

# Una Valoración Artística y Estética en Venezuela vista desde la Crítica del Arte

**ENRIQUE VIDAL**

(UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, MÉRIDA-VENEZUELA)  
investigacionenarteula@gmail.com

## Resumen

El presente trabajo es derivación parcial, lograda a partir de indagación en archivos y testimonios documentados sobre procesos que involucran *una valoración artística y estética en Venezuela vista desde la crítica del arte*. Sin embargo, hemos hecho uso debido del aparato crítico que lo estructura (en otras palabras, de la metodología), como columna vertebral en el cual nos hemos apoyado al pretender infundirle categoría de investigación.

**Palabras clave:** Valoración – Estética – Historiografía del Arte – Venezuela.

## An Assessment Venezuela Art and Aesthetics in view from the Art Criticism

### Abstract

This work is partially successful derivation from research of archives and testimonies documented processes that include: An assessment Venezuela artistic and aesthetic view from art criticism. However, we have used because of the critical apparatus that structure (in other words, methodology), as the backbone on which we have supported the claim to infuse the next category of research writing.

**Keywords:** assessment, aesthetics, art history, Venezuela.

Recibido: 26/02/2011 - Arbitrado: 24/03/2011 - Aceptado: 31/03/2011

*Hubo siempre especulación con el objeto pictórico o escultórico, precisamente porque se trata de un objeto, de una cosa comprable y vendible en forma inmediata, en trato directo y material.*

Juan Liscano, 1981 (p.119)

Nuestra intención ha sido conjugar, bajo un esquema historiográfico, una serie de consideraciones históricas, críticas y teóricas sobre la construcción –en el ámbito cultural venezolano del siglo XX– del gusto estético ante el arte-objeto-consumo.

Este fenómeno se nutre de procesos educativos y sociales cuyo *corpus* sería entonces reflejo parcial sobre lo moderno de una sociedad, por un lado, dominada por una serie de dictaduras militares y, por el otro, de los primeros años de lo que fue luego una dilatada tradición democrática, sujeta también a situaciones de índole sociológico, político y por ende, económico y comercial, entornos localizados en paralelo en otras sociedades:

En un momento en que el poder público –incluso en el mundo de la enseñanza– va cediendo gradualmente espacios a la iniciativa del capital privado, y mientras asistimos a la penetración sin obstáculos de las fuerzas del mercado en cada rincón del tejido social, con sus lógicas agresivas y aniquiladoras que convierten unilateralmente al ciudadano en productor de mercancías, parece haber entrado completamente en crisis incluso la antigua función de la historia como *magistra vitae*.  
(Pizza, 2000, p.17)

Hemos ensayado exponer brevemente los prolegómenos de este artículo bajo una mirada crítica que apunta hacia los procesos –en los cuales se involucra obras de arte– interpretados como auténticos reconocimientos de signos de comunicación, bajo cualidades asociativas ordenadas o no de esas realidades diversas que las estructuran y se sitúan, de forma adversa ante la percepción sesgada cognitiva individual o arquetípica grupal.

Es así como podemos afirmar que desde los albores del siglo XX en nuestro país se inició la promoción de un arte civil, paisajístico, no político y ganado a golpe de revolución consciente y moderada (como debería ser la cultural, a nuestro modo de pensar), muy acorde con los gustos internacionales, bajo la hegemonía *eurocéntrica* y siempre lo nuestro en permanente “retraso cronológico”, pero con actualizaciones criollas *in situ* y a la sazón de esos otros territorios culturales. Esto permitió el cambio del gusto religioso (arclásico), barroco, neoclásico e historicista de ese momento hacia el paisajismo impresionista.

Hablaremos así y de forma sintética del Círculo de Bellas Artes y su progresión en el tiempo hacia los caminos del arte abstracto geométrico, tratado éste –mucho antes de marcar exitosamente la pauta estética durante décadas–, de manera injusta pero entendible por los gendarmes del gusto oficial en 1957.

Para finalizar nos acercaremos la visión de algunos críticos del arte que conforman la mirada fija de nuestra intención inicial, para darle así forma y comprensión a lo que solemos llamar “los sistemas de producción del arte y su comercio”. Nos referimos a los poetas Juan Liscano, Juan Calzadilla y a los historiadores Roldán Esteva-Grillet y Simón Noriega.

Prolegómenos de una mirada crítica.

*Ninguna de las expresiones artísticas tradicionales ha sido*

*tan interferida por el comercio como las artes plásticas.  
De modo que al historiar su desarrollo se debería estudiar  
la constante influencia que sobre ellas ejerció el juego de  
la demanda y de la oferta en el mercado.*

Juan Liscano, 1981.

En la dirección antes indicada y por el carácter histórico y social del lenguaje, de las palabras, la música y las artes visuales en general, y de todos los elementos que componen el acervo signico-figurativo, sonoro y léxico de una cultura, se deben tener en cuenta, antes de pensar en el tema del presente trabajo, ciertas variables que dictan las causas y consecuencias de su marco teórico.

A esta situación se puede aplicar, de manera fructífera y sin lugar al error, una fórmula que distingue varias percepciones de la manera siguiente: Una cosa es el gusto estético y plástico de los artistas en condición de productores del objeto y otra el de los críticos certificadores del fenómeno que involucra el proceso o *poética* previa al producto estético y su consecuente resultado. Por su parte, los galeristas privados y los encargados de la programación expositiva en los museos públicos tienen sus propias “políticas”, acordes o no con los dos primeros y a veces a riesgo propio o a propia conveniencia<sup>1</sup>.

El de mayor volumen es el del público general y en dos ámbitos: quienes aprecian la obra por solo placer o curiosidad, y quienes invierten

---

<sup>1</sup> Podemos hacernos una idea aproximada de la seriedad y profesionalismo con que algunas instituciones museísticas se manejaban en estos territorios, leyendo una comunicación interna del director del Museo de Bellas Artes Miguel Arroyo, titulada: “Criterio que se emplea para la selección de exhibiciones”, datada el 28 de febrero de 1973, depositada en archivo (inédita) y rescatada por el investigador del arte venezolano Roldán Esteva-Grillet para la compilación de escritos que hiciera, con la asistencia de otros profesionales de este campo, para su publicación por la Academia Nacional de la Historia. Ver: Miguel G. Arroyo C. *Arte. Educación y Museología. Estudios y Polémicas 1948-1988*, (N° 16, p.295).

en esos mismos valores poéticos pero con ingredientes de *status* social en ascenso mediante la inversión económica o monetaria. Por último, el llamado “gusto oficial” propio de los funcionarios políticos (por lo menos en la Venezuela moderna y contemporánea) que dirigen los Estados y administran sus recursos, incluidas las “partidas secretas”, cuyas predilecciones son las menos acertadas.

A la luz de lo escrito, podemos afirmar que en la Venezuela del siglo XX los procesos y resultados de las artes plásticas desde los primeros años de este período finisecular pasaron por o formaban parte del reflejo cultural local y del contacto con expresiones novedosas pertenecientes a una visión occidental, en muchos casos foránea. Esta última partía y se proclamaba, sólo en esos momentos y desde los albores decimonónicos, desde la sede de la Academia de Bellas Artes de Caracas, en cuyo seno los profesores colocaban en ejercicio, desde 1849, la forma práctica de hacer arte (dibujo, pintura y escultura) bajo el estudio reflexivo de la historia que documenta los hechos e ilustra el proceso ante sus estudiantes.

Además, algunos alumnos entraban en contacto, de forma no “oficial”, con la producción actual, esa que estaba fuera de los ítems programados en los pensa de estudio, mediante la observación de láminas y revistas que reproducían pinturas y esculturas de esas tierras lejanas, vistas con ansiedad y a veces incomprendidas en esos primeros momentos por los párvulos aprendices.

El no quedarse a la zaga de las actualidades del viejo mundo a comienzos del siglo XX (tales como el Impresionismo o el Simbolismo, expresiones artísticas ya viejas para la Europa de ese entonces), significó para nuestros artistas entrar en contacto anacrónicamente con lo que estaba pasando (o mejor dicho con lo que ya había pasado). Sin embargo su resultado

fue la revuelta estudiantil y revolucionaria que generó en la constitución del Círculo de Bellas Artes.

De una serie de investigaciones y testimonios sobre esta actividad un tanto “ilícita” para los efectos oficialistas, el maestro Alfredo López Méndez (1993) tiene una versión testimonial muy original:

Hacia 1909, muerto ya Emilio J. Mauri, vientos de fronda sacudieron la pacífica Escuela de Artes Plásticas. Los alumnos no se avenían con las severas disciplinas exageradamente académicas de su nuevo director, don Antonio Herrera Toro, lo cual los impulsó a formular una serie de peticiones al Ministerio de Instrucción Pública, peticiones que no fueron atendidas a pesar de ser muy limitadas y lógicas. (...) Un espíritu de noble rebeldía, de profundo sentimiento revolucionario, animaba a aquellos jóvenes artistas. (p.50).

Con este antecedente, pero ahora de forma acelerada en años inmediatos venideros, algunos pintores se colocaron a la par con géneros artísticos sucedidos que contenían cierta “relevancia estética” para la crítica y conocedores del fenómeno, y que a su criterio, valía la pena explorar y experimentar. Al respecto la investigadora Bélgica Rodríguez (1982) apunta lo siguiente:

Todos estos pintores formarán el período de la pintura venezolana en la que ella fue fundamentalmente “representacional” y lo fue de una manera original. Nos referimos a los que integraron al Círculo de Bellas Artes y a la segunda generación de paisajistas. Ellos lograron

captar un fragmento de un medio geográfico que como naturaleza parte de una totalidad global. También lograron captar fragmentos de una realidad social, realidad en la que iba un sabor de denuncia, un muestreo de ciertas injusticias sociales o de algunas escenas de la vida de un sector que tenía poco o ningún acceso a formas de vida más felices. (p.53).

Aunado a esto, el contacto con Europa y los Estados Unidos se hacía más estrecho y menos dilatado ya que en estos momentos algunos estudiantes de arte podían formarse allende, dada la concesión de alguna beca oficial; otros lo hacían por su propia iniciativa, enfrentando casi siempre un futuro aventurero. Los viajes en barco se hacían cada vez menos riesgosos y las rutas más cortas; por otra parte, viajar en avión ya era una realidad. Se sabe bien que entre los prolegómenos para la constitución del *Círculo de Bellas Artes* pesaron varias ideas, además de las estéticas, que permanecieron vigentes por lo menos en casi los primeros cuarenta años del siglo. Para afianzar estos argumentos seguimos citando a Bélgica Rodríguez:

Todos ellos estarán interesados en una nueva forma de pintar, este interés comienza con Tito Salas. Paralelo a esta situación, debemos mencionar como fuentes de información las colecciones privadas que ya habían comenzado a formarse en la ciudad de Caracas, las diferentes revistas de arte e informaciones que venían desde el exterior, así como las reproducciones de pintura, especialmente francesa, que llegaba al país directamente o a través de los viajeros. Muchos de

los artistas tuvieron la oportunidad de realizar viajes, la mayoría de las veces cortos, a París, Madrid y Barcelona. De allí traerían una información y un conocimiento. (Rodríguez, p.46).

Sin embargo, las ideas prejuizadas sobre el anacronismo o no de los artistas venezolanos de ese período es un campo de discusión fértil e interesante, ya que por ahí deviene una realidad reconocida en tanto en cuanto la preferencia estética de los artistas y la educación visual hacia esos nuevos géneros se instala en el gusto de cierto público. Siendo este un tema delicado, ya que atañe a la sensibilidad y el propio prestigio de quién ejerció el oficio de pintor, se pueden destacar varias versiones que reivindican de manera justa cualquier oposición al respecto, pero de momento la precisión historiográfica del profesor Simón Noriega (2002) es la que mejor se ajusta en estos momentos:

Como hemos visto, es verdad que en nuestro país las técnicas del impresionismo fueron adoptadas con retardo. Llegaron cuando en Europa el impresionismo era una corriente fosilizada. Esta circunstancia ha dado lugar a que no pocas veces, con inocultable complejo de inferioridad, se califique de “desfasados” acaso porque no evolucionaron al mismo ritmo de las vanguardias europeas. Sobre este aspecto es necesario aclarar que la llegada tardía del impresionismo no implica, desde un punto de vista rigurosamente artístico, ni tampoco histórico, que ellos pudieran ser calificados de “desfasados” o “atrasados”. ¿Podría aplicarse el



építeto de “atrasado” o “extemporáneo” a un artista de la talla de Armando Reverón? (p.41).

Por otra parte, y en consonancia con lo que ha venido profundizando el profesor Simón Noriega<sup>2</sup> en sus textos durante estos últimos treinta años de labor académica de gran importancia dentro de la historiografía y la crítica del arte en el país, y para mostrar su sapiencia al respecto, podemos destacar lo que apuntaba a comienzos de la década de los noventa del siglo XX en su libro *La Crítica de Arte en Venezuela* (1979) y su indudable impulso hacia la estatización de un gusto libre sobre el arte habida cuenta de los tiempos fuera de dictaduras militares:

Con la estabilización de la democracia representativa, a partir de 1958, el mundo de la creación y la crítica de las artes figurativas, ha encontrado —y justo sería reconocerlo— mejores condiciones para su desenvolvimiento. La infinidad de libros y folletos sobre pintores y escultores nacionales, publicados de entonces a esta parte, así como las cuantiosas reseñas de exposiciones que podemos leer en diarios y revistas, constituyen un elocuente testimonio al respecto. Sin embargo, no se ha logrado consolidar todavía en Venezuela, un auténtico movimiento crítico. (Noriega, 1979, p.114).

---

<sup>2</sup> Es autor de numerosos trabajos sobre el acontecer histórico artístico de Venezuela y la teoría de la Historia del Arte. Entre los más difundidos destacan: *La Crítica de Arte en Venezuela* (1979); *El realismo social en la pintura venezolana 1949-1950* (1989); *Ideas sobre Arte en Venezuela en el siglo XIX* (1993); *Historia del Arte. Problemas y Métodos* (1997); *Arte e Historia del Arte* (2007); y *La Historiografía del Arte* (2009).

Desde este punto de vista, también se cree que no hay que apartar la mirada de ese *otro* que por no tener una formación valorativa ni un alcance cualitativo del fenómeno, vivió a la par de las eventualidades y circunstancias que rodearon a la cultura nacional en los primeros años. Al contrario, esa labor de los escritores sirve ahora de referencia, de punto de partida para el entendimiento de lo que pasó y se generó a partir de ese entonces; quizás por ello el trabajo para los historiadores del arte del siglo XXI es más duro y agotador, darse a la tarea de investigar de nuevo por todas las vertientes, hacer uso y destreza cual arqueólogo de anaqueles bibliográficos quizás, colocarse en situaciones ya no existentes, verificar datos alterados, amañados u ocultos, imaginar los aires de cambios de una Venezuela ya no existente, la de un acelerado “progreso” tecnocrático que feneció, donde el fenómeno cultural tuvo su puesto en lo más alto de la estima de no solo la capital sino de toda la Provincia.

Pero lo más seguro, a diferencia nuestra, de la labor de estos patriarcas de la historia del arte representados en la pluma de un Mariano Picón Salas o un Alfredo Boulton, es que estuvieron presentes en los acontecimientos. Involucrados *in situ*, tomaban incluso decisiones influyendo en tiempo real sobre tantas labores de producción y exposición del fenómeno artístico, circunstancias resaltadas con la amplitud del caso:

Ante tales planteamientos hemos llegado a una conclusión: debemos reconocer, nos guste o no, la necesidad de la profesionalización de la crítica en el sentido más literal de esta exposición y, por ende de un crítico especializado –entiéndase con estudios superiores– en el campo de las artes. El erudito, el pintor, el arquitecto, prestados hasta ahora a la

crítica de las artes figurativas, deben ceder el paso a un *profesional de la crítica*, con una formación adecuada para el cabal ejercicio de su profesión. (Noriega, 1979, p.73).

## **El Impresionismo local y los Salones marcan el gusto**

A tenor de lo anterior y dado el incipiente circuito expositivo y el mercado de arte un tanto rudimentario, la crítica de arte en nuestro país era breve en ejercicio en estos primeros años del XX. El único sitio que da lugar a las exposiciones, y por supuesto la venta, fue el Salón para la exhibición de fin de curso, de la Escuela de Bellas Artes; antes en los primeros clubs sociales y ya por último en los museos. Aunque en el siglo XIX hubo algunos intentos, contando como la primera muestra comercial de arte en nuestro territorio, registrada como tal, la tan mencionada del Café del Ávila, organizada en 1872 por el mercante de origen británico James Mudie Spencer.

Recordemos que esta tradición provenía de alguna forma del Salón de París, hecho importante que tocó de cerca el orgullo y la sensibilidad de los artistas del momento en Francia y luego en otros países incluido Venezuela.

Ahora bien, el éxito o no de un artista o de un género en especial lo marcaba en principio el llamado Salón de París, para Francia o el de Caracas para Venezuela —eso no tiene discusión alguna— mediante sus mecanismos de recepción-evaluación-inclusión y rechazo; esta era la norma ya de por sí en pro de un mercado de arte institucionalizado por los mismos gobiernos. Podemos mencionar, por ejemplo, el primer Salón de los miembros del Círculo de Bellas Artes realizado el 3 de septiembre de 1913 en el Teatro Calcaño, con exposición de obras en su mayoría de un marcado *impresionismo paisajista*; también la organización, en 1917, de una exposición de pintura en uno de los salones de la planta baja del Museo de Historia Natural, Arqueología

y Etnología y Bellas Artes. En 1912, el caricaturista y periodista Leoncio Martínez reconocía, en relación con eventos anteriores, lo siguiente:

Hubo un tiempo en que los concursos anuales de la Academia Nacional de Bellas Artes tenían significativa resonancia en los círculos intelectuales y ocupaban la atención de aquellos quienes, justamente, aprecian por las manifestaciones preclaras del Arte la civilización del país: las exposiciones con que acostumbraban cerrar los exámenes indicaban que en el seno de tal institución docente hervía la levadura; el juvenil ardor laboraba dentro con tesón y esperanza durante el año para exhibir al cabo sus esfuerzos guardando cada uno de los incipientes artistas la noble ambición de ganar un premio, una pensión, un alivio monetario... (p. 87).

Para mayores señas, Noriega refrenda lo anterior pero haciendo referencia a los primeros gobiernos democráticos en Venezuela, entre 1935 y 1941, quien apoyaba tal actividad a través del Ministerio de Educación:

Entre los Ministros de Educación designa a personalidades como Rómulo Gallegos (en 1936) y a Arturo Uslar Pietri (en 1939); y entre los Directores de Cultura del Mencionado Despacho, a Inocente Palacios y Luis Alfredo López Méndez, artífices de una fructífera labor en el citado cargo. Debemos al primero la programación y realización de importantes concursos de pintura, al segundo la fundación del Museo de Bellas Artes e institucionalización del Salón Oficial de Arte Venezolano (1940). Es también en época de López Contreras cuando se crea por primera

vez en Venezuela, un curso destinado a la preparación de profesores de Educación Artística para la enseñanza media. (Noriega, 1979).

Sin duda alguna el Salón Anual era un evento que atraía multitudes cada vez mayores en el París de 1885; pensado como actividad cultural con pinceladas de espectáculo, en cuyo haber la cantidad de obras participantes podría considerarse de astronómica. Según Harding (1980) el Reglamento de la Sociedad de Artistas Franceses estipulaba: “*El jurado no deberá recibir más de 2500 cuadros, ni más de 800 dibujos, vista la imposibilidad de exponer convenientemente un mayor número.*”<sup>3</sup>

Como dato interesante sobre este fenómeno socio-artístico, se puede destacar que un cuadro adquirido podía ser seguidamente rechazado por el comprador si no era admitido en El Salón; por el contrario, los precios de venta podían multiplicarse si la obra obtenía una mención o una medalla. El Jurado de El Salón deliberaba sentencias terribles; en 1886, un pintor alemán, Jules Holtzaapfell se suicidó después de haber sido rechazado su cuadro en El Salón; el autor de un cuadro no admitido, debía hacerlo reentelar para esconder la R infamante puesta en su reverso.

Acerca de este famoso evento, así como ante la *Comisión Superior de Bellas Artes*, el pintor Paul Gauguin (1989) siempre fue un atacante sin límites dadas las circunstancias adversas a la que fue sometido. Éste enviaba su correspondencia con regularidad desde la Polinesia hasta París, manifestando, muchas de las veces, severas críticas cargadas de ironía sobre el mercado del arte, el *Salón* de París y hacia algunos críticos:

---

<sup>3</sup> Original en francés: “*Le jury ne devrait pas recevoir plus de 2500 peintures, soit plus de 800 dessins, vu l’incapacité d’exposer adéquatement plus*”.

Su función es tan inútil que nos es imprescindible. En primer lugar, está compuesta por los mejores, más sutiles e inteligentes críticos. Constituye una elite: ¿no ha prestado juramento? Posee mucha inteligencia en materia de arte y tiene unas determinadas funciones; desplegada como un cordón sanitario alrededor de los museos del Estado; garantiza, como hemos visto, el contrabando del talento; es la aduana de la Estética. (Latorre, (1989) *Paul Gauguin. Escritos de un salvaje* p.45).

## Las vanguardias y lo moderno: una lectura críptica

Siguiendo el contexto, se pueden desentrañar otros significados referentes a los enlaces hermenéuticos que fija la historiografía del arte en la primera parte del siglo XX en Venezuela y en sus más implícitas variables.

Por ello y para una mejor comprensión del fenómeno que se establece a mediados del siglo XX en nuestro país decimos, de una manera algo más técnica, que es ese ámbito precisamente el que se estrena con una sólida modernidad a sus puertas: las *vanguardias*. Estas sí son el resultado de un culto incipiente a la novedad y a la originalidad por parte del romanticismo del siglo XVIII; por ello la modernidad encontró en el arte del siglo XX sus expresiones y mitos más completos y culminantes.

No obstante, el término *Moderno* se ha venido utilizando en los predios socio-filosóficos para precisar los diferentes acontecimientos que marcan en la cultura europea un período de transición opuesto a la cultura clásica. Pero lo que interesa dentro de este debate del proceso es el arte, sin perder de vista por supuesto el aparato filosófico que le acompaña y le sustenta de alguna forma.

Sin embargo y gracias al interés y rigor científico de la historiografía, existe una infraestructura bibliohemerográfica, producida en los últimos años, que demuestra la amplitud de criterio con que se ha tratado de abordar el tema, en la cual el historiador se viene apoyando para comprender el fenómeno en Venezuela.

Las obras que han constituido la piedra angular en que descansan estas hipótesis y teorías sobre los aspectos culturales de los nuevos tiempos fueron, por un lado, la obra de Ernest Gombrich y la de Giulio Carlo Argan, para el arte, y la de Nikolaus Pevsner junto a la de Sidfried Giedion, para la disciplina de la arquitectura.

Ahora bien, después de esta aclaratoria cabe preguntarse ¿qué fue lo moderno para nosotros los venezolanos en relación al arte y cómo influyó en el gusto estético? Noriega reporta ante tal interrogante lo siguiente:

Ahora surge un movimiento crítico culto y vigoroso que quiere dar cuenta del arte que se produce en el instante y que se exhibe en frecuentes exposiciones con fines comerciales. Más que a la pintura o la escultura del pasado, los estudiosos de nuestro hacer cultural, como Fernando Paz Castillo, Mariano Picón Salas y los hermanos Planchart (Julio y Enrique), dieron prioridad al estudio de la obra de artistas contemporáneos. Visitaban sus talleres, asistían a las exposiciones y escribían en la prensa. En este sentido la crítica de arte era auténticamente moderna. (Noriega 2002, 104).

El poeta Juan Calzadilla (1982) sustentó una versión de las cosas sumamente importante y además llena de convicciones y descripciones

hiperrealistas sobre esos momentos críticos del cambio del arte hacia los territorios de las Vanguardias en nuestro país, en la que *el todo* del arte y sus vinculaciones con el consumo y el gusto es *la suma* de muchas partes un tanto desconocidas por la historia del momento y fragmentadas a un ritmo impresionante en diarios, gacetas y textos de los catálogos de las innumerables exposiciones:

Los valores que permanecen salen de la vanguardia en forma de adquisiciones conceptuales, representadas por las obras concretas más afortunadas, y son condicionados por varios factores: el éxito del mercado artístico donde se producen (Nueva York, acredita mejor que Buenos Aires, Buenos Aires mejor que Caracas, etc., para dar un ejemplo). El proceso de valoración que se sigue no está totalmente dejado a la espontaneidad y depende, para su triunfo, de la situación favorable del concepto artístico a que responde dentro de la actualidad de la vanguardia y no hablemos de la originalidad y del talento, de la publicidad, el éxito económico, el momento en que la obra de arte se convierte en un objeto de consumo. Pero el proceso de valoración que se sigue es semejante a la selección que se efectúa con un cedazo. En cierto modo, termina siendo una selección natural, guiada sí, pero basada en leyes de gravedad. Hay valores más firmes y densos que se van al fondo y se sedimentan. Hay los más livianos o débiles que pasan a través de los agujeros de la criba y, como quien dice, se cuelan y desaparecen. (Calzadilla, 1982, p.89).



Y acerca del reflujo de esta mirada crítica sobre lo Moderno y su incidencia en el circuito expositivo nacional de los años cincuenta, Roldán Esteva-Grillet (2009) plantea sus propias interrogantes, relacionadas con el nuevo cambio en el gusto, de innegables orígenes cèzzaneanos, pero esta vez dirigido a las Vanguardias estéticas y su influencia en el aparato productivo:

Inquietantes preguntas asoman entonces: ¿hasta qué punto el mercado, es decir, el negocio, determina la evolución de los estilos y del lenguaje?, ¿en qué momento la que era búsqueda honrada se convierte en propósito de satisfacer la demanda más o menos controlada por los dueños de la galería? (el marchante); ¿cuál es el valor verdadero de la obra plástica, pintura, escultura o estructura informalista actuales?; esos estímulos materiales del negocio ¿favorecen o corrompen el espíritu creador? (p.115).

## Referencias

- ARROYO, Miguel. (1973). "Criterio que se emplea para la selección de exhibiciones". En Roldán Esteva Grillet (Comp.) (1989) *Miguel G. Arroyo C. Arte, Educación y Museología. Estudios y Polémicas 1948-1988*. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia (N° 116, p.p. 295-297). Caracas: Italgráfica, s.r.l.
- CALZADILLA, Juan. (1982). "Tendencias figurativas a partir de 1950". En VVAA *Indagación de la Imagen*. Galería de Arte Nacional. (Colección Galería. Serie: Temas, p.89). Caracas: Litetecnia C.A. de Artes Gráficas.
- ESTEVA-GRILLET, Roldán. (2005) ¿Cómo calibrar el éxito en las artes plásticas? En Esteva-Grillet, Roldán (2008) *Imágenes contra la*

- Pared. Críticas y Crónicas sobre Arte, 1981-2007*. Fundación para la Cultura Urbana, Caracas: Gráficas Lauki.
- (1992). *Para una Crítica del Gusto en Venezuela*. FUNDARTE. Alcaldía de Caracas. Caracas: Talleres de Anauco Ediciones, c.a.
- (1991). *Desnudos no, por favor*. Alfadil Ediciones. Colección de Trópicos. Caracas: Litografía Melvin.
- HARDING, James. (1980). *Les peintres pompiers. La Peinture académique en France*. París: Flammarion.
- LATORRE, Marta. (1989). *Paul Gauguin. Escritos de un salvaje*. Madrid. España: Debate.
- LISCANO, Juan. (1981). *Testimonios sobre Artes Plásticas*. Galería de Arte Nacional. Caracas, Venezuela: Litetecnia c.a. de Artes Gráficas.
- LÓPEZ MÉNDEZ, Alfredo. (1993). "El Círculo de Bellas Artes". En VVAA *Los Maestros del Círculo de Bellas Artes. Homenaje a Luis Alfredo López Méndez* (Noviembre 1993) Exposición Itinerante. Coordinación Leya Olmos y Teresa Soutiño. Texto central. (Exposición No 143, Catálogo N° 137,). Caracas: Editorial Exlibris.
- MARTÍNEZ, Leoncio. (1912). "De Bellas Artes". En Juan Carlos Palenzuela (Comp.) (1983) *Leoncio Martínez. Crítico de Arte 1912-1918*. Academia Nacional de la Historia. El libro menor (48 p. 87) Caracas: Italgráfica, S.R.L.
- NORIEGA, Simón. (1979). *La Crítica de Arte en Venezuela*. Universidad de Los Andes. Colección Actual. Serie Arte. Mérida, Venezuela: Talleres Gráficos U.L.A.
- (2002). *Al Filo de los Años 20. Exposiciones y Crítica de la Pintura en Venezuela*. Universidad de Los Andes. Ediciones del Vicerrectorado

Académico. Mérida, Venezuela: Editorial Venezolana, c.a.

PIZZA, Antonio. (2000). *La construcción del pasado. Reflexiones sobre Historia, Arte y Arquitectura*. Madrid, España: Ediciones Celeste.

RODRÍGUEZ, Bélgica. (1982). “De 1900 a 1940”. En *VVAA Indagación de la Imagen*. Galería de Arte Nacional. (Colección Galería. Serie: Temas). Caracas: Litetecnia C.A. de Artes Gráficas.