

COLECCIÓN PATRICIA PHELPS DE CISNEROS

CPPC

[Cuaderno 00.3]

HACIA EL  
SIGLO XX  
VENEZOLANO

LUIS PÉREZ ORAMAS

SEMINARIO "HORIZONTES CONSTRUCTIVOS:  
LA PERSPECTIVA LATINOAMERICANA"

MUSEO DE ARTE JACK S. BLANTON UNIVERSIDAD DE TEXAS EN AUSTIN

COLECCIÓN PATRICIA PHELPS DE CISNEROS

[Cuaderno 00.3]

HACIA  
EL SIGLO XX  
VENEZOLANO  
ARTES PLÁSTICAS, ACADEMICISMOS,  
IMPLANTACIONES Y LOCALIDADES

CONFERENCIA EN EL CICLO  
HORIZONTES CONSTRUCTIVOS:  
LA PERSPECTIVA LATINOAMERICANA  
CENTRO DE ESTUDIOS DE LA MODERNIDAD  
UNIVERSIDAD DE TEXAS EN AUSTIN

LUIS PÉREZ ORAMAS





Arturo Michelena

*Campo de Marte*, 1891, óleo sobre tela, 61 x 76 cm, colección privada



Arturo Michelena

*Charlotte Corday camino al cadalso*, 1889, óleo sobre tela, 235 x 314 cm, GAN, Archivo CINAP



## I. ACADEMICISMOS E IMPLANTACIONES

Puede resultar extraño que se comience un breve recorrido por algunos de los problemas que marcan el proceso de las artes visuales venezolanas durante el siglo XX, evocando dos imágenes tan ajenas a la idea que puede uno hacerse de un país como Venezuela, y tan ajenas, en verdad, a la realidad de la nación venezolana.

Más allá del hecho universalmente conocido de que la Torre Eiffel pudo haber simbolizado los tiempos modernos –y que los precedió en términos de lo que significó como proeza estructural, como promesa constructiva–, convoco aquí la imagen que de ella hizo Arturo Michelena porque me propongo estudiar y discutir todo un segmento de las artes visuales venezolanas cuyo funcionamiento programático, cuya estrategia de inscripción en la historia se playó también en términos de “promesa moderna” y, precisamente, como “promesa constructiva” (pero esta vez en el sentido amplio y quizás excesivamente generalizado, no siempre exacto, que tuvo y tiene entre los latinoamericanos el término “constructivo” para calificar una forma de arte abstracto, geométrico y racional).

Cuando en 1889, durante la Exposición Universal que conmemoraba el Centenario de la Revolución Francesa, Gustavo Eiffel

devela su torre para escándalo de tantos (Maupassant decía que le gustaba visitarla porque era el único sitio de París desde el cual no se veía la Torre Eiffel), el joven y ya célebre pintor Arturo Michelena, que había emigrado a París dos veces (en 1885 y en 1891), presentaba, para admiración de todos, para escándalo de nadie, el cuadro cuyo tema es la famosa escena en la que Charlotte Corday se dirige al cadalso mientras el pintor Juan Jacobo Bauer acomete su último retrato (un poco como el Protógenes de Séneca, que pinta a Prometeo en la persona de un esclavo moribundo, y le impreca en el instante mismo en que los gemidos del esclavo anuncian su inminente deceso: “manténte así, manténte así...”). Pues bien, dicho cuadro, aunque no alcanzó la gloria de su vecina torre de hierro, fue la obra galardonada, por unanimidad de los jurados, con la medalla de oro de la Exposición.

Arturo Michelena, el último de los grandes pintores venezolanos del siglo XIX, volverá a Venezuela definitivamente tras ese último éxito parisino, para repetir con su muerte prematura la escena de pintura que lo haría el más recordado de nuestros pintores académicos: aquella en la que otro venezolano universal, otro héroe de las gestas francesas, el general Miranda –el estratega de la batalla de Valmy, el conspirador contra Robespierre, el instigador de la célebre polémica contra el *Museum* junto a Antoine Quatremere de Quincy, el amigo de

Washington, el precursor de la Independencia, el utopista de la “Colombeia” americana—, aparece en el oscuro calabozo de la prisión de Cádiz donde morirá fracasado y traicionado.

No se puede explicar el siglo XX de las artes venezolanas sin antes reflexionar sobre esos cuadros de fines del siglo XIX: no se puede obviar, en la discusión de las artes modernas de Venezuela, el asunto que concierne a los academicismos y a las implantaciones que se han ido repitiendo, cambiantes pero sistemáticamente, a lo largo del siglo XX, para constituir el verdadero nervio ideológico del proceso de nuestras artes visuales modernas. ¿De dónde y cómo ha venido nuestro “ideal de modernidad”? ¿Hasta dónde ese proceso no ha estado dirigido por una dinámica de “regresos a la patria”, de vueltas al terruño materno por parte de nuestros artistas, que trajeron con ellos el arsenal simbólico y técnico de alguna Academia, de algún academicismo, y lo implantaron en el medio artístico venezolano con mayor o menor suerte?

Yo propondría, por lo tanto, englobar bajo el título “Academicismos e Implantaciones” las diversas constelaciones de obras y artistas que se caracterizan por implantar con su regreso al país cualquier modelo teórico o práctico de carácter artístico retóricamente constituido en la metrópoli, y ello desde el academicismo del siglo XIX hasta las corrientes neo-pop o neo-





Arturo Michelena

*Miranda en La Carraca*, 1896, óleo sobre tela, 196.6 x 245.5 cm, GAN, Archivo CINAP



Javier Téllez

*Una Temporada en el infierno*, 1997, detalle, instalación de seis afiches., CPPC

conceptuales, que pueden tener entre sus exponentes a artistas como Meyer Vaisman o Javier Téllez, sin olvidar, por supuesto, la muy compleja e intensa relación que nuestros artistas abstracto-geométricos y cinéticos tuvieron con los diversos modelos históricos de las diferentes corrientes abstractas de Europa.

El último cuadro de Arturo Michelena, *El Panteón de los Héroes*, de 1898, que siempre he considerado como el último cuadro del siglo XIX venezolano, es un cuadro *pompier*, en el que concluye y se sintetiza toda una tradición implantada de academismos pictóricos, básicamente dedicada a la representación de nuestras gestas históricas y militares.

Como su título indica, representa un monumento funerario: es la tumba monumental de nuestra pintura de historia. Se lo puede relacionar aquí con el *Charlotte Corday*, que representa para la pintura venezolana del siglo XIX la escena mejor lograda, la única, a mi parecer, de autorreflexividad en pintura. En esa composición, al hacer de la historia representada –los instantes que preceden a la ejecución de la heroína– una escena de pintura, Michelena indica que la operación pictórica, específicamente la operación retratística y la representación pictórica de la historia, son los equivalentes simbólicos de un acto de ejecución, y dependen por lo tanto de una “economía funeraria” de la representación (como la teoría moderna lo ha

brillantemente elaborado, por ejemplo en los textos de Louis Marin sobre Philippe de Champaigne o en el libro de Michael Fried sobre Courbet).

Michelena vive en Francia en los tiempos de Cézanne, pero ignora esa otra forma de “verdad en pintura”, y se hace, anacrónicamente, otro académico, otro *pompier*. Cincuenta años más tarde Jesús Soto, Alejandro Otero, Carlos Cruz Diez, Omar Carreño, Marcel Floris van a beber directamente en las fuentes de lo que ellos consideraron era, para su tiempo, la verdad en pintura: la abstracción, la serialidad, la repetición, la obra como problema y como progreso objetivos, más que como expresión de una subjetividad.

La pintura de Michelena puede difícilmente jugar un papel en la arqueología de nuestra modernidad y, en realidad, nuestro academicismo quedó sin continuidad en el medio artístico venezolano (como cada una de nuestras implantaciones académicas hasta el cinetismo, que en ello sería una excepción). Pero, ¿hasta qué punto no produjo Michelena una escenografía pictórica de eso que la teoría moderna ha llamado la “absorción pictórica”? ¿Hasta qué punto, al asimilar plenamente los principios de la tradición académica francesa, no asimiló también Michelena, inadvertidamente, el axioma de una pintura que “deniega” la presencia del espectador, haciendo posible la idea



Arturo Michelena

*El Panteón de los Héroes*, 1898, óleo sobre tela, 135.3 x 168.9 cm, CPPC



P e d r o   Á n g e l   G o n z á l e z

*Paisaje de Caracas*, 1943, óleo sobre tela, 76 x 108 cm, colección privada

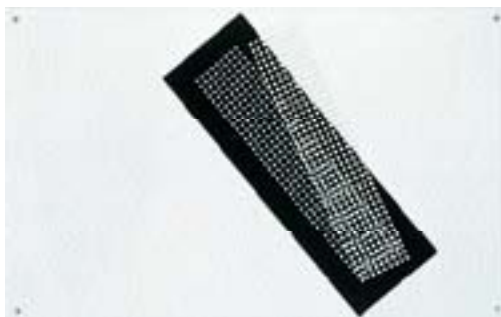
de un cuadro sin espectador, de un cuadro para un espectador universal y desobjetivizado? Si ello puede “construirse” teóricamente, entonces la misma pintura de Michelena juega un papel importante, a pesar de su falta de continuidad, a pesar de que ninguno de nuestros modernos la haya reivindicado nunca, en el complejo proceso por medio del cual nuestra pintura de relatos heroicos se ve sustituida por una pintura en la que sólo resplandece el espacio, en la que ya no existen formas narrativas.

*El Panteón de los Héroe*s es, pues, la tumba de esa pintura de historia, y no sólo por su dimensión de metáfora (un poco kitsch), sino porque el pesado aparato grecorromano del cuadro está implantado en un sitio específico del valle de Caracas donde, detrás de la arquitectura heroica y *pompier*, asoma lo que será, para la pintura venezolana de principios del siglo XX, el modelo o el canon de la escena mil veces repetida por nuestros pintores —el paisaje “capital” de Caracas con su montaña del Ávila.



Pedro Ángel González

*Desde una colina del sur*, 1957, óleo sobre tela, 81.3 x 124.5 cm, GAN, Archivo CINAP



J e s ú s R a f a e l S o t o

*Desplazamiento de un elemento luminoso, 1954, plexiglás, pvc y mazonite sobre madera, 50 x 80 cm, CPPC*

## 2. LA NUEVA FRONTERA: EL ÁVILA COMO PROBLEMA

Los pintores y artistas del llamado Círculo de Bellas Artes se rebelaron, hacia 1912, contra aquel academicismo decimonónico, y se propusieron practicar una pintura más libre, *de plein air*, recibiendo influencias post-impresionistas a través de la figura del pintor franco-venezolano Emilio Boggio, así como el legado de la Secesión Vienesa y del modernismo ruso, por medio de los artistas emigrados a Venezuela, Samys Mütznér y Nicolás Ferdinandov. Esos pintores del Círculo de Bellas Artes, entre quienes se encontraban los grandes paisajistas del siglo XX venezolano, Manuel Cabré, Antonio Edmundo Monsanto, Pedro Ángel González, entre otros, van a dedicarse casi exclusivamente a elaborar una pintura de paisaje centrada en el espacio específico del valle de Caracas. Muchos de ellos enfocaron su obra en la inmensa montaña que separa Caracas de la costa del Caribe, y cuya silueta es omnipresente en la ciudad: el Ávila.

El Ávila será, pues, una figura problemática en el arte venezolano, y ello más allá de su valor como anécdota geográfica, más allá de la modesta historia de nuestro paisaje moderno. Convertido en un tema obsesivo para nuestra pintura, el Ávila viene a ser un modelo, quizás un tanto arcaico pero no menos eficaz, de “repetición” pictórica, la primera figura artística de algo que Soto alcanzará, consciente y decisivamente, a inicios de los años 50.





Manuel Cabré  
*El Ávila desde el Country Club*, 1947, 80 x 120 cm, CPPC

Es arduo decirlo, pero si debemos buscar antecedentes históricos, si podemos pretender que algo había sucedido en el arte venezolano de la primera mitad del siglo, si tenemos que creer que la obra de Soto, por ejemplo, no vino de la nada, si tampoco podemos explicarla en los términos exclusivos de otra implantación y de otro academicismo, entonces tenemos que reconocer que la paisajística venezolana de la primera mitad del siglo XX trató la silueta del Ávila como Manet trató, en palabras de Bataille, la figura de la Olympia o la escena de la muerte del emperador Maximiliano: como un “diente insensibilizado”, como un “monstruo de amor banal”, según un “principio de indiferencia” que llevaría a nuestros primeros pintores modernos, con el pretexto de un Ávila que se repite incesantemente en sus cuadros, a no representar en pintura nada que tuviese un “equivalente discursivo”, a no representar en pintura sino esa inmensa silueta que no puede traducirse en palabras o en conceptos.

Se puede pretender, entonces, que si la gran frontera del arte venezolano hasta finales del siglo XIX fue el océano que nos separaba de Europa, y aunque después lo siga siendo a veces dramática y dolorosamente, la pintura del Círculo de Bellas Artes trajo consigo una nueva frontera para el arte venezolano, y troqueló un nuevo problema (que aún nos desafía teóricamente) en la figura misma del Ávila.



Armando Reverón

*Retrato de Casilda, 1920, óleo sobre tela, 29.5 x 29.5 cm, CPPC*

Pero esta nueva frontera iconográfica y simbólica no la construyeron solos los artistas del Círculo de Bellas Artes (o de la llamada Escuela de Caracas). El Ávila puede funcionar como un “límite crítico”, como un “hito”, como ese lindero que marca un espacio de interioridad y que indica también un ámbito enorme de exterioridad para la representación, porque Armando Reverón, que formó parte generacionalmente del Círculo de Bellas Artes, decide instalarse del otro lado del Ávila –en un gesto de autoexclusión con relación al arte de sus contemporáneos, en una decisión de *autorelegatio in insulam* con relación a la idea misma de “ciudad”, en un gesto, pues, excéntrico (buscar los bordes, instalarse en los márgenes)–, y allí, del otro lado del Ávila, a su sombra, decide hacer otra pintura, una pintura en los límites mismos de posibilidad de la pintura, y quizás también desde la experiencia de la extenuación de la mirada frente a condiciones climáticas y lumínicas que desafiaban la representación.

El arte y la persona de Armando Reverón constituyen uno de los grandes desafíos para la escritura de una historia crítica y teórica de las artes modernas en Venezuela. Pintor formado en la academia caraqueña, y luego en la academia española (con profesores como Muñoz Degrain, José Ruiz –el padre de Picaso–, y bajo la influencia de maestros como Isidro Nonell, Ignacio Zuloaga o Anglada Camarasa), Reverón inicia su obra en el registro de un postimpresionismo “nocturnista”, con lo cual



Armando Reverón

*Paisaje blanco*, 1940, óleo sobre tela, 65 x 88 cm, CPPC

se hace evidente también en su obra el influjo del pintor ruso Nicolás Ferdinandov.

No obstante estas formas primarias de modernidad, asimiladas heterodoxamente por la personalidad excéntrica e imprevisible de Reverón, su obra se configura hacia 1925 como la primera manifestación pictórica de un arte moderno en Venezuela, bajo la forma de una pintura insólita, realizada desde el autoexilio en el rancho de Macuto, sin indicio alguno de que influyera en ese proceso ninguna voluntad de “hacerse moderno”, ninguna intención de producirse en términos del incesante *paragone*, que ha llevado a cada uno de los artistas venezolanos del siglo XX a pensarse, y sobre todo a pensar su producción, en el marco de una comparación legitimante con el arte europeo (y hoy, desde los años 70, con el arte norteamericano).

Este solo hecho, la certeza que podemos tener de que las más sorprendentes realizaciones de Reverón no fueron el resultado de una “voluntad moderna”, la imposibilidad de comprender la obra de Reverón en los términos de un “programa moderno”, la imposibilidad de reducirla a un “canon moderno”, aunado a la evidencia de que en su pintura el paisaje funciona como un espejo para la pintura misma, como el pretexto de un proceso de autorreflexión en el que la pintura alcanza a producir formas y figuras seminales –una pintura de desiertos, de paisajes absolutos



Armando Reverón  
*El árbol*, 1931, óleo sobre tela, 64.5 x 80.5 cm, CPPC



Armando Reverón

*Vista del Puerto de La Guaira*, c. 1941, óleo sobre tela, 70.2 x 83.2 cm, CPPC



Manuel Cabré

*Vista de Caracas y el Ávila desde El Paraíso, 1917, óleo sobre tela, 25 x 47.5 cm, GAN, Archivo CINAP*

en los que se hacen visibles las condiciones materiales de la operación pictórica (su “planeidad”, su materialidad informe, su objetualidad)–, todo ello, en fin, hace de Reverón la encarnación primera de una forma de modernidad involuntaria, acaso “deformada”, ciertamente “residual”. La primera manifestación en Venezuela de algo que puede, incluso en los términos del “*paragone* europeo”, ser calificado como plenamente moderno, pero que ha sido el efecto de un proceso en el que no se inscribía como destino, ni como programa, ni aparecía como antecedente de ninguna forma de modernidad: el “residuo” moderno de una historia que era –o parecía ser– absolutamente indiferente a su destino moderno.

La frontera del Ávila divide, pues, dos modelos pictóricos que prevalecen en Venezuela hasta 1954, año de la muerte de Reverón. Por una parte, en la pintura de Reverón –con la sombra del Ávila como una ruina, como resto de un enorme incendio visual–, la desértica figuración de un paisaje absoluto, inhabitado, espectral, emancipado de toda forma de anécdota o de relato, “homotópico”. Por otra parte, en los pintores del Ávila, el *obstinato* monumental, tectónico, fractal de la montaña, como una forma de laberinto que sería figura simbólica de la ciudad. El Ávila como una forma de inmensidad “heterotópica” que ninguna imagen logra agotar, que ningún concepto logra circunscribir, y que la pintura, en un gesto que la hace rigurosamente equivalente a una operación relativa a



lo sublime, sólo puede repetir incesantemente.

### 3. LA ESCENA MODERNA

Cada una de estas manifestaciones iniciales de lo moderno en nuestras artes visuales –este suelo extraño y tardío de nuestra modernidad– parece privilegiar un destino formal (incluso formalista) para nuestras artes modernas. No hubo en Venezuela, como sí en México o en Brasil, ninguna temprana articulación consistente entre lo social (o lo político) y lo moderno. En muchos de nuestros primeros artistas e intelectuales “modernos” privó un ideal de inocencia, un mito edénico que pretendió formalizar al país como realidad primigenia, víctima de su historia, inocente de sus máculas antropológicas (la miseria, la violencia), y que se tradujo pictórica y fotográficamente en la conformación de un repertorio arcádico del paisaje nacional.

Esta mirada paradisíaca sobre inmensos territorios despoblados, o en los que apenas hay rastros de humanidad, representaciones de ciudades fantasmáticas, que tiene en la obra de Reverón su anverso “espectral”, cuando no su versión de bacanal, su escena primitiva de bañistas melancólicas, constituye el síntoma, en forma de repertorio iconográfico, de nuestra ideología moderna: una ideología (acaso, incluso, en el sentido marxista) signada por dos extremos escatológicos que son, alternativamente, la idea de “donación” y la idea de “promesa”.



Armando Reverón

*Mujer del río*, c. 1939, óleo sobre tela, 131 x 145 cm, CPPC

Si el humanismo moderno en Venezuela caracterizó a la nación en términos de “inocencia”, fue porque diagnosticó allí la donación natural de una serie de “abundancias” que contrastaban, como posibilidades históricas, con el estado histórico de “atavismo” en el que se encontraba el país al salir del siglo XIX. “Ungidos”, pues, por la naturaleza, “bendecidos” de bienes naturales, los venezolanos fueron, para esta ideología moderna, las víctimas inocentes de su propia historia y ello, ya bien entrado el siglo XX, hasta en la caracterización del petróleo como excremento del diablo. A esta idea de la donación, problemática y problematizante –pues vive la naturaleza como bendición, no como desafío, de la misma manera que vive la historia como padecimiento, no como trabajo de la libertad– se opondrá, para constituir el otro límite de nuestra “escena moderna”, precisamente, una elaboración de la modernidad como promesa de emancipación, determinando en nosotros una experiencia mesiánica de la modernidad.

Nuestro “nativismo”, la apología figurativa y literaria de nuestro “primitivismo” y de nuestro “indigenismo”, forma por lo tanto, también, parte de esa escena moderna. Ahora bien, ese nativismo, cuyas figuras más dignas y hermosas están entre las obras de Francisco Narváez, constituyó una versión antropológica, no política, del ideario nacional, como puede verse en los tempra-



Francisco Narváez

*Joropo*

*Toros coleados*

*Bolas criollas*

*Pelea de gallos*

1930, óleo sobre tela, 300 x 400 cm c.u., CPPC

nos y monumentales murales que Narváez hiciera, a fines de los años 20, para la familia del dictador Juan Vicente Gómez. Son los juegos, son los ritos colectivos, son las tradiciones comunitarias las que sirven, en estas obras, para caracterizar a la humanidad “nacional”.

Durante mucho tiempo se ha pensado que este nativismo fue lo opuesto de nuestra modernidad más explícita y manifiesta, y que al “ideal nacional” se opuso entonces una voluntad de “universal modernidad”, encarnada en las primeras formas de la abstracción geométrica. No se puede, sin embargo, ignorar que convivieron en el mismo tiempo, y que la emblemática década de los cincuenta, en la que Venezuela alcanzó el más alto grado de enriquecimiento de su historia (y que hoy, anacrónicamente, aparece condensada en las grandes realizaciones de la abstracción geométrica y de la modernidad universal ejemplificada en el proyecto de integración de las artes llevado a cabo por Carlos Raúl Villanueva en la Ciudad Universitaria de Caracas), fue el tiempo compartido por dos dinámicas igualmente poderosas: el nativismo alegórico, que sería promovido como ideología oficial de la dictadura, bajo la denominación de un “nuevo ideal nacional”, y la “modernidad constructiva”, financiada por la misma dictadura y utilizada por ésta como vitrina de su propia grandeza política.



Francisco Narvaez

*Barutaima*, 1947, piedra de Cumarebo, 173 x 60 x 56 cm, CPPC

La Ciudad Universitaria de Caracas es un espacio clave para comprender cómo conviven ambas tendencias, y cómo se organizan dialécticamente en un enfrentamiento que es más superficial de lo que parece, y que disimula demasiado bien la manera en que se encauzaron ambas en un mismo proceso. Finalmente, la Ciudad Universitaria de Caracas es el sitio en el que se fractura esta ideología moderna, transformándose e identificándose desde entonces exclusivamente con las formas de la abstracción geométrica. Pero la sospecha es que ambas dinámicas han sido los dos rostros de una misma escena moderna, voluntaria y emancipadora, programática y a veces también dogmática: El nativismo como símbolo de la dimensión de donación que le sirve de base; la abstracción constructiva significando y anunciando su dimensión de promesa: una promesa en el seno de la cual Venezuela, como en toda ficción fundacional, se integraría por fin al tiempo universal del mundo.

Nuestra escena moderna habrá sido, entonces, el marco “narratológico” de una “fábula de modernización”.

Fuera de ese marco, en figuras excéntricas como Armando Reverón o Bárbaro Rivas en las artes visuales, o como Teresa de la Parra o José Antonio Ramos Sucre en la literatura, se produjo *otra* modernidad, indiferente al mesianismo moderno; una modernidad que me gusta llamar “residual”, porque es el efecto



B á r b a r o R i v a s

*El teleférico de Los Naranjos*, duco sobre mazonite, 1961, 59.5 x 75.5 cm, CPPC





Carlos Cruz Diez

*Fisicromía N° 21*, metal sobre madera, acrílico y material plástico, 1960, 103.4 x 106.4 cm, CPPC



J e s ú s S o t o

*Pre-penetrable*, 1957, pintura industrial sobre estructura de hierro, 166 x 126.5 x 85.5 cm, CPCC

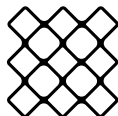
Gego) deberán ocuparnos aún durante mucho tiempo. Sólo así podremos, desde la relectura crítica de nuestra propia historia del arte, más allá de la diabolización o de la apología, lograr enriquecer una polémica fecunda, felizmente productiva para el porvenir de nuestros artistas y sus creaciones.

(caracterizable como moderno) de procesos ajenos a la modernidad, cuando no el desecho o el residuo simbólico de otras intenciones, muy alejadas de la voluntad programática y canónica que caracteriza a las realizaciones de nuestra ideología moderna.

La abstracción geométrica, y luego su versión cinética, forman parte de la historia de ese voluntarismo moderno. Su inscripción en el contexto venezolano no escapa de las celadas que han caracterizado a nuestros academicismos y a nuestras implantaciones. Su vocación por erigirse como un arte universal y meta-histórico, como una culminación (a veces ingenua) del progreso de las artes, participa de la misma promesa mesiánica que acompañó a todas nuestras gestas de modernización. Su ficticia oposición a la figuración indigenista no la eximió de convertirse en otro “estilo nacional”. Su función pública, durante los años 60 y 70, como arte oficial del régimen democrático y desarrollista, no sería más que la continuación del programa esbozado durante la dictadura para alcanzar la apariencia de un país moderno, en el cual el arte alegórico de la nacionalidad vernácula y el universalismo abstracto-constructivo jugaron un rol comparable. Sus virtudes y sus límites, sus contradicciones y sus brillos, su estructura canónica de pensamiento fuerte y las sutiles resistencias que desde su propio seno se fraguaron (como pensamiento frágil), sus enemigos “postizos” y sus verdaderas “contrafiguras” (entre quienes yo quiero ver a Alejandro Otero y sobre todo a

La **Fundación Cisneros** está comprometida con el futuro de América Latina. Fundada por Patricia, Gustavo y Ricardo Cisneros, y en asociación con la **Organización Cisneros**, presta su apoyo a programas innovadores, de orden comunitario, cultural, educativo, ambiental y de salud pública, centrados en asuntos latinoamericanos.

La **CPPC**, colección en su mayor parte de arte moderno y contemporáneo con énfasis en el arte latinoamericano, conforma el principal programa de artes visuales de la Fundación. Se propone darle el mayor alcance internacional al arte de nuestro continente, y contribuir a su acertada valoración crítica y teórica.



FUNDACIÓN  
CISNEROS

*Presidenta Fundadora*

PATRICIA PHELPS DE CISNEROS

*Presidente Ejecutivo*

PETER TINOCO

*Consejero de la Presidencia*

LUIS MIGUEL LA CORTE

COLECCIÓN PATRICIA PHELPS  
DE CISNEROS

*Director*

RAFAEL ROMERO

*Curadores*

LUIS PÉREZ ORAMAS

ARIEL JIMÉNEZ

JORGE RIVAS

*Director de Registro*

WILLIAM PARRA

*Asistente a la Dirección*

MARIELA GUILARTE

*Coordinadora Educativa*

DIANELLA CORRIE

*Registradora Asistente*

BETTY ZAMBRANO

*Registrador/ Nueva York*

GUILLERMO OVALLES

*Registradora Asistente/ Nueva York*

BETSY BICKAR

*Conservadora*

ARIANNE VANRELL

*Montador*

RAÚL MORENO

*Colección Artes Decorativas*

INGRID MELIZÁN

[Cuaderno 00.3]

HACIA EL SIGLO XX VENEZOLANO

ARTES PLÁSTICAS, ACADEMICISMOS,

IMPLANTACIONES Y LOCALIDADES

LUIS PÉREZ ORAMAS

Conferencia en el ciclo

*Horizontes constructivos: La Perspectiva  
latinoamericana*

Programa de investigación y préstamos artísticos auspiciado por la Colección Patricia Phelps de Cisneros, el Museo de Arte Jack S. Blanton y el Centro de Estudios de la Modernidad de la Universidad de Texas en Austin.

*Portada*

Manuel Cabré, *El Ávila desde el Country Club*, CPPC.

*Edición*

JUAN LUIS DELMONT

*Diseño Gráfico*

TITULUS, GISELA VILORIA

*Corrección*

ANAIRA VÁZQUEZ

*Fotografía CPPC*

RODRIGO BENAVIDES, PETER MAXIM

*Pre-prensa electrónica*

IMAGEN COLOR. L.C.

*Impresión*

GRÁFICAS ACEA

CARACAS, MAYO 2000

ISBN: 980-07-6668-5