



Héctor Poleo Entre épocas

*21 de mayo
al 20 junio de 2010*

Odalys Galería de Arte

Héctor Poleo Entre épocas

*21 de mayo
al 20 junio de 2010*

www.odalys.com

Héctor Poleo Entre épocas, polémicas y generaciones

Resulta bastante frecuente que la historia del arte termine privilegiando ciertas épocas de la producción de un artista de larga trayectoria y tienda a ocultar, o al menos a dejar en segundo plano a otras, así como, dentro de la extensión de siglos del arte europeo y universal, entran a escena y salen de ella países y movimientos que tienen su momento de gloria para después desvanecerse. En este sentido, llama la atención cómo, siguiendo dicho modelo, una pluma tan autorizada como la de Juan Carlos Palenzuela se refiere extensamente a la obra de Héctor Poleo de los años cuarenta y cincuenta, en sus etapas que el investigador califica de “realista” y “surrealista”¹, para luego apenas mencionarlo en su análisis de los años sesenta² y finalmente ignorarlo en su estudio de las décadas posteriores, a pesar de que el artista siguió activo hasta su fallecimiento en 1989.

Tal actitud es comprensible y muy respetable por cuanto, desde una perspectiva panorámica como la que asume Palenzuela, se toma en cuenta ante todo el momento emergente de la producción de un artista, cuando ésta significa un aporte novedoso en relación con el contexto, lo que fue el caso con las pinturas de Poleo de principios de los años cuarenta, en las que introduce en Venezuela postulados inspirados en el arte de contenido social del muralismo mexicano y viene así a sacudir un ambiente algo aletargado en la celebración a veces anodina y repetitiva del paisaje nacional (si exceptuamos figuras de primer orden como Armando Reverón y Francisco Narváez). Asimismo, se le concede cierta importancia al período considerado surrealista –Nueva York, entre 1945 y 1948-, por el

1 Cf.: Juan Carlos Palenzuela (2001). *Arte en Venezuela 1838-1958*. Caracas: Fundación Banco Industrial de Venezuela, pp. 153-54, 168 y 227

2 Cf.: Juan Carlos Palenzuela (2005). *Arte en Venezuela 1959-1979*. Caracas: CANTV, p. 60

Héctor Poleo Between periods, polemics and generations

More often than not, the history of art ends up highlighting certain periods in the long career of an artist and tends to conceal, or at least leave others in the background, in the same way that countries and movements throughout centuries of European and Western art come in and out of the scene to have their moment of glory and later fade out. In this regard, it is interesting to note how, following that model, such an authorized pen as that of Juan Carlos Palenzuela refers extensively to the work of Héctor Poleo of the forties and fifties, in the periods that the scholar describes as “realist” and “surrealist”¹, and then barely mentions him in his analysis of the sixties², finally ignoring him altogether in his study of subsequent decades, in spite of the fact that the artist continued to be active until his death in 1989.

Such an attitude is understandable and very respectable when, from a panoramic view such as the one taken by Palenzuela, only the emerging moment in the production of an artist is taken into account, when it became a novel contribution in relation to the context, which was the case with the paintings of Poleo of the early 40’s, when he introduces in Venezuela the ideas inspired by the art of social content of Mexican Muralism and thus jolts a somewhat sluggish atmosphere, still dedicated to the sometimes insipid and repetitive celebration of the local landscape (with the exception of reknowned figures such as Armando Reverón and Francisco Narváez). Some importance is awarded as well to the period considered surrealistic –New York, between 1945 and 1948- due to the fact that, apart from the inherent

1 Cf.: Juan Carlos Palenzuela (2001). *Arte en Venezuela 1838-1958*. Caracas: Fundación Banco Industrial de Venezuela, pp. 153-54, 168 and 227

2 Cf.: Juan Carlos Palenzuela (2005). *Arte en Venezuela 1959-1979*. Caracas: CANTV, p. 60

hecho, amén de la calidad misma de estas obras, de erigirse Poleo en el único representante destacado de esta corriente en Venezuela antes de los experimentos del Techo de la Ballena. En cambio, su obra posterior se inscribe, ya no como emergente sino como vigente, dentro de un contexto general del que participa, de cerca o de lejos, sin llegar a tener rol protagónico. Sin embargo, esa obra tardía merece igualmente ser objeto de estudio y comentario, ya que sin duda aporta una interpretación personal y muy libre, por parte de Poleo, de momentos tan importantes para el arte venezolano de las décadas del cincuenta y del sesenta respectivamente, como la abstracción geométrica y el informalismo, y a los cuales no se le ha emparentado, pese a evidentes cruces y coincidencias.

La obra de Poleo de los años cuarenta ha sido redituada con inmediato reconocimiento, como lo atestigua su biografía: una exposición personal en el Museo de Bellas Artes en 1941, apenas regresar de México y cuando no tenía sino 21 años, el Premio John Boulton (segundo en importancia en el Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, y prácticamente “antesala” del Premio Oficial de Pintura³) en 1943, el Premio Arturo Michelena en el Salón homónimo del Ateneo de Valencia en 1944, y el Premio Oficial de Pintura en 1947, además de una extensa lista de reconocimientos de menor categoría. (Asimismo, Alejandro Otero expondrá sus **Cafeteras** en el Museo de Bellas Artes en 1949, luego se abstendrá de enviar a los salones que tanto había criticado, hasta 1957 cuando gana el Premio John Boulton en el Salón Oficial de ese año, seguido del Premio Oficial de Pintura en 1958).

Este éxito es muy notable si se recuerda que esa primera etapa de Héctor Poleo (que sucede a su época de formación en Caracas y México) constituye al mismo tiempo la primera ruptura, tanto temática como formal⁴, con relación al paisajismo del Círculo de Bellas Artes y de la Escuela de Caracas. Ruptura sobre la que hay que insistir, ya que en 1950, los Disidentes, al querer proyectarse como la primera ruptura con esa tradición, sencillamente relegaron a Poleo como un artista más del pasado figurativo que pretendían erradicar, si bien el mismo Otero “solía decir que el regreso de Héctor Poleo, proveniente de México, fue un verdadero impacto para toda su generación”⁵. En este sentido, a razones de orden ar-

3. En 1942, en su primera edición, el Premio John Boulton recae sobre Narváez, quien será Premio Oficial en 1948. Lo mismo, además de con Poleo, ocurre con Juan Vicente Fabbiani (1944 y 1945), Armando Barrios (1946, 1954 y 1957), Manuel Cabré (1947 y 1951), Virgilio Trompiz (1955 y 1964), Alejandro Otero (1957 y 1958) y Luis Guevara Moreno (1958 y 1959).

4. Repetimos: exceptuando a Reverón y Narváez, cuyas obras, más que rupturas son desarrollos paralelos a la Escuela de Caracas.

5. En: Ariel Jiménez (2005). *Conversaciones con Jesús Soto*. Caracas: Fundación Cisneros, p. 135

quality of these works, Poleo establishes himself as the only outstanding representative of this tendency in Venezuela prior to the experiments of the group El Techo de la Ballena. On the other hand, his work after that is considered no longer emergent, but part of the mainstream, inscribed within a general context in which he participates, more or less involved, but without taking the leading role. However, that later work equally deserves to be studied and commented upon, as it undoubtedly contributes Poleo's personal and quite free interpretation of such important moments in Venezuelan art of the fifties and sixties respectively, as Geometric Abstraction and Informalism, and to which he has not been linked, despite evident crossings and coincidences.

The work of Poleo of the forties has drawn immediate recognition, as his biography attests: a solo exhibition in the Museo de Bellas Artes in 1941, as soon as he returned from Mexico, when he was only 21 years old, the John Boulton Prize (second in importance in the Official Annual Salon of Venezuelan Art, and practically a guarantee of the subsequent Official Prize for Painting³) in 1943, the Arturo Michelena Prize at the homonymous Salon of the Ateneo of Valencia in 1944, and the Official Prize for Painting in 1947, in addition to an extensive list of minor recognitions. (Likewise, Alejandro Otero will exhibit his “Cafeteras” (Coffee Pots) in the Museo de Bellas Artes in 1949, then he will abstain from sending work to the Salons that he so heavily criticized until 1957, when he wins the John Boulton Prize at the Official Salon of that year, followed by the Official Prize for Painting in 1958).

This success is quite noteworthy if we recall that that first phase of Héctor Poleo (which follows his formative period in Caracas and Mexico) constitutes at the same time the first break, thematic as well as formal⁴, in relation to the landscape painting tradition of the Circle of Fine Arts and the School of Caracas. A break that we have to emphasize, since in 1950, the Dissidents, in their desire to project themselves as the first rupture with that tradition, simply relegated Poleo as one more artist who belonged to that realistic past that they pretended to eradicate, even though Otero himself “used to say that the return of Héctor Poleo from Mexico became a true impact on his whole generation”⁵. In this regard, to reasons of artistic or-

3. In 1942, in its first edition, the John Boulton Prize was awarded to Narváez, who would receive the Official Prize in 1948. The same as with Poleo, occurs with Juan Vicente Fabbiani (1944 and 1945), Armando Barrios (1946, 1954 and 1957), Manuela Cabré (1947 and 1951), Virgilio Trompiz (1955 and 1964), Alejandro Otero (1957 and 1958) and Luis Guevara Moreno (1958 and 1959).

4. We repeat: except for Reverón and Narváez, whose works, more than breaks, are parallel developments of the School of Caracas.

5. In: Ariel Jiménez (2005). *Conversaciones con Jesús Soto*. Caracas: Fundación Cisneros, p. 135



4



2



32



34

tístico se agregaban otras estratégicas y propias de la beligerancia auto-exigida para cumplir con los postulados de una vanguardia. De hecho, aun cuando no distan sino tres años entre Poleo (nacido en 1918) y Alejandro Otero (nacido en 1921), parecería que los separa una generación, ya que la obra del primero, no sólo es figurativa sino que apela a unos valores de "clasicismo" luego fustigados por el segundo, y además, desde la novedad absoluta y el radicalismo de la abstracción geométrica en la Venezuela de los años cincuenta, se van difuminando las diferencias sin embargo profundas entre el paisajismo que todavía reinaba en los años cuarenta y la propuesta de Poleo centrada en el ser humano y con una carga "conflictiva" entonces inédita en el contexto nacional, ya que vuelve protagonistas a "sujetos subalternos" como los campesinos pobres de los Andes.

Así que se hace necesario, en este caso, evitar una lectura retrospectiva y más bien intentar reubicar al Poleo "realista social" en su contemporaneidad. Aun sin la presencia de personajes, el conflicto se hace presente en la naturaleza misma, como lo demuestran sus paisajes yermos e íngrims, con una luz fría y cortante casi invernal, pintados con una textura muy ligera y seca. Entre 1941 y 1943, Poleo viaja a los Andes y en 1942 pasará una temporada en San Rafael de Mucuchíes en compañía de Pedro León Castro, ambos abocados, como escribiera Miguel Otero Silva, a "hacer del hombre, de la ansiedad intemporal del hombre, el asunto y el clamor de sus cuadros"⁶. Ahí pintará Poleo *Los tres Comisarios*, obra emblemática dentro de la iconografía nacional.

En 1942, el máximo exponente de la Escuela de Caracas, el pintor y entonces director del Museo de Bellas Artes Manuel Cabré, por encargo del Presidente de la República Isaías Medina Angarita, emprende también un viaje a los Andes donde pinta varios paisajes. En ellos abandona la visión cercana e intimista con la que suele representar el Ávila, y adopta una perspectiva panorámica afín a la que empleaba José María Velasco para plasmar el Valle de México a fines del Siglo XIX. Son éstas pinturas de celebración casi barroca (en todo caso exultante) de la grandiosidad del paisaje andino, resplandeciente de infinitos verdes en una cálida atmósfera. Si las comparamos con las de Poleo, se vuelven obvias las diferencias que separan a ambos artistas.

Ahora bien, mucho se ha comentado acerca de la "hegemonía" que ejercen en aquel entonces los artistas de la Escuela de Caracas, y en efecto ocupan todos los cargos oficiales de la escena cultural: el de director de la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas

der, other strategic ones were compounded, characteristic of the self-imposed belligerence in order to comply to the axioms of an avant-garde movement. In fact, although they are just three years apart in age, Poleo (born in 1918) and Otero (born in 1921) seem to be a generation apart, since the work of the first one is not only realistic, but appeals to certain "classical" values later censured by the latter. Also, from the standpoint of the absolute novelty and the radicalism of Geometric Abstraction in the Venezuela of the fifties, the differences, albeit profound, between the landscape painting tradition that still reigned in the forties and Poleo's work become blurry, even though his work is centered in the human being, with a "conflictive" load never seen before in the national context, inasmuch as he turns "subaltern subjects", such as the poor peasants of the Andes, into protagonists.

Therefore, it becomes necessary, in this case, to avoid a retrospective look and rather try to reestablish Poleo, the "social realist", in his time. Even without the presence of the human figure, conflict is present in nature itself, as can be seen in his barren, solitary landscapes, with a cold and cutting, almost wintry light, painted with a very thin and dry texture. Between 1941 and 1943, Poleo travels to the Andes and in 1942 he will spend a period of time in San Rafael de Mucuchíes accompanied by Pedro León Castro, both dedicated, as Miguel Otero Silva would write, to "make of man, of the timeless anguish of man, the subject and the clamor of their paintings"⁶. Poleo would paint there *Los Tres Comisarios* (The Three Sheriffs), a symbolic work within the national iconography.

In 1942, the top exponent of the School of Caracas, the painter and then director of the Museo de Bellas Artes, Manuel Cabré, by appointment of the President of the Republic, Isaías Medina Angarita, undertakes also a trip to the Andes, where he paints several landscapes. In those he abandons the close and intimate vision with which he usually represents the Avila mountain, and adopts a panoramic perspective similar to the one José María Velasco used to depict the Valley of Mexico in the late 19th century. These are paintings of an almost baroque (at any rate exultant) celebration of the grandiosity of the Andean landscape, resplendent with infinite greens in a warm atmosphere. If we compare them with Poleo's landscapes, the differences separating these two artists become obvious.

Now then, much has been commented about the "supremacy" exerted at that time by the artists of the School of Caracas, and in effect they occupy all the official positions in the cultural scene: director of

6. En: Miguel Otero Silva. "La figuración poética de Héctor Poleo", en: *Héctor Poleo. Retrospectiva* (catálogo). Museo de Bellas Artes, Caracas, 1974, s.p.

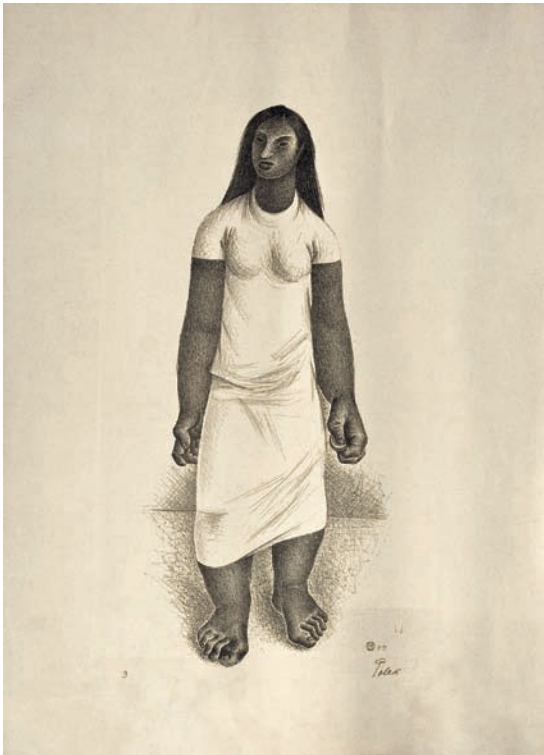
6. In: Miguel Otero Silva. "La figuración poética de Héctor Poleo", in: *Héctor Poleo. Retrospectiva* (catalogue). Museo de Bellas Artes, Caracas, 1974



3



33



5



36

de Caracas (anterior Academia de Bellas Artes), el de director del Museo de Bellas Artes⁷, los de organizadores y jurados del Salón Anual Oficial de Arte Venezolano, estos últimos compartidos con miembros de la alta sociedad y de la élite intelectual. Pero ejercían estos cargos con una notable benevolencia hacia los artistas jóvenes (muchos de ellos sus alumnos en la Escuela) y sus propuestas novedosas, así como hacia sus contemporáneos independientes. En la primera edición del Salón Oficial (1940), ganan el Premio de Pintura Marcos Castillo y el de Escultura Francisco Narváez, dos artistas que no forman parte de la Escuela de Caracas. Con ese mismo espíritu tolerante acogerán a Héctor Poleo, a Pedro León Castro y más adelante a Pascual Navarro, Mateo Manaure, Oswaldo Vigas, Alejandro Otero...

La primera etapa de Héctor Poleo marca el regreso de la figura humana en la pintura venezolana (aunque nunca desapareció del todo, véanse Marcos Castillo, Juan Vicente Fabbiani, Francisco Narváez, incluso Pedro Centeno). Lo que sí es novedoso es, como ya mencionamos, la creación de una iconografía de los campesinos andinos representados sin afán folclórico o costumbrista alguno –aunque a veces recurre a sus temas, como el “ventaneo”–, al contrario, imbuidos de una dignidad y solidez que evocan, más allá de los muralistas mexicanos, a los grandes fresquistas italianos: Giotto, Masaccio y que, como los personajes de aquéllos, no pertenecen a circunstancias transitorias sino a una atemporalidad que los libera de anecdotismos. Como bien escribe Miguel Otero Silva: “El humanismo de Poleo no es una barricada de insurrecto, ni siquiera una tribuna de denuncia, sino una confesión de amor a su pueblo y de inconformidad con el destino de ese pueblo”⁸. En efecto, no se trata de un arte militante e ilustrativo, sino de la expresión plástica de la empatía del artista con sus modelos. El irrespeto del canon académico en la exageración de los brazos, las manos, las piernas y los pies ya no es motivo de escándalo; se entiende que simboliza el duro trabajo de la tierra, así como lo vemos en la misma época en los ecuatorianos Oswaldo Guayasamin y Eduardo Kingman.

Entre 1945 y 1948, Héctor Poleo vive en Nueva York (un destino entonces poco común para un artista venezolano), en el corazón del estallido expresio-

7. Antonio Edmundo Monsanto es director de la Escuela de 1936 a su muerte en 1948. Le sucede su hermano Bernardo Monsanto, hasta 1953. Luis Alfredo López Méndez dirige el Museo de Bellas Artes entre 1940 y 1941 y de 1946 a 1948; Manuel Cabré de 1941 a 1946. En 1948 asume Carlos Otero, hasta 1956.

8. Letter of Alejandro Otero to Alfredo Boulton, Paris, April 10, 1948 (In: *He vivido por los ojos. Correspondencia Alejandro Otero Alfredo Boulton 1946-1974*. Caracas: Alberto Vollmer Foundation and Museo Alejandro Otero, 2001, p.71)

the Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas of Caracas (former Academy of Fine Arts), director of the Museo de Bellas Artes⁷, organizers and jury of the Official Annual Salon of Venezuelan Art, these latter ones shared with members of the high society and intellectual elite. However, they exercised these offices with notable benevolence towards young artists (many of them their students at the School) and their new proposals, as well as towards the independent painters of their own generation. In the first edition of the Official Salon (1940), the Painting Prize is awarded to Marcos Castillo and the Sculpture one to Francisco Narváez, two artists who were not part of the School of Caracas. With that same tolerant spirit they will receive Héctor Poleo, Pedro León Castro and later Pascual Navarro, Mateo Manaure, Oswaldo Vigas, Alejandro Otero...

The first period of Héctor Poleo marks the return of the human figure to Venezuelan painting (though it had never disappeared entirely, see Marcos Castillo, Juan Vicente Fabbiani, Francisco Narváez, even Pedro Centeno). What is new is, as we already mentioned, the creation of an iconography of Andean peasants represented without folkloric intention whatsoever –although he sometimes resorts to its themes, such as the “ventaneo” (the custom of sitting by the window)–, on the contrary, they are imbued with a dignity and solidity that evoke, beyond Mexican muralists, the great Italian frescoes of Giotto and Masaccio and that, like their figures, do not belong to transitory circumstances but to a timelessness that liberates them from anecdote. As Miguel Otero Silva so well writes: “The humanism of Poleo is not a barricade of the insurgent, not even a tribune of accusation, but a confession of love for his people and inconformity with the destiny of that people”⁸. In effect, it is not a militant or illustrative art, but a plastic expression of the empathy of the artist with his models. The disrespect of the academic canon in the exaggeration of the arms, the hands, the legs and the feet is no longer motive for scandal; it is understood as symbolizing the hard work of the soil, as we can see in the same period in the Ecuadorians Oswaldo Guayasamin and Eduardo Kingman.

Between 1945 and 1948, Héctor Poleo lives in New York (an uncommon destiny for a Venezuelan artist back then), in the heart of the abstract expressionist explosion. We can assume that he was indi-

7. Antonio Edmundo Monsanto is director of the School from 1936 until his death in 1948. He is succeeded by his brother Bernardo Monsanto, until 1953. Luis Alfredo López Méndez directs the Museo de Bellas Artes between 1940 and 1941 and from 1946 to 1948; Manuel Cabré from 1941 to 1946. In 1948 Carlos Otero is appointed director, until 1956.

8. Letter of Alejandro Otero to Alfredo Boulton, Paris, April 10, 1948 (In: *He vivido por los ojos. Correspondencia Alejandro Otero Alfredo Boulton 1946-1974*. Caracas: Alberto Vollmer Foundation and Museo Alejandro Otero, 2001, p.71)



61

nista abstracto, al cual podemos suponer asiste con indiferencia, muy concentrado en dar un giro menos local a su pintura, pero conservando sus valores de espíritu humanista y figuración plástica. La Segunda Guerra Mundial, que apenas está terminando y de la que se empiezan a conocer los horrores, le inspira unos cuadros que conforman su etapa "surrealista," sin duda derivativa de Salvador Dalí, de quien retoma inquietantes formas biomórficas, y de Yves Tanguy y sus paisajes desérticos. Ambos artistas pasaron la Segunda Guerra Mundial en Nueva York, donde sin duda Poleo pudo ver sus obras. En este caso, el epíteto "derivativo" no llega a ser menospreciativo, ya que el epígono superó a sus modelos en la asombrosa precisión y el detallismo refinado de sus pinturas y en las sobrecogedoras atmósferas de desolación así logradas. El efecto impactante de estas obras reside precisamente en el contraste entre los elementos surreales e imaginarios (de pesadilla) y el implacable realismo con el que están plasmados, digno de los más virtuosos académicos del siglo XIX. Aquello que se había vuelto alarde técnico y receta reiterada en Dalí y Tanguy se convierte en Poleo en un "pathos," que, como en sus obras de temas andinos, sabe evitar lo particular y circunstancial para lograr una expresión universal y atemporal del horror de la destrucción bélica.

En París, donde se traslada en 1948, inicia Poleo su tercera etapa, y ya con esa fecha, llegamos a la parte menos estudiada, pero no menos interesante, de su trabajo. Si bien las primeras obras pintadas en París pertenecen todavía al período surrealista neoyorquino, rápidamente y después de un breve paso sin consecuencias ulteriores por una pintura de pincelada gruesa y visible y unos pasteles de trazos rápidos sugerentes del volumen, Poleo define su nuevo estilo. Aparecen personajes –sobre todo mujeres- en cercanos primeros planos (caras, bustos, medio-cuerpos), o bien distantes, misteriosas y algo hieráticas, o bien melancólicas y ensimismadas, todas delineadas con un dibujo preciso y sintético, con preferencia en los perfiles. Omite los detalles, el modelado y las sombras. Sin llegar a ser citas pictóricas totalmente identificables, estas figuras evocan a otras del pasado renacentista: Ghirlandaio (*Giovanna Tornabuoni*), Piero di Cosimo (*Simonetta Vespucci*), Piero Della Francesca (*Battista Sforza*) entre otras, y también, de manera más difusa, a los últimos góticos y los primitivos italianos. Así se reafirma en Poleo su sentido de la claridad, del equilibrio, en fin, su gusto por el clasicismo, seguramente reforzado por las visitas al Museo del Louvre. Al mismo tiempo, hay en su arte un componente moderno, que se hace presente en cierta geometrización de las formas, incluso humanas, en el privilegiar los planos sobre los volúmenes, en el uso de superficies cromáti-

fferent to it, as he was quite concentrated in giving a less local turn to his painting, while preserving his humanistic values and figurative expression. World War II, which is just ending and the horrors of which are just starting to be known, inspires him several paintings which will be part of his "surrealist" period, undoubtedly derivative from Salvador Dalí's disquieting biomorphic shapes and Yves Tanguy's barren landscapes. Both artists lived in New York during World War II, where Poleo must have seen their work. In this case, "derivative" is not a derogatory term, since the emulator surpassed his models in the astonishing precision and refined detail of his paintings and the overwhelming atmosphere of desolation achieved. The impact of these works resides precisely in the contrast between the surreal and imaginary (nightmarish) elements and the implacable realism with which they are depicted, worthy of the greatest virtuoso academics of the 19th century. What had become a technical display and reiterated formula in Dalí and Tanguy, evolves in Poleo into a pathos which, as in his Andean works, knows how to avoid the particular and circumstantial in order to achieve a universal and timeless expression of the horror of war.

In Paris, where he moves in 1948, Poleo initiates a third phase, and already on this date we arrive at the least studied, but no less interesting, part of his work. Even though the first works painted in Paris still belong to the surrealist New York period, quickly and after a brief passage without ulterior consequences through a painting of thick and visible brush-strokes and pastels of quick strokes suggesting volume, Poleo defines his new style. People appear –mostly women- in close-up views (faces, busts, half-length bodies), either distant, mysterious and somewhat hieratic, or melancholic and self-absorbed, all of them drawn with a precise and synthetic line, with a preference for profiles. He omits details, modeling and shading. Without being specific pictorial quotes, these figures evoke others from the Renaissance past: Ghirlandaio (*Giovanna Tornabuoni*), Piero di Cosimo (*Simonetta Vespucci*), Piero della Francesca (*Battista Sforza*) among others, and also more vaguely, the late Gothic and primitive Italian painters. Thus Poleo reaffirms his sense of clarity, balance, in brief, his taste for classicism, surely reinforced by visits to the Louvre. At the same time, there is in his art a modern component, which makes itself present in a certain geometry of forms, including human, in prioritizing planes over volumes, in the use of flat chromatic surfaces, in the last resort: we can identify in Poleo's figuration of the fifties his affinity with geometric abstraction.

In 1950 the group of the Dissidents is formed in Paris, led by a very combative Alejandro Otero, who



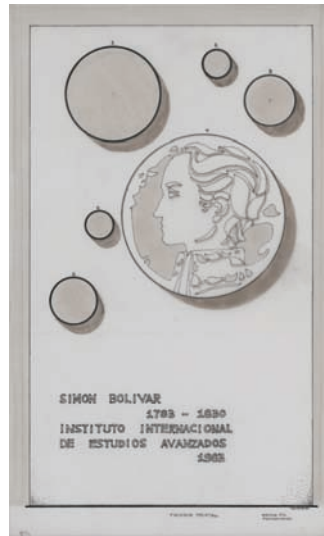
58



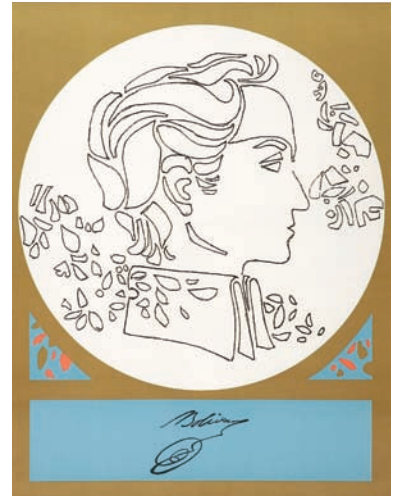
67



68



65



70

cas planas, en última instancia: se identifica en la figuración de Poleo en los años cincuenta la cercanía de la abstracción geométrica.

En 1950 se forma en París el grupo de los Disidentes, encabezado por un muy combativo Alejandro Otero, que encuentra en la abstracción geométrica (uno de los movimientos que ocupa entonces la escena parisina, pero no el único) todo el radicalismo necesario para romper con el paisajismo local. Por primera vez en la Historia, artistas venezolanos van a ser contemporáneos de una vanguardia internacional (es decir, europea) y así poder deslastrarse de esa sensación, tan dolorosamente vivida por Otero, de permanecer “detrás del tiempo”⁹. Poleo no compartía esa angustia: él había sido parte de la vanguardia latinoamericana y, -muy a su manera, con Francisco Narváez-, su cultor más importante en Venezuela, él había, en su momento, irrumpido contra esa tradición que a su vez los Disidentes querían ahora cancelar. De hecho, Miguel Otero Silva había subrayado la supuesta incompatibilidad entre ellos y Poleo cuando escribió, (aquí reproducimos la cita en toda su extensión): “la rebelión de los jóvenes izó dos banderas disímiles. Los unos, encabezados por Alejandro Otero Rodríguez, enrumbarían su disidencia por el derrotero de la pintura abstracta que habían predicado Mondrian, Malevitch y Kandinski. Los otros, con Héctor Poleo como cifra más espléndida, decidieron hacer del hombre, de la ansiedad intemporal del hombre, el asunto y clamor de sus cuadros”¹⁰. MOS no toma aquí en cuenta un desfase de diez años entre ambos movimientos, pero es de notar la palabra “disidencia”, que remite al nombre que adoptará el grupo, así como la alusión a sus antecedentes, que no pertenecen a la tradición latinoamericana y por lo tanto carecen para él de validez en el contexto del arte venezolano. Esa es la misma argumentación que desarrolló en su famosa polémica con Alejandro Otero. En esa ocasión, MOS termina, después de muchas reservas, aceptando la abstracción como un “medio” al alcance de los artistas para “construir regiones secundarias de sus cuadros”¹¹, como lo hizo Luis Guevara Moreno, que cita como ejemplo. Y aunque Poleo nunca pasó por una etapa totalmente abstracta, al contrario de Guevara Moreno y de Armando Barrios, se puede apreciar en sus obras de los años cincuenta una impronta abstracta, no sólo en “regiones secundarias”, esos fondos que resuelve en planos geométricos, sino también en el protagonismo de las superficies y el manejo de colores uniformes. Este estilo de Poleo se vuelve particularmente eficaz,

9.Op.cit.

10. En: *Polémica sobre arte abstracto. Alejandro Otero Rodríguez / Miguel Otero Silva*. Caracas: Museo Alejandro Otero, 1999, p. 48

11. Op.cit.

finds in geometric abstraction (one of the movements in vogue at that time in Paris, but not the only one) all the necessary radicalism to break with local landscape painting. For the first time in history, Venezuelan artists would be contemporary with an international (that is, European) avant-garde movement, thus being able to free themselves from the feeling, so painfully lived by Otero, of remaining “behind time”⁹. Poleo did not share that anxiety: he had been part of the Latin American avant-garde and, -very much in his own way, with Francisco Narváez-, its most important representative in Venezuela, he had broken with that tradition that the Dissidents now wanted to cancel. In fact, Miguel Otero Silva had underlined the supposed incompatibility between them and Poleo when he wrote, (we now reproduce the whole quote): “the rebellion of the young raised two dissimilar flags. On the one hand, those headed by Alejandro Otero Rodríguez, would take their dissidence down the path of abstract painting preached by Mondrian, Malevitch and Kandinsky. The others, with Héctor Poleo as the most splendid figure, decided to make of man, of the timeless anguish of man, the subject and clamor of their paintings”¹⁰. MOS does not take into account here a disparity of 10 years between both movements, but it is worth noting the use of the word “dissidence”, which refers to the name that the group will adopt, as well as the allusion to its predecessors, which do not belong to the Latin American tradition and thus lack validity for him in the context of Venezuelan art. That is the same argumentation that he developed in his famous polemic with Alejandro Otero. On that occasion, after many reservations, MOS ends up accepting abstraction as a “means” for artists to “construct secondary regions of their paintings”¹¹, like Luis Guevara Moreno, whom he cites as an example. And even if Poleo did not go through a totally abstract period, as opposed to Guevara Moreno or Armando Barrios, we can appreciate in his works of the fifties an abstract stamp, not only in “secondary regions”, those backgrounds he resolves in geometric planes, but also in the emphasis given to the surfaces and the handling of uniform colors. This style of Poleo becomes particularly effective, due to the clarity of its language, in the mural that he makes for the Rectoría of the Ciudad Universitaria. We must highlight the fact that Carlos Raúl Villanueva, partisan and defender of abstraction, nevertheless invited Poleo, Francisco Narváez and Pedro León Castro to

9.Op.cit.

10. In: *Polémica sobre arte abstracto. Alejandro Otero Rodríguez / Miguel Otero Silva*. Caracas: Museo Alejandro Otero, 1999, p. 48

11. Op.cit.



1



6



14

por la claridad de su lenguaje, en el mural que realiza en el rectorado de la Ciudad Universitaria. Es de destacar el hecho de que Carlos Raúl Villanueva, partidario y defensor de la abstracción, haya sin embargo invitado a Poleo, Francisco Narváez y Pedro León Castro a participar en su programa de integración de las Artes en la UCV, cuando al mismo tiempo desterró de su recinto a la *María Lionza* de Alejandro Colina, comanditada a sus espaldas por el dictador Pérez Jiménez.

A principios de los años sesenta, ya establecido en París aunque en contacto constante con Venezuela, Héctor Poleo da un giro que nada parecía augurar: de su obra anterior apenas guarda los perfiles femeninos, ahora fantasmales y casi ocultos dentro de unas atmósferas oníricas, totalmente abstractas y, por si fuera poco, abstractas “informalistas” o “líricas”. En este caso, la escogencia del adjetivo no puede ser casual. En efecto, la oleada de abstracción no geométrica que surge en Estados Unidos hacia 1946-47, conocida como “expresionismo abstracto”, y contemporáneamente en Francia bajo el término de “abstracción lírica”, alcanza luego otros ámbitos como España y América Latina (en Venezuela fue casi hegemónica a principios de los sesenta), donde se conoce como “informalismo”. En consecuencia, si calificamos de “lírica” a la abstracción de Poleo, implícitamente la relacionamos con el escenario francés; en cambio si la tildamos de “informalista”, la ubicamos en el contexto venezolano. Desde luego, no es descartable que haya una convergencia, aunque nos inclinamos a analizar esta producción de Poleo como parte de –y aporte a– lo nacional. No sólo por razones cronológicas (ya en los años sesenta la abstracción lírica había perdido terreno en Francia y el informalismo estaba en pleno auge en Venezuela), sino porque, como la mayoría de sus colegas y coterráneos, podemos suponer que tuvo un afán de mayor libertad formal, y así como los abstractos geométricos se deshicieron, aunque sea por un momento, de los rigores ortogonales, Poleo se alejó de su sentido clásico y de su necesidad de orden.

Esta producción, en la que abandona el óleo a favor del acrílico, que presenta la ventaja de una ejecución y un secado más rápidos, ofrece muchos matices: atmósferas acuáticas o etéreas, logradas con finísimas capas y transparencias; otras pétreas, opacas y más dramáticas; otras con vigorosos trazos gestuales que parecen herir el soporte; unas donde se vislumbran no sólo figuras humanas sino formas ligeras como olas o nubes o al contrario sólidas como fragmentos de piedras o de cometas, en todo caso formas misteriosas que cruzan la tela sugiriendo explosiones. También se hace presente una tendencia monocromática que refuerza la abstracción al fundir y diluir aún más los elementos figurativos. Recuerda Miguel Otero Silva que

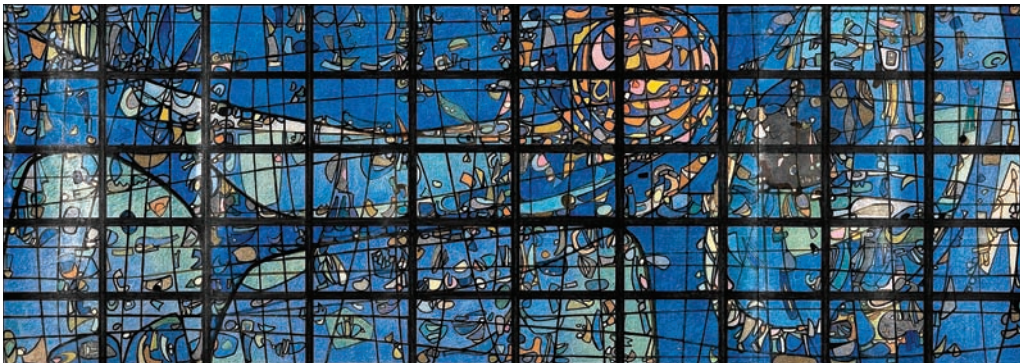
participate in his art integration program for the UCV, when at the same time he exiled from its space the figure of *María Lionza* by Alejandro Colina, commissioned behind his back by the dictator Marcos Pérez Jiménez.

In the early sixties, already settled in Paris although in constant contact with Venezuela, Héctor Poleo takes a turn that seemed to foretell nothing: from his previous work he only keeps the feminine profiles, now ghostly and almost hidden within dreamlike, totally abstract atmospheres, and moreover, abstract in an “informal” or “lyrical” style. In this case, the choice of the adjective cannot be casual. In effect, the wave of non-hard-edge abstraction that emerges in the United States towards 1946-47, known as “abstract expressionism”, and simultaneously in France as “lyrical abstraction”, reaches later other latitudes, such as Spain and Latin America (in Venezuela it almost reigned supreme in the early sixties), where it is known as “Informalism”. In consequence, if we qualify Poleo’s abstraction as “lyrical”, we implicitly link it to the French scenario; if we instead call it “informalist”, we place it within the Venezuelan context. Of course, it not entirely impossible that both may converge, although we tend to analyze this production of Poleo as part of –and contribution to– the national art. Not only for chronological reasons (already in the sixties lyrical abstraction had lost ground in France while informalism was in vogue in Venezuela), but because, like the majority of his colleagues there, we can guess he had a desire for greater formal freedom, and just like geometric abstract artists shed, even for just a moment, the orthogonal rigors, Poleo abandoned its classic sense and its need for order.

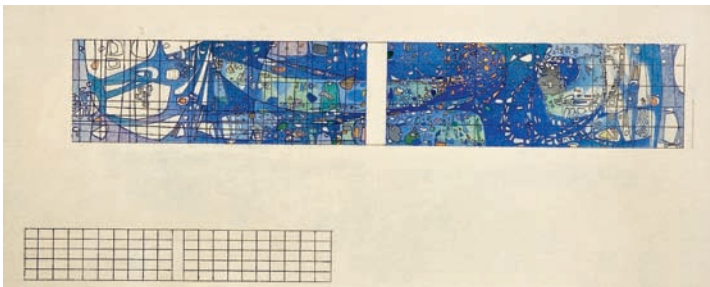
This work, in which he abandons oils in favor of acrylics, which have the advantage of faster execution and drying, offers many nuances: aquatic or ethereal atmospheres, achieved with very thin layers and transparencies; stony, opaque and more dramatic ones; others with vigorous gestural strokes that seem to wound the support; some where not only human figures can be seen, but also weightless forms like waves or clouds or on the contrary, solid shapes like rock or comet fragments, in any case mysterious forms that cross the canvas suggesting explosions. Present also is a monochromatic tendency that reinforces the abstraction by fusing and diluting even more the figurative elements. Miguel Otero Silva recalls that Miguel Ángel Asturias talked about the “figured abstractions” of Poleo, and he adds: “I am delighted particularly with that paradox of “figured abstraction” because it is the most unerringly baroque way of defining the poetic humanism that



46



51



50



56

Miguel Ángel Asturias habló de las “abstracciones figuradas” de Poleo, y añade: “Me deleita particularmente esa paradoja de la ‘abstracción figurada’ porque es la manera más certeramente barroca de definir el humanismo poético que guía la mano y el pensamiento de Héctor Poleo”¹². Vale la pena comentar el comentario, pues lo “barroco” no se aplica sólo a la pluma de Asturias sino por extensión a la pintura de Poleo, y así se sugiere, además de las distancias con su anterior clasicismo, su pertenencia a América Latina, barroca por naturaleza como afirmó otro de sus grandes escritores, Alejo Carpentier, y se insiste en el humanismo, valor esencial para MOS, por encima de una abstracción que por sí sola tal vez no lo convenció, y de hecho, en la descripción de esas obras, rescata todos sus elementos figurativos en un largo inventario.

Desde fines de los sesenta y durante toda la década de los ochenta, si no se dan en la obra de Poleo notables cambios estilísticos sino más bien variaciones, en cambio se produce una diversificación de medios: tapices, vitrales, esculturas, joyas, que demuestran su espíritu inquieto y abierto a la experimentación. En esta fase destaca el magnífico vitral realizado en 1978 para el Aeropuerto Internacional de Maiquetía, donde los azules adquieren especial riqueza y los emplomados propios de esa técnica vienen a tomar el lugar de esos trazos negros con los que Poleo delimita sus figuras. Asimismo, en sus esculturas-placas se valora el carácter de medalla de sus figuras de perfil de los años cincuenta y la limpidez de sus contornos. En este sentido, el cambio de medios permite resaltar unos elementos fundamentales de la estética de Poleo a través de sus diversas etapas, como lo son la pureza de la línea y su poder de síntesis.

El impecable dominio técnico de Poleo es siempre objeto de admiración, pero aún más lo son la soltura y sinceridad con las que ha sabido ser un artista venezolano que ha integrado a su extensa obra, en vez de enfrentarlos, el aporte latinoamericano y el europeo para ambos refundirlos en un lenguaje propio con él que se han identificado sus compatriotas, como lo demuestra el gran aprecio del que goza su obra.

Federica Palomero/abril 2010

guides the hand and the thought of Héctor Poleo”¹². The comment is worth noting, for the “baroque” does not apply only to the pen of Asturias but by extension to the painting of Poleo, and it is thus suggested, besides the distance with his earlier classicism, his belonging to Latin America, baroque by nature, as another of its great writers, Alejo Carpentier, affirmed. There is moreover an insistence on Humanism, essential value for MOS, above an abstraction that on its own perhaps did not convince him, and in fact, in the description of these works, he rescues all their figurative elements in a long inventory.

From the late sixties and throughout the eighties, although there are no notable stylistic changes in the work of Poleo but variations, on the other hand there is a diversification of the media: tapestries, stained-glass windows, sculpture, jewelry, which show his restless spirit, always open to experimentation. In this phase, his magnificent stained-glass window made for Maiquetía International Airport in 1978 stands out, where the blues acquire special richness and the lead divisions characteristic of this technique substitute those black strokes with which Poleo traces his figures. In addition, in his plaques-sculptures we value the medallion quality of his profile figures of the fifties and the limpidity of their contours. In this regard, the change of media allows to highlight basic elements of the aesthetic of Poleo through his diverse periods, such as the purity of line and his power of synthesis.

The impeccable technical mastery of Poleo is always the object of admiration, but even more are the ease and sincerity he showed as a Venezuelan artist who integrated to his prolific work both the Latin American and the European contributions, without confronting them, but rather re-fusing them into a personal language that his countrymen can identify with, as is made evident by the great appreciation that his work enjoys.

Federica Palomero/April 2010

12. Op.cit.

12. Op.cit.



60



53



9



10



29



30

17



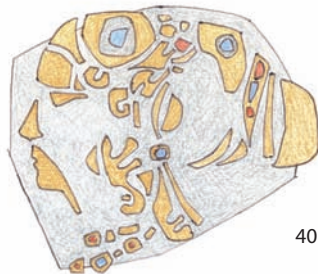
39



41



38



40



69



52



44



45



42



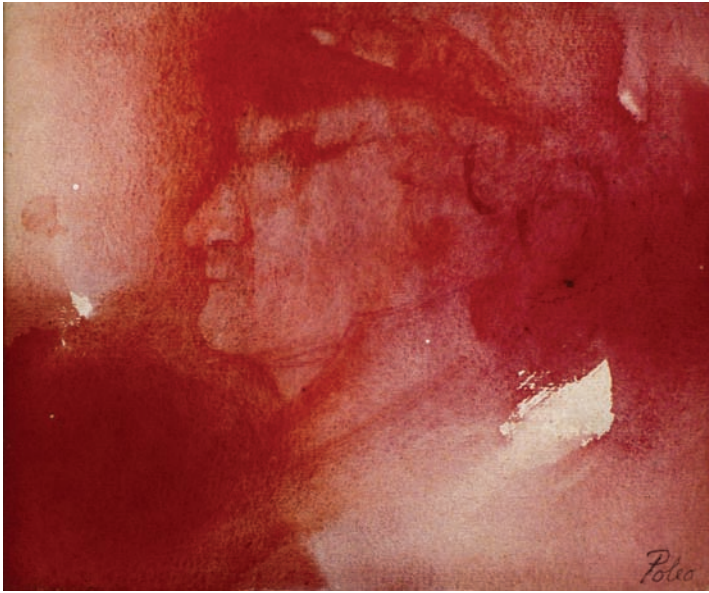
43



31



48



17



12



15

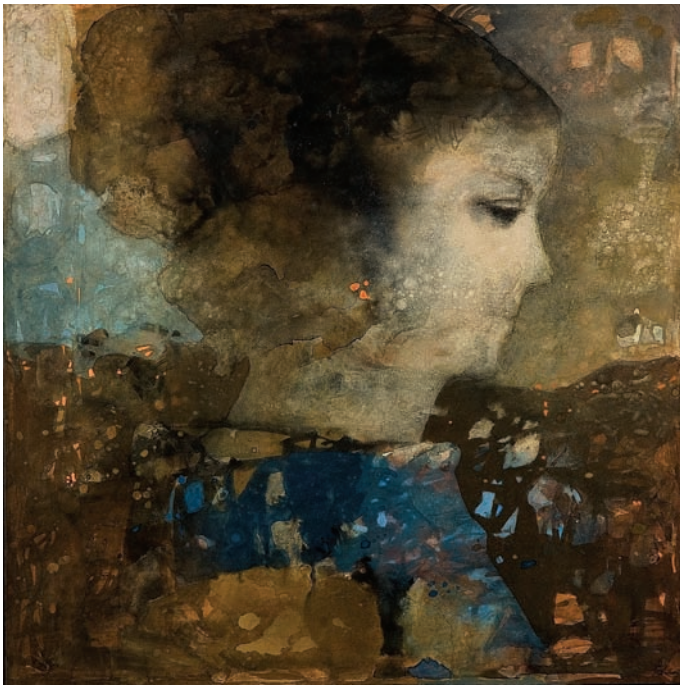




7



19



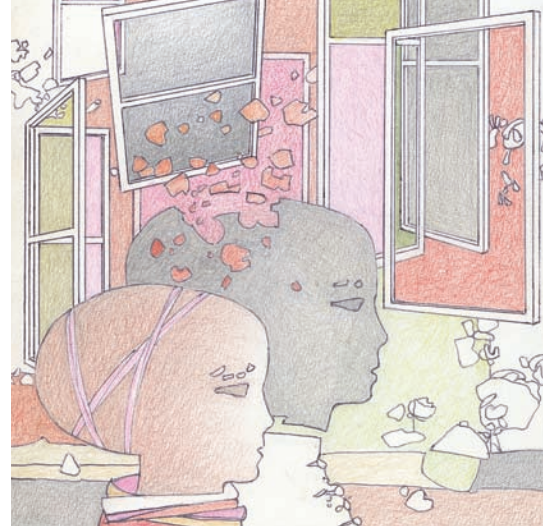
35



8



37



75



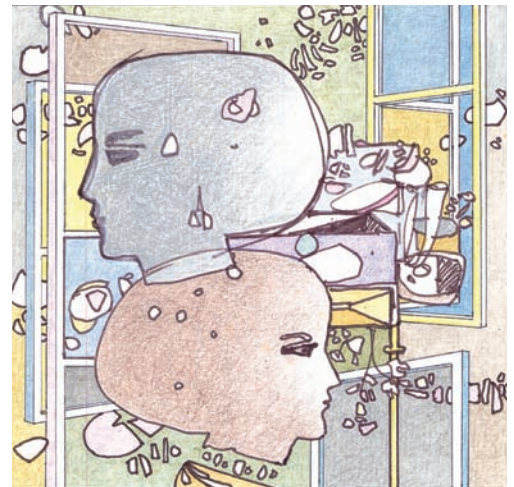
60



59



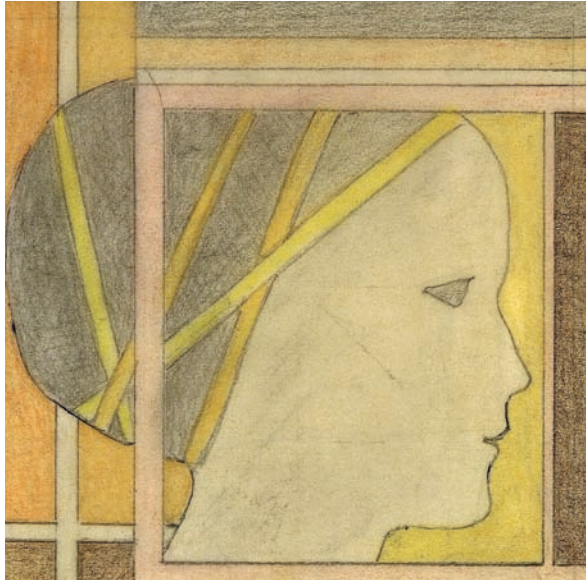
76



77



55



74

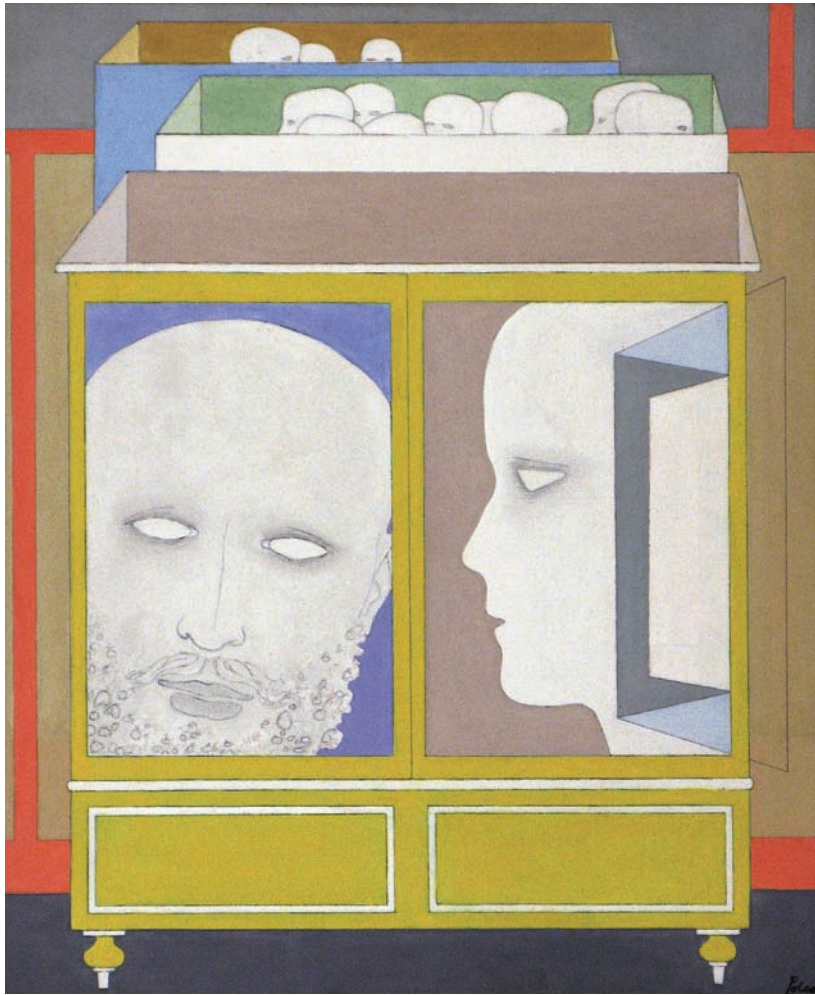


66



71





63



20





28



62



23



26



21

LISTADO DE OBRAS

- 1**
Iglesia, 1935
Lápiz s/papel,
19.5 X 14.5cm
Firmado abajo izquierda
- 2**
Los Comisarios, 1940
Carboncillo s/papel,
33.5 x 27 cm
Firmado abajo derecha
- 3**
La visita, 1940
Grafito s/cartulina,
51 x 40.5 cm
Firmado abajo derecha
- 4**
Pareja andina, 1940
Grafito s/cartulina,
44.2 x 35.5 cm
Firmado abajo derecha
- 5**
Figura indígena, 1940. México
Grafito s/cartulina beige,
65 x 48.5 cm
Firmado abajo derecha
- 6**
S/t, 1947
Acuarela s/papel,
35.5 x 42 cm
Firmado abajo derecha
- 7**
Desnudo sentado (Retrato de Adela Rico), 1949
Gouache y pastel s/cartulina,
63 x 48 cm.
Firmado
- 8**
Desnudo reclinado (retrato de la esposa del artista), 1949
Guache y grafito sobre papel,
63 x 48 cm
Firmado abajo izquierda
- 9**
Boceto para mural, 1949
Gouache s/papel,
12.6 x 12.6 cm
Firmado abajo derecha
- 10**
Boceto para mural, 1949
Aguada y creyón s/papel,
12.6 x 12.6 cm
Firmado abajo derecha
- 11**
Rostro, Ca. 1950
Gouache s/papel,
28 x 23 cm
Firmado abajo derecha
- 12**
Boceto para familia, Ca.1950
Creyones y grafito s/papel,
22.5 x 10 cm
Sin firma
- 13**
Figura sentada, 1954
Tinta y aguada s/cartón,
30.4 x 20.8 cm
Sin firma
- 14**
Paisaje Andino, 1957-58
Mixta s/cartón,
26 x 36 cm
Firmado dorso
- 15**
Maternidad, 1958
Mixta s/carboncillo,
36 x 26 cm
Firmado abajo derecha
- 16**
Familia, 1959
Tinta s/cartulina,
32 x 23.6 cm
Firmado abajo derecha
- 17**
Retrato de Reverón, 1960
Acuarela s/papel,
19 x 22.6 cm
Firmado abajo derecha
- 18**
Boceto, Ca. 1960
Lápiz s/cartón,
16 x 45 cm
Sin firma
- 19**
L'oiseau blessé, 1965
Acrílico s/tela,
65 x 81 cm
Firmado arriba derecha
- 20**
S/t, 1970
Escultura en aluminio, 2/10,
31.5 x 29 x 12.5 cm.
Ed.2/10
Firmado abajo derecha
- 21**
Nocturno, 1970
Técnica mixta s/papel,
25 x 24 cm
Firmado
- 22**
Familia andina, Ca. 1970
Creyones de cera s/pergamino,
20.5 x 23.6 cm
Sin firma
- 23**
Danzante, Ca. 1970
Collage intervenido con lápices
y tinta,
11.5 x 14.5 cm
Firmado abajo derecha
- 24**
S/t, 1970
Collage s/papel,
11 x 15.7 cm
Firmado abajo derecha
- 25**
S/t, 1970
Collage s/papel y técnica mixta,
24 x 24 cm
Sin firma
- 26**
S/t, 1970
Collage s/papel,
17.5 x 23.5 cm
Sin firma
- 27**
S/t, 1970
Collage s/papel,
11.4 x 14.5 cm
Firmado abajo derecha
- 28**
S/t, 1970
Collage s/papel,
10.3 x 13.5 cm
Sin firma
- 29**
Figuras (Boceto), Ca. 1970
Gouache y grafito s/cartulina,
31.7 x 24 cm
Sin firma
- 30**
Boceto, Ca. 1970
Tinta y lápices de cera,
13 x 14 cm
Sin firma
- 31**
S/t, Ca. 1970
Óleo s/tela,
131 x 132 cm
Firmado dorso
- 32**
Los 3 Comisarios, Ca. 1970
Serigrafía s/papel,
99 x 77 cm
Firmado abajo derecha
- 33**
Tres mujeres, Ca. 1970
Litografía s/papel,
59.5 x 28.5 cm
Firmado abajo derecha
- 34**
La familia andina, Ca. 1970
Litografía s/papel,
55 x 46 cm
Firmado arriba derecha
- 35**
María Alexandra (15 años), 1972
Acrílico sobre tela,
42 x 42 cm
Firmado abajo derecha
- 36**
S/t, 1973
Escultura de bronce,
30 x 30 x 30 cm
Firmado
- 37**
Cabeza, 1975
Tinta y creyones de color s/
pergamino,
26 x 39 cm
Firmado abajo derecha
- 38**
Boceto joya, 1975
Creyones s/cartulina,
19 x 16 cm
Sin firma

- 39**
Boceto joya, 1975
Creyones s/cartulina,
19 x 16 cm
Sin firma
- 40**
Boceto joya, 1975
Creyones,
19 x 16 cm
Sin firma
- 41**
Boceto joya, 1975
Tinta s/cartulina ,
19 x 16 cm
Sin firma
- 42**
Prototipo para prendedor, 1975
Oro y rubi,
5 x 6 cm
Firmado dorso
- 43**
Prototipo para joya, 1975
Oro, 8 x 8 cm
Firmado abajo derecha
- 44**
Prototipo para joya, 1975
Oro y piedras semipreciosas,
8 x 8.5 cm
Firmado abajo derecha
- 45**
Prototipo para joya, 1975
Plata y piedras semipreciosas,
7 x 7.5 cm
Firmado abajo derecha
- 46**
Boceto para vitral (Aeropuerto
de Maiquetía), 1975
Creyón y tinta china s/papel,
49.5 x 59.5 cm
Sin firma
- 47**
Pareja, 1977
Grafito sobre papel,
20,5 x 25 cm
Firmado abajo derecha
- 48**
Leto Rosado, 1978
Serigrafía s/papel,
53.2 x 44.9 cm.
Firmado abajo derecha
- 49**
Le nuage II (La nube II), 1978
Acilico sobre tela,
130 x 162 cm
Firmado abajo derecha
- 50**
Boceto (Vitral del Aeropuerto
de Maiquetía), 1978
Lapiz y tinta sobre papel,
50 x 65 cm
Sin firma
- 51**
Boceto (Vitral del Aeropuerto
de Maiquetía), 1978
Lapiz y tinta sobre papel,
120 x 60 cm
Sin firma
- 52**
Medalla oficial de la UNESCO
1783-1830, 1978
Plata 925/1000,
Diámetro 41 cm
Firmado
- 53**
Boceto para Mentonesa, Men-
tón, 1979
Grafito, lápices y tinta s/papel,
14 x 14 cm
Sin firma
- 54**
Presagin latentes, 1979
Acilico sobre tela,
65 x 80.8 cm
Firmado abajo derecha
- 55**
S/t, 1979
Acilico sobre tela,
100 x 100 cm
Firmado abajo derecha
- 56**
Cathédrale de
Chartres(homenaje al poema
Charles, Péguy)
Se acompaña del libro home-
naje a ti Francia, 1980
Lápiz sobre papel,
46.5 x 36.5 cm
Firmado abajo derecha
- 57**
Estudio para Tapicería, 1980
Gouache y grafito sobre papel,
49 x 61.5 cm
Firmado abajo derecha
- 58**
Estudio para el Bolívar de la
moneda de París, Ca. 1980
Tinta s/calco,
32 x 24 cm
Sin firma
- 59**
Perfil en rosa, V.1. Ca. 1980
Lápices de cera s/papel,
26.5 x 21 cm
Sin firma
- 60**
Perfil en rosa, V.2. Ca. 1980
Lápices de cera s/papel,
26.5 x 21 cm
Firmado abajo izquierda
- 61**
Bolívar, Ca. 1980
Relieve en bronce. Ed. 4pzas,
60 cms de diámetro
Firmado abajo derecha
- 62**
Imagen del espacio, Paris, 1980
Collage a partir de imágenes
de la NASA,
11x11.5 cm.
Firmado
- 63**
Pareja, Paris, 1981
Acilico s/tela,
65 x 54 cm.
Firmado abajo derecha
- 64**
Eloigné du monde et du bruit,
1981
Acilico sobre tela,
130 X 130 cm
Firmado abajo derecha
- 65**
Simón Bolívar
Instituto Internacional de Estu-
dios Avanzados, 1983
Tinta china s/papel albanene
36 x 22 cm
Sin firma
- 66**
S/t, 1983
Acero inoxidable pulido,
38,5 x 41 x 25 cm
Firmado
- 67**
Boceto para Simón Bolívar,
1983
Grafito s/papel Albanene,
23.5 x 17.5 cm
Sin firma
- 68**
Boceto para Simón Bolívar,
1983
Grafito s/papel Albanene,
48.5 x 28.5 cm
Sin firma
- 69**
Medalla Conmemorativa Bicen-
tenario de Simón Bolívar, 1983
Bronce plateado,
Diámetro 8 cm
Firmado
- 70**
Bolívar, 1983
Litografía 44/150,
67 x 53 cm
Firmado abajo derecha
- 71**
S/t, 1983
Acero inoxidable,
40 x 57.5 x 22.5 cm
Sin firma
- 73**
Boceto proyecto para vitral,
1986
Lápiz y tinta sobre papel,
30.5 x 64.5 cm
Sin firma
- 74**
S/t, s/f
Grafito y creyón,
10.7 x 10.8 cm
Sin firma
- 75**
S/t, s/f
Creyón y lápiz s/papel,
24 x 17.5 cm
Sin firma
- 75**
S/t, s/f
Creyón y lápiz s/papel,
18 x 22 cm
Sin firma
- 75**
S/t, s/f
Creyón y lápiz s/papel,
21.5 x 16.5 cm
Sin firma



Héctor Poleo

Catálogo Razonado en preparación.

Convocamos a todas las personas que tengan obra de Héctor Poleo a comunicarse con nosotros a través de los siguientes teléfonos:

Venezuela +58 212 9795942 | +58 212 9795835

España y Europa +34 91 3896809 | +34 91 1875941

E.E.U.U. y resto del mundo +1 954 6819490 | +1 305 9219630

También puede hacerlo vía internet a través del correo electrónico editorial@odalys.com

Héctor Poleo | Entre Épocas

21 de mayo al 20 de junio de 2010

Odalys Galería de Arte

Caracas, Venezuela

ODALYS GALERÍA DE ARTE

C.C. Comercial Concreta

Nivel PB. Local 115-B

Urb. Prados del Este

Caracas 1080, Venezuela

Tefs: +58-212 9795942

+58-212 9790542

Fax: +58-212 9761773

odalys@odalys.com

odalys.sanchez@gmail.com

www.odalys.com

Directora

Odalys Sánchez de Saravo

Director

Salvador Saravo Rocchetti

Departamento de Administración

Carmen Cruz de Sánchez

Relaciones Públicas

José Manuel Sánchez G.

Departamento de Computación

RIG Software C.A.

Asesoría Legal

Arvelo & Fernández

Recepcionista

Yelitza Bolívar

Curaduría

Odalys Sánchez de Saravo

Textos

Federica Palomero

Traducción de textos

Pia Illaramendi

Montaje

Arte Taller 33, C.A.

Servicios generales

Ibrahim Yáñez

Sergio Villalta

Fotografía

Abel Naim / Karina Saravo

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

Impresión

Vario Impresión Digital

Tiraje

1.000 ejemplares

RIF: J-30108555-8

