hay también temas integrados por obras más pequeñas. Universos, magmas, micro y macrocósmicos.

**Uruguay, 1874 / 1948** Su vida transurre entre Europa y América, en una constante proporción de nuevos órdenes creadores, basado también en una posición de orden humanístico. Activo conferenciante, ensayista y promotor de una nueva visión de América. Realiza una obra constructiva de orden fabulador, en medios como dibujos, profetas, esculturas y púlpitos. En dos oportunidades su obra fue presa de graves incendios, que destruyeron valiosas obras. Se ha convertido en la figura principal del constructivismo poético en este continente, con una obra que continúa desafiando límites.

**Joaquín Torres García**

**Oaxaca, México, 1899** Educador en la Academia San Carlos. Jefe del Departamento de Etnografía del Museo Nacional de Arqueología, Maestros, Muséum, et al. Realiza una obra clara del muralismo mexicano, la que responde al espacio interior de esos mismos mitos y rituales que se escalonan en las secuencias de las culturas de antes, de ahora y del futuro. Su obra colorea, es también el rito de la pervasión, del espacio más profundo de la pintura de este siglo.

**Rufino Tamayo**

**Francisco Toledo**

**Achí, Guatemala, México, 1943** En 1960 viaja a París, donde reside por varios años. Su trabajo de grabador y su investigación como pintor mantiene las más secretas alianzas. Es el nivel más íntimo, más sobrecogedor del sueño y el delirio. Su visión de los ritos históricos corresponde a una zona vital del pensamiento creado pero al mismo tiempo a una dimensión a la cual se accede con mayor devoción, con mayor entrega. Todo esto supone una visión de mundo, la tesis de un mensaje.

**Tilka Tsuchiya**

**Lima, Perú, 1932 / 1984** Estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Lima (54 / 58), y con el maestro Fernando Fernández de Sotomayor. Viaja a París (1960 / 64), estudios en la Universidad de Sorbonne y en la École de Beaux Arts. Partiendo de los sustos de las culturas originarias de América, Tsuchiya desarrolla en plenas sugerencias, bromosidad y ritos de ritualidad, una constante alusión a los mitos, a las dimensiones críticas. Son a menudo personajes que despliegan acentos fascinación, erotismo y se desplazan en el tiempo. Representa al Perú en la Bienal de São Paulo 1979. Su obra traslada el indigenismo a un campo más amplio, con figuras simbólicas que se desplazan en un espacio sugerente.

**Palmares, Pernambuco Brasil, 1952** Expone en Estados Unidos, Brasil, Canadá y otros países una obra basada en posiciones conceptuales, en decir propósitos concebidos como sustentos de la obra, pero por lo general sus obras sobrepasan, como imágenes y presencias, cualquier pedoterminación. Son como referencias metafóricas consistentes y tangibles.

**(Antonio José de Mello Mourao) Tunga**

**Smitzalzingo, México 1840 / Venaco, Villa de Guadalupe, México, 1912** Velasco representa uno de los momentos más espléndidos de la pasajística del siglo diecinueve en América. Tiene un don especial para trasladar la grandiosidad de las perspectivas naturales y el carácter caudalístico de las perspectivas abiertas y desmesuradas, todavía con el proceder y las coordenadas estéticas de las grandes escuelas tradicionales.

**José María Velasco**

**José Antonio Velázquez**

**Candela, Honduras, 1906** Por lo general, el príncipe, ingenio o culto, académico o autodidacta, dedica su vida a diversificar el lenguaje, para hacerlo cada vez más amplio y versátil. Velázquez se propone exactamente lo contrario, tal vez para conseguir un fin parecido. Utiliza exclusivamente un lugar en el planeta, su ciudad natal, San Antonio de Oriente, y lo mira una y otra vez, en variables de enfoque que no son, esencialmente, importantes. Pero el tema, cientos, miles de veces explorado, no pierde la frescura, el encanto ni la sorpresa.

**Valencia, Estado Carabobo, Venezuela, 1926** Graduado de médico (1957). Se integra al Taller Libre de Arte y funda la revista divulgativa del grupo. Realiza importantes neurales para la experiencia de integración de las artes de Carlos Raúl Villanueva en la Ciudad Universitaria, en la UCV, Caracas. Recibe numerosas distinciones, entre ellas el prestigioso premio del Salón Arturo Michelena y el Premio Nacional de Artes Plásticas. Su obra refleja la condición crítica del hombre americano emparentado con su propio entorno, fascinado con el transmutacionismo y al mismo tiempo reflejando esa naturaleza que es origen y fin.

**Oswaldo Vigas**

**Miguel Von Dangel**

**Venezolano, nacido en Bayreuth, Alemania, 1942** Estudios de ocultura en Caracas, Escuela Cristóbal Rojas. Deja de los invos de su cámara ha investigado una morfología a través de procesos naturales y culturales. En 1970 presenta una exposición de choques por la utilización de materias orgánicas. Antiguamente, Perceps en salones y colectivos en Venezuela y otros países. The American Society organiza una muestra itinerante que viaja por tres continentes durante 1986, 87 y 88. En la XVIII Bienal de São Paulo representa a Venezuela con una gran instalación donde mezcla medios tradicionales y nuevos. Von Dangel busca una visión de la naturaleza y del hombre comprometida con el devenir.

**San Fernando, provincia de Buenos Aires, 1957 / Delta del Tigre, 1963** De padre alemán y de madre griega, hacia 1903 viaja a Europa y reside en varias ciudades. A su regreso, estudia con pasión los rituales y la filosofía, se asocia a la labor de los poetas. En el texto de presentación, Jorge Luis Borges dice de Xul Solar este singular homenaje: "...Fructos de las cosas que he dicho, ya las había dicho Xul por mí y en mí". Creador de un mundo imaginario, se conecta a la vez con los arcanos y la ficción del porvenir. Creador nato de nuevos mundos, sintetizado por un pensamiento inquieto.

**(Alejandro Schulz Solar) Alejandro Xul-Solar**

**Carlos Zepa**

**Valencia, Estado Carabobo, Venezuela, 1950** Estudia cine, fotografía, gráfica, en Milán y Nueva York. Ha trabajado en los nuevos medios y proposiciones conceptuales desde hace veinte años. Se podría considerar que medios tradicionales, como la pintura y la escultura, son trabajos por el artista como una intervención. En los últimos tiempos, la utilización de objetos y representaciones nuevas le ha permitido la creación de verdaderos monumentos de expresión social, como sus vitrinas. La escultura y la pintura también utilizan el collage y los códigos visuales de varios siglos.

## LISTA DE OBRAS

- 1**  
Mansueto Abreu, Venezuela, 1919  
*Dama vegetal*, 1954  
óleo sobre tela  
97 x 194 cm  
Col. Galería de Arte Nacional,  
Caracas
- 2**  
Rodolfo Abularach,  
Guatemala, 1933  
*Ojo espacial 2 (ajo azul)*,  
1968-72  
óleo sobre tela  
1273 x 1273 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 74,5
- 3**  
Roberto Aizenberg, Argentina,  
1926  
*Pintura*, 1957  
óleo sobre tela  
30 x 20 cm  
Col. Felisa y Mario  
Gladowczyk, Buenos Aires
- 4**  
Antonio Henrique Amaral,  
Brasil, 1935  
*El incendio de la selva  
amazónica*, 1969  
óleo sobre tela  
185 x 250 cm  
Col. Anthony Mannell y Sra.  
Nueva York
- 5**  
Jim Amaral, Colombia, 1933  
*De Profundis, Red N° 47*, 1965  
óleo y collage sobre tablón  
72 x 90 cm  
Col. Mary Laurel de Soto  
Capriles, Caracas
- 6**  
Nemesio Aránguez, Chile, 1918  
*Casino a Machu Picchu*, 1975  
óleo sobre tela  
127 x 127 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 70,35
- 7**  
Alejandro Aróstegui,  
Nicaragua, 1926  
*Paisaje lacustre*, 1986  
Monca mixta y collage sobre  
tela  
116 x 176 cm  
Col. Pedro Pérez Lazo,  
Caracas
- 8**  
Myrna Baez, Puerto Rico, 1911  
*Automatista*, 1967  
acrílico sobre tela  
122 x 152 cm  
Col. de la artista, Puerto Rico
- 9**  
Antonio Barrera, Colombia,  
1948  
*Amazonas*, 1964  
óleo sobre tela  
802 x 291 cm (tríplice)  
Col. Misael Maldonado,  
Caracas
- 10**  
Juan Batlle Planas, Argentina,  
1911-1966  
*Sede tipo y el fantasma de la  
madre*, 1942  
tempere sobre papel  
24 x 30 cm  
Col. Felisa y Mario  
Gladowczyk, Buenos Aires
- 11**  
Arnold Belkin, México, 1930  
*Cabeza militar 1*, 1974  
acrílico sobre tela  
76,8 x 66,3 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 77,50
- 12**  
Antonio Berni, Argentina,  
1905-1981  
*Juanito remontando un  
barriete*, 1977  
collage sobre tela  
122 x 91 cm  
Col. Pedro Pérez Lazo,  
Caracas
- 13**  
Marcelo Bonevardi, Argentina,  
1929  
*Night Indicator II*, 1975  
óleo sobre tela  
150 x 100 cm  
Col. privada, Caracas
- 14**  
Jacobo Borges, Venezuela,  
1931  
*Ha comenzado el  
espectáculo*, 1964  
óleo sobre tela  
190 x 270 cm  
Col. Galería de Arte Nacional,  
Caracas
- 15**  
Fernando Botero, Colombia,  
1932  
*El Niño de Valencia - 1*  
óleo sobre tela  
110,5 x 95 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 68,15
- 16**  
Fernando Botero,  
*La Junta Militar*, 1973  
óleo sobre tela  
234 x 194,5 cm  
Col. privada, Caracas
- 17**  
Herman Braun Vega, Perú,  
1933  
*Don Alfredo a la Venus en la  
habitación roja*, 1968  
óleo sobre tela  
114 x 145 cm  
Col. Jack y Malvina Lemor,  
Lima
- 18**  
Claudio Bravo, Chile, 1936  
*Muchacho sentado en el taller*,  
1980  
óleo sobre tela  
100 x 80 cm  
Col. Pedro Pérez Lazo,  
Caracas

- 19**  
Luis Caballero, Colombia, 1943.  
*Das Figuren*, 1978.  
óleo sobre tela  
195 X 130 cm  
Col. Alfonso Pons, Caracas
- 20**  
Jorge Camacho, Cuba, 1934.  
*El Cielo y la Tierra, homenaje a Fernando Arenal*, 1981.  
óleo sobre tela  
146 x 114 cm  
Col. Milagros Maldonado, Caracas
- 21**  
Benjamin Cahas, El Salvador, 1933-1987.  
*La Via Láctea*, 1977.  
óleo sobre tela  
122 x 122 cm  
Col. Mauricio y Vivian Benítez, Caracas
- 22**  
João Câmara Filho, Brasil, 1944.  
*Enfo de una ingresa*, 1975.  
óleo sobre tela  
90 x 64 cm  
Col. Museo de Arte Moderno, São Paulo
- 23**  
Santiago Cárdenas, Colombia, 1937.  
*Amazona y paraguas*, 1987.  
óleo sobre tela  
172 x 127 cm  
Col. Carlos Ferrín S., Caracas
- 24**  
Santiago Cárdenas, Colombia, 1937.  
*El espejo gris*, 1973.  
óleo sobre tela  
190 x 164,4 cm  
Col. Museo de Bellas Artes, Caracas.  
R. 741
- 25**  
Alberto Castañeda, México, 1938.  
*Clauvencia*, 1968.  
óleo sobre tela  
40 x 30 cm  
Col. Alfonso Pons, Caracas
- 26**  
Ender Cepeda, Venezuela, 1945.  
*Gálgota*, 1989.  
óleo sobre tela  
100 x 80 cm  
Col. Centro de Arte Euroamericano, Caracas
- 27**  
Gerardo Chiver, Perú, 1937.  
*Genealogía de los antepasados*, 1987.  
óleo sobre tela  
150 x 180 cm  
Col. Milagros Maldonado, Caracas
- 28**  
Carlos Coloméno, Paraguay, 1937.  
*El Juez*, 1987.  
óleo sobre madera  
142 x 72 cm  
Col. del artista, La Asunción
- 29**  
José Luis Cuevas, México, 1933.  
*Los Enfermos*, 1977.  
tinta, lápiz y acuarela sobre papel  
77 x 57 cm  
Col. Museo de Bellas Artes, Caracas.  
R. 82-24
- 30**  
José Antonio Davila, Venezuela, 1935.  
*Ofrenda VI*, 1989.  
acrílico sobre tela  
102 x 102 cm  
Col. Galería Fretes, Caracas
- 31**  
Jorge De La Haza, Argentina, 1930.  
*La Última Seme*, 1972.  
óleo sobre tela  
103 x 200 cm  
Col. Pedro Fíbriz Lazo, Caracas
- 32**  
Fernando De Soyúto, Perú, 1925.  
*Indio I*, 1973.  
acrílico sobre tela  
122 x 122 cm  
Col. Alfonso Pons, Caracas
- 33**  
Emmano Di Cavalcanti, Brasil, 1937-1976.  
*Negra de Bahia*, 1950.  
óleo sobre tela  
80,3 x 99,4 cm  
Col. Museo de Bellas Artes, Caracas.  
R. 8011
- 34**  
Diana, Brasil, 1964/1967.  
*Prato dos ajeitos*, 1969.  
óleo sobre madera  
90 x 65 cm  
Col. Sra. Blanca Rodríguez de Pérez, Caracas.
- 35**  
Gonzalo Encosta Cres, Ecuador, 1936.  
*Farsate*, 1989.  
óleo sobre tela  
32 x 47 cm  
Col. Francisco Huerta Montalvo y Sra., Caracas
- 36**  
Pedro Figueri, Uruguay, 1961-1936.  
*Las Víctimas*, 1937-32.  
óleo sobre cartón  
50 x 73 cm  
Col. Museo de Bellas Artes, Caracas.  
R. 58-19
- 37**  
Seán Francis, Brasil, 1947.  
*Piel de onças*, 1989.  
óleo sobre tela  
146 x 200 cm  
Col. del artista, Gowrie
- 38**  
Julián Galán, México, 1958.  
*Me quiero morir*, 1985.  
óleo sobre tela  
132 x 187 cm  
Col. privada, Monterrey
- 39**  
José Gamarra, Uruguay, 1934.  
*Nerayol*, 1982.  
óleo sobre tela  
150 x 150 cm  
Col. Milagros Maldonado, Caracas
- 40**  
Alberto Girónola, México, 1929.  
*El éxtasis de la reina Mariana*, 1960-1969.  
130 x 161 cm  
Col. Simón Alberto Consuevi y Sra., Caracas
- 41**  
Dewaldo Guayozamán, Ecuador, 1919.  
*El Exodo: #1*,  
óleo sobre tela  
71,4 x 288 cm (triptico)  
Col. Museo de Bellas Artes, Caracas.  
R. 83-2
- 42**  
Asís Guillén, Nicaragua, 1957-1964.  
*Molina*, 1962.  
óleo sobre tela  
21,5 x 28,2 cm  
Col. Museo de Bellas Artes, Caracas.

- 43**  
Frida Kahlo, México.  
1907-1954  
*Pensando en la muerte*, 1943  
óleo sobre tela  
44,5 x 37 cm  
Col. privada, México
- 44**  
Guillermo Kuitca, Argentina,  
1961  
*La Boca del Tigre*, 1966  
óleo sobre tela  
140 x 156 cm  
Col. Julia Lublin, Buenos Aires
- 45**  
Wifredo Lam, Cuba,  
1902-1982  
*Luz de acrílo*, 1960  
óleo sobre tela  
177 x 216 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 61.41
- 46**  
Julo Lermaz, Cuba, 1944  
*Casta Dura*, 1966  
óleo sobre tela  
124,5 x 124,5 cm  
Col. Alfonso Pons, Caracas
- 47**  
Roberto Lizano, Costa Rica,  
1951  
*Floreo*, 1966  
dibujo y collage sobre caja de  
cartón  
93 x 129 x 33 cm  
Col. Galería Valenti, Costa  
Rica
- 48**  
Angel Lacue, Venezuela, 1927  
*Los Reyes de Bélgica frente al  
África*, c. 1960  
matrones diversos sobre tela  
120 x 150 cm  
Col. privada, Caracas
- 49**  
Roberto Magalhães, Brasil,  
1940  
*Hombre verde*, 1977  
óleo sobre tela  
60 x 50 cm  
Col. Museo de Arte Moderno  
São Paulo
- 50**  
Marisol, Venezuela, 1930  
*Anaiah*, 1984  
madera policromada  
183 x 183 x 90 cm  
Col. Museo de Arte  
Contemporáneo de Caracas
- 51**  
Roberto Matta, Chile, 1911  
*Tierra abierta*, 1957  
óleo sobre tela  
114,3 x 146,8 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 60.22
- 52**  
Fernando Maza, Argentina,  
1939  
*Isa I*, 1968  
óleo y acrílico sobre tela y  
madera  
258 x 143 x 48,5 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 71.54
- 53**  
Ana María Mazzari, Venezuela,  
1941  
*Enmarcando el espacio*,  
1978-79  
óleo y alambre sobre madera  
150 x 109,7 cm  
Col. Roberto Guzmán,  
Caracas
- 54**  
Carlos Mérida, Guatemala,  
1891-1964  
*Nayanta*, 1954  
óleo sobre tela  
35 x 46 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 56.3
- 55**  
Armando Morales, Nicaragua,  
1927  
*Los Domosellos de Puerto  
Cabezas*  
óleo sobre tela, 1984  
195 x 130 cm  
Col. Mitagros Maldonado,  
Caracas
- 56**  
Armando Morales  
*Slitted Fruits*, 1973  
óleo sobre tela  
82 x 102 cm  
Col. Alfonso Pons, Caracas
- 57**  
Darío Morales, Colombia,  
1944-1988  
*Mujer en el baño*, 1981  
óleo sobre tela  
55 x 46 cm  
Col. Familia Morales Vía, París
- 58**  
Antonio Moya, Venezuela,  
1942  
*Nuevo Circo*, 1980  
óleo sobre tela  
200 x 120 cm  
Col. del artista, Caracas
- 59**  
José Clemente Orozco,  
México, 1883-1947  
*Español del Siglo XVI*, 1947  
óleo sobre cartón piedra  
108 x 122 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 59.17
- 60**  
María Luisa Pacheco, Bolivia,  
1919-1982  
*Crucifixión*, 1960  
óleo sobre tela  
152,8 x 122,4 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 62.42
- 61**  
Pájaro, Venezuela, 1952  
*Estación El Encuentro*, 1988  
óleo sobre madera  
154 x 200 cm  
Col. Banco Consolidado,  
Caracas
- 62**  
Amelia Peláez, Cuba,  
1897-1968  
*Composición*, 1954  
102,2 x 76,7 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 59.18
- 63**  
Angel Peña, Venezuela, 1949  
*Ángel con capilla rural*, 1984  
óleo sobre tela  
180 x 150 cm  
Col. Enrique y Patricia  
Borocoma, Caracas
- 64**  
Emilio Pettoruti, Argentina,  
1895-1971  
*El Aliso*, 1968  
óleo sobre tela  
70 x 59 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 78.26
- 65**  
Héctor Poleo, Venezuela,  
1918-1989  
*Los Comisarios*, 1942  
óleo sobre tela  
90 x 70 cm  
Col. Galería de Arte Nacional,  
Caracas
- 66**  
Fidelio Ponca de León, Cuba,  
1895-1949  
*Naturaleza muerta con flor*,  
1936  
óleo sobre tela  
60 x 60 cm  
Col. Pedro Pérez Lillo,  
Caracas

- 67**  
Cândido Portinari, Brasil,  
1903-1962  
Madré, 1954  
óleo sobre tela  
160 x 110 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 5720
- 68**  
Roné Portocarrero, Cuba,  
1912-1985  
Casa de Babalao, 1952  
caseína sobre cartón sólido  
38 x 27,6 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 5921
- 69 - 70 - 71**  
José Guadalupe Posada,  
México, 1851-1913  
Serie La Revolución Mexicana  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas
- El Comercio*, s.f.  
grabado en plancha de metal  
tipográfico  
9 x 13,9 cm  
R. 6170
- Suzadera*, 1883-1913  
zincografía  
14 x 6 cm  
R. 6180
- El Motín de los Estudiantes*,  
1892  
grabado en plancha de metal  
tipográfico  
106 x 25,5 cm  
R. 6185
- 72**  
Bento Quinquola Martín,  
Argentina, 1899-1975  
Sauce en el Riachuelo, 1972  
óleo sobre tela  
90 x 100 cm  
Col. Antonieta de Zubillaga,  
Caracas
- 73**  
Manuel Quintana Castillo,  
Venezuela, 1928  
Sección de Nubos, 1956  
óleo sobre tela  
144 x 99 cm  
Col. Galería de Arte Nacional,  
Caracas
- 74**  
Régulo, Venezuela, 1929  
Coto de Casa, 1967  
óleo sobre tela  
144 x 99 cm  
Col. Galería de Arte Nacional,  
Caracas
- 75**  
Armando Revorón, Venezuela,  
1889-1954  
El Playón, 1933  
óleo sobre tela  
70 x 81 cm  
Comodato Fundación Amigos  
Museo de Bellas Artes,  
Caracas
- 76**  
Diego Rivera, México,  
1886-1957  
Las Navajas, 1917  
óleo sobre tela  
54 x 65 cm  
Comodato Fundación Amigos  
Museo de Bellas Artes,  
Caracas
- 77**  
Diego Rivera  
Retrato de María Félix, 1948  
óleo sobre tela  
76 x 60 cm  
Col. Pedro Pérez Lazo,  
Caracas
- 78**  
Diego Rivera  
Mujer con alcatrazes, 1935  
óleo sobre tela  
56,5 x 78,5 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 5924
- 79**  
Barbara Ryan, Venezuela,  
1903-1967  
Autorretrato, 1964-65  
gouache sobre cartón piedra  
60,5 x 44 cm  
Col. Galería de Arte Nacional,  
Caracas
- 80**  
Amardo Roche, Puerto Rico,  
1905  
El Miedo de Esteban, 1958  
óleo sobre tela  
106 x 196 cm  
Col. del artista, Puerto Rico
- 81**  
Aino Rodríguez, Venezuela,  
1934  
Homenaje a George Orwell,  
1972  
óleo sobre tela  
160 x 155 cm  
Col. Museo de Arte  
Contemporáneo de Caracas
- 82**  
Margot Römer, Venezuela,  
1938  
Un tiempo para amar, 1975  
óleo sobre tela  
170 x 155 cm  
Col. de la artista, Caracas
- 83**  
Edgar Sánchez, Venezuela,  
1940  
Piel- Gestaciones, 1940,  
1967  
acrílico sobre tela  
170 x 200 cm  
Col. Galería Fretos, Caracas
- 84**  
José Ramón Sánchez,  
Venezuela, 1938  
Mapa de los sueños  
irregulares del Maracabo,  
1977  
collage sobre tela  
126 x 192 cm  
Col. Centro de Arte  
Euroamericano, Caracas
- 85**  
Antonio Seguí, Argentina,  
1934  
Don Pedro caminando por los  
techos de Rosario, 1981  
óleo sobre tela  
131,2 x 195,7 cm  
Col. Milagros Maldonado,  
Caracas
- 86**  
David Alfaro Siqueiros  
Batería, 1969  
óleo sobre masonite  
59 x 79 cm  
Col. Pedro Pérez Lazo,  
Caracas
- 87**  
David Alfaro Siqueiros  
México, 1896-1977  
Figura, 1953  
óleo sobre tela  
119 x 82,5 cm  
Col. María Teresa Castillo,  
Caracas
- 88**  
Venancio Shinki, Perú, 1932  
Arte rojo, 1989  
óleo sobre tela  
150 x 200 cm  
Col. del artista, Lima
- 89**  
Rodolfo Stanley, Costa Rica,  
1950  
La Negra del Carrousel,  
1985  
óleo sobre tela  
100 x 130 cm  
Col. Pedro Pérez Lazo,  
Caracas



**91**

Enrique Tabares, Ecuador, 1930  
Precolombino en rojo y azul,  
1967  
 óleo sobre tela  
120 x 120 cm  
Col. Francisco Huerta  
Montalvo y Sra., Caracas

**92**

Rulfo Tamayo, México, 1889  
La Fuente, 1951  
 óleo sobre tela  
82,5 x 101,5 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 61.47

**93**

Rulfo Tamayo  
Hombre emergente, 1975  
 óleo sobre tela  
81,3 x 100,3 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 77.2

**94**

Francisco Toledo, México,  
1940  
Cocodrilo Grande, 1960  
 óleo y arena de Oaxaca sobre  
tela  
100 x 130,5 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 81.16

**95**

Joaquín Torres García,  
Uruguay, 1874-1949  
Composición, 1929  
 óleo sobre tela  
63,5 x 53,5 cm  
Comodoro Fundación Amigos  
Museo de Bellas Artes,  
Caracas

**96**

Trisa Rauchya, Perú,  
1932-1984  
Machu Picchu, 1958  
 óleo sobre tela  
94 x 130 cm  
Col. Jack y Marina Lemon,  
Lima

**97**

José Antonio Velásquez,  
Honduras, 1906  
Vista de San Antonio de  
Orente, 1950  
 óleo sobre tela  
62 x 70 cm  
Col. Pedro Pérez Laco,  
Caracas

**98**

Oswaldo Vigas, Venezuela,  
1920  
Gran Bruja, 1951  
 óleo sobre tela  
107 x 70 cm  
Col. Lagoven, Caracas

**99**

Miguel Vón Dangiel,  
Venezuela, 1945  
La Familia Sagrada, 1988  
 técnica mixta y collage sobre  
tela  
150 x 150 cm  
Col. del artista, Caracas

**100**

Alejandro Xul-Solar, Argentina,  
1887-1963  
Vaidn en el fin del camino,  
1934  
 acuarela  
32 x 47 cm  
Col. Natalio Poverche, Buenos  
Aires

**101**

Alejandro Xul-Solar  
Tropocótilas, 1948  
 acuarela  
35 x 50 cm  
Col. Natalio Poverche, Buenos  
Aires

**102**

Celso Zorpa, Venezuela, 1950  
Ese bolero es mío, 1981  
 ensamblaje de materiales  
diversos en vitrina  
200 x 245 x 15 cm  
Col. Museo de Bellas Artes,  
Caracas  
R. 85.5

## INDICE DE ILUSTRACIONES

Todas las fotografías de obras de arte están numeradas. Aquellas que se encuentran en la exposición FIDUCIARIA FAMILIARIDAD tienen en el N° del Catálogo donde se pueden consultar los datos completos. Las que no tienen el N° del Catálogo se han incluido sólo como referencia iconográfica para la comprensión del texto del cuadro y no forman parte de la exposición.

- 1 Luis Alberto Acuña, Colombia  
**Retablo de los dioses tutelares de los Chibchas**, 1932  
Col. Museo Nacional, Bogotá  
pág. 26
- 2 Alberto Gronella  
**El Extasis de la Reina Mariana**  
Cat. N° 43  
pág. 28
- 3 Andrés de Santa María, Colombia  
**La Anunciación**, 1904  
Col. Museo Nacional, Bogotá  
pág. 28
- 4 Herman Braun 1916  
**Don Alfredo o la Venus en la habitación roja**  
Cat. N° 17  
pág. 28
- 5 José Guadalupe Posada, México  
**Serie Las Calaveras**, 1889 - 1913  
Col. Museo de Bellas Artes, Caracas  
pág. 30
- 6 Pedro Figari, Uruguay  
**Las Vecinas**  
Cat. N° 36  
pág. 30
- 7 José Clemente Orozco  
**Español del Siglo XVI**  
Cat. N° 59  
pág. 31
- 8 Myrna Bas, Argentina  
**Auto-retrato**  
Cat. N° 8  
pág. 32
- 9 Bárbara Rivas, Argentina  
**Auto-retrato**  
Cat. N° 60  
pág. 33
- 10 Regulo, Colombia  
**Coño de Caca**  
Cat. N° 75  
pág. 34
- 11 Cándido Portinari, Brasil  
**Madre**  
Cat. N° 67  
pág. 34
- 12 Diego Rivera, México  
**Retrato de María Félix**  
Cat. N° 78  
pág. 35
- 13 Ender Cepeda, Colombia  
**Gólgota**  
Cat. N° 28  
pág. 36
- 14 Emiliano Di Cavalcanti, Brasil  
**Negra de Bahía**  
Cat. N° 33  
pág. 36
- 15 Jorge De La Vega, Colombia  
**La Última Serie**  
Cat. N° 31  
pág. 36
- 16 Oswaldo Guayasamín, Ecuador  
**El Exodo**  
Cat. N° 41  
pág. 36, 38
- 17 Fidelio Ponce de León, Colombia  
**Naturaleza muerta con flor**  
Cat. N° 66  
pág. 39
- 18 Jean Chacopin, Brasil  
**Retrato de Toussaint L'Ouverture**, 1947  
Col. Museo de Bellas Artes, Caracas  
pág. 40
- 19 Fernando Sabido, Colombia  
**La Junta Militar**  
Cat. N° 16  
pág. 40
- 20 Saturnino Herrán, México  
**Nuestros Dioses**, 1914  
Col. Alcazar de México, México  
pág. 42
- 21 Armando Massaccesi, Argentina  
**Los Demoiselles de Puerto Cabezas**  
Cat. N° 55  
pág. 42
- 22 Camero Nilo, Venezuela  
**Sin título**, 1963  
Col. privada, Caracas  
pág. 43
- 23 Rodolfo Starob, Argentina  
**La Negra del Carroussel**  
Cat. N° 90  
pág. 44
- 24 Antonio Rivero, Venezuela  
**Juanito remontando un barrileto**  
Cat. N° 12  
pág. 45
- 25 Antonio Ruiz, México  
**El Verano**, 1937  
Col. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México  
pág. 45
- 26 Antonio Ruiz, México  
**Paranoicos**, 1941  
Col. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México  
pág. 46
- 27 Carlos Zorza, Venezuela  
**Dorado**, 1967  
Col. del artista, Caracas  
pág. 47
- 28 Rufino Tamayo, México  
**La Fuente**  
Cat. N° 62  
pág. 48
- 29 Armando Reverón, Venezuela  
**El Playón**, 1967  
Col. Galería de Arte Nacional, Caracas  
pág. 50
- 30 Benito Quinquela Martín, Argentina  
**Sauce en el riachuelo**  
Cat. N° 73  
pág. 51
- 31 Antonio Seguí, Argentina  
**Don Pedro caminando por los techos de Rosario**  
Cat. N° 86  
pág. 57
- 32 Fernando Maza, Argentina  
**Isla I**  
Cat. N° 52  
pág. 57
- 33 Julio Pacheco Fives, Venezuela  
**Area de los protocolos inconfesables**, 1989  
Col. Museo de Bellas Artes, Caracas  
pág. 54
- 34 Norberto Antón, Argentina  
**Camino a Machu Picchu**  
Cat. N° 8  
pág. 54
- 35 Mario Carriño, Cuba  
**Entradas de Cavallera**, 1976  
Col. María Teresa Castillo, Caracas  
pág. 55
- 36 Antonio Henrique Amaral, Brasil  
**El incendio de la selva amazónica**  
Cat. N° 4  
pág. 56
- 37 Sirla De Amaral, Brasil  
**Foresta**, 1929  
Col. Museo de Arte Contemporáneo de Universidade de São Paulo  
pág. 57
- 38 Asta Gullén, Argentina  
**Marina**  
Cat. N° 47  
pág. 58
- 39 Cosme, Argentina  
**Prós dos olhos**  
Cat. N° 34  
pág. 59
- 40 Gonzalo Frutos Crow, Argentina  
**Paisaje**  
Cat. N° 35  
pág. 60
- 41 Phelipe Crow, Brasil  
**Toussaint L'Ouverture recibe la carta del Primer Consal**, 1945  
Col. Museo de Bellas Artes, Caracas  
pág. 61
- 42 Antonio Bonina, Argentina  
**Amazonas**  
Cat. N° 9  
pág. 62
- 43 Alejandro Ardéquiz, Argentina  
**Paisaje lacustre**  
Cat. N° 7  
pág. 63
- 44 José Gemma, Argentina  
**Yemayá**  
Cat. N° 39  
pág. 64
- 45 Helder dos Passos, Brasil  
**Moenda**, 1903  
Col. Museo de Arte Contemporáneo de Universidade de São Paulo  
pág. 65
- 46 José Antonio Velázquez, Argentina  
**Vista de San Antonio de Oriente**  
Cat. N° 97  
pág. 66

- 47  
Germán Pavón, Ecuador  
**Quito II**, s.f.  
Col. Francisco Huerta  
Montalvo, Caracas  
pág. 66
- 48  
José Antonio Velásquez,  
Honduras  
**Vista de San Antonio  
de Oriente**, 1950  
Col. Museo de Bellas  
Artes, Caracas  
pág. 67
- 49  
Ana María Mazoni,  
**Enmarcando el  
espacio**  
Cat. N° 53  
pág. 68
- 50  
Fanchu Quillo,  
**En los dos casos el  
mandilgo es paralelo**  
Cat. N° 72  
pág. 68
- 51  
Wlredo Lam, Cuba  
**Luz de Areíta**  
Cat. N° 45  
pág. 70
- 52  
Wlredo Lam, Cuba  
**Retrato de H.H.**, 1943  
Col. Museo de Bellas  
Artes, Caracas  
pág. 72
- 53  
Tina Tachian,  
**Macho Pichu**, 1946  
Cat. N° 36  
pág. 72
- 54  
Roberto Matis,  
**Tierra abierta**  
Cat. N° 51  
pág. 74
- 55  
Wlredo Lam, Cuba  
**Leda y el Cisne**, 1947  
Col. Miguel Maldonado,  
Caracas  
pág. 74
- 56  
Gerardo Chávez,  
**Genealogía de los  
Fantasmas**  
Cat. N° 27  
pág. 76
- 57  
Jorge Camacho,  
**El Cielo y la Tierra**  
Cat. N° 20  
pág. 76
- 58  
Enrique Tabares,  
**Precolombino en rojo  
y azul**  
Cat. N° 91  
pág. 77
- 59  
Amando Morales,  
**Blinded Fruits**  
Cat. N° 56  
pág. 78
- 60  
Rufino Tamayo, México  
**Bailarina en la Noche**  
1946  
Col. Museo de Bellas  
Artes, Caracas  
pág. 78
- 61  
Fernando Del Sazulca,  
**Interior I**  
Cat. N° 32  
pág. 79
- 62  
Wlrencio Shiek,  
**Tarde roja**  
Cat. N° 89  
pág. 80
- 63  
Francisco Toledo,  
**Cocodrilo grande**  
Cat. N° 94  
pág. 81
- 64  
Mario Abreu,  
**Dama vegetal**  
Cat. N° 1  
pág. 82
- 65  
Miguel Quintana, Caracas  
**Tejedora de Nubes**  
Cat. N° 74  
pág. 82
- 66  
Antonio Moya,  
**Nuevo Circo**  
Cat. N° 58  
pág. 83
- 67  
Jim Amazi,  
**De Profundis Silent**  
**Red n° 47**  
Cat. N° 5  
pág. 84
- 68  
René Portocarrero,  
**Casa de Babalao**  
Cat. N° 68  
pág. 84
- 69  
Hector Potos,  
**Los Comisarios**  
Cat. N° 65  
pág. 85
- 70  
Rodolfo Aburto,  
**Ojo especial 2 (ajo  
azul)**  
Cat. N° 2  
pág. 86
- 71  
Frída Kahlo,  
**Pensando en la  
muerte**  
Cat. N° 42  
pág. 86
- 72  
Frída Kahlo, México  
**Auto-retrato con  
manos**, 1943  
Col. privada, México  
pág. 87
- 73  
María Izquierdo, México  
**La Dolorosa**, 1947  
Col. Galería Arta, México  
pág. 88
- 74  
Margot Romer,  
**Un tiempo para amar**  
Cat. N° 83  
pág. 88
- 75  
João Real, Brasil  
**Yamayá**, 1956  
Col. Museo de Bellas  
Artes, Caracas  
pág. 88
- 76  
Alejando Xul-Solar,  
**Visión en el fin del  
camino**  
Cat. N° 100  
pág. 90
- 77  
Hoberto Auerberg,  
**Pintura**  
Cat. N° 2  
pág. 91
- 78  
Dario Morales,  
**Mujer en el baño**  
Cat. N° 57  
pág. 91
- 79  
Santiago Cárdenas,  
**Amazona y paraguas**  
Cat. N° 23  
pág. 92
- 80  
Santiago Cárdenas,  
**El espejo gris**, 1973  
Cat. N° 24  
pág. 93
- 81  
Israel Nery, Brasil  
**Composição**, s.f.  
Col. Museo de Arte  
Contemporánea de  
Universidade de São  
Paulo  
pág. 94
- 82  
David Alfaro Siqueiros,  
**Bailarina**  
Cat. N° 87  
pág. 94
- 83  
Claudio Bravo,  
**Muchacho sentado en  
el taller**  
Cat. N° 18  
pág. 95
- 84  
José Antonio Davis,  
**Obruda VI**  
Cat. N° 30  
pág. 96
- 85  
Alberto Costa-Pedra,  
**Clarividencia**  
Cat. N° 25  
pág. 96
- 86  
Angel Luque,  
**Los Reyes de Bélgica  
frente al África**  
Cat. N° 48  
pág. 97
- 87  
Juan Batlle Platas,  
**Siete hijos y el  
fantasma de la madre**  
Cat. N° 10  
pág. 98
- 88  
Juan Carlos Liber,  
Argentina  
**Personaje con objeto  
evade**, 1971  
Col. Roberto y Arta  
Benavente, Caracas  
pág. 99
- 89  
Diego Rivera,  
**Las Naranjas**  
Cat. N° 79  
pág. 100
- 90  
Joaquín Torres García,  
**Composición**  
Cat. N° 95  
pág. 100
- 91  
Enlio Pastoral,  
**El Filósofo**  
Cat. N° 54  
pág. 101
- 92  
Amelia Peláez,  
**Composición**  
Cat. N° 62  
pág. 102
- 93  
Carlos Méndez,  
**Nayarita**  
Cat. N° 54  
pág. 102
- 94  
Ana Mercedes Hoyas,  
Colombia  
**Ventana**, 1984  
Col. Museo de Bellas  
Artes, Caracas  
pág. 103
- 95  
Alejando Xul-Solar,  
**Tregléditas**  
Cat. N° 101  
pág. 104

- 96 Enrique Castro, Chile  
**Rose, Eve and Mar**  
Col. del artista, Miami  
pág. 105
- 97 Roberto Litwin  
**Flores**  
Cat. N° 47  
pág. 106
- 98 Marcelo Bonevardi  
**Night Indicator II**  
Cat. N° 15  
pág. 100
- 99 Guillermo Sujito, Panamá  
**Ceremonia para bendecir las aves**  
1984  
Col. Pedro Pérez Lazo,  
Caracas  
pág. 103
- 100 Roberto Azeiteiro,  
Argentina  
**La escritura automática**, 1968  
Col. privada, Caracas  
pág. 109
- 101 Carlos Colombini  
**El Juez**  
Cat. N° 28  
pág. 110
- 102 María Luisa Pacheco  
**Cruzifixión**  
Cat. N° 60  
pág. 110
- 103 Benjamín Cafas  
**La Via Láctea**  
Cat. N° 21  
pág. 112
- 104 Ripari, Venezuela  
**Venusabe**, c. 1995  
Col. privada, Caracas  
pág. 113
- 105 Arnold Belkin  
**Cabeza militar I**  
Cat. N° 11  
pág. 114
- 106 Fernando Sotom.  
**El Niño de Vallecas**, s.f.  
Cat. N° 85  
pág. 114
- 107 Acacio Gámez,  
México  
**El Áa de Oro**, 1972  
Col. Luis Felipe del Valle,  
México  
pág. 115
- 108 Jacobo Borges,  
Venezuela  
**Ha comenzado el espectáculo**  
Cat. N° 14  
pág. 116
- 109 José Luis Cuevas,  
México  
**Los Enfermos**  
Cat. N° 29  
pág. 116
- 110 José Luis Cuevas, México  
**Faraja**, 1980  
Col. Museo de Bellas  
Artes, Caracas  
pág. 116
- 111 David Alfaro Siqueiros,  
México  
**Figura**  
Cat. N° 88  
pág. 118
- 112 Antonio Dias, Brasil  
**La fumarada del preso**  
1964  
Col. Museo de Arte  
Contemporáneo de  
Universidade de São  
Paulo  
pág. 120
- 113 Enrique Aniel, Bolivia  
**Figura**, 1977  
Col. Museo de Bellas  
Artes, Caracas  
pág. 120
- 114 João Câmara Filho, Brasil  
**Toro de una Inglesa**,  
1975  
Col. Museo de Arte  
Moderna, São Paulo  
pág. 121
- 115 Julio Galán, México  
**Caveyo baila**, 1967  
Col. privada, México  
pág. 122
- 116 Luis Caballero,  
Venezuela  
**Das Figuras**  
Cat. N° 19  
pág. 122
- 117 César Rojas, Costa Rica  
**Tomas de  
espantapájaros**, 1987  
Col. Pedro Pérez Lazo,  
Caracas  
pág. 124
- 118 Enrique Grau, Colombia  
**La Pintora**, 1964  
Col. Museo de Arte  
Moderno, Bogotá  
pág. 125
- 119 Jacobo Borges,  
Venezuela  
**Nymphenhurg**, 1975  
Col. privada, Caracas  
pág. 126
- 120 José Ramón Sánchez,  
Venezuela  
**Mapa de los sueños  
irregulares de  
Mariscalba**  
Cat. N° 85  
pág. 128
- 121 Luis Benedi, Argentina  
**Proyecto para una  
rana artificial**, 1975  
Col. Ana Luisa Figueredo  
de Rosenberg, Caracas  
pág. 128
- 122 Roberto Magalhães,  
Brasil  
**Nombre verde**, 1977  
Col. Museo de Arte  
Moderna, São Paulo  
pág. 130
- 123 Flavio de Carvalho, Brasil  
**Auto-retrato**, 1965  
Col. Museo de Arte  
Moderna, São Paulo  
pág. 130
- 124 Siron Franco  
**Piel de onzas**  
Cat. N° 37  
pág. 131
- 125 Álvaro Barrero, Colombia  
**Tajeta- estucho en  
memoria de Brian  
Jones**, 1970  
Col. Museo de Arte  
Moderno, Bogotá  
pág. 132
- 126 Julio Carrat,  
Venezuela  
**Casta Diva**  
Cat. N° 46  
pág. 132
- 127 Apollina, Venezuela  
**Dramaturgia de la vida  
falsa**, 1989  
Col. Muestras Malconada,  
Caracas  
pág. 133
- 128 Guillermo Ruitca,  
Venezuela  
**La Boca del Tigre**  
Cat. N° 84  
pág. 134
- 129 Maitosi, Venezuela  
**Mi mamá y yo**, 1968-82  
Col. Museo de Arte  
Contemporáneo, Caracas  
pág. 136
- 130 Maitosi, Venezuela  
**La virgen, el Niño,  
Santa Ana y San Juan**  
-1978  
Col. Galería de Arte  
Nacional, Caracas  
pág. 137
- 131 Arnaldo Ruane  
**El Miedo de Esteban**  
Cat. N° 67  
pág. 139
- 132 Ismael Figueroa, Chile  
**Sin título**, 1968  
Col. Angel y Nora  
Buenafina, Caracas  
pág. 139
- 133 Miguel Von Dongel  
**La Familia Sagrada**  
Cat. N° 99  
pág. 140
- 134 Carlos Zappa, Venezuela  
**Sal de Medianoche**  
1984  
Col. privada, Caracas  
pág. 141
- 135 Antonio Caro, Colombia  
**Colombia**, 1976  
Col. Museo de Arte  
Moderno, Bogotá  
pág. 147
- 136 Eusebio González,  
Venezuela  
**Los Papagayos**, 1980  
(Detalle)  
Col. de la artista, Caracas  
pág. 143
- 137 Rufino Tamayo,  
Venezuela  
**Nombre emergente**  
Cat. N° 93  
pág. 144
- 138 Armando Reverton,  
Venezuela  
**Desnudo acostado**  
1947  
Col. Galería de Arte  
Nacional, Caracas  
pág. 144
- 139 Angel Peña, Venezuela  
**Angel con capilla  
rural**, 1904  
Col. Enrique y Patricia  
Benavente, Caracas  
pág. 146

## BIBLIOGRAFIA

- ABRAMO, Radha, Fabio Megathiles, Marta Baista Rossetti: *No Modernismo a Bionat*. Museo de Arte Moderna, São Paulo, 1983.
- AMARAL, Aracy, Marie - Odile Briot, Frederico de Moraes y Roberto Portuál: *Modernidade: Arte Brasileira do Século XX*. Ministerio da Cultura e Câmara de Comércio e Indústria Franco-Brasileira, São Paulo, 1988.
- AMARAL, Aracy y otros: *Perfil de um acervo*. Catálogo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1988.
- ANGEL, Félix: "La obra de María Luisa Pacheco", ensayo crítico en *Revista Arte en Colombia Internacional*, Mayo, 1989.
- ARELLANO, Fernando: *El Arte Hispanoamericano*. Universidad Católica Andrés Bello, Ex Libris, Caracas, 1988.
- ARRAUZ, Antonio: *Del Encuentro a la Relación*. Catálogo Galería Freites, Caracas, 1985.
- ASHTON, Dore: *Boneward*. Catálogo para la exposición itinerante New York - México D.F. - Monterrey - Caracas - Buenos Aires. Center for Inter American Relations, Nueva York, 1984.
- BADDELEY, Oriana, Valerie Fraser: *Drawing the Line: Art and Cultural Identity in contemporary Latin America*. Verso, London, Nueva York, 1989.
- BRYON, Damián: *Historia del Arte Latinoamericano*. Alhambra, Barcelona, 1988.
- BEARDSLEY, John, Jane Livingston. With an essay by Octavio Paz: *Hispanic Art in the United States*. Abbeville Press, Inc., Nueva York, 1987.
- BECKER, Félix y otros: *América Latina en las Letras y Ciencias Sociales Alemanas*. Monte Avila, Caracas, 1988.
- BORGES, Jacobo: *Textos autobiográficos*, incluidos en el catálogo *Jacobo Borges, de la Pesca... al Espejo de Aguas*, exposición en el Museo Rufino Tamayo, Museo de Monterrey / Ciudad de México, 1987.
- BORGES, Jorge Luis: *Los Conjurados*. Alianza Tres, Madrid, 1985.
- BRONX MUSEUM OF ARTS: *Catálogo Exposición The Latin American Spirit: Art and Artists in the US 1920-70*. Abrams Publishers, Nueva York, 1988.
- CASTEDO, Leopoldo: *Historia del Arte Iberoamericano*, tomos 1 y 2, siglos XIX y XX. Alianza, Madrid, 1988.
- CHENG, François: *Vaio y Plenitud*. Monte Avila, Caracas, 1988.
- DANN ADES: *Art in Latin America: The Modern Era, 1820/1980*. Yale University Press, New Haven and London, 1988.
- DAY, Holiday T., Hollister Stuges y otros. Con la colaboración de Edward Luce-Smith, Damián Bayón y otros: *Art of the Fantastic*. Catálogo Indianapolis Museum of Art, Indiana, U.S.A., 1987.
- DUNCAN, Bárbara y otros: *Joaquín Torres García, Chronology and catalogue of the Family Collection*. Catálogo, s.f.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos: *Poemas*. Fundarte, Caracas, s.f.
- FAVELA, Ramón: *Diego Rivera. The Cubist years*. Catálogo Phoenix Art Museum, USA, 1984.

- FERNANDEZ MENDEZ, Eugenio: *Le primitivisme Haitien*. Georges Nadet, 1972.
- FOUCHET, Max-Pol: *Wifredo Lam*. Poligrata S.A., Barcelona, 1976.
- GARCIA BACCA, Juan David: *Fragmentos Filosóficos de los Preocriticos*. Publicaciones de la Facultad de Humanidades, UCV, Caracas.
- GRIEDER, Terence: *Orígenes del Arte Precolombino*. Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- GLUSBERG, Jorge: *Del Pop Art a la Nueva Imagen*. Gaglianone, Buenos Aires, 1985.
- GERBI, Antonello: *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750/1990*. Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- GREGORY, R. L. and GOMBRICH, E. H., and others: *Illusion in nature and art*. Duckworth & Company Limited, London, 1973.
- INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES (INBA): *Imagen de México. La aportación de México al Arte del Siglo XX*. Catálogo para la exposición itinerante del mismo nombre organizada por el INBA de México. (México, Monterrey, Dallas, Frankfurt) 1987.
- INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES (INBA): *Los Surrealistas en México*. Catálogo, ensayos y documentos editados por el Museo Nacional de Arte, México, 1986.
- JARAMILLO, Gloria Perla de: *Panorama artístico colombiano*. Litografía Arco, Bogotá, 1977.
- JARDI, Enric: *Tomas Garcia*. Poligrata S.A., Barcelona, España, 1973.
- JIMENEZ GOMEZ, Carlos y otros: *Debon Azeigo. Ensayo sobre su obra*. Museo de Arte Moderno, Villegas Editores, Medellín, 1985.
- JIMENEZ GOMEZ, Carlos y otros: *Feder Nel Gómez*. Villegas Editores, Medellín, 1986.
- KLINTOWITZ, Jacob: *Artistas Guadalupe do Brasil. Raízes Artes Gênicas*. São Paulo, 1984.
- KUSPIE, Donald, y otros: *Jacobo Borges*. Staatliche Kunsthalle, Berlin, 1987. Traducción del alemán divulgada por Estudio Actual, Caracas.
- LEITHAUSER, Joachim G.: *La Segunda Creación del Universo*. Destino, Barcelona, 1958.
- MACIEL LEVY, Carlos Roberto: *O grupo Grimm. Paisagismo Brasileiro no Século XIX*. Ediciones Pinakothek, Rio de Janeiro, 1980.
- MESSER, Thomas M.: *The Emergent Decade. Latin American Painters and Painting in the 1960's*. Catálogo Cornell University / Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1966.
- MINISTERIOS DE CULTURA DE ESPAÑA Y CUBA: *Wifredo Lam*. Catálogo de la exposición, Imprenta Raycat, Madrid, 1982.
- MONSIVAIS, Carlos, Octavio Paz y otros: *Tamayo. 70 años de creación*. Ediciones del Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, 1987.
- MORENO, María Luisa y otros: *La Xilografía en Puerto Rico 1950/1986*. Museo de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 1987.
- MOSCA, Stephanie: *Jorge Luis Borges. Utopía y Realidad*. Monte Avila, Caracas, 1983.
- MOSQUERA, Gerardo: "Cambio en la plástica cubana". *Revista Arte*, N° 40, Bogotá, Colombia, mayo 1989.
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEA DE SÃO PAULO: *18 Bienal de São Paulo*. Catálogo Geral, 1985.
- MUSEO DE BELLAS ARTES, Caracas: *Catálogo General de Pintura y Escultura de América Latina*. Caracas, 1979.
- MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES: *Diego Rivera, una retrospectiva*. (Catálogo) México, 1986.
- MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES: *Antonio Berr, obra pictórica 1921-1967*. (Catálogo) Buenos Aires, 1984.
- MUSEU DE ARTE CONTEMPORÁNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO: *As Bienais no acervo do MAC 1951/1985*. São Paulo, 1987.
- NUÑEZ URETA, Isodoro y otros: *Pintura Contemporánea, segunda parte 1920/1980*, dirigida por José Antonio de Lavalle y Werner Lang. Banco de Crédito del Perú, Lima, 1976.

- PAZ, Octavio, William Rubin y otros:  
Matta. Ensayos editados por el Centre  
Pompidou, París, 1985.
- PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos:  
Arte Brasileira do Século XX na Coleção  
G. Chateaubriand*. Rio de Janeiro, 1987.
- POSSE, Abel. "Nueva Crónica de  
América", *Papel Literario, El Nacional*,  
22/10/89 / Caracas.
- RAMOS SUCRE, José Antonio. *Obras*.  
Compilación, prólogo y notas de Tomás  
Eloy Martínez. Posición, Caracas, 1980.
- RODRIGUEZ, Antonio. *El Hombre en  
Limas*. Thames and Hudson, Londres,  
1967.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir.  
*Noticias secretas y públicas de  
América*. Biblioteca Nuevo Mundo.  
Tusquets Editores, Barcelona, 1984.
- SANCHEZ, José Ramón. *Segunda  
Declaración del artista, para la  
exposición retrospectiva, José Ramón  
Sánchez, catálogo*. Nassau County  
Museum, Nueva York, 1986.
- SERRANO, Eduardo. *Cien años de Arte  
Colombiano*. Museo de Arte Moderno,  
Bogotá, 1986.
- THE NATIONAL MUSEUM OF CUBA.  
*Catálogo Ilustrado*. Letras Cubanas, La  
Habana, Cuba, Aurora Art Publishers,  
Leningrad, 1978.
- TORRES, Idemaro. *El humorismo  
gráfico en Venezuela*. Ediciones  
Mavven, Caracas, 1967.
- TRABA, Marta. *Ándes y ponencias  
(selección)*. Editorial Planeta  
Colombiana, Bogotá, 1984.
- WHITELOW, Guillermo y Nelly Perazzo:  
*El paisaje en la Argentina en el siglo XX*.  
Secretaría de Cultura, Municipalidad de  
Buenos Aires, 1980.
- WHITELOW, Guillermo; Juan Batlle  
Planas. *Ediciones Ruth Benrúzar*,  
Buenos Aires, 1981.
- WOLFSCHOON, Erik. *Manifestaciones  
artísticas en Panamá*. Universidad de  
Panamá, 1983.
- ZANINI, Walter. *Historia Geral Arte no  
Brasil*. Volumen II. São Paulo, 1986.

## AGRADECIMIENTOS

Sra. Blanca Rodríguez de Pérez  
Caracas

Embajador de Venezuela en Argentina  
Dr. Guido Grossoni  
Agregado Cultural  
Lic. Lautaro Ovalles  
Sra. Esther Mariani  
Agregado Cultural de Argentina en Venezuela

Embajador de Brasil en Venezuela  
Sr. Renato Prota Guimarães y Sra.  
Agregado Cultural  
Sra. Ana Cândida Pérez

Embajador de Colombia en Venezuela  
Sr. Gustavo Vasco M. y Sra.  
Agregado Cultural  
Sra. Nora Trujillo

Embajador de Ecuador en Venezuela  
Dr. Francisco Huerta Montalvo y Sra.  
Agregado Cultural  
Sra. Lupe Rumbaut

Embajador de Venezuela en México  
Dr. Germán Cabrera Damián  
Agregado Cultural  
Sra. Eva María Zúñiga

Embajador de Paraguay en Venezuela  
Sr. Basilio Bogado Gondro  
Encargado de Negocios  
Sr. Felipe Robotti

Embajador de Venezuela en Washington  
Dr. Simón Alberto Cosentino y Sra.

Dirección de Relaciones Culturales  
Caracolis de Venezuela



Museo de Arte Contemporáneo  
Universidad de São Paulo  
Dra. Ana Mae Barbosa  
Directora  
Lic. Edvaldo Julio Pereira  
Asistente  
Prof. Marcelo Lima  
Curador

Museo de Arte Moderno  
São Paulo  
Sr. Apércio Basilio da Silva  
Presidente  
Sra. Maria Luiza Librandi  
Directora  
Sra. Rosi Zamora  
Curadora

Dra. Inés Flores  
Directora Nacional  
de Museos de Ecuador

Museo Tamayo de México  
Prof. Cristina Garvez Guzzy  
Directora  
Lic. Juan Carlos Pereda  
Curador

Museo de Arte e Historia de Puerto Rico  
Sr. José David Miranda  
Director

Galería de Arte Nacional  
Caracas  
Museo de Arte Contemporáneo  
Caracas  
Fundación Amigos del Museo de Bellas Artes  
Caracas

Museo de la Organización  
de Estados Americanos  
Sra. Bélgica Rodríguez  
Directora  
Washington

Sres. Felisa y Mario Grawdowryck  
Buenos Aires  
Sra. Julia Lublin, Buenos Aires  
Sr. Natalio Povarcho, Buenos Aires  
Sr. Antony Mannelli y Sra., Nueva York  
Familia Moisés Viss, París  
Sr. Manolo Arango, México  
Sr. Guillermo Sepúlveda y Sra., Monterrey  
Sres. Jack y Malvina Lemox, Lima  
Sr. Maurice y Vivien Benitez, Caracas  
Sr. Roberto Benaim y Sra., Caracas  
Sres. Patricia y Enrique Beracato, Caracas  
Sra. María Teresa Castillo, Caracas  
Sres. Elia y Osvaldo Caneros, Caracas  
Sr. Carlos Ferrín, Caracas  
Sres. Marta y Luis Eduardo Henríquez,  
Caracas  
Dr. Pedro Pérez Lazo y Sra., Caracas  
Sra. Sagrario Pérez Solo, Caracas  
Sr. Alfonso Pons y Sra., Caracas  
Sra. Mary Laurel de Salas Capriles, Caracas  
Sra. Antonieta Zubillaga, Caracas  
Banco Consolidado, Caracas  
Lagoven, Caracas  
Fundación Banco Patricio, Buenos Aires  
Fundación Fomer Bigari, Buenos Aires  
Moms Cural & Sons S.A., Caracas  
Línea Aeropostal Venezolana  
Viasa  
Venezolana Internacional de Aviación

Prof. Damián Bayon, París  
Sra. Adriana Bianco, Buenos Aires  
Prof. Guillermo Whitelaw, Buenos Aires  
Prof. Anacy Amaral, São Paulo  
Prof. Mark Berkutz, Rio de Janeiro  
Sr. Carlos Alberto Gouvea,  
Curador Col. Gilberto Chateaubriand,  
Rio de Janeiro  
Sres. Lull y Gladis Misasi, São Paulo  
Sr. Frank E. Acosta, Miami  
Sr. Miguel Cervantes, México  
Sr. Luis Felipe del Valle, México  
Sr. Fernando Gamboa, México  
Sr. Enrique Guzmán, México  
Sr. Gabriel Loera, México  
Sra. Beatriz Mackenzie, México  
Sra. Dolores Omedo, México  
Sra. Pancha Renault de Vélez, México  
Sra. Mariana Maldonado Roig,  
San Juan de Puerto Rico  
Sra. Cecilia Ayala, Caracas  
Sra. Agustina Barreda, Caracas  
Sra. Ana María Paredes, Caracas  
Prof. Graziana de la Roca,  
Escuela de Artes LICV, Caracas  
Sra. Lucía Mosquera de Sadovnic,  
Caracas  
Sr. Osvaldo Tejo, Caracas  
Sra. Celia Birbaigher,  
Revista Arte en Colombia  
Sra. Angelina Camargo,  
Diario Excelsior, México  
Sra. Elvira Mendora y  
Sr. Santiago Espinosa de los Monteros,  
Revista Activa México  
Galería Polaina, Buenos Aires  
Galería Praxis, Buenos Aires  
Galería Valero, Costa Rica  
Ella Fine Art, Miami  
Nohra Haimo Gallery, Nueva York  
Galene du Dragon, París  
Galería Anzil, Sr. Amancio Colina,  
Anzil Gallica, Sra. Hina Romano,  
México  
Galería Botello,  
San Juan de Puerto Rico  
Centro de Arte Euroamericano,  
Caracas  
Galería Fretes, Caracas  
Galería Minotauro, Caracas

Sidon Franco, Brasil  
Carlos Colombino, Paraguay  
Venancio Shink, Perú  
Myrna Báez, Puerto Rico  
Antonio Moya, Venezuela  
Margot Römer, Venezuela  
Miguel Von Dangel, Venezuela

## INDICE

PRESENTACION María Elena Ramos	5
PRESENTACION Milagros Maldonado	7
FIGURACION/FABULACION Federica Palomero	9
PROLOGO Gabriel García Márquez	13
TEXTOS Roberto Guevara	16
INTRODUCCION	19
<b>UNO</b> ENTRE EL HUMOR, LA VIOLENCIA Y LA HISTORIA	27
vanguardia, ruptura, identidad	35
las tragedias, los placeres y los días	41
<b>DOS</b> PAISAJES PARA UN NUEVO MUNDO	49
los paraisos ingenuos, la historia entre las hojas	
la división: crear o agradecer	59
el paisaje, las reminiscencias, los torbellinos del tiempo, la energía persuasiva	63
<b>TRES</b> REINOS NATURALES, REINOS FABULATORIOS Y LA REBELION DE LAS PROFUNDIDADES	71
...el corazón es un ojo	75
"magia antigua y magia actual"	79
la nueva mutación: simbiosis del hombre y sus engendros	85
<b>CUATRO</b> EL ESCENARIO DE LO VISIBLE EL ESCENARIO DE LO POSIBLE	91
inventar, recomponer la imagen de lo posible	99
<b>CINCO</b> EL NUEVO HUMANISMO	109
somos el otro, somos el agora	115
tiempo de la duda, de la rabia, de la urgencia	127
la urgencia, lo inmediato... también lo primordial	139
el hombre emergente	145
NOTAS BIOGRAFICAS	148
LISTA DE OBRAS	160
INDICE DE ILUSTRACIONES	165
BIBLIOGRAFIA	169
AGRADECIMIENTOS	172

MINISTERIO DE ESTADO PARA  
LA CULTURA  
CONSEJO NACIONAL DE LA  
CULTURA

PRESIDENTE  
José Antonio Abreu  
PRIMER VOCAL  
Freddy Almeida Leifer  
SEGUNDO VOCAL  
Raúl Neri  
DIRECTOR GENERAL  
Esteban Arriago  
SECRETARIO  
Gustavo Arment

MIEMBROS DEL CONSEJO  
NACIONAL DE LA CULTURA

EN REPRESENTACION DEL

PRESIDENTE DE LA REPUBLICA  
José Antonio Abreu

Raúl Neri

Esteban Arriago

Freddy Almeida Leifer

EN REPRESENTACION DEL  
CONGRESO NACIONAL

PRINCIPALES

Miguel Henrique Otero Castillo

Gustavo Luis Carrera

SUPLENTE

Juan Páez Ayala

Pedro Manuel Galdez

EN REPRESENTACION DEL  
MINISTERIO DE EDUCACION

PRINCIPAL

Pedro Díaz Rojas

SUPLENTE

Los Viquez Hecox

EN REPRESENTACION DEL  
CONSEJO NACIONAL DE

UNIVERSIDADES

PRINCIPAL

Gustavo Arment

SUPLENTE

Lourdes Ríos

EN REPRESENTACION DE LAS  
ACADEMIAS NACIONALES

PRINCIPAL

Los Bethán Guerrero

SUPLENTE

J.A. De Armas Chelís

EN REPRESENTACION DE LA  
CONFEDERACION DE

TRABAJADORES DE

VENEZUELA

PRINCIPAL

Jesús Urbina

SUPLENTE

Manuel Fevón

EN REPRESENTACION DE LAS

INSTITUCIONES CULTURALES

SUPLENTE

Auro Salas Páez

DIRECTOR DE MUSEOS DE  
CONSEJO NACIONAL DE LA  
CULTURA

Roberto Guerrero

COORDINACION DE ARTES  
PLASTICAS

Graciela Planillo

COMISION ORGANIZADORA  
DEL SISTEMA NACIONAL DE

MUSEOS

Sofía Imber

Manuel Espinosa

Roberto Guerrero

Juan Casanova

Jeanne Sup

## MUSEO DE BELLAS ARTES

DIRECCION  
 María Elena Ramos  
 SUB-DIRECCION  
 Joaquín Domínguez  
 ASISTENTE  
 Rita Harshbend  
 SECRETARIAS  
 Oriana Sánchez  
 Beatriz Lebrón  
 Lidia Cornejo  
 DEPARTAMENTO DE PERSONAL  
 Rosa Romero  
 Anibal Aguilera  
 RELACIONES PUBLICAS  
 Gloria Medina  
 DIVISION DE CURADURIAS  
 Ina Peruga  
 María de Fernández  
 Mónica Amor  
 Carmen Hernández  
 CURADURIA DE ARTE MEDIEVAL Y MODERNO  
 Anna Gracowka  
 Antonieta Gilmer  
 CURADURIA DE ARTE CONTEMPORANEO EUROPEO Y NORTEAMERICANO  
 Marco Rodríguez  
 CURADURIA DE ARTE LATINOAMERICANO  
 Fátima Palomero  
 Yuzuma Granada  
 Katherine Chacón  
 CURADURIA DE DIBUJO Y ESTAMPA  
 Elizabeth Luamalle  
 Henry Cuevas  
 Mónica Estévez  
 Consuelo González  
 Ignacio Herrera  
 DEPARTAMENTO DE DOCUMENTACION  
 Mónica Sotillo  
 Carolina Pérez  
 BIBLIOTECA  
 Dalila Rojas  
 Manuel Castro  
 Trayamar Gómez  
 Teresa Flores  
 DIVISION DE PROYECCION MUSICAL  
 Priscilla Abecasis  
 SECRETARIA  
 Diana Rivas

## DEPARTAMENTO DE EDUCACION Y EXTENSION

Mina Ferrer  
 Paul Barón  
 Eudya Gamboa  
 Margarita Schwesuk Lukic  
 José Gregorio Novillo  
 TALLER DE ARTE INFANTIL  
 Carmen Uvache de Domínguez  
 Ise Díaz de Orjedo  
 Blanca Urra de Tancred  
 DEPARTAMENTO DE PROMOCION Y PRENSA  
 Fabiana Estévez  
 DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES  
 Mónica Ferrer  
 DISEÑO GRAFICO  
 Ana Carolina Palmero  
 Anselmo Malm  
 DIVISION TECNICA  
 William Maldonado  
 Olga Romer  
 Johnny Sánchez  
 SECRETARIA  
 Mery Rallo  
 DEPARTAMENTO DE CONSERVACION Y RESTAURACION  
 Zaira Rosa Ramírez  
 William Maldonado  
 DEPARTAMENTO DE REGISTRO  
 Elsa Quintana  
 Diego Lobos  
 Cruz Liza  
 PRODUCCION MUSEOGRAFICA  
 José Juan Ordoñez  
 Cruz Medina  
 José Camacho  
 Angel Bitancourt  
 Miguel Castillo  
 Miguel Acevedo  
 Rafael Hernández  
 Armando Bellón  
 Pedro Blasco  
 JARDINERIA  
 Miguel Ríos  
 William Robayo  
 DEPARTAMENTO DE ADMINISTRACION  
 Gladys Ríos  
 SECRETARIA  
 Silvia Pérez  
 DEPARTAMENTO DE CONTABILIDAD  
 Estefano Améste

## DEPARTAMENTO DE COMPRAS

Ángel Hernández  
 DEPARTAMENTO DE SERVICIOS GENERALES  
 Vivante Oropelares  
 César Antonio Flores  
 DEPARTAMENTO DE SEGURIDAD Y MANTENIMIENTO  
 Rodolfo Vilano  
 Benedito Giménez  
 MENSAJERIA  
 Alberto Ovalles  
 Edgar Labador  
 Hermenegildo Zurita  
 INFORMADORES  
 Luis Menéndez  
 Tula Quintana  
 Concepción Chacón  
 María Santana  
 Ernesto Burgallón  
 Frank Píez  
 Leonardo Trejo  
 Nelson Hernández  
 Laudirino Vázquez  
 Ismael Gómez  
 Elias Pardo  
 Evelyn Thais Baptista  
 Rosana González  
 Rosendo Sánchez  
 Florentino Durán  
 Wilian Cárdenas

FUNDACION DE AMIGOS MUSEO DE BELLAS ARTES  
 CONSEJO DIRECTIVO  
 PERIODO 1989-1991

CONSEJEROS  
 Sagrario Pérez Soto  
 Roger Boulton  
 Iván Lansberg Henríquez  
 PRESIDENTE  
 Pedro Valerita  
 VICEPRESIDENTES  
 Silvio Urv  
 Ignacio E. Obeso Fuguet  
 María Luisa de Guzmán  
 Carolina Larroze de Alcántara  
 DIRECTORES  
 Roberto Benavente  
 Patricia de Benavente  
 Nelson Delino de Caprio  
 Carlos Celis Osorio  
 Simón Alberto Conzatti  
 Sonia de Di Mare  
 Granano Giacconi  
 John Lange  
 Masaru de Marini  
 Gustavo Mansuet  
 José Darío Minquet  
 Armando Márquez Peverón  
 Bélgica Rodríguez  
 Elsa Tamayo de Talayero  
 Karol Van Sluypenberg  
 ASESOR JURIDICO  
 Oscar Rodríguez Machado  
 SECRETARIAS  
 Ana R. de Boston  
 Mariana Del Santos

## SEGURIDAD PREVISORA

Junta Directiva  
 PRESIDENTE  
 Alvaro D. Maldonado  
 VICE-PRESIDENTES  
 José Luis Fabián Guzmán  
 Humberto Peñarasa  
 DIRECTORES PRINCIPALES  
 Alexis A. Calcaño L.  
 José Delacua  
 Frank Mallet Moy  
 Luis Fernando Yápez  
 DIRECTORES SUPLENENTES  
 Marcos Maldonado  
 Luis Perotti Fleury  
 Enrique Nubelo  
 Alberto Quintana  
 Carlos Zukaga  
 Georges Grewes N.  
 Jorge Herrera Suárez  
 CONSEJERO PERMANENTE  
 Iván Darío Maldonado  
 ASESORES  
 Herman Sorza O.  
 Luigi Sun  
 Ronald Carbonell

**Esta exposición ha sido patrocinada  
por Seguros La Previsora en su 75° aniversario.**

**FIGURACION/FABULACION**

75 años de pintura en América Latina  
1914 - 1989  
MUSEO DE BELLAS ARTES, Caracas  
4 de Marzo/6 de Mayo 1990

Curaduría: Roberto Guevara

Por Seguros La Previsora:  
ASISTENTE AL CURADOR Y COORDINACION GENERAL: Milagros Maldonado  
ASISTENTE: Silvia Z. de Benatar  
ASESOR DE COMUNICACION CORPORATIVA: Oscar Gámez Arvelo

Por Museo de Bellas Artes:  
COORDINACION GENERAL: Federica Palomero  
DISEÑO MUSEOGRAFICO: Willem Maldonado  
DISEÑO GRAFICO: Ana Carolina Palmero  
FOTOGRAFIAS: Carlos Germán Rojas, Federico Fernández, Daniel Skocdopole  
COORDINACION DE PUBLICACIONES: Mirra Ferrer  
EXPOSICION N° 937  
CATALOGO N° 826  
FOTOCOMPOSICION: Vidal et  
IMPRESION: Brevi  
DEPOSITO LEGAL: isbn 980-300-890-2  
Edición 2.000 ejemplares



