

No deja de ser significativo, por su importancia en la configuración de esta tesis, la idea con la que se intenta legitimar la modernidad artística del Círculo. Así, la frontera entre lo moderno y lo tradicional se traspasa en virtud de que la pintura del Círculo hace suyas características propias del movimiento impresionista. Esta circunstancia nos acerca al uso expositivo de una serie de tópicos que se presentan como verdades reveladoras, tópicos que van desde el incremento del papel desempeñado en la renovación de las técnicas pictóricas, hasta el hecho de convertir al impresionismo en paradigma de la modernidad. En este sentido, el paisajismo del Círculo, que aquí llamaremos *nuevo modelo*, se homologará con el lenguaje del impresionismo, obteniendo un ascenso prestigioso en la historia de la pintura contemporánea. Esta argumentación se nos presenta, no como un enfoque arbitrario, sino como un planteamiento incompleto y mediatizado por razones ideológicas. El análisis que haremos de algunas de las imágenes de este *nuevo modelo* nos permitirá reafirmar lo dicho y ver de qué manera *la tesis impresionista*, como así la podemos denominar, es más una afirmación propia de un estado de dependencia cultural que la respuesta real a la problemática planteada, ya que el análisis omite aspectos interpretativos de especial significación en su desarrollo. Vistas las cosas de esta manera, la discusión e investigación sobre la pintura de Reverón lejos de encontrarse zanjada, está activamente abierta a todo intento de superación de los tópicos artísticos que permita la posibilidad de ejercer otro tipo de análisis. Nosotros a lo largo de este artículo trataremos de mostrar, entre otras cosas que el *nuevo modelo* no constituye una posición de *ruptura* frente a la tradición del arte venezolano; sí, al contrario, un ascenso mediatizado y matizado a los valores de la modernidad pictórica, en el que ciertas características del discurso tradicional de la imagen paisajista se revalorizan en un nuevo proyecto icónico.

2.— La imagen del nuevo modelo

El Círculo de Bellas Artes de Caracas fue una agrupación con cierto carácter independiente que pretendía alejarse de las prácticas y métodos de trabajo que en ese momento desarrollaba la Academia de Bellas Artes de Venezuela. Métodos, por otro lado, que no se diferenciaban en mucho de los empleados por cualquier institución europea de este tipo¹. En esta agrupación se dieron cita, en un ambiente de tolerancia intelectual, todas las figuras representativas de la cultura oficial, además, de aquellas otras que mantenían una actitud más distante hacia ésta. Los pintores se convirtieron, poco a poco, en los impulsores de esta organización interdisciplinaria, creando una serie de *talleres de arte* que trataban de imitar los talleres europeos. Se caracterizan por mantener una cierta libertad artística, aunque en líneas generales se guían por los presupuestos teóricos académicos. La enseñanza del dibujo será una constante en las sesiones de trabajo y, dada la escasez de recursos, se origina un «particular» sistema de enseñanza.²

¹ Los métodos empleados por la Academia de Bellas Artes de Venezuela, en 1887 cuando se dictan los reglamentos de esta academia por orden del entonces presidente Guzmán Blanco, no distan mucho de la Academia de Bellas Artes de Francia en la que se había inspirado, tanto en su metodología como en sus estatutos.

² La falta de recursos técnicos y de personal especializado hizo que fueran instaurados una serie de métodos cercanos a los empleados en los talleres libres: los alumnos eran a la vez discípulos y maestros, todos contribuían para establecer las normas y horarios de trabajo, se introducen los modelos desnudos femeninos, todos los participantes corrían con los gastos y el presupuesto del Círculo.

Tres pintores destacan de un nutrido grupo de actividades: Federico Brandt, Manuel Cabré y Rafael Monasterios. Junto con ellos Leoncio Martínez, verdadero impulsor de una pintura que expresa las cualidades y valores del paisaje nativo y Armando Reverón, pintor cercano al grupo —incluso perteneció a éste en su última fase³—. Estos cinco artistas serán los pilares sobre los que se asienta un nuevo discurso plástico que, a través de una pintura de temática paisajista, aparece en la escena del arte venezolano a principios de siglo. Es, por otro lado, el inicio de la industria petrolera y el paso de una economía tradicional a una de tipo industrial dependiente de la inversión extranjera. A nivel continental, los Estados Unidos inician un expansionismo económico y político hacia los países situados al sur del Río Grande. Esta pintura paisajista será, por otro lado, el intento más serio de superar la crisis que la pintura venezolana venía sufriendo desde la desaparición de sus últimas figuras históricas⁴, pasa, por tanto, por la aparición de un nuevo tipo de preferencias temáticas, la superación de la demanda de una pintura de tipo retratista y el reclamo social de un paisajismo de corte «criollista» que pretende distanciarse de los anteriores discursos pictóricos. Cada uno de los artistas del *nuevo modelo* asumen esta característica. Es decir, la búsqueda de concreciones plásticas que, aún teniendo por válido un modelo icónico artístico en un determinado aspecto de su desarrollo, sin que esta adjetivación se entienda como *propuesta alternativa* y sí como una *variante del modelo*. El caso Reverón revestirá una situación particular que llegado el momento tocaremos. El análisis de algunas obras de Manuel Cabré servirá para ilustrar lo antes dicho. Dos obras: *Caracas vista desde el Paraíso* (1915)⁵ y *Exhuberancia* (1940)⁶. Entre ambas distan más de veinte años. La primera de ellas pertenece al *Primer Período* (1912-1920)⁷; la segunda al *Tercer Período* (1930-1984). Un *Segundo Período* (1920-1930 aprox.), también conocido como *Período Francés*, sirve de enlace entre ambos. En este *Período Francés* o *Segundo Período* se forjarán los modos y tratamientos que las formas sufrieran definitivamente en el período posterior.

La primera de estas obras, *Caracas vista desde el Paraíso*, al igual que el resto de este *Primer Período*, pone de relieve una cierta libertad de ejecución tanto en el uso del color como en el dibujo. Hay un intento por prescindir de los anteriores sistemas de construcción, vigentes todavía en la enseñanza oficial. Con la llegada de una serie de pintores europeos: Samy Mützner, Nicolás Ferdinandov y el venezolano-francés Emilio Boggio, este carácter de «rebeldía» se afianza. La posibilidad de vislumbrar en sus obras toda una serie de planteamientos distintos a los que La Academia ofrecía, facilitó el clima

³ Armando Reverón pertenece como miembro activista del *Círculo* poco tiempo antes de su desaparición como agrupación artística, en la llamada etapa del Cajón de Monos (1917). Esta última fase del *Círculo* estuvo presidida por el desconcierto y el *Círculo* jamás recuperó el protagonismo artístico anterior. Ese mismo año el *Círculo* se disolvió definitivamente.

⁴ A la muerte de Cristóbal Rojas, el último de los pintores históricos (Martín Tovar y Tovar, Arturo Michelena), el arte venezolano entra en una etapa de desconcierto que transcurre hasta la fundación del *Círculo de Bellas Artes* en 1912.

⁵ *Caracas vista desde el Paraíso* (1915) (Oleo sobre tela 34 x 24 cm. Firmado abajo derecha: Manuel Cabré. Colecc. particular).

⁶ *Exhuberancia* (1940) (Oleo sobre tela 64 x 91 cm. Firmado abajo derecha: M. Cabré 40. Colecci. particular).

⁷ Las fechas que se establecen para cada período son las facilitadas por Alfredo Boulton. Reverón. Milán, Imprenta Antonio Cordani. 1979.

de búsqueda y experimentación que vivió en los primeros veinte años de este siglo la provinciana Caracas. Volviendo al análisis que nos ocupa, los motivos percibidos al pie de la montaña, se intercalan con los motivos de la vegetación. Los primeros se materializan de acuerdo a las características antes señaladas de «libertad compositiva». Unos cuantos toques de color van dando forma a todo tipo de edificios, por su parte, los motivos vegetales alardean de un intento de simplificación que dará lugar a formas *estilizadas*. Pudiera creerse que esta «liberación» da paso a una pintura alejada de la tradición y que la imagen hace «tabla rasa» con toda situación precedente. Incluso el empleo de un formato que sustituye al tradicional soporte *apaisado*, se encontraría dentro de esta intención de *ruptura*. Esta interpretación resulta errónea. Tras reemprender el análisis, la pretendida «liberación» adquiere matizaciones importantes. Cabré articula la imagen atendiendo al grado de jerarquización de los motivos representados. Es decir, hay un orden preestablecido y fijado de antemano sobre lo que la imagen nos muestra, subordinando unos motivos a otros de acuerdo al grado de significación que para el artista tienen. En este sentido, *El Avila*, es el eje de esta *articulación jerarquizada*. Ella es la verdadera protagonista de la composición. Esta situación crea las posibilidades de lectura del texto icónico, dirigiendo la atención del observador hacia determinados puntos o fijando recorridos de lectura que suelen finalizar en la montaña.

La imagen paisajista que Federico Brandt construirá parte de la visión hipotética de un observador, que ordena en el espacio los motivos percibidos de acuerdo al punto de observación que éste adopta. La *articulación jerarquizada* surge de acuerdo a la ubicación de este hipotético observador, de su localización ante los objetos del mundo exterior, de tal manera que la imagen plástica creada no tendrá otro fin mayor que poner de manifiesto esta característica. El uso que artistas como Brandt o Cabré hacen de lo *verosímil*, apoya la tesis anterior. *Lo verosímil* se asocia, en estos casos, con un contenido de credibilidad en lo que las imágenes muestran y de cómo se muestra. Este sentimiento de lo que se muestra como verdad empíricamente demostrable, se amplía a otro tipo de valores que como veremos más adelante atañen a valoraciones de tipo moral e histórico-cultural existentes en la sociedad venezolana.

Siguiendo con el análisis de la obra de Manuel Cabré, ésta retoma algunas de las características existentes de la denominada «imagen tradicional del paisaje», en especial, aquellas referidas a los modelos de *Vistas Urbanas* del siglo XIX, composiciones que penetran en Venezuela de manos de una serie de pintores extranjeros conocidos con el nombre de *Pintores Viajeros*⁸. En estas pinturas, en particular las que tienen como temática la ciudad de Caracas y sus alrededores, encontramos representados los mismos motivos que en las obras del *nuevo modelo*, aunque existen diferencias en cuanto a su ordenación espacial. Por ejemplo, *El Avila*, en la composición de Cabré, está situada frontalmente hacia el espectador, sirviendo de muralla visual y de centro de ordenación espacial. En las pinturas de *Vistas Urbanas*, como las de Joseph Thomas⁹, *El Avila* se

⁸ Con este nombre se conoce a toda una serie de pintores extranjeros, generalmente de origen europeo, que visitan Venezuela durante el siglo XIX. Entre los más conocidos se encuentran: Sir Robert Ker Porter (inglés), Joseph Thomas (inglés), Jean Baptiste Louis, Barón Gros (francés), Lewis B. Adams (estadounidense), Ferdinand Bellermann (alemán), etc., etc.

⁹ Joseph Thomas. Vista de la ciudad de Caracas. (Litografía en Londres por W. Wood en 1839. Colecc. Carlos Duarte, Caracas).