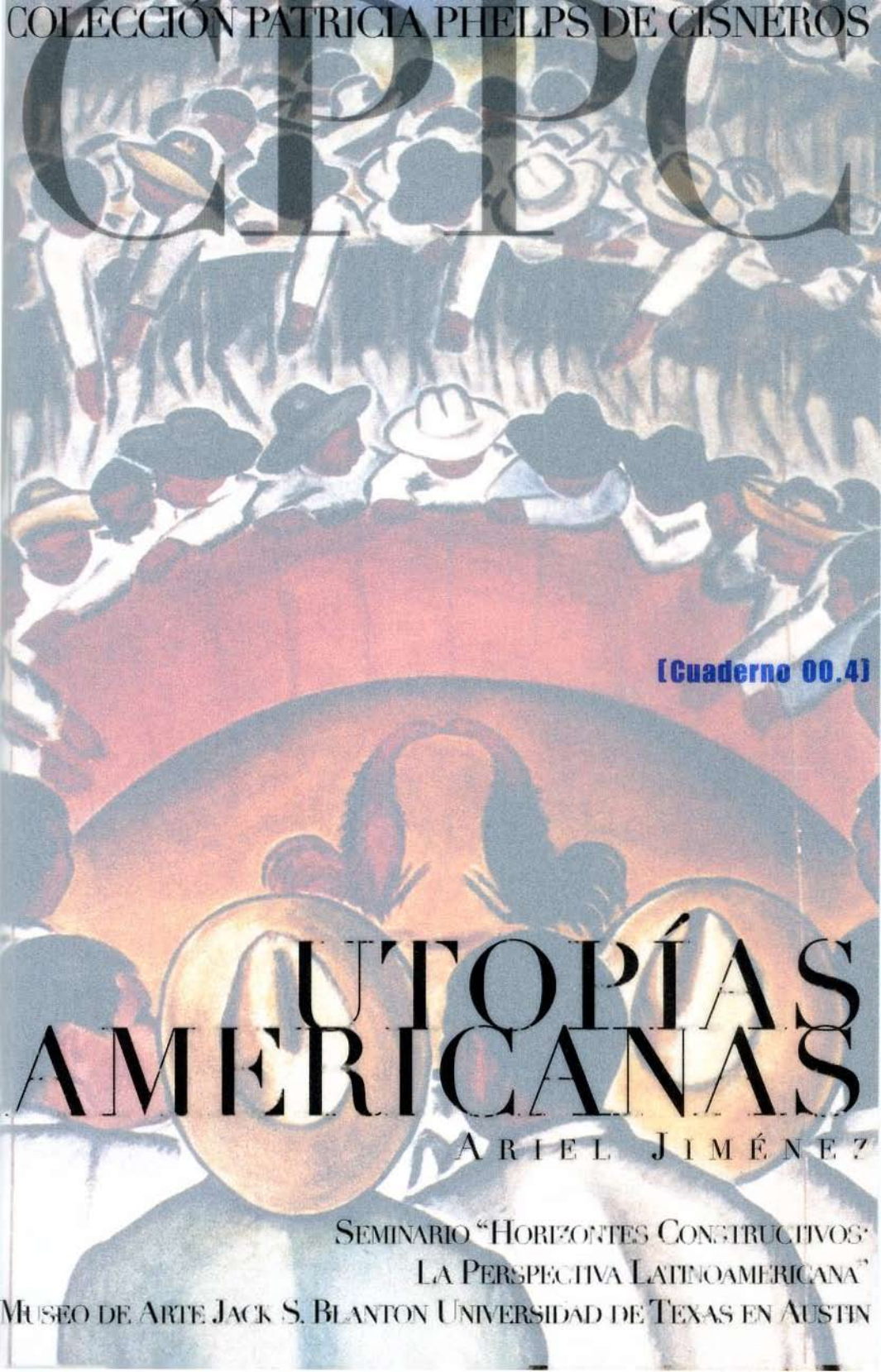


COLECCIÓN PATRICIA PHELPS DE CISNEROS



[Cuaderno 00.4]

UTOPIÁS AMERICANAS

ARIEL JIMÉNEZ

SEMINARIO "HORIZONTES CONSTRUCTIVOS:
LA PERSPECTIVA LATINOAMERICANA"

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

COLECCIÓN PATRICIA PHELPS DE CISNEROS

[Cuaderno 00.4]

UTOPIÁS
AMERICANAS
ARIEL JIMÉNEZ

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



Armando Reverón

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

UTOPIÁS AMERICANAS

El movimiento multiforme, el proyecto colectivo que hemos llamado modernidad, con sus ideales de progreso, su voluntad renovadora y su visión teleológica de la historia, comienza en Venezuela, a principios del siglo XX, por la necesidad de encontrar asideros históricos que le permitan legitimar sus aspiraciones futuras. Ningún proyecto de futuro se construye sin una reapropiación del pasado, sin una reconsideración de las raíces que lo alimentan. Y en la búsqueda de ese terreno simbólico, los venezolanos se enfrentan, a diferencia de los mexicanos o los peruanos, a la ausencia de un pasado precolombino *fuerte*, que les pudiera servir –ante el rechazo de todo vínculo *deseable* con la metrópoli española– de base legitimadora para el lento proceso de afirmación nacional, aún inconcluso. Pero, por la imposibilidad de concebirnos independientemente de nuestro pasado colonial –y español–, nuestra modernidad comienza y se desarrolla también por la sucesiva superposición de utopías legitimadoras, en un intento de solapar –con mayor o menor éxito– ese pasado colonial, pasado que vivimos como una mancha, como una violación que deseáramos poder olvidar.

Desde la perspectiva que esbozo aquí, todas estas utopías tuvieron por función solapar esa etapa dolorosa de nuestra

historia, superponiéndole el ideal de un país virginal que no le debería nada –o casi nada– al invasor español, ofreciéndonos el mito de un mundo venturoso aún por venir, ese futuro redentor de América que continúa alimentando nuestro imaginario colectivo. Poco importa que algunos hayan pretendido conseguirlo en la filiación exclusiva con nuestro pasado precolombino, incluso si para ello se hacía necesario suplir la poca presencia aparente que éste tuvo en Venezuela por un panamericanismo no pocas veces conflictivo, o que otros lo hayan intentado rechazando radicalmente ese pasado “local” en aras de una universalidad prometida y no menos utópica. Lo cierto es que todos buscaron integrar ese pasado, reivindicándolo o rechazándolo como necesario fundamento arqueológico del futuro soñado que intentaban construir. Al fin y al cabo, todo aquello que rechazamos nos define, tanto o más que lo que reivindicamos.

Es cierto, sin embargo, que el rol simbólico acordado por unos y otros a la obra de arte, a su función, y por eso mismo a su forma y su contenido, los separaron y los siguen separando, esquemáticamente, en dos bandos opuestos. Si nos atenemos a los individuos y sus afirmaciones, si nos limitamos a considerar las obras desde el punto de vista formal, podemos perfectamente imaginar a artistas como Oswaldo Vigas, César Rengifo o Gabriel

Bracho formando parte de este primer grupo nacionalista, con una obra figurativa de temática nacional y americana, mientras artistas como Alejandro Otero, Jesús Soto y Carlos Cruz Diez formarían inequívocamente un núcleo de artistas abstractos, partidarios de una obra universal, y perfectamente opuestos a los anteriores. Los primeros parecen haber intentado aislar lo exclusivamente americano para alcanzar, en su especificidad, lo universal (“lo universal está en lo local”, decía Alejo Carpentier). Los segundos, aspirando también a una obra universal, “identificados en el hombre”, como decía Otero, pero idealmente desligados de cualquier contingencia histórica “local”. Esto fue y es en gran parte cierto, formalmente comprobable en sus obras y en sus discursos teóricos. Cabe así dibujar dos vías de legitimación histórica en el proceso moderno de nuestras artes visuales, que encuentran su más clara expresión teórica en la polémica que opuso a Alejandro Otero y Miguel Otero Silva en torno a la legitimidad del arte abstracto.

Esta visión esquemática de las dos vías que parecen dividir irreconciliablemente nuestro panorama artístico durante buena parte del siglo, no nos permite, sin embargo, comprender cabalmente la personalidad y la obra de algunos de nuestros más característicos artistas modernos. Algunas figuras, como Armando Reverón, crearon lo mejor de su obra –en su caso, una

de las más significativas de nuestra pintura moderna—indiferentes a los procesos y las aspiraciones progresistas del país, alejados tanto del nativismo como de las aspiraciones universales de la abstracción. Otros, como Francisco Narváez, iniciaron su carrera durante los años veinte con una producción nativista, para luego pasar a una abstracción orgánica a partir de los años cincuenta, y finalmente a la abstracción geométrica durante los años setenta. El caso de Alfredo Boulton en la fotografía, y luego en su labor historiográfica, es similar y paralelo al de Narváez. Buscó expresar en sus inicios la belleza criolla del paisaje y del mestizo venezolanos, para dedicarse luego al estudio de la pintura venezolana, convencido de que en la obra de Jesús Soto se daba, por primera vez en nuestras artes plásticas, la absoluta sincronía de nuestra historia con la historia universal. ¿Qué explicación podríamos dar entonces a estos pasajes, sino precisamente que el ideal de un arte universal, tal y como éste se manifiesta en los años cincuenta, reclamaba como fundamento histórico indispensable, como base simbólica, la creación de un ideal americano de pureza?

Esta tarea fue cumplida en la primera mitad del siglo. No obstante, preciso es diferenciar dos etapas en nuestro proceso moderno. Una primera que dura más o menos hasta los años cincuenta, y en la que se opera un trabajo de legitimación



Alfredo Boulton

Barutaima de Francisco Narváez, 1947, fotografía (cortesía Fundación Vollmer)

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

nacional, de afirmación simbólica ante lo otro europeo (por lo demás inscrito en procesos similares cumplidos en Europa entre las dos guerras), y una segunda etapa en la que, una vez cumplido ese trabajo de legitimación, ya reelaborado en nuestras artes plásticas el mito de la virginidad americana, cabe entonces la realización de la universalidad a la cual parecía destinado lo americano.

Si nos atenemos, pues, a los procesos colectivos de nuestra modernidad, no parece menos cierto que ambas tendencias funcionaron de manera similar y en muchos aspectos se complementaron. Ambas partieron de una supuesta virginidad americana: ya sea porque se idealizó el pasado precolombino como un paraíso perdido –al cual sería posible regresar–, ya sea porque se consideró nuestra historia como un tiempo idealmente neutro, sin peso sobre nuestras obras. El resultado fue, en el fondo, el mismo: lo americano aparecía a sus ojos como el espacio virgen a partir del cual se podía y se debía construir un mundo nuevo.¹ Ambas tendencias esperaban un futuro redentor para nuestros pueblos, un futuro en el que, libres al fin –política y culturalmente hablando–, los pueblos latinoamericanos podrían

¹ Carlos Cruz Diez se complace a menudo en imaginarse a sí mismo y a los demás artistas abstractos de su generación, como los primitivos de un renacimiento americano por venir. El futuro esperado para América tiene en todos ellos las características de un mito redentor.

hablar de tú a tú con el resto de los hombres que habitan el planeta.

Sin embargo, si las corrientes nacionalistas han contado siempre con una legitimidad en apariencia indiscutible, nuestros artistas abstractos han sido a menudo estigmatizados como un producto “importado”, “extranjero”, sin asidero real en nuestra historia. A pesar de su éxito evidente, o incluso a causa de él, su aspiración –mal comprendida– a lo universal, y las afirmaciones combativas que marcaron su nacimiento, afianzaron este juicio crítico en grandes sectores. ¿Cabe acaso imaginar que estos artistas y sus obras hayan alcanzado un reconocimiento tan amplio en nuestro medio sin responder en nada a las necesidades colectivas del venezolano, sin que nada los atara a nuestras aspiraciones más profundas? El hecho es que, paradójicamente, y a pesar de las críticas constantes que los señalan como fenómeno artificial, la obra efectivamente realizada, su fuerza y su inscripción positiva en las grandes realizaciones arquitectónicas de nuestra modernidad, consagran en Venezuela el predominio inequívoco de las corrientes universalistas sobre las nacionalistas, al menos durante las décadas de los cincuenta y los sesenta. Infinidad de ejemplos indican, sin embargo, que la radicalización estratégica que opone ambas tendencias a partir de los años cincuenta, no logra ocultar por completo sus múltiples puntos de contacto, su participación activa y complementaria en el

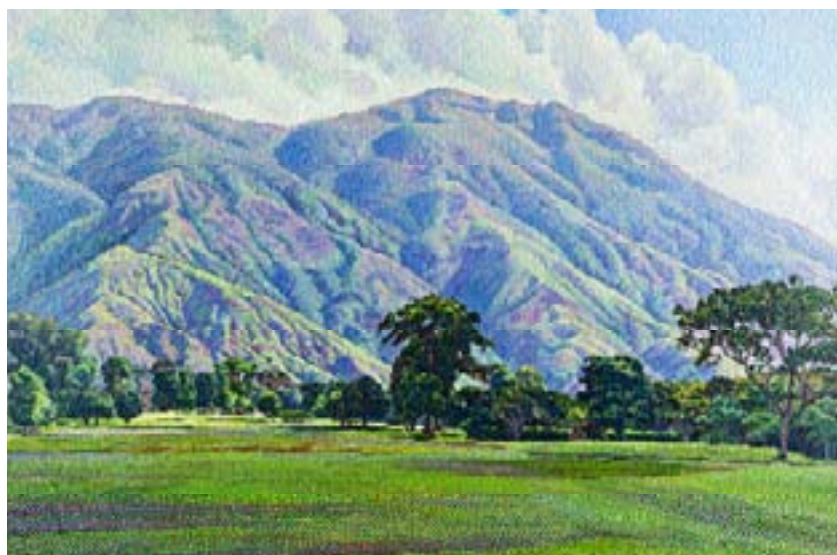
proceso multiforme de la modernidad venezolana.

Este pequeño ensayo se presenta por ende como un intento por comprender, primero, las razones de ese evidente dominio y tal vez, también, las causas de su rechazo actual, arrastrado sin distinciones por el desprestigio que viven hoy los procesos históricos de nuestra modernidad.

DEL PAISAJE LIMPIO A LA ABSTRACCIÓN PURA

Siguiendo uno de los movimientos más característicos de lo moderno, que exigía al artista deslastrarse de las concepciones académicas para acceder a la supuesta pureza del niño y del hombre inculto como preámbulo necesario para la creación de un mundo nuevo, gran parte de nuestros intelectuales y artistas veían en la supuesta virginidad americana el escenario primigenio de nuestra modernidad, su condición primera.

El paisaje pastoral que domina la pintura venezolana durante toda la primera mitad del siglo XX, y la imagen idealizada del mestizo americano, visto como el hecho característico de América, y por eso mismo nuevo, tan nuevo y virginal como el paisaje donde vive, serán así asimilados al origen primigenio de la Venezuela moderna, de la misma manera que la utopía de una supuesta edad primitiva del hombre, de una edad virginal de la humanidad, o incluso la de una pureza primera del hombre en la ignorancia. Estas mismas ideas son las que se encuentran en la base de la mayoría de los movimientos modernos europeos. El mestizo venezolano se equipara al “buen salvaje” de Rousseau, inculto, ciertamente, pero transparente y genuino, capaz de ver con ojos nuevos el mundo que comienza.



Manuel Cabré

El Ávila desde el Country Club, 1947, 80 x 120 cm., CPPC



Alejandro Otero

Coloritmo 38, 1958, 197.6 x 57.5 cm, *Coloritmo 39*, 1959, 200 x 53 cm, duco sobre madera, CPPC

En la concepción pura del paisaje que se expresa en la Escuela de Caracas, sin habitantes –o casi sin ellos–, sin contingencias políticas o sociales, sin historia ni anécdotas, y por eso mismo sin manchas, se materializa en nuestras artes la necesidad de un escenario puro y, precisamente por ello, legitimador. Es el espacio virgen ideal, sin pasado, donde será posible construir, como lo decía Alejandro Otero en 1947, en una carta dirigida a Alfredo Boulton, “por primera vez en la pintura algo verdaderamente importante para mi país”.¹

La repetición obsesiva del Ávila en la obra de un artista como Manuel Cabré, por ejemplo, es, pues, verdaderamente sintomática no sólo de ese constante y característico solapamiento de una parte de nuestra realidad, sino también de la necesidad de construir el origen ideal de la pureza americana. Oponiéndose a través de su pintura al avance desenfrenado de la ciudad, tanto por la selección de los ángulos desde donde pueda evitarse –todavía– su presencia problematizadora, como por el trabajo a partir de fotografías donde la imagen, al transformarse en pintura, hace desaparecer los edificios, la obra de Cabré se erige como un auténtico manifiesto de la pureza fundadora y esto,

¹ Carta de Alejandro Otero a Alfredo Boulton, París, 1947 (cortesía Fundación Vollmer).

repito, a costa o a pesar de y acaso contra la complejidad del país real que, como la ciudad, se esconde en sus obras, y sólo en ellas, tras la aparente pureza virginal del paisaje.

Esta es la primera utopía legitimadora de la modernidad venezolana, su primer cristal, podríamos decir. La escasa importancia aparente de las culturas precolombinas amazónicas –no permanecieron sus obras, permanecieron ellas y siguen obrando hoy– hace que nuestro imaginario moderno reivindique sólo marginalmente lo indígena, concentrándose esencialmente en la pureza del paisaje (ya sea en la exuberancia romántica que le prestaron los primeros pintores viajeros, o en la serenidad pastoral de la Escuela de Caracas), y en la novedad que representa el mestizo venezolano. También por ello nuestra historiografía del arte, tal y como se manifiesta en la obra de Alfredo Boulton, por ejemplo, incluye como parte de nuestro patrimonio plástico la pintura de todos los artistas viajeros europeos que nos visitan a partir de la Independencia. La reivindica no porque ella pueda ser considerada obra de artistas venezolanos, sino porque el proceso legitimador de nuestra modernidad la necesita como escenario primigenio, como pasado idealmente puro, porque ella materializa el ideal de una naturaleza intocada, virginal, sin manchas. Lo hace, además, porque de esta manera integra a la construcción



Ferdinand Bellermann

La cueva del Guácharo, 1874, óleo sobre tela, 117 x 155 cm., CPPC



Ferdinand Bellermann

En el Trapiche (Hacienda San Esteban), c. 1870, óleo sobre tela, 144.8 x 182.9 cm., CPPC

histórica de nuestra modernidad la mirada legitimadora de Europa, origen de la “virginidad” inicial que necesitamos, tanto como necesitaremos, durante los años cincuenta, la misma mirada legitimadora para fundamentar la supuesta universalidad del arte abstracto.

La segunda utopía de nuestra modernidad, su aspiración a lo universal, complementaria de esta pureza americana, pretende superar la ausencia de un pasado precolombino legitimador y de aquello que Guillent Pérez llamó (en artículos publicados por Los Disidentes, en 1950) la “inautenticidad” de la cultura latinoamericana, y lo intenta por medio de nuestra inserción en la Historia Universal, una inserción que se hacía posible en los años cincuenta, al menos para ellos, por la sincronía del arte abstracto con la Historia Universal. Y esta utopía se va a construir, precisamente, a partir del paisajismo pastoral que domina la pintura venezolana durante la primera mitad del siglo XX, y esencialmente a partir de la concepción pura del paisaje. Si la generación de artistas abstractos venezolanos, reunidos bajo la bandera de Los Disidentes, se opone a los paisajistas de las generaciones anteriores, lo hace más en tanto que representantes de un poder institucional constituido, que desde el punto de vista plástico e ideológico. Todos ellos parten, en efecto, del paisajismo, y no sólo porque esa haya sido la



Alejandro Otero

Terraplén desde San José del Ávila, 1945, óleo sobre tela, 40 x 42 cm, CPPC

orientación esencial de su formación académica, sino porque esta tradición hacía posible el paso a la abstracción, centrándose en problemas de orden exclusivamente pictóricos, y porque su pureza plástica y temática podía ser asimilada o hacía las veces del “primitivismo” que precedió, en el caso de Malevitch, por ejemplo, el nacimiento del suprematismo.

Ninguno de los artistas agrupados en el movimiento de Los Disidentes expresó con mayor claridad que Alejandro Otero la idea de esa inserción necesaria y redentora de nuestras artes en la Historia Universal. En 1946, en una carta dirigida a Alfredo Boulton, Otero escribe lo siguiente:

Yo creo que es una ingenuidad pensar que nosotros los americanos tenemos algo que oponer a Europa. Cuando el arte ha llegado de tal manera hasta el “hombre”, ha borrado los límites continentales y muchos otros límites también. Este es el caso de la pintura hoy en día. Europa ha llegado aquí con todo el peso de su historia y con una fuerza fatalmente innegable. Ha llegado muy lejos hasta el hombre, e identificados en el hombre, todos los hombres de la tierra tenemos algo que agregar.¹

¹ *Ibidem*, París, 1946.

Ese *borrar* “los límites continentales y muchos otros límites también” es, sin duda alguna, la expresión más clara no sólo del universalismo que guía su obra y su pensamiento, y con él el de todos los artistas abstracto-geométricos venezolanos, sino que revela además el solapamiento que se opera siempre en nuestra modernidad, por cualquiera de las vías que estudiemos. O bien se solapa nuestro pasado precolombino, o bien se pretende negar nuestra profunda herencia europea, como lo intentan los diversos nacionalismos o panamericanismos. La fuerza “fatalmente innegable” del arte europeo no nos dejaba, desde esta perspectiva, ninguna opción. O nos insertábamos en la corriente de la Historia Universal, fatalmente una, o nos condenábamos al anacronismo y a vivir cómodamente escondidos, como el mismo Otero lo afirmaba en otra carta a Alfredo Boulton, “detrás del tiempo”. Sólo algunas excepciones, entre las que podemos citar a Armando Reverón y –yo creo– también a Alfredo Boulton, abrieron entonces entre nosotros la posibilidad de una tercera vía, como la que significó para el Brasil de los años veinte la antropofagia de Oswald d’Andrade.

La absorción del “sagrado enemigo” para convertirlo en totem, en carne brasileña, sin la absoluta e ingenua negación del otro como “extranjero”, abrió para el artista brasileño la posibilidad de una independencia de criterios que le hizo cruelmente falta

a la mayoría de nuestros artistas abstractos. Si para los artistas brasileños (pintores y poetas) de los años veinte ya no era una preocupación “coincidir” con Portugal, puesto que lo más importante era la renuncia a la confrontación, nuestros artistas de los años cuarenta-cincuenta –salvo excepciones– no parecieron concebir otra posibilidad que la confrontación. Enfrentamiento entre los nacionalistas y los universalistas, entre lo local y lo universal, o bien para negarle toda legitimidad a lo “local” por su anacronismo con respecto al poder legitimador de una Historia Universal, o bien para desechar como “importada” cualquier filiación extranjera.

La confrontación disidente –con su ingenua necesidad de una referencia legitimadora– fue la única salida posible que concibieron nuestros jóvenes artistas abstractos. Lo universal contra lo local. En ellos se manifiesta la ausencia, o el sentimiento de la ausencia, de un pasado precolombino legitimador, y la consecuente necesidad de una ruptura radical, de un salto histórico que nos hiciera al fin partícipes de la Historia Universal y no sólo epígonos tardíos de lo producido en los grandes centros culturales de Occidente. La abstracción geométrica –y la universalidad que ella representaba a sus ojos– fue percibida entonces como la única vía posible para la legitimación histórica que necesitaban, y por eso mismo como

la única vía para acceder a la independencia cultural latinoamericana, complemento indispensable de la independencia política. Lo que ellos no pudieron ver, y no podían ver desde esta perspectiva maniquea, es que ese deseo de inserción en lo universal no manifestaba otra cosa que la necesidad de una legitimación proveniente de Europa, y que por ello mismo era más característica de un pensamiento todavía culturalmente dependiente del modelo europeo –colonial incluso– que de una verdadera independencia de criterios legitimadores. Lo universal fue por ello una utopía, un mito redentor cuyo papel en nuestra historia intelectual es en muchos aspectos comparable al papel que juega el Juicio Final en el imaginario cristiano: el “éxito” europeo había de sellar su inserción en la Historia Universal, como el Juicio Final nos hará regresar a la felicidad eterna, *si hemos seguido el camino correcto*.

Pero el carácter utópico de esa universalidad buscada, deseada, necesitada, por los artistas venezolanos de los años cincuenta, no dejó por ello de actuar sobre lo real, no fue por ello menos creador de hechos plásticos, de obras, como bien lo señala Luis Enrique Pérez Oramas. Tampoco es menos cierto que ese deseo de inserción hubiera podido manifestarse por otras vías, como las derivadas del surrealismo, por ejemplo, conocidas en el país mucho antes que las tendencias abstractas, y cuya



Mateo Manaure

Composición rojo y negro, 1956, óleo sobre tela, 170 x 70 cm, CPPC



Carlos González Bogen

Homenaje a Malevitch, 1953, duco sobre mazonite, 81.5 x 81.5 cm, CPPC



G e r d L e u f e r t

Sin título, 1955, caseína sobre cartón piedra, 64 x 54 cm, CPPC

manifestación más temprana la encontramos en los ensayos fotográficos de Alfredo Boulton, realizados entre 1928 y 1940. Podríamos hacernos entonces la pregunta: ¿por qué precisamente por la vía de la abstracción geométrica? ¿por qué, en Venezuela, toma tanta fuerza esta corriente universalista, esta voluntad de legitimación histórica por la vía de la abstracción y luego del cinetismo?

Algunas consideraciones históricas tal vez puedan aportarnos –eso espero al menos– varias pistas para explicar la fuerza que cobra en Venezuela la abstracción geométrica durante los años cincuenta y, con características ya de arte oficial, el cinetismo de los sesenta.

La primera pista, ya mencionada, es justamente la ausencia de monumentos y tradiciones precolombinas imponentes, a la cual se sumará también la ausencia, por diversas causas –los venezolanos hemos vivido siempre en medio de una arquitectura que se renueva continuamente–, de una arquitectura colonial de consideración. Estas ausencias parecen tener como consecuencia una orientación del venezolano hacia el futuro y, por consiguiente, hacia lo nuevo, lo moderno, visto como signo de progreso. A los ojos de los artistas abstractos, sólo la creación de un mundo nuevo y de una estructura nueva podía ayudarnos

a superar esas ausencias primarias, y sólo ello podía concedernos la autenticidad que le negaban, en bloque, a la cultura latinoamericana.

La idea de que vivimos en un país que necesita construir una estructura que no tiene, o que no ha alcanzado aún la densidad suficiente, está de hecho presente en el pensamiento de Jesús Soto. Cuando, en el curso de una entrevista, le preguntaba yo a Soto por qué él no se había integrado al grupo del Nuevo Realismo francés, al cual lo unían entonces la amistad y no pocas coincidencias formales, Soto responde comparándose con Jean Tinguely. Si Tinguely podía parodiar el orden suizo, era porque su país había alcanzado un alto grado de organización social, mientras que en Venezuela ese proceso no había sido completado. Venezuela necesitaba –y necesita– una estructura, y su obra debía necesariamente responder a esa carencia.

La segunda pista que quisiera resaltar, es la de nuestra relación con el paisaje y con el tiempo americano. Íntimamente unido a esta ausencia primera, se encuentra una particular relación del venezolano con el paisaje y con el tiempo, con la historia, acertadamente señalada por el naturalista alemán Alexander von Humboldt, cuando recorre el territorio venezolano hacia 1800. Tratando de explicar la curiosa relación con el tiempo y la



Jesús Soto

Sin título, 1948, óleo sobre mazonite, 86 x 72.5 cm, CPPC

historia que él observa tanto en los colonos de origen español, como en los diversos componentes sociales de Venezuela, Humboldt compara las colonias españolas de la América meridional con las colonias de la Antigüedad griega en Asia Menor y en Sicilia, y observa que si algo contribuye a deshacer los lazos culturales entre la metrópoli y sus colonias, es justamente la inmensa diferencia que existe en el paisaje, diferencia que no existía entre la antigua Grecia y sus colonias, y que en América hacía problemática la continuidad de las tradiciones culturales españolas, rompiendo los lazos que unían a los colonos con los recuerdos heredados de sus padres y, por eso mismo, con su historia, sin por ello reemplazarlos por referencias propias.

Comienza entonces a hacerse palpable el papel que juegan en nuestra modernidad el paisaje, su supuesta virginidad, y la especie de amnesia colectiva que parece caracterizarnos y que genera en nuestro cuerpo social una marcada hipertrofia del presente y del valor acordado al futuro. En un país donde las obras de arte, decía Humboldt, son prácticamente inexistentes, los monumentos naturales (las grandes cadenas montañosas –recordemos la presencia del Ávila en la pintura paisajística de Caracas–, los ríos majestuosos, las grandes selvas) se erigen como referencia obligada para el sentimiento nacional de sus

habitantes. Pero esa presencia pura y originaria del paisaje, es precisa y significativamente una presencia sin edad, sin historia humana. De manera que en ese paisaje idealmente virgen de la pintura moderna venezolana, se manifiesta a la vez nuestro rechazo del pasado y de sus “manchas” coloniales, como la esperanza de un mundo radicalmente otro, perfectamente acorde con las exigencias del arte abstracto en sus tendencias constructivistas y neoplasticistas.

Veo en las observaciones de Humboldt el origen de la primera utopía de la modernidad venezolana: la preexistencia cristalina y virginal del paisaje, utopía que se materializa en la pintura de la Escuela de Caracas y también en nuestra fotografía, precisamente –y es importante señalar esto– cuando el desarrollo urbanístico de Caracas comienza a destruir el paisaje pastoral del valle que la acoge, es decir, cuando comienza a cobrar fuerza ese otro movimiento de nuestra modernidad, nuestra orientación vital y voluntarista hacia el futuro. A propósito de nuestra relación con el tiempo, Humboldt hace otras anotaciones, a mi entender magistrales y profundamente esclarecedoras:

El indígena –dice– ha conservado su lengua, su traje y su carácter nacional; pero la falta de equipos y de pinturas simbólicas, la introducción del cristianismo y otras circunstancias

*(...) han hecho desaparecer poco a poco las tradiciones históricas y religiosas. Por otra parte, el colono de raza europea desdeña todo lo que se refiera a los pueblos vencidos. Colocado entre los recuerdos de las metrópolis y los del país que lo ha visto nacer, considera con igual indiferencia unos y otros (...) no se entrega sino a los goces del presente y pasea rara vez su mirada por los tiempos pretéritos.*¹

Desde este punto de vista, resulta profundamente reveladora la afirmación de Lygia Clark hablando de México, en una carta de 1968 a Helio Oiticica, una afirmación que podría ayudarnos a establecer un paralelismo con la situación brasileña, en muchos aspectos cercana a la venezolana:

*Vi también una especie de documental sobre México. Tuve la impresión de que es un pueblo siempre volcado sobre su pasado. Esa vitalidad brasileña pura, ingenua y maliciosa, sin pasado, es todavía lo más importante que tenemos.*²

Estas observaciones, tanto las de Humboldt como las de Lygia Clark, me llevan a señalar otra de las razones que podrían explicar,

¹ Alexander Von Humboldt, *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, p. 458

² Lygia Clark-Hélio Oiticica, *Cartas*, Río de Janeiro, Ed. UFRJ, Organização Luciano Figueiredo, p. 37

a mi entender, el arraigo que tuvieron los movimientos abstracto-constructivistas en Venezuela. Esta sería entonces la tercera pista. Y es que esa especie de hipertrofia del presente, con su consecuente amnesia histórica, no sólo nos hace exacerbadamente sensibles a todo lo nuevo, a todo lo que pueda llenar ese vacío histórico que sentimos, sino que crea, además, las condiciones que profundizan el mestizaje racial y cultural que caracteriza a Venezuela más que a cualquier otra nación latinoamericana. El mestizo venezolano (que representa la inmensa mayoría de la población) no puede reivindicar de manera exclusiva su pertenencia a ninguna de las tradiciones culturales que le dieron forma, ni la del blanco europeo, al que mira con recelo, ni la del indio –a menudo despreciado–, ni por supuesto la del negro africano, tan integrado al cuerpo social como el indio. Y es precisamente esta imposibilidad, esa feliz imposibilidad, de reconocerse exclusivamente en cualquiera de estas tradiciones, lo que hace del mestizo un ser particularmente sensible al valor simbólico que cobra en nuestras sociedades lo moderno, lo nuevo, y todo aquello que le habla del futuro redentor que espera. ¿Y de qué hablaban precisamente los movimientos constructivistas europeos desde sus inicios en Rusia, Holanda y Alemania, si no de ese futuro radicalmente otro, completamente nuevo, que pretendían construir a partir de una ruptura radical con el pasado?

Una cuarta pista tiene que ver con la concepción lineal de la historia que estos artistas heredan de su educación en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas. Los artistas venezolanos que se forman en las décadas inmediatamente posteriores a la muerte de Juan Vicente Gómez en 1935, crecen como bañados por el sentimiento de atraso que habían dejado los veintisiete años de dictadura gomecista. La necesidad de borrar las huellas de la Colonia, sus manchas, se une en ellos al deseo de progreso y a la convicción de que sólo mediante un salto histórico podía recuperarse el tiempo perdido. Durante veintisiete años habían vivido atados a la vida rural, negados al futuro, y el progreso moderno se oponía a ese pasado rural, como la pintura abstracta al paisajismo de la Escuela de Caracas, como el nuevo ícono de Malevitch al viejo ícono de la pintura religiosa. Una imagen nueva se imponía sobre la vieja, “como el Hotel Humboldt sobre la imagen icónica del Ávila”, apunta Luis Enrique Pérez Oramas. Es quizás el olvido de todo lo que seguía atándolos vitalmente a ese pasado lo que explica –en parte al menos– la profunda decepción que se manifiesta hoy en grandes sectores de la sociedad venezolana ante sus ideales de progreso.

Los testimonios de artistas como Otero, Soto o Cruz Diez reflejan a menudo esta concepción lineal de la historia. Todos estos

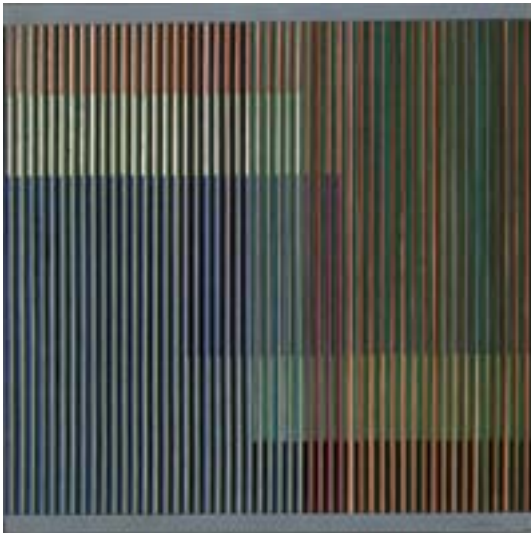
testimonios coinciden en señalar que la enseñanza recibida en la Escuela de Bellas Artes de Caracas les presentaba la historia del arte como una continuidad perfecta que, partiendo del impresionismo, concluía en Cézanne, y dejaba la puerta abierta hacia la abstracción como la etapa “más avanzada” de la pintura. La gran mayoría de los alumnos egresados de esta escuela durante los años cuarenta, se ven pues orientados hacia la abstracción como *la* consecuencia lógica de un proceso histórico que les parecía desembocar naturalmente –y casi con ese carácter de fatalidad que señalaba Otero– en la abstracción.

Cuando los jóvenes artistas venezolanos, futuros Disidentes, llegan a París, se enfrentan a cierta generalización de actividades y espacios dedicados al arte abstracto (Salon des Réalités Nouvelles, Galerie Denise René), y al redescubrimiento de una serie de obras –entre ellas la de Mondrian– que todavía no había alcanzado en Francia un verdadero reconocimiento público. Este hecho no podía ser percibido por los jóvenes venezolanos sino como una confirmación de la enseñanza recibida en Caracas: el arte abstracto será para ellos la expresión más actual de lo moderno, y la más legítima, a pesar del evidente proceso academizante que vivía la abstracción para entonces y que la mayoría de ellos no pudo ver.



J e s ú s S o t o

Prepenetrable, 1957, pintura industrial sobre estructura de hierro, 166 x 126.5 x 85.5 cm, CPPC



Carlos Cruz Diez

Fisicromía, 1980, acrílico, metal y plástico sobre madera, 31 x 31 cm, CPPC

Nada de extraño tiene entonces el que los grandes proyectos modernos de la arquitectura venezolana de los cincuenta se hagan eco, en el plano colectivo –porque así lo exigía la integración de las artes–, de todo aquello que impulsaba la obra de los artistas en el plano individual, ofreciéndonos hoy un modelo capaz de materializar los ideales de nuestra modernidad, más allá de la esquemática oposición entre nacionalistas y universalistas. Cada uno de estos proyectos hizo énfasis en determinadas tendencias. Así, el Hotel Humboldt, como su nombre deja entrever, enfatiza la virginidad de la tierra y la naturaleza americanas, mostrando en la planta baja de la torre un mural de Abel Valmitllana, cuyo tema no es otro que la flora exuberante. De origen español, parece normal que Valmitllana enfatice este aspecto, mientras César Rengifo en Las Torres de El Silencio, insiste por el contrario en la virginidad del hombre americano antes de la conquista. Ambas visiones forman parte de nuestra modernidad, de nuestra historia. Ambas son criollas, es decir, nacidas aquí para responder a necesidades locales.

LAS TORRES DE EL SILENCIO

Aparte de la Universidad Central de Venezuela, ejemplo más conocido, las Torres de El Silencio representan un modelo no menos característico de la concepción histórica que fundamenta nuestros procesos históricos del siglo XX. Su realización temprana (1949) las preserva incluso del quiebre que se manifiesta ya en las fases tardías de la UCV, convirtiéndolas en un verdadero manifiesto ortodoxo de nuestra modernidad. Dentro de su estructura iconográfica se incluye un conjunto de obras que se puede leer como una verdadera genealogía simbólica de lo moderno. Una genealogía que responde precisamente al doble movimiento que he intentado dibujar aquí, y donde una supuesta virginidad primigenia del hombre americano, del indígena, se presenta como fundamento histórico de la universalidad que cristaliza luego en la sincronía del arte abstracto con el arte universal.

Las Torres de El Silencio son, en efecto, la primera construcción moderna que rompe con la horizontalidad tradicional de la ciudad y, sin duda por ello, se convierten en nuestro primer emblema moderno. Representan, junto al programa urbanístico en el cual se enmarcaban, la primera verdadera irrupción de un movimiento modernizador que no sólo rompe la antigua

estructura de la ciudad, sino que orienta o pretende orientar su desarrollo futuro. De allí que resulte particularmente significativa la ubicación espacial y la carga simbólica de las obras que se inscriben progresivamente en su seno, sobre todo cuando sabemos que la ubicación de las obras seleccionadas no respondió a un plan iconográfico preestablecido por Cipriano Domínguez, sino que aparece más bien como el producto espontáneo de voluntades diferentes y aparentemente independientes. El hecho es que su lectura en el seno de este conjunto arquitectónico, tanto por los temas abordados como por su superposición en diversos niveles, resulta profundamente reveladora. Son la materialización de una visión histórica compartida, esto es, de un verdadero proyecto generacional.

Significativamente ubicadas en el sótano de las Torres, en su primer nivel público, espacio de pasaje, de acceso, mas no de reunión pública, se encuentra un enorme mural de César Rengifo de 1955, dedicado al mito de Amalivaca, creador americano y –como lo señala con insistencia el título– “caribe” del mundo. En este espacio, precisamente, la arquitectura cobra un aspecto de bosque, con sus gruesas y oscuras columnas redondas, y su techo verde coronado por formas ondulantes a manera de nubes o, tal vez con mayor precisión, a manera de huecos de luz en la espesa configuración vegetal de



César Rengifo

Analivaca, creador caribe del mundo, 1955, mural, Torres de El Silencio

la selva originaria. Allí, en las bases mismas de las torres modernas, encuentra su lugar un mito fundacional americano: el mundo creado por Amalivaca en la América amazónica, que une a la virginidad de la naturaleza la virginidad del hombre y su historia violadas por la conquista española. Y sobre esa visión ideal y virginal de la América precolombina, se levanta la primera obra moderna monumental, cumpliendo en ello una función similar a la cumplida por el paisaje pastoral de la Escuela de Caracas como “base” de la abstracción geométrica.

El mito de Amalivaca aparece en el mural de Rengifo como un gran friso histórico, que describe el desarrollo paulatino del hombre americano desde la creación del mundo, hasta la llegada de los españoles, sólo sugerida por el encuentro de un casco español, y por el rostro angustiado del indio que señala hacia el extremo derecho del mural, es decir, hacia el futuro inmediato: la conquista y colonización españolas. Sin embargo, y esto es fundamental, en el mural se eluden dos hechos cuya representación en el espacio pictórico hubiera problematizado la imagen ideal del mundo primigenio americano. Por una parte, se elude el hecho de que Amalivaca es una divinidad caribe proveniente de la “otra orilla”, y que precisamente ese origen “extranjero” le hizo pensar a muchas comunidades indígenas que los españoles podían provenir de ese espacio

mitológico de donde había venido y a donde había retornado Amalivaca. Por otra parte, los tres siglos de colonización española se reducen a una señal, a una amenaza cuyas consecuencias son sencillamente solapadas, dejadas de lado. El mural se centra, pues, sin lograr por ello disipar esos dos extremos de sombra, en la virginidad de un mundo auténticamente americano. De allí, y sin que ninguna obra haga siquiera alusión a los tres largos siglos de la Colonia, se pasa al segundo nivel público de las torres.

En este segundo nivel público, que se desarrolla en torno a la Plaza Caracas, se encuentran, respondiendo al mural de Rengifo, las grandes figuras geometrizadas que indican claramente el dolor dejado en nuestra historia por la violación sufrida, pero también la fuerza de un pueblo que lucha por construir un mundo nuevo. Es *El Hombre americano* de Oswaldo Guayasamín, de 1959. El mestizo que despierta y descubre su fuerza constructora, su vocación de futuro, en torno precisamente a la gran plaza central, espacio de reunión, de comunión, metáfora del trabajo colectivo al que parecía llamado el nuevo hombre americano, invitado y guiado por el proyecto moderno. Y es justamente a partir de esta plaza pública, a los pies mismos de mural, que se levantan las Torres. Tres figuras masculinas simbolizan el levantarse progresivo del hombre americano. El



G u a y a s a m í n

El Hombre americano, 1959, mural, Torres de El Silencio

primero de ellos, arrodillado, yace postrado todavía ante el peso de la dominación colonial, mientras un segundo personaje comienza a levantarse, la mirada todavía dirigida hacia la tierra. El tercero se encuentra ya de pie, en el centro de la composición, mirando hacia arriba –hacia las torres, hacia el futuro redentor de lo moderno–, con la mirada sorda de quien, cegado por la luz, apenas despierta de un sueño, de un largo sueño de trescientos años. El hombre americano (esencialmente mestizo) se encuentra así en un punto clave entre el pasado precolombino violado y el futuro soñado. Ese futuro será su obra, y esa obra su redención histórica.

Concluyendo esta estratificación simbólica, metáfora de la visión moderna y progresiva de la historia, de una historia cargada de olvidos, se encuentra –o se encontraba– una gigantesca obra abstracta de Carlos González Bogen. Su presencia en el techo de las grandes terrazas que constituyen los primeros niveles no podía ser más significativa. En ella, y con ella, concluye la estratificación de los espacios públicos que enmarcan y unen en un solo conjunto las dos torres gemelas. La obra que –visible solamente desde las torres– constituye el estrato iconográfico más elevado de este conjunto, y después de la cual se levanta la obra más moderna de la ciudad, emblema de nuestro desarrollo urbanístico de los años

cincuenta y modelo rector para el futuro, es, pues, una obra abstracta. Su ubicación se hace entonces reveladora tanto del rol simbólico acordado al arte abstracto a principios de los cincuenta, como del posterior proceso crítico de nuestra modernidad, tristemente materializado por la destrucción del piso abstracto de González Bogen. Las incoherentes intervenciones de mantenimiento terminaron sencillamente recubriéndolo de asfalto para resolver las urgencias de una impermeabilización. Cínica y reveladora presencia del petróleo y sus derivados, tanto en el impulso inicial de los grandes proyectos modernos venezolanos, como en su posterior abandono y eventual destrucción.

La marginalidad ha penetrado desde entonces el cuerpo todo de las torres, como el de la nación que se soñó moderna. Cientos de pequeñas intervenciones han invadido sus fachadas, como cientos de buhoneros sus pasillos y terrazas. Casi todos los espacios públicos de la gran obra moderna son hoy el escenario de un comercio “informal”, e incluso el mural de Guayasamín, *El Hombre americano*, no es más que el muro al cual se adosan, indiferentes, los improvisados comercios ambulantes. Sólo el mural de Rengifo, imagen del ideal de pureza y virginidad primigenias al que seguimos aferrándonos —como se aferra el cristiano a la imagen del paraíso perdido— ha



Carlos González Bogen
Terraza Torres de El Silencio, c. 1955

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.



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 00.4]

UTOPIÁS AMERICANAS

ARIEL JIMÉNEZ

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

Francisco Narváez, *Pelea de gallos*, CPPC (detalle)

Edición

JUAN LUIS DELMONT

Diseño Gráfico

TITULUS, GISELA VILORIA

Corrección

ANAIRA VÁZQUEZ

Fotografía CPPC

RODRIGO BENAVIDES

Pre-prensa electrónica

IMAGEN COLOR. L.C.

Impresión

GRÁFICAS ACEA

CARACAS, MAYO 2000

ISBN 980-07-6669-3



FUNDACIÓN
CISNEROS