

## **Lo Visible y lo Conceptual en Reverón**

Quiero agradecer previamente a los organizadores de este evento por la gentil invitación: a Lía Caravallo, María Luz Cárdenas y sus colaboradores, así como reconocer la admirable seriedad de la convocatoria, que debiera siempre acompañar a las exposiciones relevantes de museos y galerías. Pensar con especialistas y el público los sentidos del arte a partir de una exposición y con ello los del artista expuesto (Reverón), los de su obra, los caminos creadores abiertos por él y también, los de las lecturas propuestas –las interpretaciones curatoriales de la selección, del montaje, del concepto, de la desconstrucción- es lo que da vida estética real al esfuerzo y la inversión que significa una exposición y permite sacar proyecciones verdaderas para lo que viene.

Hace un par de meses, en el IV Simposio Internacional de Estética celebrado en Mérida, en el homenaje que se realizó a la obra y trayectoria de Jesús Soto, éste dijo una frase certera y lúcida que me dejó intrigado (y esta era la intención de la frase): **“Reverón nunca pintó la luz de Macuto o del Caribe. Reverón pintó la luz de París en Macuto”**.

Ciertamente, la inteligencia de Soto enmarcó lo dicho en el contexto de las nada primitivas influencias europeas impresionistas y post-impresionistas que, extrañamente, conoció Reverón en Madrid y en París, pero que sólo fueron apropiadas cuando retornó a Venezuela, bajo las influencias de Mutzner, Fernandinov y Boggio, alrededor de los años 1915 y 1920. Esto significa que Reverón quedó prisionero de un concepto de luz del Impresionismo o, más precisamente, del post-impresionismo<sup>1</sup>.

Pero, sobre todo, Reverón quedó prisionero de los conceptos de arte (en sí mismo), de artista (genio-maldito), de obra de arte (original, maestra y expresiva) y de creación (innovadora, intempestiva y visionaria) propios del emergente arte moderno de vanguardia. Los conceptos que guían su trayectoria se instalan en esta tradición. Lo visible de su proyecto mira desde estos conceptos su campo temático, su contenido, sus técnicas y estilos y, abre una luz, que es, ciertamente, un concepto y no algo que mira o se mira. Incluso, el Reverón ‘después del 33’, el del periodo sepia, el objetual, el de las muñecas, el de los autorretratos, el esquizofrénico, está guiado por el concepto de expresión que piensa la subjetividad como el lugar donde el arte es y emerge, como el topos donde el arte y el genio (el artista) se hacen uno y expresan, afirmando esta subjetividad como pura expresión.

Pero en los diversos momentos de interpretación del valor de la obra de Reverón, hay varios lugares donde se lo acusa, ligeramente, de ser mera repetición tardía del impresionismo o del expresionismo francés, con más de cuatro décadas de retraso y, por tanto, traducción local, como en casi todos los países americanos, de un espíritu afrancesado que se recicla en las vanguardias emergentes de principios del siglo XX. Las vanguardias de los 50’ y 60’ hicieron en cada país americano una arqueología histórica del arte, canonizando sus precedentes principales (impresionistas, expresionistas, surrealistas, etc.) como héroes de la historia del arte de vanguardias previas a la guerra, con reconocimiento sólo nacional<sup>2</sup>.

Sin embargo, Reverón, que ciertamente es el símbolo nacional del espíritu moderno de las vanguardias nacionales (el Van Gogh o el Gougain de Macuto) y participa de la industria turística cultural del Estado desde los años 50’, es más que un precedente histórico local del artista genio maldito de vanguardias.

Reverón sí pintó la luz de los impresionistas, pintó el concepto de luz parisina y no pintó la

luz de Macuto, pero Reverón encontró, pintando la luz, una auténtica, por veracidad y honestidad radicales, experiencia ontológica del arte. Y, justamente, porque pintando la luz de París empezó a pintar la luz sobre la luz, el blanco sobre el blanco y purificó ascéticamente la pintura hasta salirse de ella, si bien su proyecto de vida como profesional de la pintura lo retuvo hasta el final en ella.

John Ederfield ha dicho, con gran claridad, en el catálogo de esta exposición que justamente en estos paisajes del periodo blanco (del año 24' al 33') "está basado la fama (de Reverón) como el más innovador y, por ende, el más importante de los primeros artistas de Venezuela"<sup>3</sup>. Pero, sobre todo, Ederfield ha subrayado que llegó a ello para enfrentar tanto su teatralidad como "la pintura y la belleza inauténtica y cosmética" (del impresionismo tardío) con "la creencia en una veracidad casta y ascética que tenía como consecuencia que la única pintura valdiera era "(si no) la que fuera del todo carente de pintura, al menos la pintura menos líquida, más incolora, menos fabricada que pudiera haber"<sup>4</sup>.

Reverón, pintando la luz de París, pintó la luz sobre la luz y el blanco sobre blanco, en el colete sucio y en el paisaje puro, y este descubrimiento le pidió abandonar la pintura como pintura, es decir, como lo que es, ornamento cosmético para la pared. Pero, en este esfuerzo sucumbió y le advino la locura; locura latente y oculta que lo retrajo a lo seguro y lo puramente expresivo interior (luego del año 33').

Las interpretaciones críticas, curatoriales y museísticas de vanguardias de los 50' y 60' empezaron a mirar, sobre todo, este horizonte expresivo. Destacaron las pinturas decididamente expresionistas donde el pintor retorna a la pintura, a la figura, al modelo e, incluso, al modelo de la modelo (la muñeca). Descubrieron cómo el evento que confirmaba los anhelos expresivos del arte y locura, las monstruosas muñecas, y las pusieron como obras de arte fundamentales autónomas. E incluso en el 63', en el Salón de los Espejos del Consejo Municipal del Distrito Federal presentaron la primera exposición de los objetos de Reverón como objetos artificialmente sugeridos como uterías postdadaístas, como Ready Mades tropicales. Más tarde, en los 70' y 80' el Castillete mismo fue presentado como una instalación, como un proyecto conceptual que miraba más allá del hogar, el concepto de "taller" como el sentido de la originaria obra de arte "in situ" efímera del Caribe, la primera instalación del rancho. Pérez Oramas nos sugiere ver ahora el Castillete como la "Isla lúcida o la casa primitiva y originaria de la modernidad en Venezuela", como "la casa del ser" del arte visual moderno nacional.

La desconstrucción hermenéutica de la historia de las interpretaciones de la crítica, la curaduría y la museología de Reverón, que va desde Picón Salas, Boulton, Padrón, Arroyo, Otero, Calzadilla hasta Pérez Oramas o



Ederfield, es algo que no está hecha y, como sugiere María Elena Huizi, se ha desplazado de la obra de arte pictórica como “sistema estético” hacia la vida de Reverón, hacia los autorretratos, hacia las muñecas, hacia los objetos y hacia el Castillete<sup>5</sup>. Nos apropiamos de Reverón desde estas interpretaciones y estamos engeguados por estas interpretaciones al punto que nos olvidamos de lo fundamental sobre “la cual está basada su auténtica y veraz experiencia estética y su fama” como nos recordó Ederfield, es decir, que “la única pintura valedera es la que fuera del todo carente de pintura”.

Este es el núcleo originario decisivo de su propuesta y, si bien Reverón no dio el salto fuera de la pintura, la situó en sus límites de posibilidad. Malevitch, cuando pintó el blanco sobre el blanco, la luz sobre la luz, no sólo radicalizaba la abstracción sino situaba la pintura en el lugar originaria donde emerge el concepto de pintura y con ello su sentido o sin sentido, su posibilidad de ser desde la necesidad posible de no ser. Pérez Oramas también advierte esto en el catálogo de la exposición<sup>6</sup>, pensando el concepto de pintura de Merlau-Ponty, a propósito de Reverón. La diferencia es que Malevitch se quedó en el concepto y la pintura ya no emergió más como pintura, como pasó con Duchamp o Beuys. En ellos el concepto de pintura interrogaba el del arte mismo y, con ello, ampliaban el concepto de arte.

Reverón, y creo que debemos leerlo con más humildad nacional, piensa y disuelve el concepto de pintura; pero la crisis de esquizofrenia del 33', aunado a un creciente reconocimiento público<sup>7</sup>, le hace retornar a la pintura, esta vez ensimismado en la expresión, en las figuras, en las modelos y los valores cromáticos.

Reverón debe ser, no desmitificado y abandonado como hicieron los 70' y los 80' en reacción a las exageradas exaltaciones oficiales de la industria cultural vanguardistas, sino deconstruido en sus posibilidades interpretativas, en los sentidos de las tradiciones simbólicas que lo imaginaron. Reverón se aleja cada vez más, ya no como un precedente moderno de las artes visuales o el fundamento originario de la modernidad plástica (nuestro Van Gogh tropical), sino como un antepasado lejano situado ya sólo en los imaginarios de la memoria nacional.

Una posible imagen virtual de él, nos lo muestra así: Nació en Caracas el año de 1889 de una madre frívola que lo entregaría a los siete años en adopción. Se insinuó que, tal vez, nació de una hermana de la madre que, por la unión execrable con su padre, encubrieron luego el hecho con la adopción. Otros sugieren que su padre fue en verdad el presidente Rojas Paul. En cualquier caso, su padre oficial fue un estudiante fracasado toxicómano. Vivió en Valencia con sus padres adoptivos, el matrimonio Rodríguez Hosca, desde 1906. En 1902 parece haber tenido una relación incestuosa con su hermana adoptiva y es devuelto a sus padres, Ese año contrae la fiebre tifoidea que le produce una regresión infantil. Durante meses juega con muñecas vistiéndolas y pintándolas. El Dr. Báez Finol encuentra aquí el origen de su cuadro melancólico, irascible, insociable y psicótico que devendrá, en el año 33', en esquizofrenia.

Durante sus estudios (1907-1911) se hace discípulo del académico conservador Herrera Toro y no participa, como se dijo, en la Huelga por la renovación modernizante hacia el “paisajismo airelibriste” impresionista. Herrera Toro intercede luego gratificando su apoyo para conseguirle una beca con la Municipalidad de Caracas. Tiene una breve estancia en Barcelona y luego estudia en la Academia de San Fernando de Madrid donde se dedica más al teatro. En 1914, en su visita a París por unos breves meses, conoce las obras de los impresionistas y de Cézanne. En 1915 retorna a Caracas como un artista intelectual, todavía naturalista y académico, y con una

pasión histriónica por los toros. Sólo entre 1916 y 1919, bajo la influencia de Samy Mützner, Nicolás Fernandinov y Emilio Boggio, se incorpora definitivamente al espíritu impresionista, por lo demás, ya ampliamente aceptado en el pueblo de Caracas y canonizado en el mundo. Se pone a vivir con una sirvienta mayor que él, Juanita Ríos.

La influencia de Fernandinov, quien vivió en un rancho de playa, lo empuja al ideal del artista romántico, salvaje, ermitaño, primitivo, anti-intelectual. Entre 1920 y 1921 decide, impulsado por el simbolista ruso, vivir en Macuto e inicia la construcción de su rancho, El Castillete. Es el periodo azul. En 1924 inicia su periodo blanco donde las transparencias sin sombras, sin modelado, del blanco sobre blanco, abren un diálogo distinto con la luz y el fenómeno pictórico mismo. El blanco puro acerca a la pintura a la nada pictórica. A estos años pertenecen las descripciones románticas de Boulton y Padrón sobre su estilo místico y teatral de inspirarse y pintar al modo de action-painting.

A partir de una crisis nerviosa y esquizoide en el año 33', Reverón retorna del paisaje, disuelto en la luz y la luz en el blanco no pictórico, a la figura, los retratos, los modelos (las muñecas), el color (sepia) y el papel como soporte (renuncia a la tela y al coletto). Luego vendrán otras crisis religiosas de esquizofrenia donde se cree Dios. En 1950 se casa con Juanita Ríos. En 1953 obtiene el Premio Nacional de Pintura. Muere en 1954.

La segunda mitad del siglo XX pertenece a la historia de las interpretaciones. Una hermenéutica de ellas nos daría decenas de Reverones. Este Reverón que imagino aquí no es real, es una escenificación más de los múltiples personajes que él y los imaginarios modernos han creado. Nunca tendremos al Reverón real y no sabremos de su autenticidad o inautenticidad.

Todos han destacado el rasgo teatral de Reverón como artista genio maldito, como un ermitaño, profeta y Cristo, como comediante artista-loco que se confundió con el personaje, al punto de parecerse y ser él. Reverón como un gran actor que ha montado una farsa como su madre, actriz fracasada. De este modo, este "gran embustero" no sabe dónde comienza la ficción y, en su rol histriónico de misógeno retraído, no hay sino, dice Calzadilla, acaso hablando más de su generación, "un ensayo de convertir en héroe a un miserable pintor para poner de acuerdo la fama de su obra con las tristes peripecias de su vida descalabrada que no fue más que una larga tentativa de autodestrucción"<sup>8</sup>. Calzadilla sugiere incluso, con Contramaestre, que en nuestra época Reverón se hubiese inventado él animador de TV, en vez de modelar y danzar ante las cámaras de Boulton o de Anzola.

Este Reverón es uno entre otros. Él mismo se ha burlado de sus personajes como lo muestran sus autorretratos pictóricos y fotográficos del último periodo del 48' al 54'. Lo tenemos con sombrero de cogollo como criollo folklórico<sup>9</sup>; con sombrero de Pumpa, afrancesado e informal<sup>10</sup>; de torero, español<sup>11</sup>; con sombrero de Pumpa y bailarinas de Degas<sup>12</sup>; con peluca como afeminado-trasvesti junto a unas bailarinas<sup>13</sup>; como profeta ermitaño y cristiano pero con desnudos<sup>14</sup>; velado y escondido como voyerista en las sombras de mujeres<sup>15</sup>; con barba y sin barba entre sus muñecas (como si fuese la barba una máscara posible<sup>16</sup>); con muñecas, barba y Pumpa, posando para sus muñecas<sup>17</sup>; con la Pumpa y el autorretrato de él mismo (en fotografía, es decir, como imagen de la imagen de la imagen platónica)<sup>18</sup>; con el fotógrafo y la pumpa; con el cuadro del autorretrato y un espejo de él mismo (en fotografía), mimesis en cuarta serie, como las Meninas<sup>19</sup>; con las muñecas en primer plano (en fotografía)<sup>20</sup>; con una muñeca en primer plano (en fotografía) en declarada perversión fetichista con amantes monstruosas<sup>21</sup>; como Van Gogh;

con sus muñecas monstruosas<sup>22</sup>; como profeta con su máscara siniestra (en fotografía)<sup>23</sup>; y como loco salvaje en un espejo partido (en fotografía)<sup>24</sup>.

Elderfield ha intentado una lectura de estos autorretratos finales de Reverón. La autoconciencia expresa de la esquizofrenia le permite el lúcido desdoblamiento sin abandonar la autenticidad del ser íntimo. Pero sólo le es posible esta experiencia auténtica de las máscaras pues él es autoconciente de que siempre somos virtuales, de que somos sólo máscaras y somos juegos histriónicos diseminados en múltiples lenguajes que a veces se descubren en el juego para luego sumergirse en el jugar de una máscara. Reverón reconoció y admitió su esquizofrenia y sus máscaras perversas e intentó mostrar lo oculto de lo visible que son las máscaras, intentó hacer patente lo encubierto que sostiene la imagen y la máscara. Allí se encontró con la noche sorda y "siniestra" de lo que no puede ser; se encontró descubriendo y des-ocultando la no-verdad de sí y de la imagen. Allí miró el espejo sin reflejo como mueca ciega de lo visible sumergiéndose en las fronteras de lo que debe permanecer encubierto fuera de toda presentación. Allí se hizo uno con la esquizofrenia.

De la utilería objetual son excepcionales los muñecos de alambre, material maldito para él y los objetos sin uso ni sentido como el espejo que disuelve las imágenes y la imagen misma. Allí la representación no es relevante, ni siquiera la representación de la luz, como en todos los objetos no instrumentales ni de utilería de modelaje, como señala Enderfield. Lo que intentan estos objetos de tercera clase es señalar los límites de la realidad donde el espacio delineado por el objeto destituye toda legitimidad al objeto; donde el objeto deja de ser objeto con sentido y es irrisoriamente desplazado hacia su inesencial virtualidad. El teléfono, la pajarera, el espejo, la biblia y algunos instrumentos musicales son la parodia de la realidad del objeto moderno y del sujeto que los comprende. Reverón opone al ente real su sustituto desacreditador, opone con estos objetos, a la realidad su profundo sentido relativo y virtual. Reverón ha escuchado en estos objetos un llamado decisivo más allá del sujeto moderno y sus objetos. Un llamado hacia el concepto que suspende lo real y salta hacia el abismo cercano de lo puramente temporal. Reverón es, sobre todo para nuestra época, un artista que al final abandona la obra, la imagen, el artista y la representación, para situarse en la última máscara, la de la integración de locura y realidad, la de la vida sobre el arte. Son objetos ni útiles, ni modelos miméticos, son objetos no para ser expuestos, ni pintados, son objetos sin público, esto es, no objetivos y no subjetivos.

## **(Footnotes)**

<sup>1</sup> Recordemos que en 1914, durante los únicos meses que vivió en París el pintor Fournier, "encontró muy interesante que (...) no usara más blanco que el de la tela" al modo de Cezanne. Así lo escribió el mismo Reverón por esos años. Tal vez la empatía sugerida con Gouguin y Van Gogh se funde más en el estilo de vida del artista que en los recursos técnicos que, ciertamente, provienen de Cezanne.

<sup>2</sup> Los Disidentes dijeron en los 50' que Reverón era un mero traductor local del impresionismo sin valor para el arte universal. Del mismo modo la reacción conceptual de los 70' contra las vanguardias lo redujo al valor del expresionismo bucólico pastiche francés o alemán de Gougain o Kirchner. Véase también el escrito de J. Calzadilla "Reverón el Mito y el Mono".

<sup>3</sup> Pág. 93. El Lugar de los Objetos, Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pág. 91.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 56.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pág. 20.

<sup>7</sup> En 1934 realiza recién su primera exposición individual y la hace en París en la Galería Granoff. Y, aunque sólo aparece una breve reseña

de la exposición, no es desestimable una exposición en París. También, gracias al majestuoso Hotel Miramar de Macuto, se convirtió progresivamente en objeto turístico para el pueblo de Caracas: el Robinson Crusoe, genio y loco de Macuto. Boulton organiza, en el año 33 (año de las sesiones fotográficas teatrales), una muestra en el Ateneo de Caracas donde vende algunas obras. El año 35 Edgar Anzola filma la primera película de Reverón, que es la primera sobre un artista venezolano. En el 38, el recién inaugurado Museo de Bellas Artes de Villanueva, adquiere dos obras de Reverón. No es mucho pero, comparado con el silencio público casi total de la década de los veinte, es sorprendente.

<sup>8</sup> Reverón, *El Mito y el Mono*. "Crítica", Caracas. Pág. 65.

<sup>9</sup> Autorretrato con sombrero de cogollo, 1948.

<sup>10</sup> Autorretrato con pumpa, 1948.

<sup>11</sup> Autorretrato, 1948.

<sup>12</sup> Autorretrato con muñecas – con pumpa, 1948.

<sup>13</sup> Autorretrato con muñecas, 1948.

<sup>14</sup> Anciano, tres mujeres y niño, 1948.

<sup>15</sup> Cinco figuras, 1939.

<sup>16</sup> Autorretrato con muñecas, 1948 y Autorretrato con muñecas – sin barba, sin pumpa, 1949.

<sup>17</sup> Autorretrato con muñecas – barba y pumpa, 1949.

<sup>18</sup> Fotografía de Victoriano de los Ríos. Reverón con pumpa y Autorretrato con pumpa y muñecas, 1954.

<sup>19</sup> Fotografía de Victoriano de los Ríos. Reverón con pumpa, cuadro Autorretrato y espejo, 1954.

<sup>20</sup> Fotografía de Victoriano de los Ríos. Reverón con pumpa y muñecas, 1954.

<sup>21</sup> Fotografía de Victoriano de los Ríos. Muñeca y Reverón – detalle, 1954.

<sup>22</sup> Autorretrato con muñecas y barba, 1949; Autorretrato con muñecas, 1950; Autorretrato con muñecas, 1949.

<sup>23</sup> Fotografía de Ricardo Razetti. "Remember to Hamlet", 1953.

<sup>24</sup> Fotografía de Ricardo Razetti. "El habitante y su esperanza", 1953.