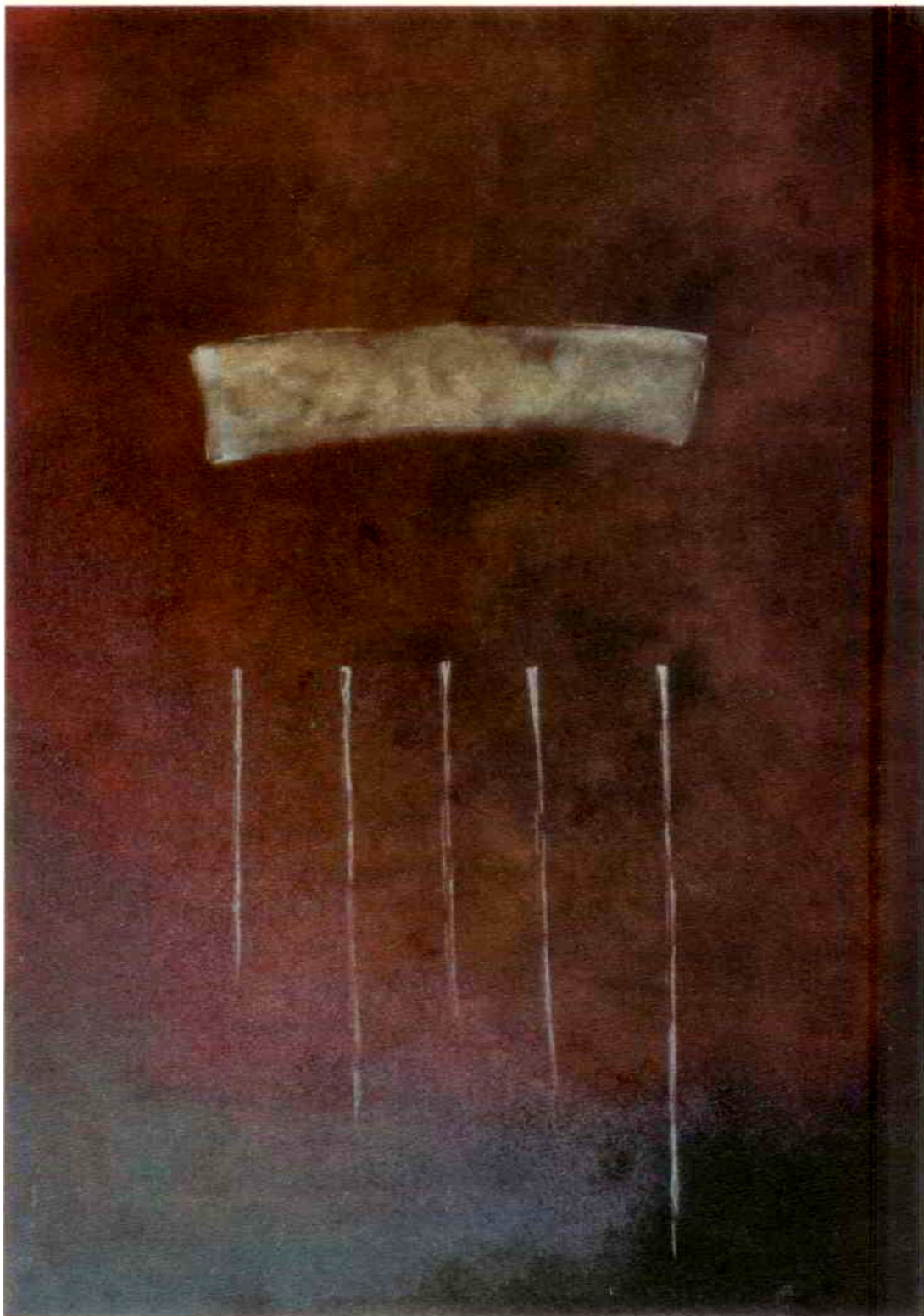


Ensayos



Hernando Mejía Urrutia
S/T, Técnica: Mixta sobre tela
140 cms x 100 cms, Año: 2000.

Miguel Noriega

No deja de ser incómodo hablar del Mariano Picón Salas crítico e historiador del arte. La crítica y la historia del arte no fueron prioritarias en el conjunto de su labor intelectual. Dicho de otro modo, no fue un historiador ni un crítico consuetudinario como lo fuese Alfredo Boulton y lo siga siendo Juan Calzadilla en nuestros días. Historia y crítica de arte vienen, pues, a ser actividades marginales en el grueso de la obra de don Mariano, consagrada sobre todo al ensayo y no pocas veces a la novela histórica y autobiográfica. El ensayo, como tanto se ha dicho, fue el género en que se sintió más cómodo, fue el medio más fecundo que halló para escarbar las profundidades de nuestra intra-historia americana y poner así, en escena, las virtudes de nuestro mestizaje cultural.

Más que la pintura, la arquitectura o la escultura, lo que fascinaba a Picón Salas era descubrir las formas de la vida cotidiana de la colonia, e incluso de la Caracas de los años veinte o de los años cuarenta del siglo pasado. Salta a la vista, hasta en sus escritos sobre pintura, un querer hacernos tocar con la mano lo que ha sido nuestra cotidianidad o, más exactamente, la sensibilidad del alma de las ex colonias españolas. Es precisamente esta preocupación lo que ha venido a encumbrarlo entre las cabezas más lúcidas de la América de sus contemporáneos. Sus numerosos trabajos sobre la historia de nuestra cultura, particularmente a raíz de la publicación de

Proceso de la literatura venezolana (1940) y *De la Conquista a la Independencia* (1944), hicieron de él una fuente inevitable para todos aquellos que quieren penetrar en nuestra manera de percibir el mundo. Y es que la mayor parte de las reflexiones del escritor merideño se dieron a explicar ese modo de ser, tan peculiar, de nuestros hombres y de nuestras mujeres, que educados (por razones obvias) en la más pura tradición hispánica, viven con sus propios mitos, tienen sus propias maneras de hablar y se comportan de manera muy distinta a la de sus predecesores españoles.

No obstante, cualquier estudioso que aspire a tener una idea exacta de la formación académica de Picón Salas, de sus predilecciones estéticas y de sus preocupaciones sobre el destino de América, no deberá obviar su producción histórico-crítica concerniente a las artes visuales, si bien una tarea subsidiaria —como hemos dicho— no deja de ser significativa en el conjunto de su obra. Es necesario poner de relieve, que si bien no hizo del arte la razón de ser de su vida entera, tal como lo hicieron Pierre Francastel (1900-1967) o Rudolf Wittkower (1906-1971), para solamente citar dos de sus contemporáneos extranjeros (quienes sí entregaron sus vidas exclusivamente al estudio de las artes figurativas), a Picón Salas nunca le fue ajena la consideración histórica, al menos de la pintura.

En efecto, ya en 1920, cuando apenas contaba veinte años, dejaba en las páginas del diario *El Universal* (de Caracas) un artículo sobre dos pintores norteamericanos, ambos con toda seguridad de segundo orden y entonces visitantes de aquella ciudad todavía provinciana. Nada de extraordinario nos dicen aquellas notas de prensa. Eran los mismos días en que Enrique Planchart (1894-1953), Fernando Paz Castillo (1893-1981) y Rómulo Gallegos (1884-1969), escribían en torno a Manuel Cabré, Rafael Monasterios, Nicolás Ferdinandov y Armando Reverón, tanto en las páginas del mencionado periódico, como en *El Nuevo Diario* o la revista *Actualidades*. Planchart, junto con Paz Castillo, había formado parte del Círculo de Bellas Artes y se perfilaba como el crítico por antonomasia de los pintores de su generación.

El año siguiente Picón Salas se instalaba en Santiago de Chile, donde cursó la carrera de Historia y obtuvo el doctorado en 1928. Ahora tendrá un contacto más estrecho con las artes visuales. Lo tendrá a través de la enseñanza. En efecto, en carta dirigida a Rómulo Betancourt (4 de abril de 1933), escribía: "Tengo desde el año pasado,

ganada una cátedra universitaria de Literatura General en el Pedagógico y otra de Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes. Ellas me obligan a un gran esfuerzo de investigación pues deseo mantener una enseñanza viva y moderna". Una "enseñanza viva y moderna" significaba para él dos cosas: una constante indagación sobre los sucesos artísticos, por una parte y, por la otra, la divulgación, en los predios académicos, de las corrientes metodológicas más importantes. Así, mientras escribía en diarios y revistas sobre la pintura colonial del Cuzco (1931), en la cátedra hablaba de Wölfflin, Riegl y Worringer, autores entonces casi desconocidos en la América Hispana. Apenas Angel Guido y Martín Noel, en Argentina, se referían en 1918 a los aportes de las nuevas metodologías. Mientras tanto, en el Perú, desde años antes Carlos Mariátegui y César Vallejo se proponían hacer una nueva crítica de arte bajo las pautas de un marxismo poco ortodoxo, inspirado en las ideas de Gramsci, en el caso del primero, y de Rosa Luxemburgo en el segundo.

La acción pedagógica de Picón Salas se concreta especialmente en un curso que dicta en Santiago de Chile en junio de 1933. "En la charla de hoy —advertía— prescindiremos de la meditación estética, rama de la filosofía sobre la cual los filósofos no llegan al unánime consenso, y eligiendo un tema más tangible, trataremos de determinar qué es lo que ha hecho hasta ahora y cómo trata de orientarse en la actualidad el estudio histórico de los fenómenos artísticos". Tras esta aclaratoria introducía en su clase las nociones de la "pura visualidad" de Wölfflin y de sus parejas de conceptos, de la "voluntad artística" de Riegl y la tendencia psicologista de Worringer. Su propósito era difundir, a través de la cátedra, las nuevas maneras de hacer la historia del arte. Así argumentaba: "Es la verdadera Historia del Arte, la que se concentra en el campo de la investigación y no necesita acudir —como la sedicente Historia del Arte que hasta hace algún tiempo se enseñaba en Chile— al pintoresco dato biográfico, a la fábula literaria o al idealismo declamatorio." No obstante, quedaba por fuera, entre otros, el alemán Erwin Panofsky, quien desde 1921 se perfilaba como un mito en la Universidad de Hamburgo y en 1926 había ya publicado uno de sus libros más fecundos: *La Perspectiva como forma simbólica*.

En 1936 Picón Salas regresa a Venezuela y el gobierno de Eleazar López Contreras lo nombra Superintendente del Ministerio de Educación. Sus labores burocráticas no le impiden dedicarse a la crítica de arte y en 1939 publica en la *Revista Nacional de Cultura*, revista que él mismo había fundado, un artículo ya clásico sobre Armando Reverón. En la

década del cuarenta da a conocer, además de las obras ya citadas, *Viaje al amanecer* (1943) y *Comprensión de Venezuela* (1949), mientras ejerce la enseñanza en universidades norteamericanas, en Puerto Rico y México.

No dejará de estar presente, en ese lapso, alguna que otra nota sobre arte, particularmente en 1949, mostrando interés, tanto por el aspecto simbólico del arte prehispánico de México como por la pintura contemporánea de ese país. En la ocasión de una muestra de Rivera en ciudad de México, hacía notar que la calidad de su mejicanismo había suscitado ciertas reticencias en la crítica europea. Según Picón Salas, parecía que ésta deseaba “que los hispanoamericanos nos hubiésemos quedado en inmóvil guardia permanente junto a la Olimpia de Manet”. Y, más adelante, al subrayar algunos rasgos de la pintura del mencionado pintor, apuntaba: “Esta exposición de Diego —muestra no sólo de lo realizado sino también de lo investigado— pudiera desengañarles de toda receta simplificadora. Como en toda auténtica obra de arte, la cuestión fundamental es de color y de forma, más que de temas. No porque cultivemos el folklore y nos pongamos a pintar indios y campesinos, habremos realizado un arte americano” (“Diego el gigante fiel”, en *El Nacional*, Caracas, 9 de septiembre, 1949, p. 4).

En la década siguiente, la tarea de Picón Salas fue todavía más fecunda en relación con las artes visuales. Al mismo tiempo que se ocupaba de los sucesos de nuestro Salón Nacional de 1952, escribía sobre Emilio Boggio y Arturo Michelena, además de abordar en la prensa venezolana temas como “comercio y cultura” y “arte y libertad creadora”. En fin, en 1954 se edita *Perspectiva de la Pintura Venezolana*, un esfuerzo sintetizador al cual volveremos más adelante. De cualquier manera su labor de crítico de arte seguía siendo ocasional. Sus mayores esfuerzos estuvieron dirigidos a temas como *Dependencia e Independencia en la Historia Hispanoamericana* (1953), *Cipriano Castro* (1953) y *Crisis, cambio y tradición* (1955). En 1954 compartió el Premio Nacional de Literatura con Arturo Uslar Pietri.

Quizás por haber sido tan esporádicos sus encuentros con las artes visuales, su labor de crítico e historiador de la pintura había pasado desapercibida durante muchos años. Casi nadie hacía caso de esta dimensión del escritor. Es en los años setenta cuando la curiosidad y la inquietud de Rafael Pineda, siempre a la caza de lo lamentablemente silenciado, ya en la literatura ya en otras manifestaciones artísticas, se ocupa del Picón Salas historiador del arte. En el año 1977, en un útil y

excelente libro titulado *Arte de Venezuela*, a cargo del capítulo venezolano de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, y editado por el Concejo Municipal del Distrito Federal, Pineda insertaba un enjundioso trabajo que hoy puede ser considerado como la primera tentativa de una Historia de la Crítica de Arte en Venezuela. Se titula "Un siglo de crítica de arte en Venezuela". Allí, a propósito de Armando Reverón, citará a Picón Salas, quien varias veces se ocupó de la personalidad y de la obra del pintor de Macuto. En efecto, en 1940 decía Picón Salas: "Aunque no lo parezca, es uno de los venezolanos más importantes que en este momento viven". Pineda retoma esas frases, pero no aborda específicamente al Picón Salas crítico de arte.

Coincidentalmente, el mismo año en que se publica *Arte de Venezuela*, concluía yo mi trabajo *La historiografía del arte en Venezuela*, luego publicado por la Universidad de los Andes con el nombre de *La Crítica de Arte en Venezuela*. No podía evitar la figura de Picón Salas. Desde hacía cinco años había conducido mis investigaciones por el camino de la historia de la crítica. Dediqué muy poco espacio al historiador merideño. En verdad, no reflexionaba sobre su gusto artístico, su óptica metodológica, su formación, el escenario histórico en el cual había actuado ni sobre sus limitaciones. Profundizar esos aspectos quedaba como un proyecto. De cualquier manera, la referencia a Picón Salas era obligatoria, no sólo por tratarse de un escritor merideño, sino porque sinceramente creía (como hoy lo sigo creyendo) que no se podía escribir sobre historia de la crítica de arte en Venezuela sin la mención de los trabajos de Mariano Picón Salas.

En 1985 tuvo lugar un suceso editorial a favor del Picón Salas historiador del arte. Ese año la Galería de Arte Nacional editó *Las Formas y las Visiones*, una recopilación de los artículos sobre pintura, escritos por Picón Salas entre 1920 y 1940. La selección de los trabajos la debemos a Juan Carlos Palenzuela, quien contó con la colaboración de los descendientes del escritor. Incluye no solamente artículos de prensa, sino charlas dedicadas al arte cuando era profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Santiago. Allí se inserta, además, "Problemas y métodos de la historia del arte", trabajo que había sido publicado en Chile por Editorial Nascimento en 1934, y que recoge algunas charlas, tanto sobre metodología de la historia del arte como de la historia de la escultura griega. Incluye, en fin, el ya mencionado ensayo *Perspectiva de la pintura venezolana*, que será motivo de algunos comentarios en esta ocasión.

Mariano Picón Salas fue siempre cuidadoso a la hora de escoger los títulos de sus trabajos. Así lo hace en 1954 cuando sale a la luz *Perspectiva de la pintura venezolana*. La palabra perspectiva es, en geometría descriptiva, la ciencia que nos enseña a representar los objetos tridimensionales en una superficie bidimensional, de tal manera que la imagen prospectiva coincida con la visión directa. Así nos lo enseñaron en el bachillerato. En la historia del arte, en cambio, se usa para indicar los distintos métodos de representación de la profundidad espacial. Es en este sentido que viene usada en este caso. Como el libro no es el resultado de una investigación minuciosa, sino que se fundamenta en fuentes secundarias, Picón Salas, sin mayores pretensiones, nos ofrece una mirada en profundidad de lo que su ojo crítico y de historiador puede captar a través de trescientos años de pintura. No debemos olvidar que, en última instancia, la historia del arte es la historia de las obras de arte, y el autor habla de obras que ve o ha visto. No cabe duda, entonces, que se había previsto cierto margen para la subjetividad, ingrediente insuprimible en el hacer histórico, especialmente cuando se trata de la creación artística.

En pocas páginas sintetizó aspectos referentes a las mutaciones del gusto y de las formas artísticas de trescientos años de vida histórica. Era la nota del catálogo de una exposición del Museo de Bellas Artes, organizada por la Secretaria de la Décima Conferencia Interamericana, celebrada en Caracas en 1954. Los curadores (nombre que entonces no se usaba en el país) fueron los pintores Armando Barrios y Abel Vallmitjana. Hubo además una junta asesora, integrada por Inocente Palacios, Leopoldo Martínez Olavarría y Alfredo Boulton. Eran aquellos días los de una Caracas en plena transformación urbana y arquitectónica. Recién había sido inaugurada la Ciudad Universitaria y el arquitecto italiano, Gino Ponti, decía que nuestra capital estaba condenada a convertirse en la ciudad más bella del mundo. Al mismo tiempo los sectores de la cultura se sentían orgullosos del Pabellón que estrenábamos en la XXVII Bienal de Venecia, mientras Eugenio Ormandy, titular de la Filarmónica de Filadelfia, afirmaba que nuestra sinfónica era la mejor de América Latina.

Perspectiva de la pintura venezolana es una visión panorámica de más de quinientos años de actividad artística. Se inicia con lo que el autor llama "hito indígena", sustentado sobre la exigua base bibliográfica con la que entonces podíamos contar. Me refiero a los trabajos de Arístides Rojas, Rafael Requena González, Antonio Requena y Gilberto

Antolínez. Los Requena eran médicos pero, aficionados a la antropología y a la arqueología, dejaron algunos trabajos sobre nuestro pasado indígena. Antolínez es autor de "Elementos decorativos indoamericanos", aparecido en 1938 en la *Revista Nacional de Cultura* y citado por Picón Salas. Era muy poco, en realidad, lo que de nuestro pasado indígena podía decirnos Picón Salas, sustentado las más de las veces en las clasificaciones de Antolínez. Refiere, así, algunas características de la cerámica en el Estado Carabobo, en la zona guayanesa y en Barrancas del Orinoco. He aquí sus conclusiones:

Así ese primer hombre venezolano con medios rudimentarios forjaba ya un lenguaje de representaciones y símbolos que desde su realidad próxima (iguana, mono, lagarto, serpiente, fruta del trópico), quería remontarse hasta el árbol astral, feérico varillaje del Universo según la leyenda de la Cruz del Sur, o al puro sueño mítico como en las mascarillas que decoran los pectorales andinos. En los petroglifos tan emocionadamente estudiados por don Aristides Rojas hace más de setenta años dejaron esos antecesores nuestros una especie de Biblia mítica de sus sueños y cosmogonías. Grabaron la barca en que el benéfico dios Amavalica vino sobre las aguas tormentosas y la rana totémica —símbolo de la fecundidad—, y los pies y manos de los primeros hombres. Y el comienzo de una inicial Geometría de círculos, triángulos, exágonos, elipses concéntricos, en que ensayaban una intuitiva mensura y abstracción del Universo.

El estudio del período colonial fue siempre muy importante para Picón Salas, sin embargo, cuando aborda la pintura de esa época, le resta importancia, con juicios que derivan de fuentes de segunda mano. Todo indica que compartía el viejo criterio de Ramón de la Plaza, en el siglo XIX, según el cual, la pintura colonial en Venezuela era una manifestación artística de escaso interés. Es muy probable que para don Mariano no ameritaba cuidadosas investigaciones de archivo. "Esa pintura anónima —escribía— no se eleva de lo sencillamente detallista y rudimentario. Ni por asomo brotó un Gregorio Vásquez, un Echave, un Miguel de Santiago. No hubo imagineros o retratistas como los de Bogotá, Quito, El Cuzco, Guatemala."

Habla de las imágenes que conoce y de los recuerdos de una exposición del Museo de Bellas Artes en 1940, con obras de coleccionistas de todo el país, muchas de las cuales habían permanecido ignoradas a lo largo de tantos años. Menciona cuadros como *La Virgen de la Luz* y

La virgen de Caracas, ambas según don Mariano, de autor desconocido. Faltaban algunos años para que fueran difundidas las investigaciones de Alfredo Boulton. Eso ocurrirá en 1963, cuando comprueba, mediante análisis iconográficos y pruebas documentales, que *La Virgen de la Luz* es de Juan Pedro López, el mismo que Juan Rol apodaba "El Pintor de los Niños Cabezudos" y Carlos Manuel Möller "el Caraqueño". Hoy, gracias a la publicación del primer tomo de *Historia de la Pintura en Venezuela* (1966), dedicado a la colonia, sabemos que *La Virgen de Caracas* es de la llamada Escuela de los Landaeta.

Del siglo XIX nos dirá un poco más; sin embargo, habla con desgano de Juan Lovera, a quien considera -con sobrada razón- una prolongación de la manera de pintar de la colonia, reconociéndole, apenas, el mérito de la ejecución de *El tumulto del 19 de Abril* y de su obra retratística, sin entrar en muchos detalles. Entre los pintores que se encuentran activos después de la muerte del Libertador, cita a Carmelo Fernández, Antonio José Carranza y Joaquín Sosa. Es generoso con Carmelo Fernández. Así, por ejemplo, hace referencia al conjunto de acuarelas que, por encargo de Agustín Codazzi, pintó en diferentes poblaciones de la Nueva Granada, como Tunja, Ocaña, Socorro, Soto y Vélez. Fueron obras realizadas con fines eminentemente científicos. No tienen en realidad valor artístico, pero Picón Salas resalta su "esmero narrativo" y su valor histórico. Ellas vienen a ser un testimonio de las costumbres de la jerarquizada sociedad de la época, donde todavía estaban vivos los moldes de la mentalidad colonial.

La mayor atención está concentrada en la trilogía de Martín Tovar y Tovar, Cristóbal Rojas y Arturo Michelena. ¿Cómo no exaltar *La firma del acta de la Independencia* de Tovar?, obra a la que considera nuestra Escuela de Atenas, y califica de "modelo rafaelesco de olímpica dignidad". Pero agrega: "Acaso le falta el pathos de la revolución porque tan clásico maestro prefiere enlazar e idealizar el grupo de las grandes individualidades directoras. Es obra de la madurez del artista -compuesto ya en la cincuentena, cuando la vida arremansada parece contemplarse en su más entrañable esencia, olvidando lo episódico y fijando sólo lo característico- es como el más alto coloquio de nobles espíritus que haya imaginado jamás nuestra pintura".

En Rojas y Michelena ve dos personalidades antitéticas, como ya lo había observado años antes Jesús Semprum: Rojas, de humilde cuna, hijo del pueblo, de vida trágica; Michelena de familia más acomodada

y de carrera exitosa; Rojas un colorista y Michelena, diestro dibujante. Y hay un aspecto de la pintura de Rojas que nadie, antes de Picón Salas, se había atrevido a señalar. Según él —con sobrada razón— el talento de Rojas no se revela en aquellos cuadros concebidos según las pautas del realismo académico. Se revela más bien en las que recogen la atmósfera del impresionismo, como *Dama en el Balcón*, *La lectora*, y *Muchacha Vistiéndose*. De Arturo Michelena hay dos obras que lo conmueven profundamente: *Madre Joven* y *Miranda en la Carraca*. La primera —acota Picón Salas— es prodigiosa por la economía de los medios, la apacible armonía del color, el predominio de los tonos claros y la maestría del dibujo que, de manera impalpable y sosegada, cohesiona la estructura del cuadro. De la segunda se expresa como el modelo de la mejor madona venezolana. Y en fin, observa que, como Rojas, Michelena sufrió también la influencia de los impresionistas, aunque no de manera tan franca como aquél.

En relación con la pintura del siglo XX la primera figura con que tropieza el escritor merideño es la de Tito Salas. Aunque la gran mayoría de sus contemporáneos —estimulados por Leoncio Martínez y Jesús Semprum— se habían dedicado a pintar los alrededores de Caracas y el litoral, Tito Salas persistía en los cuadros de batallas. Y es que, ciertamente, Salas llegó a encarnar, pictóricamente, el culto a Bolívar que había sido institucionalizado por los sectores gubernamentales. Sin embargo, su pintura no era la misma de fines del siglo XIX y Picón Salas se encarga de marcar las diferencias. A la visión serena, apegada a los conceptos neoclásicos (propia de los pintores de la era de Guzmán Blanco), Tito Salas opone lienzos más expresivos, con grandes grupos humanos que se mueven, tal como podemos ver en *La emigración de 1814*. Al Bolívar sereno de los pintores del siglo XIX, Salas opone un Bolívar exangüe y quijotesco.

Obviamente su cultura figurativa era distinta a la de Tovar, Rojas y Michelena. No son los consejos de Monsieur Laurent los que afloran en los cuadros de Salas, sino la paleta del pintor español Ignacio Zuloaga (1870-1945), acaso un epígono de Goya y Manet. Así lo subraya Picón Salas, a cuyos ojos no podía pasar desapercibida la pintura de Tito, el pintor más mimado de la prensa desde 1912 y ya un mito en la década del treinta. Entre 1911 y 1920 era el que más ocupaba las páginas de los diarios y revistas nacionales. Picón Salas conocía muy bien la obra de Salas y era certero al observar lo siguiente: “El tipismo de la pintura española con su gusto del negro y de los tonos aborrecidos se impone

a Salas, como al grupo de los pintores españoles que se marginaron del pleno aire impresionista y de la reacción constructiva que comenzaría con Cézanne para llegar al cubismo.”

Con el subtítulo “Del Impresionismo al Constructivismo” y “Últimas promociones y corrientes”, hace un recorrido muy rápido de las últimas tendencias, citando apenas a las personalidades más descolantes en la pintura, desde El Círculo de Bellas Artes hasta 1954. Se detiene fundamentalmente en la obra de Reverón, para él el más grande artista venezolano hasta entonces. Reconoce el carácter internacional que, ya para ese momento, había alcanzado la pintura de Héctor Poleo, deja testimonio de que el abstraccionismo había estado presente en el Taller Libre de Arte, pero nada dice de “Los Disidentes”, una agrupación de pintores que, desde París, se empeñaba en cambiar el rumbo de la pintura venezolana desde 1950. De la pintura de Reverón, la que mayor espacio ocupa en esta visión de Picón Salas, nos decía: “Desde que empezó a pintar en 1910, Armando Reverón es el más extraño hechicero de la pintura venezolana. Los varios períodos de su vida y obra, su genialidad decorativa, sus únicos y cambiantes procedimientos técnicos, la peripetia inagotable de sus invenciones, merecían estudiarse en un extenso volumen”. Es esto lo que precisamente hará aproximadamente 12 años después Alfredo Boulton en su libro *Armando Reverón*, 1966.

Lo cierto es que sobre la pintura reciente, es decir sobre el arte de los pintores más jóvenes, muchos de los cuales habían ya abrazado el abstraccionismo geométrico, Picón Salas se muestra muy parco. No se aventura a formular juicios ni a profundizar en las razones históricas. En realidad, Picón Salas no fue muy dado a la crítica del arte, como lo fueron desde los años sesenta Roberto Guevara, Juan Calzadilla y Francisco Da Antonio. Cuando lo hizo fue de manera excepcional. Sus notas de catálogos de exposiciones, de los cuales conocemos apenas dos, se refieren a pintores del pasado, no del presente. Fue seguramente más historiador que crítico de arte o, sencillamente, su sensibilidad estuvo muy poco conectada con las poéticas más contemporáneas a él como el expresionismo abstracto o el abstraccionismo geométrico. Con motivo del Salón Oficial de 1952 escribe un artículo en el diario *El Nacional* (Caracas, 31 de marzo, 1952, p. 4), donde entre otras cosas hace alusión al cuadro presentado por Carlos Cruz Diez, una obra realista que a nuestro escritor hacía recordar al viejo Brueghel. Celebraba que hubiese salido “para ventura suya y de los espectadores, de aquellas figurillas que antes parecían palos de fósforo o siluetas arrancadas de una decoración neolítica, (...)”.

¿Cómo explicarnos esta actitud en un hombre de la dimensión de Picón Salas? Es muy probable que la estética del abstraccionismo geométrico no se adaptara a las exigencias de su gusto estético, o que sencillamente sus preferencias en materia de arte estuvieran más cerca del pasado que del presente. Así ha ocurrido en conocidos y famosos estudiosos europeos de la Historia del Arte. Roberto Longhi, el más brillante alumno de Piero Toesca, por ejemplo, cuya labor docente y de investigación en la vieja Universidad de Bologna renovó los métodos positivistas, fue uno de los difusores de la pura visualidad, pero murió en 1970 sin haber podido entender la pintura de Mondrian y la de Miró.

Una personalidad como la de Longhi, moderna metodológicamente, pero formada en una práctica histórica-crítica que mira hacia Piero della Francesca, Caravaggio y Masaccio, jamás llegó a plantearse los problemas del arte contemporáneo. Sencillamente no le interesaba. Una actitud muy parecida vemos en Lionello Venturi (1885-1961), el padre de la historia de la crítica de arte. Aunque hubiese escrito un libro divulgativo, titulado *De Giotto a Chagall*, para él, en rigor, la Historia del Arte llegaba hasta Cézanne. No ocultaba a sus alumnos su incompreensión de la pintura de Mondrian, tema sobre el cual solía discutir con el más aventajado de sus discípulos, Giulio Carlo Argan. Un día, de visita en una exposición en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, ante un cuadro de Mondrian, dijo Venturi al discípulo: "Tienes razón, pinta como Vermeer y también como Cézanne."

Y el mismo Argan no se quedaba atrás. Confesó muchas veces sus prejuicios en relación con los objetos de Duchamp. Durante mucho tiempo dijo que el arte de Duchamp le era lejano y vacío, sin negar por ello su papel revolucionario en la Historia del Arte. Su óptica cambió a través de la lectura de las observaciones críticas de sus discípulos. He aquí uno de los rasgos más inteligentes y más fecundos de un auténtico y verdadero maestro. Era una prédica constante en sus clases que una de las más grandes cualidades de un buen crítico era tener conciencia de sus propias limitaciones.

Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que señalar los aspectos más evidentes que el lector podría captar en *Perspectivas de la pintura venezolana*. Es una obra de síntesis, escrita por encargo, pero también una obra de madurez, con muchos aciertos, aunque repita algunos errores de la historiografía precedente. Sin embargo, es una manera nueva de hacer la Historia del Arte en Venezuela. En *Perspectivas de la pintura vene-*

zolana hay un tratamiento histórico de la pintura, hasta ese momento desconocido en el país. Revela la personalidad de un estudioso ducho en el hacer historiográfico, con una vastísima cultura que le permite examinar la pintura en relación con las demás expresiones artísticas, con la óptica de un estudioso que ha estado familiarizado con las corrientes metodológicas más importantes de la primera mitad del siglo XX. Por primera vez en Venezuela un *scholar*, formado específicamente como historiador, facilita una visión del arte venezolano.

No hay duda que conoció las ideas de Worringer, el más connotado alumno de Alois Riegel. Se familiarizó con el concepto de 'voluntad artística', casi desconocido en el Chile de aquellos años. Los estudiosos alemanes que marcaban el destino de las teorías histórico-artísticas en las dos primeras décadas del siglo XX, llegaban en cuenta gotas a la América hispana. Wölfflin —como hemos dicho antes—, fue conocido en círculos muy minúsculos a través de alguno trabajos de Martín Noel y de Angel Guido. Noel, siguiendo a Wölfflin, trató de echar las bases de lo que él llamó una 'estética nacional', que el autor identificaba en la huella andaluza de la arquitectura colonial argentina. También bajo las premisas de Wölfflin, Guido hacía esfuerzos por identificar la huella indígena en la arquitectura colonial del Perú. Wölfflin había publicado en 1915 sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte*.

Volviendo a *Perspectivas de la pintura venezolana*, es conveniente advertir que sería inútil tratar de encontrar en Mariano Picón Salas la ortodoxia de un método determinado. Aunque reconoce que la fundamentalidad de la obra de arte es su esteticidad, sus consideraciones no se ciñen a las premisas de la 'pura visualidad'. Y es que Picón Salas mira hacia el arte, no con los ojos de un historiador del arte, sino con la mirada del historiador de la cultura. En consecuencia, antes que las parejas de conceptos Wölfflinianas, es más bien el espíritu de los escritos de Burckhardt, lo que puede orientar la trama de los escritos de Mariano Picón Salas cuando éstos se refieren a las artes visuales.

Lo que en realidad buscaba Picón Salas era una manera de hacernos palpar el espíritu de la época (*zeitgeist*). Por esta razón, cuando se refiere a nuestra pintura colonial se esmera en poner de relieve la manera de sentir y de pensar de los seres humanos de esa época:

Para comprender la Colonia y gustar su perfume espiritual, es, pues, preciso no hacer la mueca liberadora de nuestros escritores del siglo

XIX que la confundieron en la fórmula simple de 'tosquedad' e ignorancia, sino entrar en la religiosidad esencial que la caracteriza, ahondarla y explicársela aunque otras formas espúreas que a ella se agreguen (lujuria, morosidad y amaneramiento en el trato y en la vida social, quisquillosidad exagerada, gula o simonía), intenten paralogizarnos. El error de la historiografía liberal que hasta ahora mantuvo fórmulas estereotipadas sobre dicha época, es aplicar a nuestra vida criolla el sincronismo de la historia europea. (*"Mirando unos primitivos americanos: pintores del Cuzco, 1931"*).

En este querer identificar el espíritu de la época, a través de las características de las obras de arte, recurre a la confrontación de la pintura con otras manifestaciones artísticas: la literatura y la música, por ejemplo, no en relación a aquello que las une, sino más bien apelando a lo que las separa. No pudo ser extraña a nuestro autor la conocida idea de la "hermandad de las artes". Sabía, por otra parte, que en ciertas épocas históricas lo que callaba una manifestación artística, otra podía vociferarlo. De esta manera, cuando conceptualiza nuestra pintura colonial, expresa que ésta no logró la luminosidad del arte narrativo de Oviedo y Baños o que estuvo muy lejos del esplendor alcanzado por el movimiento musical: "La plástica de la época —afirma— no logra (...) equiparable plenitud. Quizás lo que más se aproxime en nuestra pintura casi anónima del siglo XVIII al apacible y luminoso arte narrativo de Oviedo y Baños, sea aquel cuadro —tan querido de los caraqueños— que se llama Nuestra Señora de la luz". Por otra parte: Oviedo y Baños es deleitoso prosista como Lamas músico genial, y los otros altos maestros de la Escuela del Padre Sojo parecen despedir ese crepúsculo de la Colonia con graves y encantadas salves y motetes..."

Como vemos, Picón Salas es más amigo de las grandes síntesis históricas que de las versiones especializadas. Su óptica de historiador está orientada hacia el diseño de los grandes períodos y de los grandes temas de la historia de Hispanoamérica y de Venezuela en particular. De aquí su vocación por el ensayo y la tendencia a prescindir de las notas explicativas, imprescindibles en los trabajos académicos, pero engorrosas para la lectura. No es nada extraño entonces que en el libro *De la Conquista a la Independencia*, advierta, de manera expresa:

Para que el libro sea legible y no circule tan sólo entre un respetable pero reducido número de expertos, he procurado podarlo del aparejo erudito, de lo que era estrictamente trabajo de cátedra y que los

estudiosos pueden completar y rehacer estudiando las respectivas bibliografías. Un medio universitario tan seguro, tan rico y denso como el de los Estados Unidos convida y sobreestima, a veces, la proliferación erudita que, por agotar las preferencias documentales, elude el lado humano y sensible de todo buen estudio. Se llega a escribir —y es un peligro de la Universidad Moderna— para otros catedráticos o para llenar aquella ola de figuración y merecimiento con que se asciende en la carrera profesoral. Hay por ello cierto ídolo *universitatis* que no conoció Bacon, y hay estudios eruditos que de puro perfectos eliminaron la personalidad y sensibilidad del investigador. Por eso, más que un ciego acarreo del dato me interesó su tipicidad y a la página plagada de citas preferí, de acuerdo con mi temperamento, lo que revelaba no sólo un esfuerzo de transmitir noticias, sino, lo que es humanamente más urgente, entenderlas”.

Así nos explicamos, en gran parte, esa aparente espontaneidad de *Perspectivas de la pintura venezolana*. Es una visión de la pintura que recoge, las más de las veces, la historiografía precedente. No hay fuentes primarias; sin embargo, en el caso específico de nuestra historiografía de la pintura, la síntesis de Picón Salas es una nueva manera de hacer la historia del arte. Estamos ahora bien lejos, tanto de la prosa de Semprum, salpicada de positivismo, como de los criterios anacrónicos de Ramón de la Plaza. Estamos ante una historia que hasta ese momento no existía. No puede aquí interpretarse como falta de rigor la ausencia de la plataforma documental y de una metodología bien definida. El rigor no puede consistir en un hacer y clasificar un conjunto de fichas, ni tampoco en la aplicación ortodoxa de un método determinado. Por rigor entiendo voluntad de conocer, de aclarar, de mirar pluridimensionalmente el objeto, para obtener así nuevos resultados.