



FERNANDO IRAZÁBAL | Entre el gesto y la materia

 @OdalysSL

 Odalys

 grupo.odalys

ODALYS

www.odalys.com

p. 7

Fernando Irazábal: Entre el gesto y la materia
Fernando Irazábal: Between gesture and matter

p. 11

El gesto que no cesa
The never-ending gesture

p. 29

Obras
Art works

p. 57

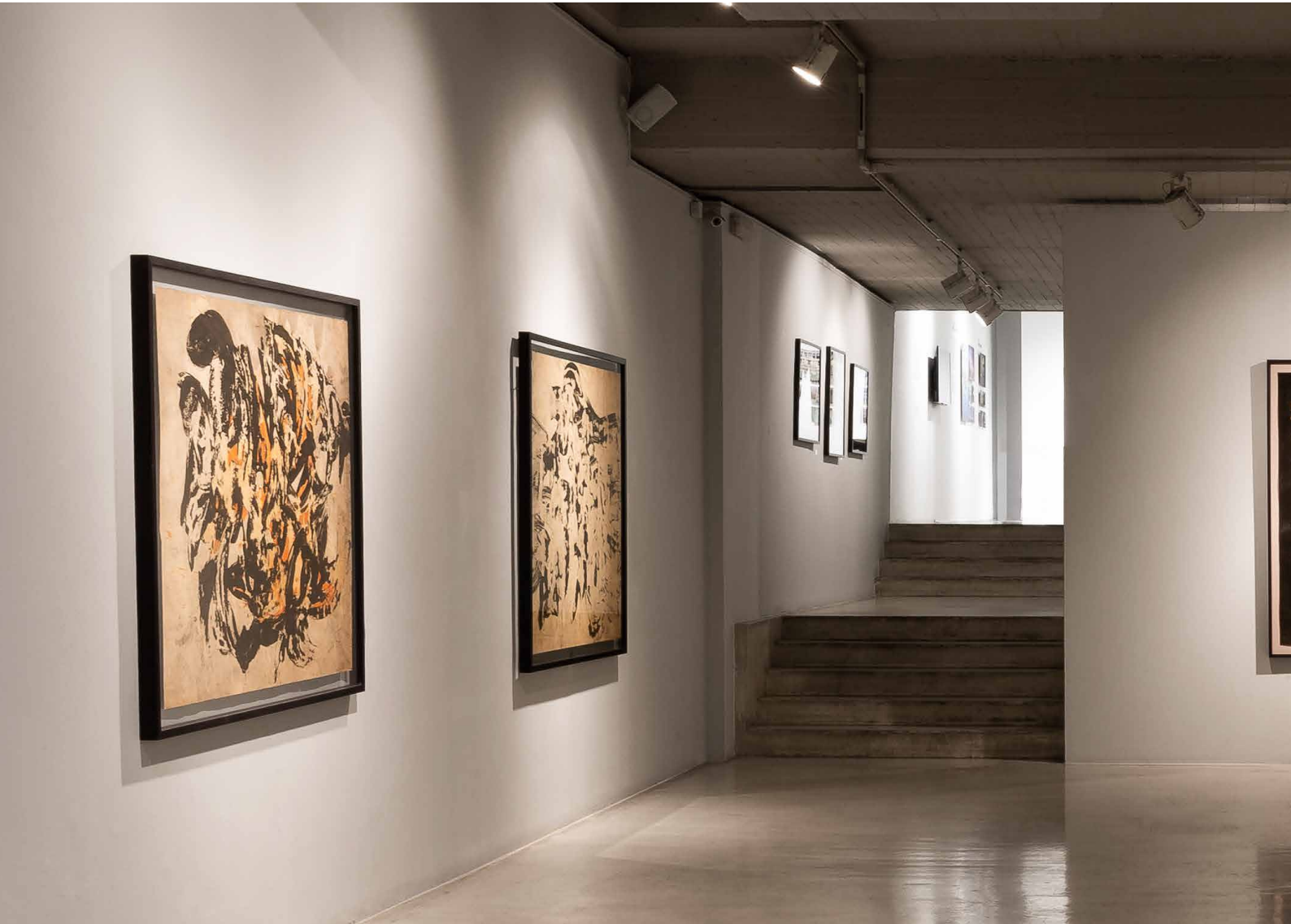
Apuntes cronológicos de la presencia y participación de Fernando Irazábal
en *El Techo de la Ballena* (1961-1964)
Chronological notes of Fernando Irazábal's presence and involvement
in *El Techo de la Ballena* (1961-1964)

p. 57

Antecedentes de *El Techo de la Ballena*
Historical background of *El Techo de la Ballena*

p. 69

Principales manifiestos y textos de *El Techo de la Ballena*
Main manifestos and texts of *El Techo de la Ballena*





Fernando Irazábal: *Entre el gesto y la materia.* Galería Odalys, Madrid, España. Mayo - junio 2019 ©Galería Odalys

FERNANDO IRAZÁBAL:
Entre el gesto y la materia

FERNANDO IRAZÁBAL:
Entre el gesto y la materia
(Between Gesture and Matter)

Entre los años 1947 y 1948, como resultado de las frustraciones y secuelas emocionales dejadas por el desenlace de la Segunda Guerra Mundial, los artistas estadounidenses y europeos crearon un lenguaje pictórico caracterizado por la utilización sistemática de materiales poco convencionales en la pintura, como la arena, el metal, la madera y gruesos pegotes de pintura arrojados sutil o agresivamente sobre la superficie pictórica.

La belleza inherente a la textura y composición de los materiales, así como su forma de aplique, sirvieron de terapia para el desahogo lírico de las emociones más profundas. Sentimientos como ira, frustración o tristeza se canalizaron a través del gesto en el proceso de crear arte.

En este proceso, la pintura se desprendió tanto de su función representativa como interpretativa del mundo visible, adquiriendo autonomía propia. Con el surgir del *Expresionismo Abstracto* en Estados Unidos y del *Informalismo* en Europa, los parámetros de juicio estarían dados únicamente por la fuerza de la pincelada y por la textura de los elementos.

El *Informalismo* y el *Expresionismo Abstracto* se diferenciaría en dos áreas esenciales; la gestual, representada por artistas como Jackson Pollock, Mark

Between 1947 and 1948, as a result of the frustrations and emotional aftermath of World War II, artists from the United States and Europe created a pictorial language characterized by the systematic use of unconventional materials in painting, such as sand, metal, wood, and thick globs of paint hurled subtly or aggressively onto the pictorial surface.

The inherent beauty of texture and composition of the materials, as well as the method of application, served as therapy for the lyrical relief of the deepest emotions. Feelings such as anger, frustration, or sadness were channeled through gesture in the art creation process.

In this process, painting got rid of both its representative and interpretative function of the visible world, acquiring an autonomy of its own. Upon the emergence of *Abstract Expressionism* in the United States and *Informalism* in Europe, the parameters of judgement would come to be defined only by the strength of the stroke and the texture of the elements.

Informalism and *Abstract Expressionism* differed in two essential areas: gesture, represented by artists such as Jackson Pollock, Mark Rothko, Hans Hartung, Nicolas De Stäel, among others, and material, which

Rothko, Hans Hartung, Nicolas De Stäel, entre otros; y la matérica que incluyó artistas como Wols, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Antoní Tápies y Manolo Millares.

La fuerza pictórica del movimiento Informalista en sus dos manifestaciones, hizo eco en las jóvenes generaciones de artistas latinoamericanos y asiáticos. En este sentido vemos como surgen artistas como Chu-Teh-Chun, Zao Wou Ki o Sayed Haider Raza en Asia o movimientos como *El Techo de la Ballena* que surge a principios de los años sesenta en Venezuela.

Fernando Irazábal, fue uno de los representantes más destacados del grupo conocido como *El Techo de la Ballena*, grupo vanguardista y esencialmente anti-academicista. Desde sus inicios, la obra de Fernando Irazábal estuvo marcada por las principales dos ramas: la gestual y la matérica. En Irazábal se diluye de manera armoniosa las fronteras entre el Drip Painting de Pollock, la gestualidad de Hartung y la materialidad de un Tápies, permitiendo entrever de manera translúcida una gama de emociones, que van desde la expresión eufórica hasta la paz reflexiva.

Ronnie Saravo Sánchez
Galería odalys

included artists such as Wols, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Antoní Tápies, and Manolo Millares.

The pictorial strength of the Informalist movement in both of its manifestations resonated in young generations of Latin-American and Asian artists. We can then see how artists such as Chu-Teh-Chun, Zao Wou Ki, or Sayed Haider Raza emerge in Asia, and movements such as *El Techo de la Ballena* also emerge in the early sixties in Venezuela.

Fernando Irazábal was one of the most prominent representative of the group known as *El Techo de la Ballena*, an avant-garde and essentially anti-academist group. Since the very beginning, Fernando Irazábal's work was defined by two main lines: gesture and matter. In Irazábal, the boundaries between Pollock's Drip Painting, Hartung's gestures, and Tápies' materiality are harmoniously diluted, allowing a translucent glimpse of a spectrum of emotions that range from euphoric expressions to reflective peace.

Ronnie Saravo Sánchez
Galería odalys

EL GESTO QUE NO CESA

THE NEVER-ENDING GESTURE

Fernando Irazábal pertenece al grupo de pioneros que redimensionaron el alcance del gesto y la materia como elementos esenciales en la constitución de la obra de arte. Su participación en *El Techo de La Ballena* (Caracas, 1961-1967) lo ubica en el campo fértil de las vanguardias; pero interesa en él la capacidad de disolver la materia y codificarla en sus términos conceptuales más internos que son los de la redefinición de la belleza. Estamos ante un artista que se mueve entre los márgenes, en ese espacio donde los límites se desdibujan para encontrar belleza que no se espera ni se ha pautado: en el cartón crudo, en la basura, en la fealdad, en el poder en el poder inasible y emergente del gesto, en la transparencia y la extensión de las manchas, en el acto permanente de la experimentación y del ensayo de otros caminos que determinan la creación. Irazábal llevó a profundidad la relación entre las texturas y las estructuras en un conjunto de trabajos que recorren la energía de la materia y la llevan a caligrafías muy libres, cargadas a la vez de transparencia y fuerza. Su labor se encuentra cruzada por un ineludible compromiso con la investigación, que si la vinculamos con la pasión por alcanzar las entrañas de la materia y con su absoluto reconocimiento al ser humano como eje de sus acciones, podemos entonces comprenderlo como uno de los más significativos representantes del Informalismo en Venezuela.

Fernando Irazábal belongs to the group of pioneers who re-dimensioned the scope of gesture and matter as essential elements in the creation of artwork. His involvement in *El Techo de la Ballena* (Caracas, 1961-1967) places him in the fertile field of avant-garde, but something of special interest about him is his ability to dissolve matter and codify through his inner conceptual terms, which correspond to the re-definition of beauty. This is an artists that moves within boundaries, in that space where limits blur to find unexpected and unplanned beauty: in hard cardboard, in garbage, in ugliness, in the elusive and emergent power of gesture, in the transparency and extension of stains, in the permanent act of experimentation and the testing of other paths that shape creation. Irazábal deepened the relationship between textures and structures in an array of work that go through the energy of matter and transforms it into free calligraphy, simultaneously loaded with transparency and force. His work intercepts with an inescapable commitment to investigation, and if we can associate it with the passion for reaching the very core of matter and with his absolute recognition of the human being as the backbone of his actions, we can then understand him as one of the most prominent representative of Informalism in Venezuela.



Ferando Irazábal en su taller. Ca. 1960

Nació en Barcelona-Estado Anzoátegui en 1936 e inició su educación como artista en la década de los años cincuenta en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas en Caracas y posteriormente en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela, donde para entonces numerosos artistas cursaban estudios que reforzaban la formación creativa. No obstante, en 1956 abandonó la academia para dedicarse exclusivamente a la pintura, comienza con las exploraciones cromáticas y se revela la fuerza de su trazo en el dibujo —una caligrafía persistente que lo condujo muy pronto a la exploración de la materia, las texturas, los ensamblajes y relieves. A finales de la década ya había realizado una exposición individual de dibujos en la Facultad de Arquitectura de la UCV, y destacaba por su participación en el Salón Oficial. En 1959 su presencia en *la Primera Exposición Nacional del Dibujo, el Grabado y el Monotipo*, contribuyó al reconocimiento de la disciplina dentro de las categorías artísticas mayores por el manejo del trazo como imagen gráfica del mundo y las dimensiones monumentales que otorgó a la disciplina en las obras presentadas en la *Segunda Exposición Nacional*. Al inicio de los años sesenta, formó parte del legendario salón *Espacios Vivientes* en Maracaibo que unificó la presencia del Informalismo en el panorama de las artes venezolanas. Esto le marcó caminos para su consideración como un

He was born in Barcelona, Anzoátegui state, in 1936, and began his education as an artist in the 50's at the Cristóbal Rojas Plastic Arts School in Caracas, and later at the Faculty of Architecture of the Central University of Venezuela (Universidad Central de Venezuela, UCV), where at the time numerous artists were taken courses that reinforced the creative education. However, in 1956, he leaves the academy and commits exclusively to painting. He begins with chromatic explorations and the strength of his stroke in drawing is revealed—a persistent calligraphy that quickly led him to the exploration of matter, textures, assemblies, and embossments. By the end of the decade, he had already presented an individual exhibit of drawings in the UCV Faculty of Architecture, and stood out for his participation in the *Salón Oficial* (Official Hall). In 1959, his presence in the *Primera Exposición Nacional del Dibujo, el Grabado y el Monotipo* (First National Drawing Exhibit — Printmaking and Monotyping), contributed to the recognition of the discipline within the major artistic categories, thanks to the use of strokes as a graphic image of the world and the monumental dimensions he gave to the discipline in the artworks presented in the *Segunda Exposición Nacional* (Second National Exhibit). In the early 60's, he participated in the legendary *Espacios Vivientes* (Living Spaces) hall in Maracaibo, which unified the presence of Informalism in the Venezuelan artistic

importante e innovador exponente de estas tendencias. Se movía con soltura en tanto creador que otorgaba el peso a la investigación como punto de partida de sus acciones. Paralelamente se incorporó a otros ámbitos que reseñaban las vanguardias como la Sala Mendoza, que concentraba las propuestas más avanzadas de la época y en cuyo *Salón Experimental* de 1960 expuso *Sepia y Negro y Blanco*, dos piezas que marcaban el camino de la materia —una energía en pugna separada de los límites de la tradición del arte abstracto geométrico, y además introducían la huella de la existencia humana en el orden estético: lo cotidiano, la materia gastada, la impureza. El dibujo en sus manos alcanzó gestos y procedimientos inauditos, una amplia libertad gráfica, caligráfica y técnica, un juego de contrastes que resaltaba por la fuerza de los contrarios. Las obras de estos años demuestran su coraje para abordar los elementos plásticos y crear un lenguaje propio a través de la investigación, de manera que cuando en 1961 se incorporó al equipo fundador de *El Techo de la Ballena*, era un artista ya reconocido que aportaba elementos para la consolidación del grupo.

El Techo de la Ballena reunió un estado de pensamiento y de existencia estética en una serie de obras y reflexiones de múltiples disciplinas bajo el dominio de una ideología política contestataria. Se orientaron

landscape. This created paths that led to him being regarded as an important and innovative representative of these trends. His freedom of movement, characteristic of a creator, conferred weight to investigation as a starting point of his actions. He concurrently engaged in other areas that reviewed avant-gardes, such as *Sala Mendoza*, which gathered the most advanced proposals of the time and in whose *Salón Experimental* of 1960 he exhibited *Sepia y Negro y Blanco*, two pieces that charted the course of matter—a struggling energy separated by the boundaries of the tradition of abstract geometric art, and that also introduced the footprint of human existence into the aesthetic order: the mundane, the worn-out matter, the impurity. His drawings reached unimaginable gestures and procedures, a broad graphic, calligraphic, and technical freedom; a game of contrasts enhanced by the strength of the adversaries. The artworks presented over these years are evidence of his courage in addressing plastic elements and creating his own language through investigation, so when he joined the founding team of *El Techo de la Ballena* in 1961, he was already a renowned artist contributing elements for the consolidation of the group.

El Techo de la Ballena gathered an aesthetical way of thinking and existential state in a series of artwork and

hacia una solución abierta, con humor punzante en la poesía y con libre experimentación de materiales y contenidos en las artes plásticas y el cine. El punto de inflexión lo marcaba la búsqueda de una nueva forma de belleza en el inaudito lugar de los desechos: “*producir la belleza a través de lo feo*”, como declaró Carlos Contramaestre –voz principal y doctrinario de *El Techo*. Justamente por el encuentro con la belleza en las realidades más insólitas, en el gesto roto de la demolición, en lo *informe*, el grupo adoptó el *Informalismo* como el lenguaje más apropiado para la decodificación del derribo estético: “*Caracas era, en los años sesenta*”, señala el cineasta ballenero Edmundo Aray, “*un gran cuadro informalista en proceso*”¹, por lo cual parecía natural tomar esa tendencia como bandera. Obviamente no era esta una decisión suspendida en el aire o sin amarres con el contexto. Por el contrario, sus orígenes se vinculan estrechamente a la avanzada informalista y los cambios culturales en España, donde residía Contramaestre junto con Caupolicán Ovalles y Alfonso Montilla, quienes cursaban estudios en la Universidad de Salamanca, huyendo de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez en Venezuela. En una entrevista realizada por Raúl Vacas, Adriano González León

reflections of multiple disciplines governed by an argumentative political ideology. They focused on an open solution, with sharp humor in poetry and free experimentation of materials and content in plastic arts and cinema. The inflexion point was marked by the search for new forms of beauty in the unprecedented area of garbage: “*producing beauty from ugliness*,” as stated by Carlos Contramaestre, the main voice and doctrinaire of *El Techo*. And precisely because of the convergence of beauty in the most unusual realities; in the broken gesture of demolition; in *formlessness*, the group adopted Informalism as the most appropriate language for decoding the aesthetic tear down: “*Caracas, back in the 60’s, was a big Informalist painting in process*”, said Edmundo Aray¹, so it seemed natural for the group identify itself primarily with this trend. This decision was not suspended in the air, nor was it free of contextual connections. On the contrary, its origin is closely tied to the Informalist advancement and the cultural changes in Spain, where Contramaestre lived, along with Caupolicán Ovalles and Alfonso Montilla, who were studying in Salamanca University fleeing from Marcos Pérez Jiménez’s dictatorship in Venezuela. In an interview with Raúl Vacas, Adriano

¹ ARAY, Edmundo: *El Techo de la Ballena. Antología y Crítica*. Ediciones El Mordisco de la Ballena, Mérida-Venezuela, 2018, pág. 57.

¹ ARAY, Edmundo: *El Techo de la Ballena. Antología y Crítica (Anthology and Critic)*. Ediciones El Mordisco de la Ballena, Mérida, Venezuela, 2018, page 57.



El Techo de la Ballena. Garaje convertido en galería, ubicado en la Urbanización El Conde, en Caracas

recuerda la anécdota del origen del nombre del grupo, donde una iguana primigenia los condujo a la ballena: *"Unos venezolanos amigos de Caupolicán Ovalles y Carlos Contramaestre tenían una iguana que llevaban por la Plaza Mayor de Salamanca. Era un acontecimiento, ¿no? La cargaban viva y sostenida por unas cuerdas. La paseaban. La gente se aglomeraba y se hicieron montones de teorías en torno al animalito. Contramaestre y Caupolicán decidieron, ante la precariedad de la existencia de la iguana, crear un animal más grande y simbólico. A través de las lecturas de los poemas escandinavos descubrieron que al cielo lo llamaban "El Techo de la Ballena" y así titularon su apartamento de estudiantes. A partir de ahí, bromeaban con que vivían en el techo de la ballena, mientras que bajo el techo estaba la iguana. El nombre se extendió a una pequeña colección literaria y, por supuesto, a las actividades del grupo"*². Ya en Venezuela, *El Techo* se organizó como eje de actividades que incluía escritores, poetas, pintores, escultores, críticos y cineastas que reflejaban en sus creaciones la convulsa realidad socio cultural de los años sesenta, en abierto compromiso con el lema: *cambiar la vida, transformar la sociedad*. El grupo sostuvo la coherencia de sus

González León recalls an anecdote of the origin of the group's name, in which a primordial iguana led them to the whale: *"Some Venezuelan friends of Caupolicán Ovalles and Carlos Contramaestre had an iguana that they carried through Plaza Mayor in Salamanca. It was quite an event, don't you think? They carried it alive and on a leash. They walked it. People would crowd up, and tons of theories were suggested about the little animal. In light of the fragility of the iguana's existence, Contramaestre and Caupolicán decided to create a bigger, more symbolic animal. Reading Scandinavian poems, they discovered that Scandinavians called the sky "The whale's ceiling" (El Techo de la Ballena) and thus named their student apartment. From then on, they joked about living in the whale's ceiling, under which lived the iguana. The name spread to a small literary collection and, of course, to the group's activities"*² Back in Venezuela, *El Techo* established itself as a hub of activities including writers, poets, painters, sculptors, critics, and cinematographers who mirrored in their creations the unstable social and cultural reality of the 70's, in an open commitment to the motto: *changing life and transforming society*. The group remained consistent in their proposals and in

² Entrevista de Raúl Vacas Polo a Adriano González León, en: <http://raulvacaspolo.blogspot.com/2008/01/adriano-gonzalez-len.html>

² Raúl Vacas Polo's interview with Adriano González León, in: <http://raulvacaspolo.blogspot.com/2008/01/adriano-gonzalez-len.html>



propuestas y los retos planteados en ellas gracias a la libertad expresiva y la irreverencia de sus integrantes, a lo cual se añade la presencia de elementos dadaístas y surrealistas al ir en contra de los sistemas establecidos e incorporar elementos oníricos, tanto en la creación como en todo lo relacionado con las reglas sociales y la vida cotidiana. Dejaron a un lado los buenos modales y la retórica del empalagamiento llegando a licencias extremas para la renovación del lenguaje los lenguajes artísticos.

Fernando Irazábal incorporó la fuerza gestual de su trazo y el impulso experimentador a la gesta ballenera. Su presencia proporcionó la dimensión profunda de la materia en las artes y sobresalió desde la exposición inaugural de 1961, en un garaje convertido en galería ubicado en la Urbanización El Conde, en Caracas. Allí presentó las pinturas *El Occiso* y *Cachalote* y las esculturas *Bojote* y *Cachalote prenatal*. En su trabajo proponía una lectura profunda del tema de la muerte, que posteriormente retomaría Carlos Contramaestre. En 1961 fue parte del grupo de informalistas que representó a Venezuela en la selección no oficial de la Bienal de São Paulo y, en 1962, realizó una exposición individual que señalaría caminos para la consolidación de sus planteamientos acerca de la muerte. Bajo el título *Bestias y Occisos*—que a la

the challenges posed in them due to the expressive freedom and the irreverence of its members, and adding Dadaist and surreal elements by fighting the established systems and incorporating dreamlike elements in both creation and everything related to social rules and everyday life. They laid aside good manners and the fed up rhetoric, taking extreme liberties to renew the artistic languages.

Fernando Irazábal incorporated the gestural strength of his stroke and his experimentalist drive into the feat of the Balleneros. His presence provided a deep dimension of matter in art and stood out ever since the inaugural exhibit in 1961, in a garage transformed into a gallery in El Conde sub district, Caracas. Here, he presented his paintings *El Occiso* y *Cachalote* and the sculptures *Bojote* y *Cachalote prenatal*. He proposed in his work a profound interpretation of the subject of death, later resumed by Carlos Contramaestre. In 1961, he joined the Informalist group representing Venezuela in the unofficial selection of the São Paulo Biennial. In 1962, he presented an individual exhibit that would set out the path for the consolidation of his ideas about death. Under the title *Bestias y Occisos* (Beasts and deceased)—which ultimately became the immediate precedent of *Homenaje a la Necrofilia* (A tribute to Necrophilia) by Carlos Contramaestre—,



S/t, 1959. Tinta china s/papel, 52 x 63 cm. Firmado abajo centro (detalle obra 26)

larga se convertiría en el antecedente inmediato del *Homenaje a la Necrofilia* de Carlos Contramaestre—, llevó el tema a un punto extremo de reflexión sobre la materialidad y el desecho como elementos de la obra de arte. Sobre relieves tumorales negros fijaba terribles imágenes alusivas a las masacres, las repulsivas especies de seres anclaban su esencia en el panorama de lo informe y, por ello, del Informalismo. Sofía Imber reseñó la muestra y destacó “*la muy serena audacia de contraponer fotografías de la humanidad destruida, herida, rota, a las imágenes plásticas desarrolladas por él en sus cuadros, que se mueven entre la pintura y la escultura, y que poseen un poder expresivo poco común. La materia endurecida y pintada de herrumbre, bien puede ser la traducción al lenguaje plástico, del concepto mismo de la muerte violenta, del cadáver destruido a golpes de tortura y de horror*”³. En palabras de Sofía se revela la importancia del tratamiento de la materia en Irazábal, que la vuelve gesto en ese no saber si es pintura o escultura, en ese espacio doble donde impera la expresión. Por su parte, Ariel Jiménez indica que “*en una exposición como Bestias, occisos, 1962, de Fernando Irazábal, se hace presente otra vertiente, quizás*

he took the subject to an extreme degree of reflection about materiality and garbage as artwork elements. On tumorous black embossments he fixed dreadful images alluding massacres; the repulsive species of beings anchored their essence in the landscape of formlessness, and hence Informalism. Sofía Imber reviewed de exhibit and stated: “*(...) the serene audacity of opposing photographs of a destroyed, hurt, and broken mankind, to the plastic images he developed in his paintings, which transit between painting and sculpture, and that possess an uncommon expressive power. The hardened and rust-painted matter may very well be the translation to plastic language of the very concept of violent death, of the destroyed corpses by blows of torture and horror.*”³ Sofía's words reveal the importance of how Irazábal treated matter, transforming it in gestures in that uncertainty about it being painting or sculpture, in that space in which expression reigns. Ariel Jiménez would also state that “*In an exhibit like Bestias, Occisos, 1962, by Fernando Irazábal, another variant emerges, perhaps the deepest and, contradictory, most successful one of that symbolic investigation of the underworld: necrophilia. Two of the greatest modern injunctions, sex and death,*

³ MENESES, Sofía. “*Cadáveres informalistas en la exposición de Fernando Irazábal*”. En: Páginas. Caracas, abril de 1962, pp. 32-37.

³ MENESES, Sofía. “*Cadáveres informalistas en la exposición de Fernando Irazábal*” (Informalist corpses in Fernando Irazábal's Informalist exhibit). In: Páginas. Caracas, April 1962, pages 32-37.

la más profunda y contradictoriamente fructífera de esa investigación simbólica de los bajos fondos: lo necrófilo. Dos de los más grandes interdictos modernos, el sexo y la muerte, se unen allí para dotarlos de su arma más violenta”⁴. Pero esta exposición de la Sala Mendoza -que se menciona pocas veces con el valor que realmente tuvo-, también fue espacio para la irreverencia y el humor propios de los integrantes de *El Techo de la Ballena*. Edmundo Aray recuerda que “se trataba de una exposición que sobrecogía por la manera de tratar el tema de los occisos: el humor negro y el tratamiento plástico de sus occisos. Figuras que prácticamente se salían de la celda del formato para agredir al espectador. Entre las piezas, Fernando hizo una que tenía la forma de cake, de un gran pastel con excitante olor a chocolate. Rodolfo Izaguirre y Fernando se las ingeniaron para actuar en el momento de mayor concurrencia. Ambos iniciaron una discusión sobre la forma y el contenido de aquella escultura paste que culminó con este diálogo:

¿Qué es lo que tú quieres? –le preguntó Fernando.
Pues degustar tu obra que no es sino lo que es –respondió Rodolfo.

4 JIMÉNEZ, Ariel: “El Techo de la Ballena; una investigación de las basuras”, en *Papel Literario*, El Nacional, Caracas, 16 de Diciembre de 2018.

come together to equip them with their most violent weapon”⁴ But this exhibit in Mendoza Hall—which is rarely mentioned with the value it actually had—was also a space for irreverence and humor, characteristic of the members of *El Techo de la Ballena*. Edmundo Aray remembers: “(...) it was an overwhelming exhibit because of the treatment given to corpses—the dark humor and plastic treatment given to his corpses. Figures that practically jumped out of the format cell to assault the viewer. One of Fernando’s pieces was shaped like a cake, a big cake with an exciting smell of chocolate. Rodolfo Izaguirre and Fernando managed to act in the moment of greatest turnout. They both started a discussion about the shape and content of that cake sculpture that concluded with this dialogue:

What is it that you want?—asked Fernando.
Well, I want to taste your work, which is simply what it is—Rodolfo answered.

He immediately laid his hands on the sculpture, rudely breaking it and eating a big part of it amidst the initial amazement, and subsequent eagerness of

4 JIMÉNEZ, Ariel: “El Techo de la Ballena; una investigación de las basuras” (El Techo de la Ballena; an investigation about garbage), in *Papel Literario*, El Nacional, Caracas, December 16, 2018.

Y con la misma echó mano de la escultura, la partió con malos modales y se comió buena parte de ella en medio del inicial estupor y posterior avidez del público. También el arte puede dar lugar a una indigestión”⁵. El testimonio abre también a una consideración sobre el ingreso de otras formas de vanguardia que se concentran en la trayectoria de Irazábal como, por ejemplo, las acciones e improvisaciones. Pero en ese momento cobró presencia la escultura, otro aspecto muy significativo en su proceso creativo. Irazábal utilizaba preferentemente el bronce como el mejor material para articular la expresión de conjuntos de formas asimilativas que se encadenaban e interpenetraban en el espacio. De sus poderosas ejecuciones escultóricas vino la invitación a participar en el grupo de ocho escultores seleccionados para trabajar con el escultor inglés Kenneth Armitage en 1964-1965, representante de las corrientes vitalistas en la disciplina, en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Esta experiencia devino en la realización de la muestra *Construcción Destrucción* en el propio Museo de Bellas Artes, en 1965. La materia bruta y las formas amalgamadas y des-amalgamadas a la vez, desconcertaban por la libertad en su tratamiento.

⁵ ARAY, Edmundo: *El Techo de la Ballena. Antología y Crítica* (Entrevista de Félix Suazo a Edmundo Aray). Ediciones El Mordisco de la Ballena, Mérida-Venezuela, 2018, pág. 139.

the audience. Art can also produce an indigestion.”⁵

The testimony also opens a door for attention to the entry of other forms of avant-garde, concentrated in Irazábal’s career, such as actions and improvisations. But, at that time, another significant aspect of his creative process, sculpture, was gaining momentum. Irazábal considered bronze as the best material to articulate the expression of groups of assimilative forms, which interconnect and mutually penetrate in space. From his powerful sculptural executions came the invitation to participate in the group of eight sculptors who were selected in 1964-1965 to work with the British sculptor Kenneth Armitage, a representative of the vitalist trends within the discipline, in the Museum of Fine Arts in Caracas. This experience led to the exhibit *Construcción Destrucción* (Construction-Destruction), also in the Museum of Fine Arts in 1965. The raw matter and the amalgamated and simultaneously de-amalgamated forms were disconcerting, due to the freedom with which they were treated.

One of the main lines crossing the aesthetic programs of *El Techo de la Ballena* is the conceptualization of the *magma* as a conceptual core from which the plastic

⁵ ARAY, Edmundo: *El Techo de la Ballena. Antología y Crítica* [Anthology and Critic] (Félix Suazo’s interview with Edmundo Aray). Ediciones El Mordisco de la Ballena — Mérida, Venezuela, 2018, page 139.

Uno de los ejes de acción que cruza el programa estético de *El Techo de la Ballena* es la conceptualización del *magma* como núcleo conceptual desde donde se desprende el acontecer plástico. El nombre de la exposición inaugural de 1961 es, precisamente, *Para restituir el Magma*, y lleva consigo el signo de la materia bruta, el elemento más primitivo y aformal, la materia en ebullición. Tanto los informalistas europeos como los balleneros retornan a las formas intuitivas de creación artística. Las texturas y los relieves se ven privilegiados por encima de los elementos clásicos de constitución de la obra, como lo puede ser el color o la normativa de la composición en perspectiva. Recurren a materiales innobles, incorporan café amargo, zapatos, agua turbia, ropa vieja, objetos de goma, moscas, huesos, madera vieja... Articularon una estética de las ruinas al margen de lo convencional. Irazábal asumió este propósito como un alfabeto de encuentro del hombre con la conciencia desdichada de la época – un lenguaje de indagación del alma oculta, un idioma de frases atávicas, de muecas informes. Colocó sobre el tapete la discusión acerca de los estragos de la invasión de la racionalidad en la conducción de la vida y el arte, así como introdujo un cuestionamiento al concepto mismo de lo estético y las bases que fundamentaron el arte moderno (incorporando nuevos materiales, nuevas ideas, introduciendo violentas

activities emerge. In fact, the name of the inaugural exhibit in 1961 is *Para restituir el Magma* (For the Restoration of the Magma), which carries the sign of raw matter, the most primitive and shapeless element: boiling matter. Both the European Informalists and the *Balleneros* go back to the intuitive forms of artistic creation. Textures and embossments are privileged over classical elements of artwork creation, such as color or the normative of perspective composition. They resorted to ignoble materials, incorporating bitter coffee, shoes, cloudy water, old clothes, rubber objects, flies, bones, old wood... They articulated an aesthetic from the ruins on the sidelines of conventionality. Irazábal interpreted this purpose as an alphabet of convergence between man and the wretched consciousness of the time—a language of inquiry for the hidden soul, an idiom of atavistic phrases, of formless grimaces. He put forward the discussion about the havoc caused by the invasion of rationality in the way of conducting life and art, and introduced a reconsideration of the very concept of aesthetics and the foundations of modern art (incorporating new materials, new ideas; introducing violent distortions of speech, formulating the language of hallucination and poetry; transcending the boundaries of realities and abstraction with great carelessness). Through the traces and grooves left by his gestures, he highlighted the

distorsiones al habla, formulando la lengua de los alucinados y la poesía, traspasando, con la mayor despreocupación, los límites entre realidad y abstracción). Con los rastros y surcos creados por el gesto, resaltaba el poder emocional de la materia y la expresión. Al final, sus obras transmutaron hacia un código secreto, una sacudida de los valores, de la belleza y la existencia. En su ensayo acerca del surgimiento del informalismo en Venezuela, Carlos Cruz Diez explica la situación en los siguientes términos: *"a fines de 1959 el abstraccionismo geométrico daba signos de cansancio y agotamiento. Su actitud racionalista y el conformismo con que, llevado por su fe ciega en el progreso, se entronizó como arte institucionalizado, encontraron resistencia en las contradicciones de una época en la cual no tardarían en manifestarse los signos de la violencia y una actitud decididamente contestataria del orden; comenzó así a desconfiarse de la ciega creencia de que el arte está llamado a evolucionar en la misma forma en que la sociedad lo hace, impulsada por el progreso científico y tecnológico"*⁶.

En 1965 realizó en el Museo de Bellas Artes de Caracas la exposición *Construcción destrucción*, que le

emotional power of matter and expression. At the end, his pieces transformed into a secret code, an upset of values, of beauty, and of existence. In his essay about the emergence of Informalism in Venezuela, Carlos Cruz Diez explains the situation in the following term: *"by the end of 1959, geometric abstractionism was showing signs of tiredness and fatigue. Its rationalist attitude and conformism with which it was enthroned as an institutionalized art, guided by its blind faith in progress, encounter resistance in the contradictions of a time in which the signs of violence and an attitude decisively opposed to order would not take long to emerge; people then started doubting the blind belief that art was called upon to evolve in the same way that society evolves, driven by scientific and technological progress"*⁶.

In 1965, he presented in the Fine Arts Museum of Caracas the exhibit *Construcción destrucción*, which opened new paths for him that allowed him to express his own fears and anxieties beyond matter and gesture. He engaged in the production of audiovisual content and experimented with advanced electronic engineering technologies, the use of sound

⁶ CRUZ DIEZ, Carlos: "Informalismo y Pintura Gestual", en http://www.latinartmuseum.net/arte_venezolano.htm

⁶ CRUZ DIEZ, Carlos: "Informalismo y Pintura Gestual" (Informalism and Gestural Painting), in http://www.latinartmuseum.net/arte_venezolano.htm



ILUST. [FIG.] 1. *S/t*, 1959 (ver obra 1)

condujo a abrirse a otros rumbos que le permitían expresar sus propios temores y angustias más allá de la materia el gesto. Se incorporó a la producción de material audiovisual y a la experimentación con las tecnologías de avanzada de la ingeniería electrónica, el uso de sintetizadores de sonido y dispositivos cinéticos. Esto le llevó a demostrar la dimensión de su talante experimental y ampliar los alcances de su obra. Gracias al otorgamiento de la *Beca Fina Gómez* del XXVI Salón Oficial de 1965 se trasladó a Europa y en 1968 se residió en los Estados Unidos —eje sustancial de la contracultura—, donde se unió a algunos grupos integrales como el colectivo USCO (*The Company of US*), fundado por el poeta y artista de vanguardia Gerd Stern y formado por poetas, sonidistas, artistas, fotógrafos, videastas y operadores de imagen y sonido, cuyo propósito esencial era el desdibujamiento de los límites entre el arte, la ciencia y la tecnología. La sola vinculación con USCO, que contaba con la colaboración de personalidades como Marshall McLuhan y Allen Ginsberg, nos indica la calidad del compromiso de Irazábal con los movimientos más avanzados del momento. Desde entonces su trabajo se orientó a la producción de medios audiovisuales y estudio de la imagen, aun cuando no abandonó la pintura y la escultura, que mantuvo la firmeza del informalismo. En este sentido, sus

synthesizers and kinetic equipment. This led him to demonstrate the amplitude of his experimental nature and expand the scope of his work. Irazábal traveled to Europe thanks to the *Fina Gómez* grant of the XXVI *Salón Oficial* of 1965, and in 1968 he settled in the United States—a significant axis of counter-culture—, where he joined a few integral groups such as the USCO Collective (*The Company of US*), founded by poet and avant-garde artist Gert Stert, and made up of poets, sound engineers, artists, photographers, videographers and image and sound operators, whose essential purpose was to blur the boundaries separating art, science, and technology. The association with USCO alone, which included the collaboration of figures such as Marshall McLuhan and Allen Ginsberg, is an indication of the quality of Irazábal's commitment to the most advanced movements of the time. Since then, his work focused on the production of audiovisual content and the study of images, but did not retired from painting and sculpture, on which he maintained the firmness of Informalism. In that regard, his contributions on the education of new generations have earned him the gratitude of creators such as Nelson Garrido and other photographers, who recognize him as an important focus of information and teachings to formulate an experimental perspective.



ILUST. [FIG.] 2. *S/t*, 1957/60 (ver obra 12)



ILUST. [FIG.] 3. *S/t*, 1960 (ver obra 24)



ILUST. [FIG.] 4. *S/t*, 1959 (ver obra 18)

aportes en la formación de nuevas generaciones le han proporcionado el agradecimiento de creadores como Nelson Garrido y otros oficiantes de la fotografía, que reconocen en él un importante foco de información y enseñanzas para formular una mirada experimental.

Las obras que componen esta exposición tienen el valor de pertenecer al período histórico de los años sesenta, y en ellas se aprecia la soltura de su trazo y su temperamento expresionista. Son dibujos y pinturas con técnicas mixtas elaborados en técnica mixta y óleo, realizados entre 1959 y 1964. *Sin título*, 1959 [ILUST. 1], es un excelente dibujo elaborado en óleo sobre papel, que centra su fuerza en el caligráfico trazo de la composición que parece recorrer el soporte sin detenerse, y produce un contrastante juego de transparencias entre las capas a medida que el gesto *camina* sobre el papel. El trazado caligráfico se expande por igual en tres obras *Sin título*, 1957/60 [ILUST. 2], *Sin título*, 1960 [ILUST. 3] y *Sin título*, 1959 [ILUST. 4], donde el gesto estalla en gotas y chorros de tinta sobre la superficie, lo que genera efectos de constelaciones en movimiento. Su técnica le pedía grandes formatos, empleando como soporte grandes papeles donde imprimía signos casuales en forma de trazos de tinta china, que luego sometía a lavado de agua. Los chorreados sutiles e irregulares, nunca

The artworks comprising this exhibit have the value of being part of that historical period in the 70's, and they reveal the fluidity of his stroke and his expressionist temper. These are drawings and paintings elaborated with mixed techniques and oil paint, created between 1959 and 1964. *Sin título (Untitled)*, 1959 [FIG. 1] is an excellent drawing created in oil paint on paper, which focuses its strength in the calligraphic stroke of the composition, apparently navigating the medium without stopping, and producing a contrasting game of transparencies within the middle layers as the gesture *walks* through the paper. The calligraphic stroke expands equally in his three *untitled* pieces, 1957/60 [FIG. 2], 1960 [FIG. 3] and 1959 [FIG. 4], where the gesture bursts in the form drops and jets of ink on the surface, generating the effect of moving constellations. His technique demanded big formats, and he used paper as big mediums where he printed casual signs in the form of strokes of Chinese ink, and then washed it out with water. The subtle and irregular splashes, never systemized, inspire some textures, while other seemed to appear by impression, by a persistent, almost involuntary gesture.

Aside from these drawings, there are three pieces with a resounding treatment of matter: *Sin título* 1960 [FIG. 5]; *Sin título* 1960 [FIG. 6] and *Sin título*



ILUST. [FIG.] 5. *S/t*, 1960 (ver obra 7)



ILUST. [FIG.] 6. *S/t*, 1960 (ver obra 16)

sistematizados, motivan algunas texturas, mientras que otras parecen obtenidas por impronta, por un gesto motor insistente y casi involuntario.

A estos dibujos se les unen tres piezas con un rotundo tratamiento de la materia: *Sin título*, 1960 [ILUST. 5]; *Sin título*, 1960 [ILUST. 6] y *Sin título*, 1961 [ILUST. 7]. *Sin título*, 1960 [ILUST. 5] y *Sin título*, 1960 [ILUST. 6], incorporan tonos naranjas, rojos, morados y azules que profundizan las texturas obtenidas con los trazos negros que van, desde gruesos toques a sutiles y transparentes grafías.

Por su parte, *Sin título*, 1961 [ILUST. 7] alcanza estadios insondables en el trabajo con el color negro sobre un fondo gestual mitad blanco y mitad ocre. La composición se levanta sobre poderosos trazos en negro que determinan el foco de atención en una masa que, más que color, es energía. El fondo en blanco con sueltas grafías y goteados, proporcionan un efecto aéreo que levanta el volumen negro hacia horizontes más sutiles y adquiere la solidez de un violento paisaje. En todas ellas, la materia desplaza al papel y la tela, se convierte en tema representado (con sus rugosidades y resquebrajaduras discontinuas) y conceptualmente adquiere una dimensión prácticamente iconográfica. Esta selección despliega

1961 [FIG. 7]. *Sin título* 1960 [FIG. 5] and *Sin título* 1960 [FIG. 6], incorporate shades of orange, red, purple and blue which deepen the textures obtained with black strokes, that range from coarse touches to transparent symbols.

Conversely, *Sin título* 1961 [FIG. 7] reaches unfathomable stages in the work with the color black on a gestural background half white, half russet. The composition raises on powerful black strokes that constitute the center of attention of a mass that, more than just color, is energy. The white background with fluid symbols and drippings provide an aerial effect that elevates the black volume towards subtler horizons and acquires the solidity of a violent landscape. In all of them, matter navigates through the paper and fabric, becomes a represented theme (with its discontinuous roughness and cracks), and conceptually acquires a practically iconographic dimension. This selection completely unfolds the basic principles pointed out by Carlos Cruz Diez in his reflection on the emergence of Informalism: “*The visceral and existential elements are at odds with the formal and beautiful elements.*”⁷ We stand before an expansion of gesture and body, in such a

⁷ CRUZ DIEZ, Carlos: “*Informalismo y Pintura Gestual*”, in http://www.latinartmuseum.net/arte_venezolano.htm



ILUST. [FIG.] 7. *S/t*, 1961 (ver obra 17)

a plenitud los principios básicos que señaló Carlos Cruz Diez en su reflexión acerca del surgimiento del Informalismo, pues *“lo visceral y existencial se enfrentan a lo formal y a lo bello”*⁷. Estamos ante una expansión del gesto y el cuerpo, de una manera en que *“en la elaboración del cuadro no intervienen sólo las manos, sino la totalidad del cuerpo”*⁸.

Sus pinturas, esculturas, dibujos y grabados contienen la realidad en todos sus registros. Cabría la posibilidad de considerar que ellas se adelantan a posteriores movimientos conceptuales como el arte povera, por el uso de la materia desnuda y sin adornos. Fernando Irazábal supo prescindir del ornamento para alcanzar un nivel muy depurado en la comprensión de los elementos plásticos, a pesar de su cruda expresión. El significado, el reflejo de la evolución de su visión del mundo, se agrandó con el desarrollo de un alfabeto vinculado, tanto al entorno cotidiano, como al ámbito espiritual y los estados mentales insondables, otorgando una respuesta eficiente a los estereotipos y el formulismos.

María Luz Cárdenas

way that *“in the creation of the painting, the whole body is involved, not only hands”*⁸.

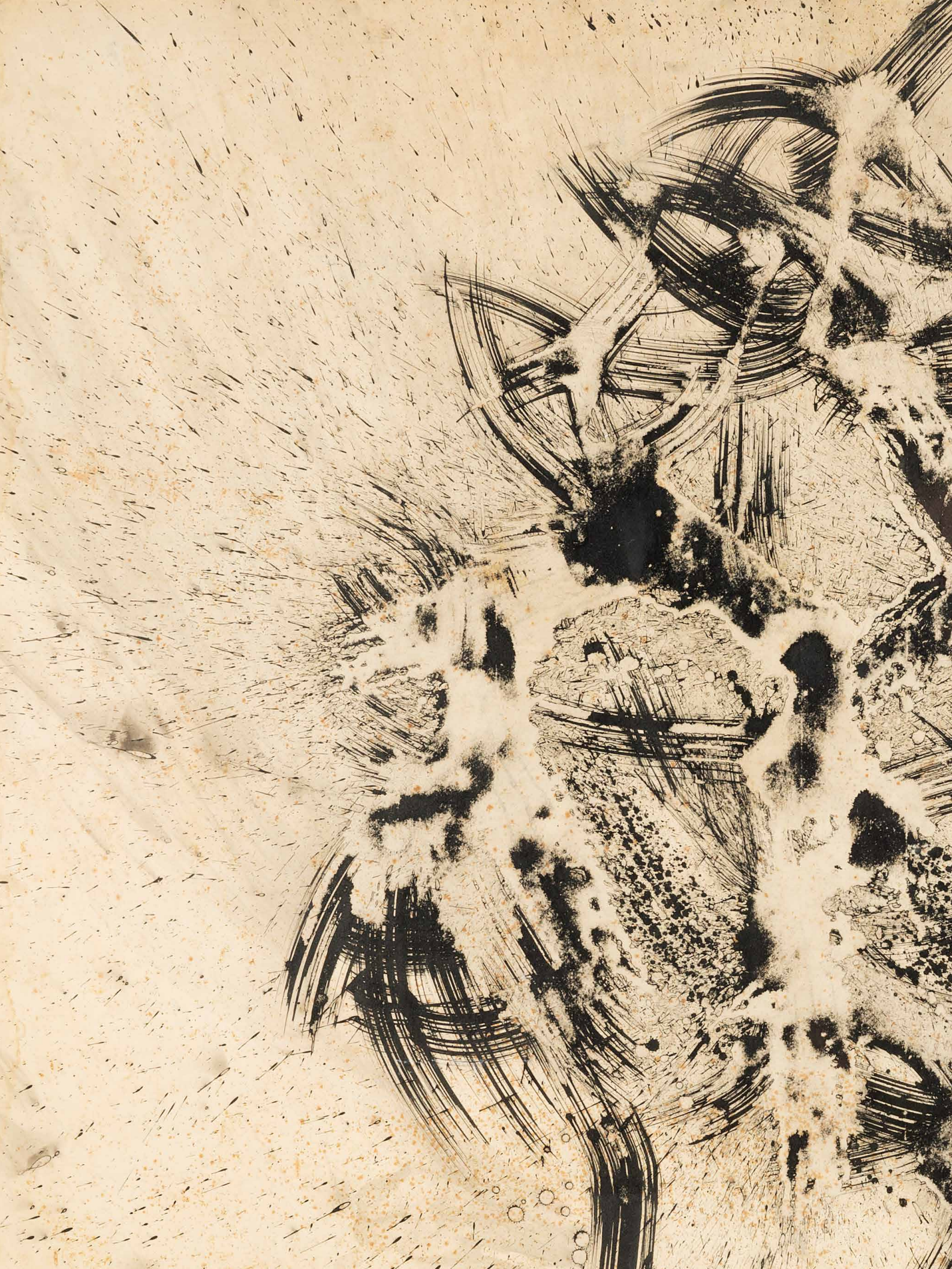
His paintings, sculptures, drawings, and engravings contain reality in all its registers. It would be possible to think that his work anticipates future conceptual movements, such as *arte povera*, due to the use of pure matter; matter stripped of adornments. Fernando Irazábal knew how lay aside decorations in order to achieve a highly purified level of comprehension of plastic elements, in spite of his crude expression. The meaning, the reflection of the evolution of his view of the world, was enlarged by the development of an alphabet that was linked to the everyday setting, as well as to the spiritual realm and the unfathomable mental states, providing an efficient answer to stereotypes and formalities.

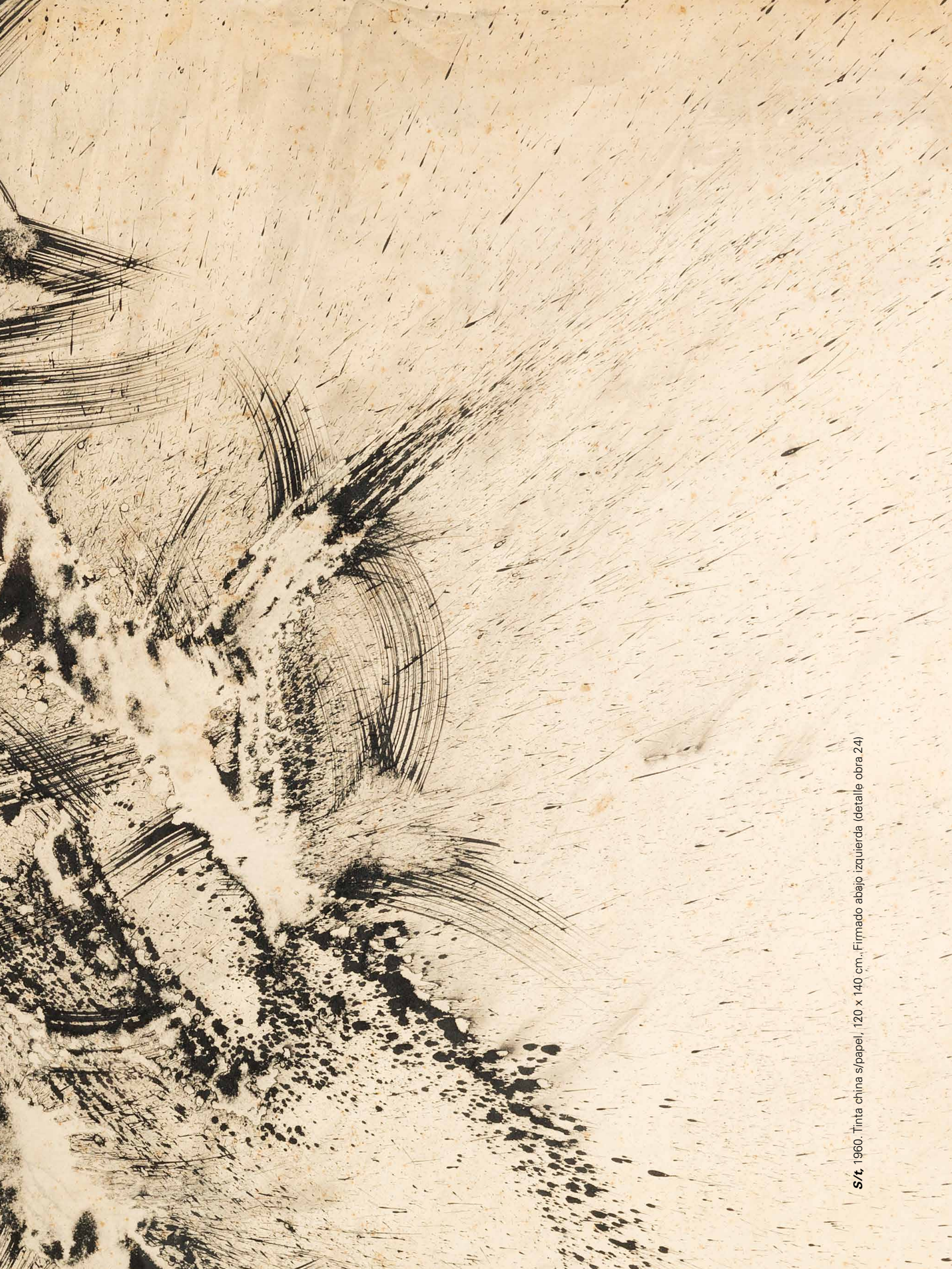
María Luz Cárdenas

7 CRUZ DIEZ, Carlos: “Informalismo y Pintura Gestual”, en http://www.latinartmuseum.net/arte_venezolano.htm

8 CRUZ DIEZ, Carlos: “Informalismo y Pintura Gestual”, en http://www.latinartmuseum.net/arte_venezolano.htm

8 CRUZ DIEZ, Carlos: “Informalismo y Pintura Gestual”, in http://www.latinartmuseum.net/arte_venezolano.htm



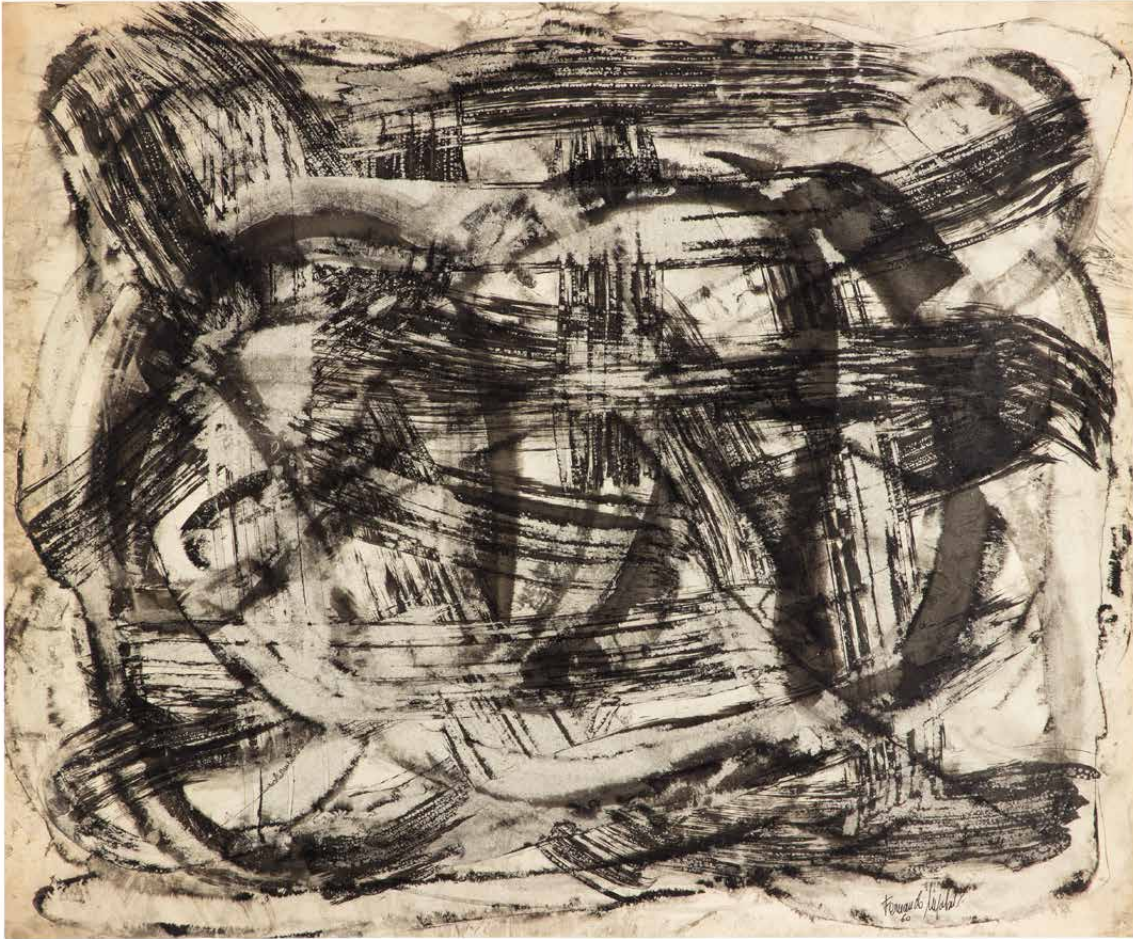


S/4, 1960. Tinta china s/papel, 120 x 140 cm., Firmado abajo izquierda (detalle obra 24)



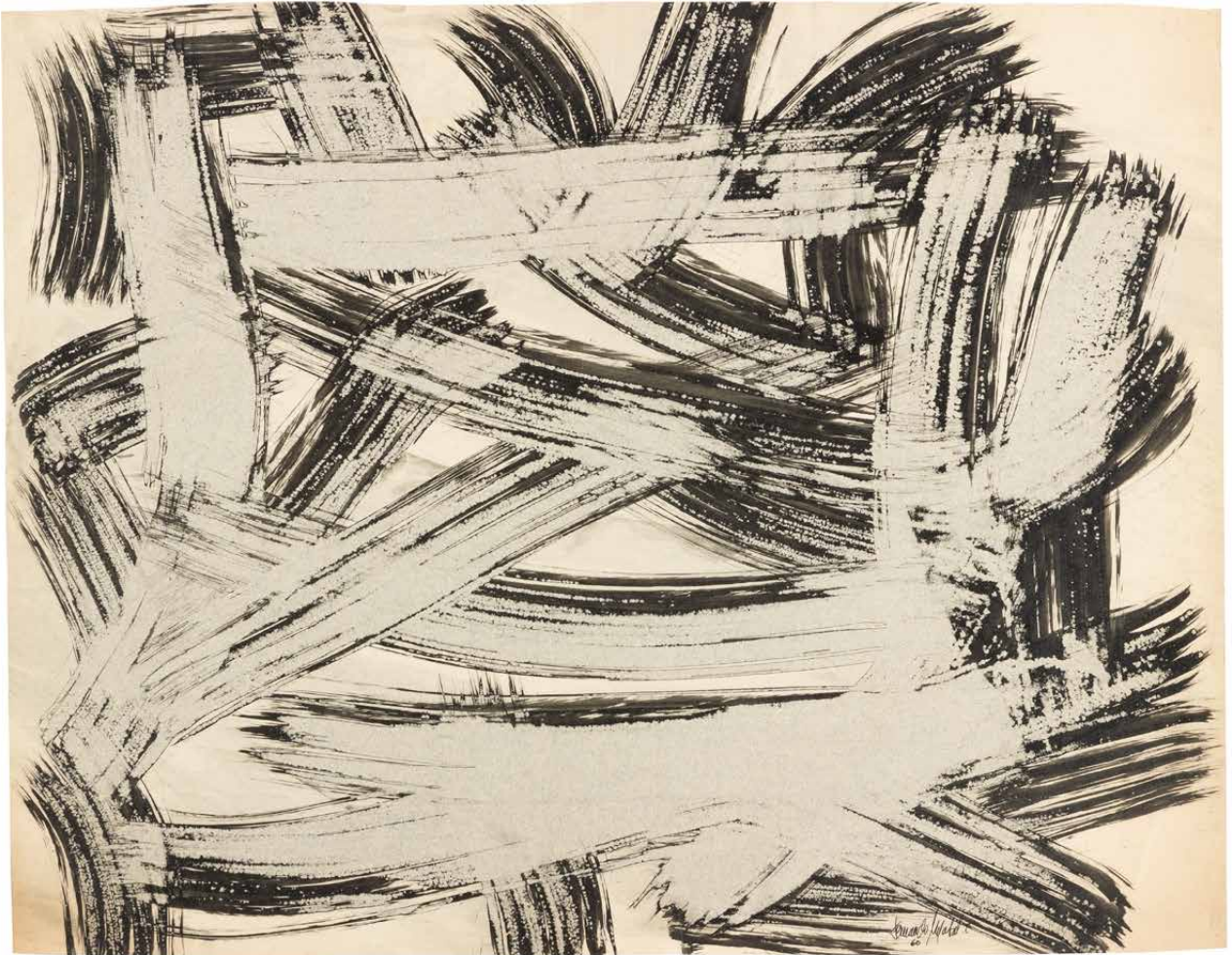
1

1 **S/t**, 1959. Tinta china s/papel, 52 x 63 cm. Firmado abajo derecha



2

2 **S/t**, 1960. Tinta china s/papel, 52 x 63 cm. Firmado abajo derecha

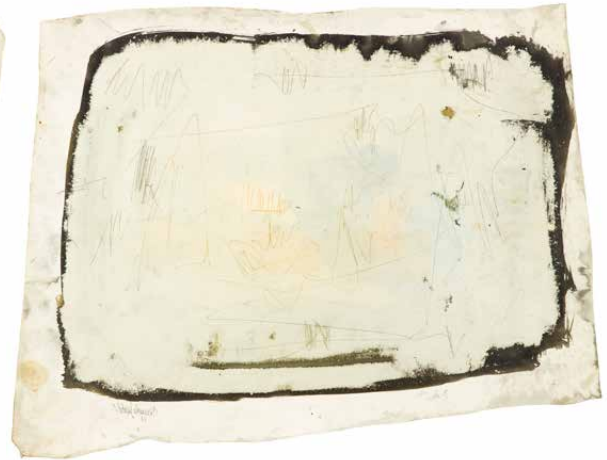


3

3 **S/t**, 1960. Tinta china s/papel, 49 x 63 cm. Firmado abajo derecha



4



5

4 **S/t**, 1960. Tinta china s/papel, 48 x 58 cm. Firmado abajo derecha

5 **S/t**, 1961. Tinta china y carboncillo s/papel, 35 x 46,5 cm. Firmado abajo derecha (anverso) y abajo izquierda (reverso)



6

6 **S/t**, 1961. Tinta china y acuarela s/papel, 35 x 49,5 cm. Firmado abajo derecha





7

7 **S/t**, 1960. Tinta china y acuarela s/papel, 121 x 148 cm. Firmado abajo derecha (anverso). Anverso y reverso



8



9

8 **S/t**, 1961. Tinta china y acuarela s/papel, 63 x 52 cm. Firmado abajo derecha

9 **S/t**, 1961. Tinta china y acuarela s/papel, 63 x 52 cm. Firmado abajo derecha



10



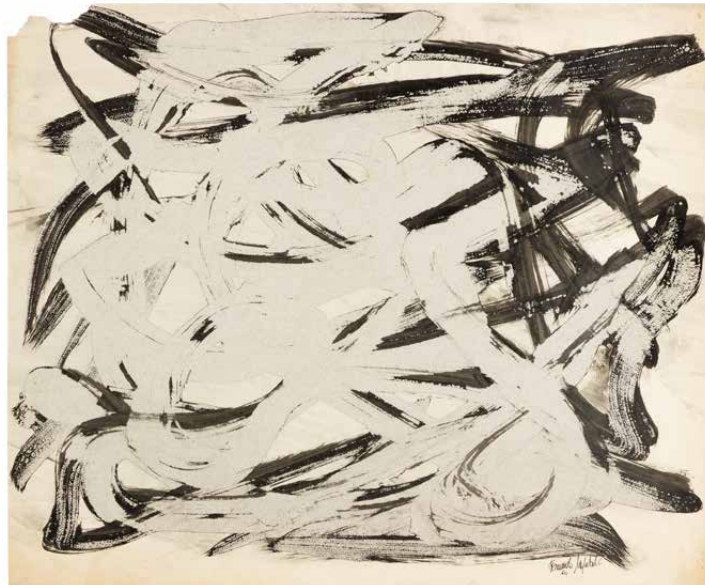
11

10 **S/t**, 1961. Tinta china y acuarela s/papel, 63 x 52 cm. Firmado abajo derecha

11 **S/t**, 1959. Tinta china s/papel, 63 x 52 cm. Firmado abajo izquierda

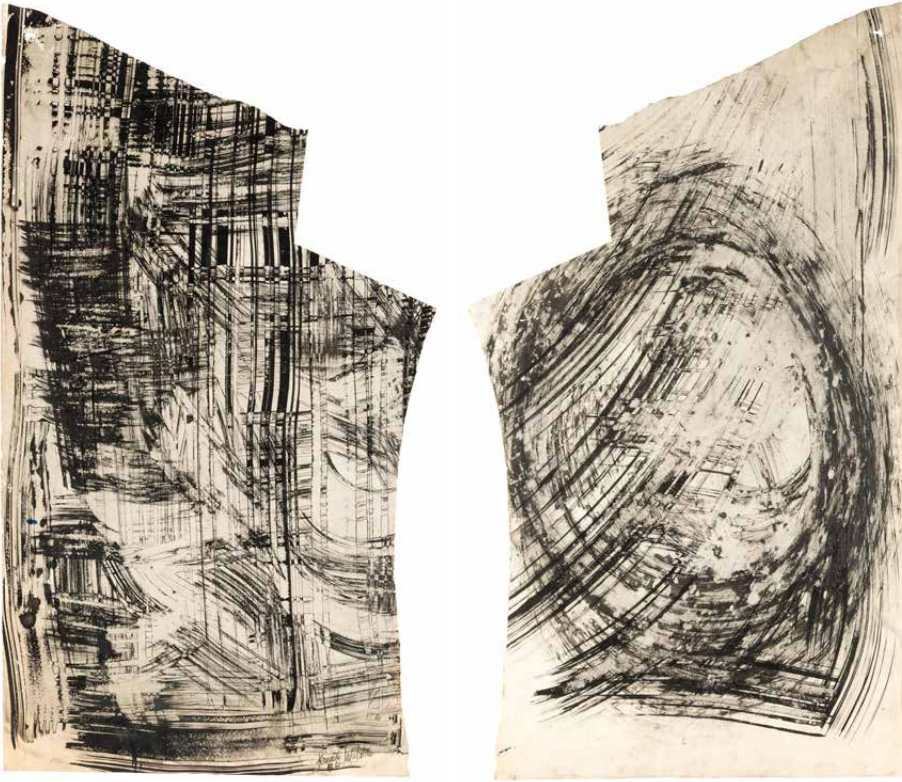


12



13

12 **S/t**, 1957/60. Tinta china y acuarela s/papel, 52 x 63 cm. Firmado abajo derecha
13 **S/t**, 1960. Tinta china s/papel, 52 x 63 cm. Firmado abajo derecha



14



15

14 **S/t**, 1960. Tinta china s/papel, 63 x 39 cm. Firmado abajo derecha. Anverso y reverso
15 **S/t**, 1960. Tinta china s/papel, 51 x 66 cm. Firmado abajo derecha



16

16 **S/t**, 1960. Tinta china y acuarela s/papel, 52 x 63 cm. Firmado abajo centro

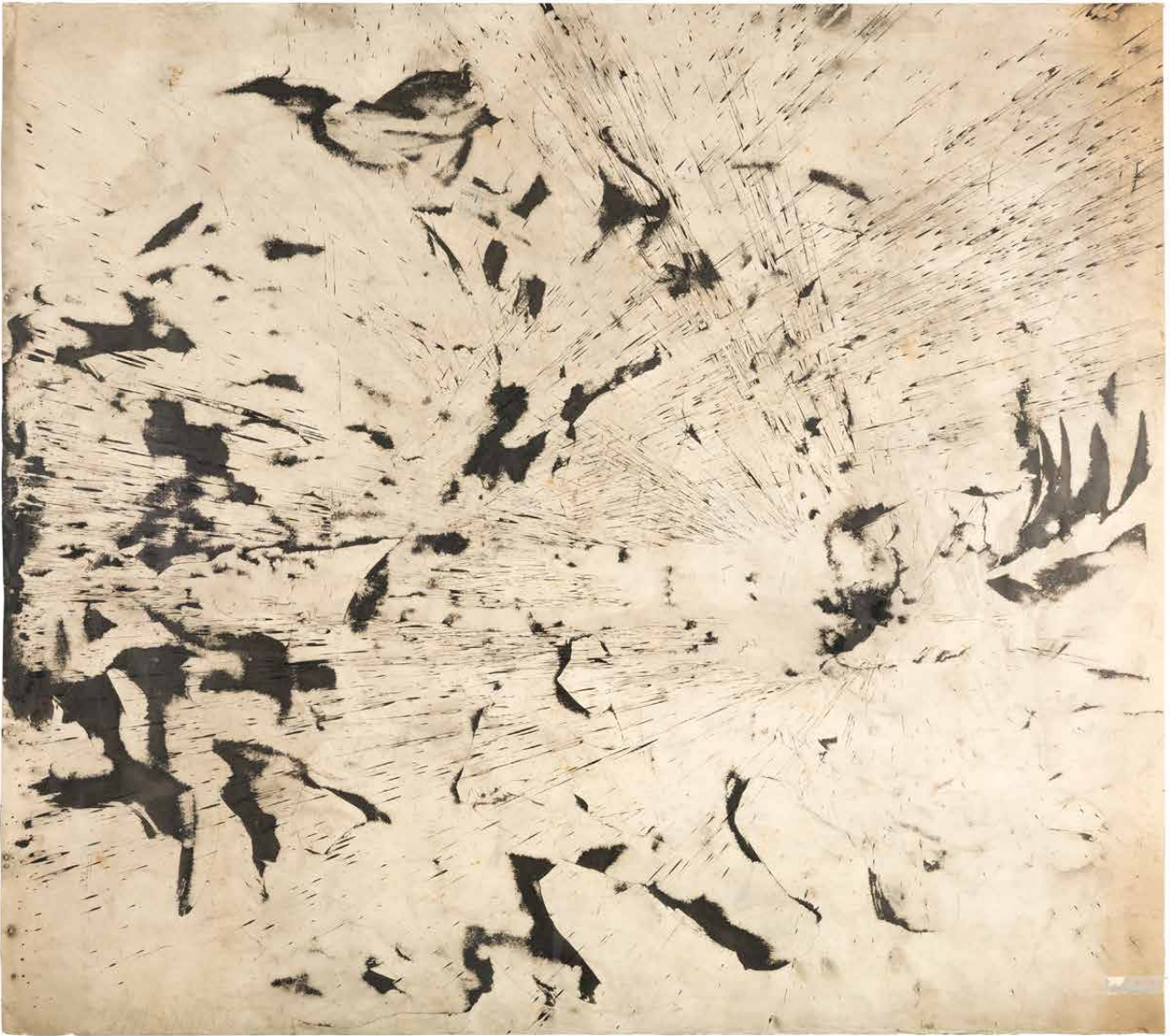


17

17 **S/t**, 1961. Técnica mixta s/papel, 159 x 146 cm. Firmado abajo izquierda

41





18

18 **S/t**, 1959. Tinta china s/papel, 161,5 x 144 cm. Firmado abajo derecha. Anverso y reverso

43



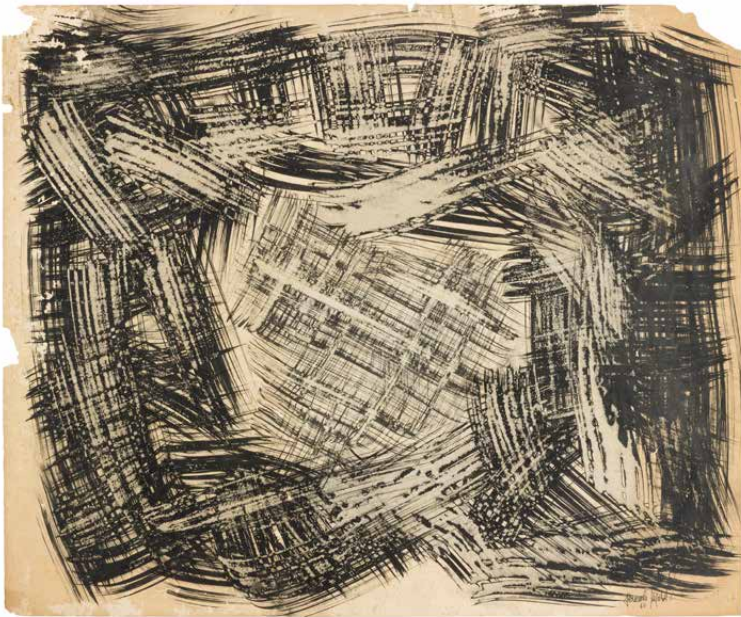
19

19 **S/t**, 1960. Tinta china s/papel, 52 x 63 cm. Firmado abajo derecha. Anverso y reverso



20

20 **S/t**, 1959. Tinta china y acuarela s/papel, 73 x 50 cm. Firmado abajo izquierda



21



22



23

21 **S/t**, 1960. Tinta china s/papel, 52 x 63 cm. Firmado abajo derecha

22 **S/t**, 1960. Tinta china s/papel, 48,5 x 52 cm. Firmado abajo derecha

23 **S/t**, 1960. Tinta china s/papel, 35,5 x 25,5 cm. Firmado abajo derecha



24

24 **S/t**, 1960. Tinta china s/papel, 120 x 140 cm. Firmado abajo izquierda

47

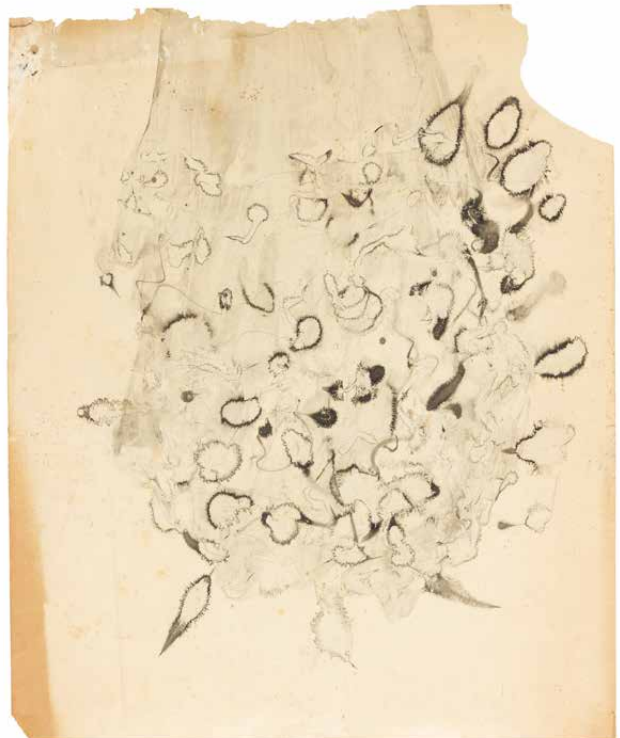




25



26



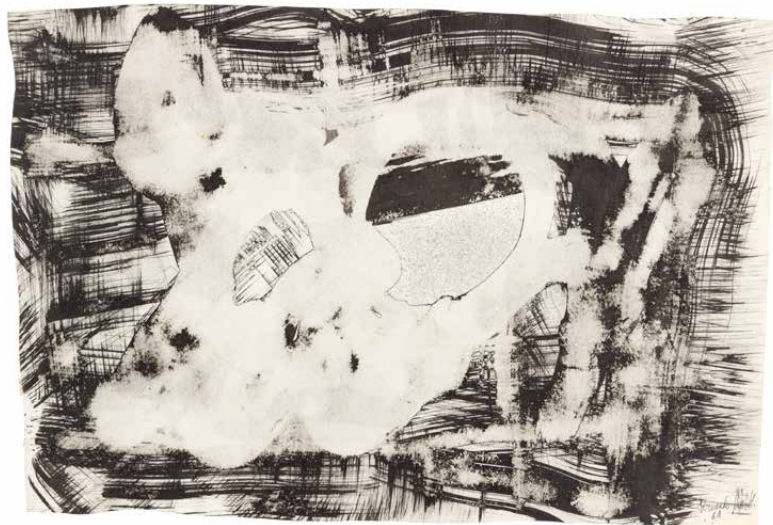
27

26 **S/t**, 1959. Tinta china s/papel, 52 x 63 cm. Firmado abajo centro

27 **S/t**, 1959. Tinta china s/papel, 63 x 52 cm. Firmado abajo derecha (anverso). Anverso y reverso



28



29

28 **S/t**, 1960. Tinta china y acrílico s/papel, 51 x 72,5 cm. Firmado abajo derecha
29 **S/t**, 1961. Tinta china s/papel, 20 x 30,5 cm. Firmado abajo derecha



30

30 **S/t**, 1960. Tinta china s/papel, 63 x 52 cm. Firmado abajo derecha



31



32

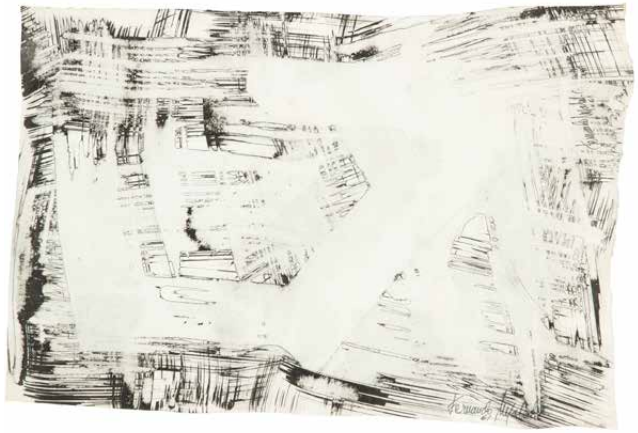


33

- 31 **S/t**, 1961. Tinta china y acrílico s/papel, 63 x 52 cm. Firmado abajo derecha
32 **S/t**, 1961. Tinta china y acuarela s/papel, 41,5 x 39 cm. Firmado abajo derecha
33 **S/t**, 1964. Tinta china y collage s/papel, 47,5 x 64 cm. Firmado abajo derecha



34



35



36

34 **S/t**, 1961. Tinta china y acuarela s/papel, 16,5 x 20,5 cm. Firmado abajo izquierda y al reverso

35 **S/t**, 1961. Tinta china s/papel, 19 x 29 cm. Firmado abajo derecha

36 **S/t**, 1961. Tinta china y acuarela s/papel, 22,5 x 30 cm. Firmado abajo izquierda





S/t, 1960. Tinta china y acuarela s/papel, 121 x 148 cm. Firmado abajo derecha (detalle obra 7)

APUNTES CRONOLÓGICOS DE LA PRESENCIA Y PARTICIPACIÓN DE FERNANDO IRAZÁBAL EN *EL TECHO DE LA BALLENA* (1961-1964)

Fernando Irazábal mantuvo una participación coherente en *El Techo de la Ballena* desde los acontecimientos previos a su creación hasta 1964. La sostenida trayectoria en las artes plásticas y talante experimental de sus propuestas fortaleció la presencia de la pintura, la escultura y el dibujo en este colectivo artístico, literario y editorial que, bajo la premisa de “*cambiar la vida, transformar la sociedad*”, asumió en Venezuela el compromiso de cuestionar el orden político desde las imágenes y las letras. El nombre fue tomado de las metáforas de antiguas leyendas medievales nórdicas en las que el mar era definido como el techo de una ballena, entre otras asociaciones. La iconografía y fuentes imaginativas provenían de imaginarios de mitos antiguos, renacentistas y barrocos, aun cuando la intención del movimiento estaba esencialmente orientada por ideas de vanguardia. De hecho, los artistas adoptaron el lenguaje informalista en sus creaciones, en clara oposición a los avances de la abstracción geométrica. Irazábal participó en las actividades balleneras entre 1961 y 1964 y, a partir de 1965, comenzó a abrirse camino en proyectos propios.

ANTECEDENTES DE *EL TECHO DE LA BALLENA*

1959

I Exposición Nacional del Dibujo, el Grabado y el Monotipo

En un ambiente que exigía renovaciones en el campo de las artes, la realización de la *I Exposición Nacional del Dibujo, el Grabado y el Monotipo*, permitió el reconocimiento del dibujo y el grabado como disciplinas artísticas mayores que, en Venezuela, han sido fuentes de vanguardia. La participación de Fernando Irazábal es mencionada por la calidad del artista, caracterizado como uno de los más personales e innovadores exponentes en el uso experimental del papel, la materia y el trazo, así como la incorporación de elementos extra pictóricos en sus obras.

1960

Espacios Vivientes, Febrero 14, 1960

El 14 de febrero de 1960 fue inaugurada la exposición *Espacios Vivientes* en el Concejo Municipal de Maracaibo.

CHRONOLOGICAL NOTES OF FERNANDO IRAZÁBAL'S PRESENCE AND INVOLVEMENT IN *EL TECHO DE LA BALLENA* (1961-1964)

Starting from the events that preceded the creation of *El Techo de la Ballena* and up until 1964, Fernando Irazábal's involvement in the group remained consistent. His continued career in plastic arts and the experimental nature of his proposals strengthened the presence of painting, sculpture, and drawing in this artistic, literary, and editorial group, which took on the task of questioning the political order through images and literature in Venezuela on the premise of “*changing life and transforming society*.” Its name was taken from the ancient Nordic medieval legends in which the sea was defined as the ceiling of a whale (*techo de ballena*), among other associations. The imaginative iconography and fonts came from the imaginary of ancient myths, both Renaissance and Baroque, even when the intention of the movement was essentially guided by avant-garde ideas. In fact, the artists adopted the Informalist language in their creations, clearly opposing the development of geometric abstraction. Irazábal was involved in the activities of the group between 1961 and 1964, and in 1965 began to work on his own projects.

HISTORICAL BACKGROUND OF *EL TECHO DE LA BALLENA*

1959

I Exposición Nacional del Dibujo, el Grabado y el Monotipo

In an setting that demanded a renewal in the field of arts, the *I Exposición Nacional del Dibujo, el Grabado y el Monotipo* (I National Drawing Exhibit — Printmaking and Monotyping), allowed for the acknowledgment of drawing and printmaking as major artistic disciplines, which have been source of avant-garde in Venezuela. The involvement of Fernando Irazábal is mentioned on account of the quality of the artist, who is characterized as one of the most personal and innovative representatives of the experimental use of paper, matter, and stroke, as well as of the incorporation of extra-pictorial elements in his artwork.

1960

Espacios Vivientes (Living spaces), February 14, 1960

On February 14, 1960, the exhibit *Espacios Vivientes* was inaugurated in Maracaibo City Council. The display, con-

La muestra, considerada como el punto de inicio del informalismo en Venezuela y un precedente importante de *El Techo de la Ballena*, agrupó a treinta y tres artistas que se identificaban y aproximaban por las búsquedas, investigaciones y propuestas de nuevas experiencias, partiendo de los hallazgos de las corrientes europeas fundamentadas en lenguajes informalistas. La orientación esencial de *Espacios Vivientes* se dirigía a proporcionar un balance de la actividad plástica y las tendencias desarrolladas en el país desde 1955, enfrentadas al academicismo y la abstracción geométrica—de ahí el concepto de la obra como un espacio vital y profundo, en oposición a las estructuras abstractas. Bajo el seudónimo de Esteban Muro y publicado en la revista *Visual* del Museo de Bellas Artes el 10 de mayo de 1960, el texto de Juan Calzadilla determina el tono de ruptura de la exposición:

“La búsqueda de un espíritu nuevo en la substantividad de la materia; la destrucción de toda imagen y toda forma y la invención de los espacios topológicos, que responden a una dimensión del yo; el interés por expresar el dinamismo de la civilización y el presente desintegrado del hombre a causa de los poderes excesivos de una ciencia inhumana; la angustia existencial por referir una imagen perdurable del propio ser, del tiempo y del movimiento continuo: son, en el plano teórico, los impulsos vitales que animan a ese nuevo arte. En la experiencia de las técnicas, el informalismo plantea la necesidad de una libertad de acción a fin de incorporar a la pintura materias y procedimientos originales que sirvan para elaborar una visión nueva del cosmos.”

Allí destaca la participación de Fernando Irazábal y otros artistas que posteriormente reunirían esfuerzos en la creación del movimiento ballenero. Irazábal había tenido una destacada presencia en el Salón Oficial de 1959 con la pieza *Aquelarre*, en óleo y esmalte sobre cartón, así que su inclusión en una muestra como esta era perfectamente esperable, junto a Carlos Contramaestre, Alberto Brandt, Elsa Gramcko, Ángel Luque, Gabriel Morera, Humberto Jaimes Sánchez, José María Cruxent, entre otros.

Salón Experimental, Fundación Mendoza, Septiembre 18, 1960

El 18 de septiembre de 1960, la Sala de Exposiciones de la Fundación Eugenio Mendoza presentó en Caracas el *Salón Experimental*. La exposición reunió al grupo presentado en *Espacios Vivientes* de Maracaibo, con la incorporación de otros artistas. Fernando Irazábal participó con las piezas *Sepia* y *Negro y Blanco*. El Salón Experimental de la Fundación Mendoza selló la fuerza del movimiento informalista en Venezuela, removió el ambiente cultural, abriendo paso a las tendencias experimentales que al año siguiente cristalizarían sus propósitos en *El Techo de la Ballena*.

considered the starting point of Informalism in Venezuela and an important precedent of *El Techo de la Ballena*, grouped thirty-three artists that related and converged on the search, investigation, and proposals of new experiences, drawing from the findings of European movements rooted on Informalists languages. In essence, *Espacios Vivientes*' focus was on providing a balance between the plastic arts activity and the trends arisen in the country since 1955, which confronted academism and geometric abstraction—hence the concept of the artwork as a vital and deep space, in opposition to abstract structures. Under the pseudonym Esteban Muro, and published in the magazine *Visual* of the Museum of Fine Arts on May 10, 1960, Juan Calzadilla's text sets the disruption tone of the exhibition:

“The search for a new spirit in the substantivizes of matter; the destruction of all image and all shape, and the invention of topological spaces, which respond to a dimension of self; the interest for expressing the dynamism of civilization and the disintegrated present of man caused by the excessive powers of an inhumane science; the existential anguish of relating a lasting image of self, of time, and of continuous movement: they are, in the theoretical plane, the vital forces that drive this new art. In the experience of techniques, Informalism states the need for freedom of action with the aim of incorporating original materials and procedures into painting that serve as a way of creating a new view of the cosmos.”

It is here that the involvement of Fernando Irazábal and other artists, who would later join forces in the creation of the *Bellenero* movement, stands out. Irazábal had a prominent presence in the *Salón Oficial* of 1959 with his piece *Aquelarre*—an oil and enamel painting on cardboard—so his inclusion in an exhibit like this was perfectly expected, along with Carlos Contramaestre, Alberto Brandt, Elsa Gramcko, Ángel Luque, Gabriel Morera, Humberto Jaimes Sánchez, José María Cruxent, among others.

Salón Experimental, Mendoza Foundation, September 18, 1960

On September 18, 1960, the Exhibits Room of the Eugenio Mendoza Foundation presented *Salón Experimental (Experimental hall)* in Caracas. The exhibit gathered the group presented in *Espacios Vivientes* in Maracaibo, with the addition of other artists. Fernando Irazábal participated with his *Sepia* and *Negro y Blanco (White and Black)* pieces. The Exhibits Room of the Eugenio Mendoza Foundation sealed the force of the Informalist movement in Venezuela and stirred the cultural environment, making way for the experimental trends which later that year would crystallize their objectives in *El Techo de la Ballena*.

Salón Experimental, Ejecutivo del Estado Trujillo, Octubre, 1960

El *Salón Experimental de Octubre* en el Ejecutivo del Estado Trujillo con un catálogo firmado por Juan Calzadilla, subrayó la importancia de las corrientes informalistas en el panorama plástico nacional. Allí participó Fernando Irazábal. El Salón contribuyó a definir y reforzar prósperas expectativas para la experimentación, que recorría el país en diferentes regiones.

A partir de estos acontecimientos se abre paso al ensayo y las búsquedas alternativas de creación, y al arte como el resultado de prácticas más libres. Se trata de gestos de rebelión contra el sistema de valores y atentados contra el estado cultural establecido. Tanto los organizadores como algunos de los artistas participantes en estas exposiciones, conforman el grupo fundador en la primera manifestación de *El Techo de la Ballena*: Carlos Contra maestre, Fernando Irazábal, Ángel Luque, Gabriel Morera, Juan Calzadilla y JM Cruxent.

EL TECHO DE LA BALLENA

Orígenes

Las manifestaciones de gestación de *El Techo de la Ballena* se ubican en Salamanca-España a finales de los años cincuenta, donde los escritores Carlos Contra maestre, Caupolicán Ovalles y Alfonso Montilla reunieron sus expresiones y propósitos para exaltar la existencia y la materia interior como fuentes fundamentales del acto creativo. Integran el hecho poético, la locura y el humor. Inspirados en Rimbaud y Lautremont, sostienen la importancia de la carga subversiva en las manifestaciones artísticas como bases de liberación. La plástica se vincula con el Informalismo, movimiento que para entonces irrumpía en la escena cultural europea con Antoni Tapies, Manolo Millares y Rafael Canogar. Desde el primer momento, la presencia de Fernando Irazábal fue celebrada por sus promotores. Un testimonio de Carlos Contra maestre, señala entre los pioneros de esta nueva estética a Fernando Irazábal, Gabriel Morera y Daniel González: “*Cuando yo llegué a Venezuela encontré que estos artistas tenían un camino abierto... Andaban en una búsqueda totalmente diferente*”¹

1961

Para restituir el magma (exposición inaugural)

El 24 de marzo de 1961 se inaugura la Galería *El Techo de la Ballena* con la exposición titulada *Para restituir*

¹ Entrevista a Carlos Contra maestre, en: COVIELLA, Esther y DÁVILA, Nelson: *Desde el Fondo. El Techo de la Ballena (1961-1967)*, Ediciones de la Fundación Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, Caracas, 2015, pág. 107.

Experimental hall, Trujillo State Executive, October 1960

The *October Experimental Hall* in the Trujillo State Executive, with a catalogue signed by Juan Calzadilla, underscored the importance of the Informalists trends in the national plastic arts landscape. Fernando Irazábal was a part of this. The Hall contributed in defining and reinforcing prosperous expectations on experimentation, which traveled around the country in different regions.

These events allowed for the rehearsal and alternatives search for creation, as well as art derived from freer practices. It was about gestures of rebellion against the value system and attacks against the established cultural state. The organizers, as well as some of the artists who participated in these exhibits, make up the founding group in the first manifestation of *El Techo de la Ballena*: Carlos Contra maestre, Fernando Irazábal, Ángel Luque, Gabriel Morera, Juan Calzadilla, and JM Cruxent.

EL TECHO DE LA BALLENA

Inception

The gestational manifestations of *El Techo de la Ballena* take place in Salamanca, Spain, in the late 50's, where the writers Carlos Contra maestre, Caupolicán Ovalles, and Alfonso Montilla gathered their expressions and purposes to highlight existence and inner matter as fundamental sources of the creative act. They integrate the poetical doing—madness and love. Inspired by Rimbaud and Lautremont, they uphold the importance of the subversive tone of the artistic manifestations as the basis for liberation. The plastic arts are associated with Informalism, a movement that burst onto the European cultural scene at the time with Antoni Tapies, Manolo Millares, and Rafael Canogar. Fernando Irazábal's presence was celebrated by his proponents from the very beginning. A testimony from Carlos Contra maestre identifies Fernando Irazábal, Gabriel Morera, and Daniel González among the pioneers of this new aesthetics: “*When I came to Venezuela, I found that these artists had an open path... They were engaged in a completely different search.*”¹

1961

Para restituir el magma (inaugural exhibition)

On March 24, 1961, the *El Techo de la Ballena* gallery is inaugurated with an exhibition entitled *Para restituir el mag-*

¹ Interview with Carlos Contra maestre in: COVIELLA, Esther y DÁVILA, Nelson: *Desde el Fondo. El Techo de la Ballena (1961-1967)*, Publications of Fundación Casa Nacional de las Letras Andrés Bello — Caracas, 2015, page 107.

el magma. La Galería funcionaba en el garaje de una casa ubicada en la Urbanización El Conde Este 12, No. 240. El Diario *La Esfera* anuncia el evento en sus páginas. Participan: Fernando Irazábal con las pinturas *El Occiso* y *Cachalote prenatal* y las esculturas *Bojote* y *Cachalote prenatal*, Daniel González, Carlos Contramaestre, Manuel Quintana Castillo, Ángel Luque, Juan Calzadilla, Gabriel Morera, JM Cruxent y Pedro Briceño.

El título aludía al valor asignado por estos artistas a la materia y a la búsqueda de expresiones más profundas y vinculantes con la fuerza interior de la creación. En el marco de la muestra se presenta el primer número de la Revista *Rayado sobre el Techo*, donde se publicó *El gran magma*—texto referido a la exposición— revela claramente sus vínculos con la materia:

“demostrar que la materia es más lúcida que el color de esta manera lo amorfo cercenando de la realidad todo lo superfluo que la impide trascenderse supera la inmediatez de la materia como medio de expresión.”

Esta exposición constituyó, según el crítico y escritor Ángel Rama, “*el primer intento de demolición de la concepción pequeño burguesa que dominaba a la cultura venezolana... El Techo de la Ballena propuso una revisión drástica de los valores culturales vigentes y una transmutación de la literatura y el arte que se ejercían en el país, todo ello al servicio de un proyecto de apoyo a la insurgencia revolucionaria*”². Aún cuando los lazos con movimientos insurgentes eran claves para el grupo ballenero, el propio Rama atribuye el principal valor y los hitos centrales a las exposiciones de artes plásticas de *El Techo* y a la calidad de sus artistas.

En mayo de 1961, en la revista *Sardio*, los balleneros publican el texto *Para restituir el magma* que, junto a *El gran magma*, constituyen los dos primeros manifiestos del grupo. Asocian la idea del magma con las fuerzas primordiales, arcaicas, a partir de las que se construirá un mundo nuevo, libre de ataduras y convencionalismos limitantes. Se fusiona la energía de ese gran magma primigenio para violentar y renovar las estructuras artísticas tradicionales. La misión auto atribuida por los integrantes de *El Techo* es la de destruir las estructuras culturales, sociales y políticas imperantes. Ambos manifiestos siguen la misma línea temática y gráfica, así como el enfoque en las relaciones entre lo erótico y lo primordial:

“A fin de cuentas, lo que queremos es restituir el magma, la materia en ebullición, la lujuria de la lava... Percibimos, a riesgo de asfixia, cómo los museos, las academias y las insti-

ma (For the Restoration of the Magma). La gallery was set up in the garage of a house located in El Conde Este 12 sub-district, # 240. *La Esfera* journal announces the event. Participants: Fernando Irazábal, with the paintings *El Occiso* and *Cachalote prenatal*, and the sculptures *Bojote* and *Cachalote prenatal*; Daniel González, Carlos Contramaestre, Manuel Quintana Castillo, Ángel Luque, Juan Calzadilla, Gabriel Morera, JM Cruxent, and Pedro Briceño.

The title referenced the value given by these artists to matter and the search for deeper expressions in connection with the inner strength of creation. In the context of this exhibit, the first issue of *Rayado sobre el Techo* magazine is presented. In this magazine, the text *El gran magma*—a text about the exhibit itself—clearly reveals its ties to matter:

“(...) to demonstrate that matter is more insightful than color, this way I make it amorphous, curtailing from reality all things superfluous, which keeps it from transcending; it goes beyond the immediacy of matter as a means of expression”

According to the critic and writer Ángel Rama, this exhibit represented “*the first attempt to demolish the dominant petty bourgeoisie conception in Venezuelan culture... El Techo de la Ballena proposed a drastic revision of the prevailing cultural values and a transmutation of the literature and art performed in the country, all for the sake of a project that supported the revolutionary insurgence*.”² Even when the ties with insurgent movements were key for the *Ballenero* group, Rama himself ascribes the main value and the core milestones to the plastic arts exhibits of *El Techo* and the quality of its artists.

In May 1961, the *Balleneros* publish the text *Para restituir el magma* in *Sardio* Magazine. The writing, along with *El gran magma*, represents the first two manifiestos of the group. They associate the idea of magma with the primordial, archaic forces, with which a new world, free of constraints and bounding conventionalisms, will be built. The energy of that great primordial magma fuses to ravish and renew the traditional artistic structures. The self-ascribed mission of the constituents of *El Techo* is to destroy the prevailing cultural, social, and political structures. Both manifiestos follow the same thematic and graphic line, as well as the approach on the relations between all things erotic and primordial.

“At the end of the day, what we want is to restore the magma, the boiling matter, the lust of lava... We are seeing, fearing asphyxiation, how the museums, the academies and the institutions of culture rob us of our poor ozone, and in

2 RAMA, Ángel: “Prólogo” a la *Antología de El Techo de la Ballena*, Ediciones FUNDARTE, Caracas, 1987, págs. 11-16.

2 RAMA, Ángel: “Prologue” to the *Antology of El Techo de la Ballena*, Ediciones FUNDARTE — Caracas, 1987, pages 11-16.

tuciones de cultura nos roban el pobre ozono y nos entregan a cambio un aire enrarecido y putrefacto el techo de la ballena está fundado en la plena lucidez incontrolable del orgasmo que sólo los insomnias verifican porque la ballena es el único prisma válido es el único prisma que tiene su barbarie”³.

Las asociaciones con esa materia primigenia se aprecian a profundidad en la obra de Fernando Irazábal.

Homenaje a la cursilería y el lugar común

El 7 de mayo de 1961, en la Galería *El Techo de la Ballena*, se presenta *Homenaje a la cursilería y el lugar*—segunda exposición colectiva del grupo—, con la participación de Fernando Irazábal. La exposición inaugural del movimiento mantuvo sus propósitos centrados en las artes plásticas y los vínculos con procesos iniciáticos y *magmáticos* en la construcción de nuevos caminos de comprensión de lo visual, de ahí el valor de la participación de un artista como Fernando Irazábal, cuyo camino ya trazaba un importante curso previo en el desarrollo de la gestualidad y la incorporación de la materia. La plástica, sin duda, fue una matriz central en los inicios de *El Techo de la Ballena*. La calidad, el riesgo de experimentación y la incorporación de materiales no pictóricos permitieron a los artistas introducir innovaciones claves en el talante de ruptura del grupo. Sin embargo, el *Homenaje a la cursilería y el lugar común*, incorpora a los valores plásticos, elementos políticos y literarios para desenmascarar la hipocresía del sistema. La exposición fue el resultado de una investigación en la que se pretendía evidenciar la cursilería “*pavosa*” de la prosa consagrada, la pintura tradicional de corte paisajista, y algunas personalidades políticas como el mismo presidente de la República. La muestra atacaba los estereotipos y la sensiblería en la pintura, la literatura y el discurso político. En ella se describían los falsos valores nacionales, poniendo en evidencia la superficialidad de las tradiciones intelectuales venezolanas, y el desprestigio del orden simbólico de sustentación del mundo burgués.

VI Bienal de São Paulo

En octubre de 1961, el *Techo de la Ballena* envía una selección no oficial de obras de arte a la VI Bienal de São Paulo, donde participan cuatro balleneros incluyendo a Fernando Irazábal. El grupo combinó esfuerzos para asumir su representación en la Bienal, unido al interés y apoyo de las autoridades y organizadores del evento, debido al carácter no oficial de la participación, que ameritó el apoyo para llevar los trabajos y asistir al evento. La selección de este reducido grupo de artistas puso de manifiesto el camino experimen-

return they give us a rarefied and rotten air. The whale's ceiling is founded in the absolute, uncontrollable lucidity of the orgasm that only the sleepless verify, for the whale is the only valid prism; the only prism that has its own barbarity.”³

The associations with this primordial matter can be appreciated in depth in the work of Fernando Irazábal.

Homenaje a la cursilería y el lugar común

On May 7, 1961, in *El Techo de la Ballena* gallery, the exhibit *Homenaje a la cursilería y el lugar común* (A tribute to kitsch and the common place)—the second collective exhibit of the group—with an appearance by Fernando Irazábal, is presented. The inaugural exhibit of the movement focused its objectives on the plastic arts and its ties with the initiatory and *magmatic* processes involved in the construction of new ways of understanding visual elements, hence the value of the participation of an artists such as Fernando Irazábal, whose path had already charted an important course in the development of gestures and the incorporation of matter. The plastic arts were undoubtedly a central matrix in the beginnings of *El Techo de la Ballena*. The quality, the risk of experimentation, and the incorporation of non-pictorial materials enabled the artists to introduce key innovations in the disruption spirit of the group. However, *Homenaje a la cursilería y el lugar común* incorporates plastic values, and political and literary elements in order to expose the hypocrisy of the system. The exhibit was the result of an investigation that aimed to reveal the “bad-luck-attracting” cheesiness of the consecrated prose, the traditional landscape painting, and some of the political figures, like the very President of the country! The exhibit launched an attack on the stereotypes and sentimentality in painting, literature, and political discourse. It described the false national values by revealing the superficiality of Venezuelan intellectual traditions and discrediting the symbolic order of maintenance of the bourgeois world.

São Paulo VI Biennial

In October 1961, *Techo de la Ballena* sent an array of unofficial artworks to the Sao Paulo VI Biennial, with the appearance of four *Balleneros*, including Fernando Irazábal. The group joined efforts to accept its representation in the Biennial, together with the interest and support shown by the authorities and organizers of the event due to the unofficial nature of the participation, which required support to transport the pieces and attend the event. The selection of this small group of artists revealed the experimentalist path

³ Segundo Manifiesto de *El Techo de la Ballena*: “Para restituir el magma”, Revista Sardo, Año III, N° 8, 1961.

³ Second Manifiesto of *El Techo de la Ballena*: “Para restituir el magma”, Sardo Magazine — III year, # 8, 1961.

talista que recorría el arte venezolano en ese entonces y ubica a Irazábal en ese contexto, donde predomina la audacia para renovar los procedimientos, materiales y técnicas en Venezuela, en violento rechazo a la tradición local.

El texto introductorio de Juan Calzadilla resume la importancia y aportes de estos artistas:

“Al debilitarse las tendencias geométricas a causa del desplazamiento del interés plástico desde el concepto del espacio hacia el campo de la materia, se originó, al mismo tiempo, un poderoso movimiento de pintores que se inclinaban más y más hacia la abstracción libre, prefiriendo la vía emotiva a la conceptualización geométrica. De allí surgieron los pintores del “Techo de la Ballena”; éstos se habían revelado en la exposición “Espacios Vivientes” (Maracaibo, 1960), un salón que sirvió de balance a las diferentes modalidades abstractas, desarrolladas desde 1955, que prácticamente venían combatiendo, al margen de las corrientes de opinión, contra la uniformidad creativa del importante movimiento geométricos de Caracas. El “Techo de la Ballena» ha tomado el camino experimentalista y ayudado a definir los conceptos estéticos que entran en juego en el arte actual. Experimentando con los procedimientos y materiales, estos jóvenes artistas contribuyen a la renovación de las técnicas en Venezuela y a levantar la fe de quienes creyeron que la pintura había muerto como fuente de expresión vital. Si algún hecho estético de importancia ha podido ejercer una influencia espiritual que podría ser decisiva en Venezuela, tal suceso lo constituye la aparición del Techo de la Ballena. Tres características, subrayadas por el primer manifiesto-exposición del “Techo de la Ballena,” destacan en la posición adoptada por el nuevo grupo:

- 1. Violento rechazo de la tradición local.*
- 2. Pasión por el experimento.*
- 3. Necesidad de hacer evolucionar los medios como base de todo progreso artístico”⁴*

Exposición *Dibujos* de Fernando Irazábal, Museo de Bellas Artes de Caracas⁵

La presencia de Fernando Irazábal en el medio institucional cobró ímpetu con su exposición de *Dibujos* en el Museo de Bellas Artes de Caracas. El dibujo es una disciplina de perfecta acogida por parte de los artistas que manejan lenguajes experimentales y, en el caso de Irazábal, le otorgó dimensiones especiales al género. Ello quedó demostrado con esta expo-

⁴ Texto publicado en el folleto que acompañó la representación de los artistas.

⁵ Con respecto a la primera exposición de Fernando Irazábal en el Museo de Bellas Artes, existen discrepancias entre la información proporcionada por el Diccionario de Artes Visuales de Venezuela editado por la Galería de Arte Nacional, la Fundación Cultura Urbana-Econinvest y la Fundación Cisneros en 2005 –que la ubica la fecha en 1961–, y el archivo de la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York –preparada por María Carlota Pérez Israel Ortega, que la ubican en octubre de 1962.

followed by Venezuelan art at the time, and placed Irazábal in a context where the audacity to renew procedures, materials, and techniques prevailed in Venezuela in a violent rejection of local tradition.

The introductory text by Juan Calzadilla summarizes the importance and contributions of these artists:

“As the geometrical trends weakened on account of the interest of plastic arts shifting from the concept of space towards the field of matter, a powerful movement of painters was created at the same time; this movement was increasingly inclined towards free abstraction, favoring the emotional path over the geometric conceptualization. Therefrom emerge painters from “Techo de la Ballena”; they had been revealed in the “Espacios Vivientes” exhibit (Maracaibo, 1960), a hall that served to balance the different abstract modalities developed since 1955, which essentially had been fighting, outside opinion trends, against the creative uniformity of the important geometric movement in Caracas. Techo de la Ballena had taken the experimentalist path and helped define aesthetic concepts that come into play in today’s art. Experimenting with procedures and materials, these young artists contribute to the renewal of techniques in Venezuela and help uplift the faith of those who believed that painting, as a source of vital expression, was dead. If there is a major aesthetic event that has been able to exert a spiritual influence that could be decisive in Venezuela, such an event is the appearance of Techo de la Ballena. There are three features, highlighted in the first manifesto-exhibit of “Techo de la Ballena,” that stand out in the position adopted by the new group:

- 1. The violent rejection of local tradition*
- 2. A passion for experimentation*
- 3. The need to make materials evolve as the basis for all artistic progress”⁴*

Exhibition *Dibujos* (Drawings) by Fernando Irazábal, Museum of Fine Arts in Caracas⁵

The presence of Fernando Irazábal in the institutional environment gained momentum with his exhibition *Dibujos* in the Museum of Fine Arts in Caracas. Drawing is a discipline very much welcomed by the artists who engage in experimental languages, and Irazábal in particular gave special dimensions to the genre. This was demonstrated in this exhibit, where he integrates unexpected mediums,

⁴ Text published in the brochure that accompanied the artists’ representation.

⁵ There are discrepancies in the information provided regarding the date of the first exhibit by Fernando Irazábal in the Museum of Fine Arts: the Venezuelan Visual Arts Dictionary, edited by the National Art Gallery, Urban Culture Foundation - Econinvest, and Cisneros Foundation in 2005 dates it in 1961; whereas the Library of the Museum of Modern Art in New York, organized by María Carlota Pérez Israel Ortega, dates it in 1962.

sición donde incorporaba soportes inesperados tales como el cartón corrugado. Ese año marca el ingreso de dos de sus obras en el museo: *Materia III* y *Ruinas*, que a partir de 1976 pasaron a formar parte de la Galería de Arte Nacional.

Exposición *Arte Informal*, Galería G, Caracas

El Techo de la Ballena desarrollaba sus eventos y publicaciones, incluyendo una amplia actividad expositiva de forma individual y colectiva por parte de sus miembros. Nuevas galerías abrieron sus espacios a los lenguajes experimentales, entre ellas la *Galería G*, que en octubre de 1961 presentó una exposición de *Arte Informal* con los integrantes del movimiento.

1962

***Bestias y Occisos*, Exposición Individual de Fernando Irazábal**

En Abril de 1962 Fernando Irazábal realiza en la Sala de Exposiciones de la Fundación Eugenio Mendoza la exposición *Bestias y Occisos*, que sostiene una enorme importancia conceptual para el movimiento por la temática y los aportes que Irazábal otorgó en el fortalecimiento de las artes plásticas. Irazábal participaba activamente en los eventos del movimiento y con estos trabajos llevó a un nivel más alto el denso tratamiento de temas como la muerte, el horror y la masacre, incorporando materiales propios del Informalismo como el desecho. Las piezas consistían en relieves negros con protuberancias en las cuales colocaba imágenes gráficas de exterminios y matanzas. El repulsivo efecto nombraba un tipo de belleza diferente, que cuestionaba los cánones formalistas. *Bestias y Occisos* es reconocida como antecedente del *Homenaje a la Necrofilia* de Carlos Contramaestre inaugurada en noviembre de 1962 en la Galería *El Techo de la Ballena*, que marcaría hitos en la definición del arte en Venezuela. *Bestias y Occisos* tuvo excelente receptividad entre el público especializado y los críticos de arte que, como Sofía Imber dedicaron textos a su análisis y relevancia. Con el valor de la exposición como antecedente del *Homenaje a la Necrofilia*, Carlos Contramaestre reconoce que “de alguna manera tenía que ver con lo que yo más tarde hice... Las primeras cosas que hizo Fernando Irazábal, que serían una anticipación de la *Necrofilia* y de *Asfalto-infierno*. En los *Occisos*, Irazábal desafiaba lo establecido”⁶

En enero de 1962 participa, conjuntamente con los integrantes de *El Techo de la Ballena*, en una exposición colec-

⁶ Entrevista a Carlos Contramaestre, en: COVIELLA, Esther y DÁVILA, Nelson: *Desde el Fondo. El Techo de la Ballena (1961-1967)*, Ediciones de la Fundación Casa Nacional de las letras Andrés Bello, Caracas, 2015, págs. 113 y 139.

such as corrugated cardboard. That year marks the addition of two of his pieces in the museum: *Materia III* and *Ruinas*, which became part of the National Art Gallery as of 1976.

Exhibition *Arte Informal*, Galería G, Caracas

El Techo de la Ballena created its own events and publications, including a broad exhibition activity both individually and collectively by its members. New galleries opened their spaces for experimental languages; this was the case of *Galería G*, which in October 1961 displayed an *Arte Informal* (Informal Art) exhibit featuring members of the movement.

1962

***Bestias y Occisos*, individual exhibition by Fernando Irazábal**

In April 1962, Fernando Irazábal presents the exhibition *Bestias y Occisos* (*Beasts and Deceased*) in the Exhibits Room of the Eugenio Mendoza Foundation, which carries an extreme conceptual importance for the movement because of the thematic and Irazábal's contribution to strengthen the plastic arts. Irazábal was actively engaged in the events of the movement, and through these artworks, he elevated the dense treatment given to themes like death, horror, and massacre, integrating materials that belonged to Informalism, such as garbage. The pieces were made of black embossments with lumps in which he placed graphic images of exterminations and killings. The repulsive effect appointed a different kind of beauty, which questioned the Formalist standards. *Bestias y Occisos* is recognized as a precursor of *Homenaje a la Necrofilia* (*A Tribute to Necrophilia*) by Carlos Contramaestre, inaugurated in November 1962 in *El Techo de la Ballena* gallery, which would set milestones in the definition of art in Venezuela. *Bestias y Occisos* had an excellent reception among the specialized public and art critics, some of which, like Sofía Imber, dedicated writings to its analysis and pertinence. Regarding the value of the exhibit as a precursor of *Homenaje a la Necrofilia*, Carlos Contramaestre states: “(...) somehow it was related to what I did later...” The first things that Fernando Irazábal did, which would become an anticipation to *Necrofilia* and *Asfalto-infierno* (*Ashpalt-Hell*). In *Occisos*, Irazábal defied the establishment”⁶

In January 1962, Irazábal participates in a collective exhibit of informal art, along with the members of *El Techo de la*

⁶ Interview with Carlos Contramaestre in: COVIELLA, Esther y DÁVILA, Nelson: *Desde el Fondo. El Techo de la Ballena (1961-1967)*, Publications of Fundación Casa Nacional de las Letras Andrés Bello — Caracas, 2015, pages 113 and 139.

tiva de arte informal en la Escuela de Bellas Artes Armando Reverón de Barcelona-Estado Anzoátegui.

El 12 de octubre de 1962, se publica el texto *Dictado por la jauría* de Juan Calzadilla con prólogo de Edmundo Aray, por las Ediciones del *Techo de la Ballena*. La dedicatoria se ofrece “a los pintores Fernando Irazábal, Daniel González, Ángel Luque, Carlos Contramaestre y JM Cruxent”.

1963

Exposición **Fernando Irazábal, Galería G, Caracas**

La actividad expositiva individual de los balleneros se afianzaba en el ambiente cultural venezolano, y ese año la Galería G —que ya había realizado muestras colectivas de arte informalista— presenta una muestra de obras de Fernando Irazábal en junio de 1963.

Exposición **Tubular. Homenaje a Caupolicán Ovalles, Librería Ulises, Caracas**

Las expresiones balleneras ocupaban espacios no tradicionales para muestras de arte y se deslizaban con la misma comodidad, tanto en entre garajes y librerías como en salas institucionales y galerías. En marzo de 1963 se inaugura la exposición colectiva *Sujetos plásticos de la ballena* en la Librería Ulises del Centro Comercial del Este de Sabana Grande, Caracas. La muestra incluía paneles y montajes fotográficos, reproducciones y alteraciones, con la intención de mostrar la mayor diversidad de propuestas. Participaron Hugo Batista, Pedro Briceño, Carlos Castillo, Renato Rodríguez, JM Cruxent, Alberto Brandt, Juan Calzadilla, Carlos Contramaestre, Gabriel Morera, Daniel González, Perán Ermíny y Fernando Irazábal, con la obra *Objeto plástico*.

El 16 de julio de 1963 Irazábal participa en la exposición *Tubular* en Homenaje al escritor Caupolicán Ovalles en la Galería *El Techo de la Ballena*. Ovalles escribió un texto titulado *En uso de razón*, publicado en el catálogo por las Ediciones Tubulares de *El Techo de la Ballena*, donde describe con irreverencia el perfil de la muestra y sus participantes:

“*Tubos, dibujos, collages de Jacobo Borges, Carlos Contramaestre, Fernando Irazábal, Hugo Batista, Juan Calzadilla, Edmundo Aray y Mary Ferrero. Tubos: tubo consolador, tubo toilette, tubo necrofilico, tubo dinamitado, tubo de labios, tubo totémico, tubo clarín, tubo para uso interior, tubo intestinal, tubo de corset sin ballena, tubo bambú, tubo duodenal del gran magma, tubo comestible, tubo de órgano, órgano en forma de tubo, tubo de bachiller, tubo irrigador, tubo adeco, tubo rectal, tubo rococó.*”

Ballena, in Armando Reverón Fine Arts School in Barcelona, Anzoátegui State.

On October 12, 1962, *Techo de la Ballena* publications releases Juan Calzadilla’s text *Dictado por la jauría* (Dictated by the pack), with a prologue by Edmundo Aray. It’s dedicated to “the painters Fernando Irazábal, Daniel González, Ángel Luque, Carlos Contramaestre, and JM Cruxent.”

1963

Exhibition **Fernando Irazábal, Galería G, Caracas.**

The individual exhibitory activity of the *Balleneros* was starting to settle in the Venezuelan cultural setting, and in that year Galería G—which had already displayed collective exhibits of Informalist art—showcased pieces by Fernando Irazábal in June 1963.

Exhibition **Tubular. Homenaje a Caupolicán Ovalles (Tribute to Caupolicán Ovalles), Librería Ulises, Caracas**

The *Balleneras* expressions occupied non-traditional spaces for art displays, and blended in garages and libraries, as well as institutional halls and galleries with equal ease. In March 1963, the collective exhibit *Sujetos plásticos de la ballena* (Plastic Subjects of the Whale) was inaugurated in Ulises library in the Este de Sabana Grande Mall in Caracas. The display included panels and photographic montages, reproductions, and alterations with the intention of showing the broadest possible diversity or proposals. The exhibit featured Hugo Batista, Pedro Briceño, Carlos Castillo, Renato Rodríguez, JM Cruxent, Alberto Brandt, Juan Calzadilla, Carlos Contramaestre, Gabriel Morera, Daniel González, Perán Ermíny, and Fernando Irazábal, with the piece *Objeto plástico* (Plastic Object).

On July 16, 1963, Irazábal participates in the exhibit *Tubular* in tribute to the writer Caupolicán Ovalles in the *El Techo de la Ballena* gallery. Ovalles wrote a text entitled *En uso de razón* (Use of reason), published by the Tubular publications of *El Techo de la Ballena* in the catalogue, where he irreverently describes the profile of the display and its participants:

“*Tubes, drawings, and collages by Jacobo Borges, Carlos Contramaestre, Fernando Irazábal, Hugo Batista, Juan Calzadilla, Edmundo Aray, and Mary Ferrero. Tubes: stimulating tube, toilette tube, necrophilia tube, dynamited tube, lips tube, totemic tube, clarion tube, tube for interior use, intestinal tube, corset tube without whale, bamboo tube, duodenal tube of the great magma, edible tube, organ tube, tube-shaped organ, bachelor tube, irrigating tube, adeco tube, rectal tube, rococo tube.*”

Desde finales de los años cincuenta, la obra de Irazábal era ampliamente reconocida y premiada en eventos de confrontación y bienales. Al igual que muchos integrantes de *El Techo de la Ballena*, esa situación desplegó ímpetus en los primeros años la década del sesenta y, en 1963, recibe el Premio María Eugenia Curiel en el Salón Oficial Anual de Arte Venezolano.

1964

En agosto de 1964 Irazábal participa en la exposición *Vuelve la Ballena. Libros, tubulares, catálogos, fotos* en el Colegio de Economistas, El Rosal-Caracas, acompañada por la publicación *Rayado sobre el Techo N° 3*. Participan también Henry Miller, Carlos Contramaestre, Daniel González, Juan Calzadilla, Alberto Brandt, JM Cruxent, Jorge Camacho, Perán Ermíny, Gabriel Morera, Hugo Baptista y Amanda Arreaza, junto a Mateo Manaure y Jacobo Borges como artistas invitados. La muestra estuvo signada por el carácter retrospectivo de las actividades balleneras de los tres años anteriores.

En el XXII Salón Arturo Michelena de Valencia-Estado Carabobo, es reconocido con el premio Andrés Pérez Mujica. El premio estaba dirigido a resaltar los nuevos valores en la escultura –disciplina en la que destacaba Irazábal. Una vez reconocida su obra escultórica, se le invita a participar en el Taller de Escultura dictado por el inglés Kenneth Armitage en el Museo de Bellas Artes. A Irazábal se unen otros siete jóvenes venezolanos (Víctor Valera, Max Pedemonte, Harry Abend, Carlos Prada, Gilberto Manrique, Édgar Guinand y Alejandro Henríquez) que, durante tres meses, realizaron proyectos bajo la tutoría de Armitage, presentados al finalizar en la exposición *Kenneth Armitage y ocho escultores venezolanos* en el mismo Museo. La experiencia representó un enorme fortalecimiento de los lenguajes escultóricos en Venezuela y afianzó su calidad conceptual, formal y técnica.

A partir de 1964, *El Techo de la Ballena* comenzó a mostrar signos de fracturas internas entre algunos de sus miembros fundadores, incluyendo a Adriano González León, Gabriel Morera y Fernando Irazábal, quienes comenzaron a prestar atención a sus trayectorias y búsquedas individuales más que a proyectos colectivos.

En 1965, Irazábal realizó una nueva exposición en el Museo de Bellas Artes de Caracas, esta vez de esculturas, bajo el título de *Esculturas: construcción destrucción*, que marcaba un punto de inflexión en el lenguaje escultórico, al deconstruir los volúmenes y bloques, para re-utilizarlos en nuevas construcciones. En este sentido, aporta elementos conceptuales a un género eminentemente matérico como lo es la escultura. La materia lo define como un escultor, aún

Since the late 50's, Irazábal's work has been widely recognized and awarded in events of confrontation and biennales. As with many members of *El Techo de la Ballena*, that situation gave rise to an impulse in the early 60's. In 1963, he receives the María Eugenia Curiel award in the *Salón Oficial Anual de Arte Venezolano*.

1964

In August 1964, Irazábal participates in the exhibit *Vuelve la Ballena (The Whale Returns)*. Books, tubulars, catalogues, photos in the *Colegio de Economistas*, El Rosal-Caracas, accompanied by the publication *Rayado sobre el Techo N° 3*. Also featured Henry Miller, Carlos Contramaestre, Daniel González, Juan Calzadilla, Alberto Brandt, JM Cruxent, Jorge Camacho, Perán Ermíny, Gabriel Morera, Hugo Baptista, and Amanda Arreaza, along with Mateo Manaure and Jacobo Borges as guest artists. The exhibit was marked by the retrospective nature of the *Balleneras* activities of the preceding three years.

In the XXII *Salón Arturo Michelena* in Valencia, Carabobo State, he receives the Andrés Pérez Mujica award. The award aimed to highlight the new values in sculpture, a discipline in which Irazábal stood out. Once his sculptural work had been recognized, he's invited to participate in a Sculpture Workshop facilitated in English by the Englishman Kenneth Armitage. Irazábal is joined by seven other young Venezuelans (Víctor Valera, Max Pedemonte, Harry Abend, Carlos Prada, Gilberto Manrique, Édgar Guinand, and Alejandro Henríquez), who carried out projects for three months, tutored by Armitage, and presented towards the end in the exhibit *Kenneth Armitage y ocho escultores venezolanos (Kenneth Armitage and eight other Venezuelan sculptors)*. The experience greatly strengthened the sculptural languages in Venezuela and consolidated its conceptual, formal, and technical quality.

As of 1964, *El Techo de la Ballena* began showing signs of internal cracks among some of its founding members, including Adriano González León, Gabriel Morera, and Fernando Irazábal, who started paying more attention to their own careers and personal searches rather than to collective projects.

In 1965, Irazábal organized a new exhibit in the Museum of Fine Arts in Caracas, this time including sculptures, under the title *Esculturas: construcción destrucción (Sculptures: construction-destruction)*, which marked an inflection point in the sculptural language by deconstructing volumes and blocks for re-use in new constructions. To this effect, it brings conceptual elements to a purely material genre such as sculpture. Matter defines him as a sculptor, even when

cuando a este artista ninguna experiencia del arte contemporáneo se alejaba de sus intereses. Ese mismo año fue acreedor del Premio Universidad de Carabobo del XXIII Salón Arturo Michelena y la Beca de la Fundación Fina Gómez, en el XXVI Salón Oficial, que le permitió viajar a Europa y, posteriormente a Estados Unidos, donde su obra tomó un rumbo experimental más radical con la incorporación de tecnología electrónica, poesía, arte sonoro, fotografía y lenguajes científicos, buscando borrar las fronteras entre el arte y otras disciplinas.

Aún cuando se encaminó hacia la producción audiovisual, no abandonó su obra en artes plásticas, ya consolidada dentro de los patrones del informalismo. *El Techo de la Ballena* continuó el desarrollo de sus planteamientos, polémicas actividad editorial e ideales políticos revolucionarios hasta el año 1969.

María Luz Cárdenas

none of the experiences of contemporary art would fail to capture his interest. That same year, he received the Carabobo University Award in the *XXIII Salón Arturo Michelena*, and the Fina Gómez Foundation grant in the *XXVI Salón Oficial*, which allowed him to travel to Europe and later to the United States, where his work took an even more radical experimental path with the integration of electronic technologies, poetry, sound art, photography, and scientific languages, seeking to blur the boundaries between art and other disciplines.

Even when he had set course towards audiovisual production, he did not abandoned his work in plastic arts, which had already consolidated within Informalism patterns. *El Techo de la Ballena* continued developing its approaches, as well as its controversial editorial activity and revolutionary political ideals until 1969.

María Luz Cárdenas





PRINCIPALES MANIFIESTOS Y TEXTOS DE *EL TECHO DE LA BALLENA*

Los integrantes de El Techo de la Ballena desplegaron sus ideas, principalmente a través de textos y ensayos publicados en revistas, catálogos y prensa. En estos textos se encuentran los postulados, conceptos y dinámicas de las tendencias artísticas y literarias que desarrollaron, y muestran el talante insurgente que otorgó una enorme fuerza a sus actividades y proyectos. Reproducimos a continuación el pre-manifiesto, *Para la restitución del magma*, Primer manifiesto: *El gran magma*, *Homenaje a la cursilería*, Segundo manifiesto: *A dos años de existencia...* y Tercer manifiesto: *¿Por qué la ballena?*, textos todos que reflejan las búsquedas del grupo¹:

1. Pre-manifiesto (publicado el sábado 25 de marzo de 1961 en el Diario *La Esfera*, Caracas, como texto divulgativo de la exposición colectiva inaugural de *El Techo de la Ballena* en Galería *El Techo de la Ballena*)

Pareciera que todo intento de renovación, más bien de búsqueda o de experimentación en el arte, tendiera, quiera o no, a la mención de grupos que prosperaron a comienzos de este siglo, tales Dada o el Surrealismo, evidente continuación del primero. Si bien es cierto que tenemos muy en cuenta estas experiencias, al fundar El Techo de la Ballena no pretendemos revivir actos no resucitar gestos a los que el tiempo ha colocado en el justo sitio que les corresponde en la historia de la literatura de las artes contemporáneas.

No pretendemos situarnos bajo ningún signo protector, queremos, eso sí, insuflar vitalidad al plácido ambiente que se llama la cultura nacional, para ello no escatimaremos ningún medio que nos sea propicio. Pero, eso sí, no queremos proclamarnos sacerdotes del absurdo y menos aún de la burla, categorías que ya todos hemos superado. El absurdo y la burla serán tan sólo medios de expresión y más nada. El arte de nuestro tiempo es trágico, se devora constantemente a sí mismo y se exige nuevos intentos que se destruyen a sí mismos, como aquel signo de la serpiente que se devoraba por la cola y que fue uno de los símbolos de la Alquimia. Expresar, sólo expresar, eso queremos. Para lograr ese objetivo primordialísimo renegamos de todo cliché que quiera atribuirse; búsquedas en otras fuentes la calidad o la

¹ Las referencias a estos textos son tomadas de ARAY, Edmundo: *Nueva Antología de El Techo de la Ballena*. Ediciones Fundación para el Desarrollo Cultural del Estado Mérida-FUNDECEN, Mérida-Venezuela, 2014, págs. 147-158. El texto de la exposición *Homenaje a la cursilería y el lugar común* tiene procedencia de JIMÉNEZ, Ariel (compilador): *Alfredo Boulton y sus contemporáneos: Diálogos críticos en el arte venezolano, 1912-1974*, Ediciones Fundación Vollmer-Museo de Arte Moderno de Nueva York, 2008, pág. 267.

MAIN MANIFESTOS AND TEXTS OF *EL TECHO DE LA BALLENA*

The members of *El Techo de la Ballena* spread their ideas mainly through texts and essays published in magazines, catalogues, and the press. These texts contain the postulates, concepts, and dynamics of the artistic and literary trends they created, and reveal the insurgent nature that greatly strengthen their activities and projects. Bellow, we reproduce the pre-manifesto *Para la restitución del magma* (For the Restoration of the Magma), First Manifesto: *El gran magma* (The Great Magma), *Homenaje a la cursilería* (A tribute to kitsch), Second manifesto: *Two years after birth...* and Third manifesto: *¿Por qué la ballena?* (Why the whale); all of these texts capture the group's pursuits¹:

1. Pre-manifesto (published on Saturday, March 25, 1961 in *La Esfera* journal, Caracas, as an informative text of the collective inaugural exhibit *El Techo de la Ballena* in *El Techo de la Ballena* gallery)

It seems that, whether one likes it or not, every renovation attempt, or rather search or experimentation attempt, tends to reference groups that prospered at the beginning of this century, such as Dadaism or Surrealism, which is an evident continuation of the first. While it is true that we take these experiences into account, in founding El Techo de la Ballena we do not intend to bring acts back to life nor to resurrect gestures that time has placed in their rightful corner in the history of contemporary art literature

We do not intend to place ourselves under any protective sign; but we do want to inject dynamism into the peaceful environment known as national culture, for which we will not spare any means we deem appropriate. However, we do not want to proclaim ourselves priests of absurdness, let alone of mockery, categories that we all have overcome. Absurdness and mockery will be nothing more than means of expression. Art in our time is tragic, it constantly devours itself and demands new attempts that destroy themselves, such as that sign of the snake that ate its own tail, one of the symbols of alchemy. To express, only to express, that's all we want. In order to achieve that primordial objective, we renounce any cliché attributed to us; a search, in different sources, for quality or the inconsequentiality of forms

¹ References to these texts are taken from ARAY, Edmundo: *Nueva Antología de El Techo de la Ballena*... Ediciones Fundación para el Desarrollo Cultural del Estado Mérida-FUNDECEN, Mérida-Venezuela, 2014, pages 147-158. The text from the exhibit *Homenaje a la cursilería y el lugar común* (A tribute to kitsch and the common place) comes from JIMÉNEZ, Ariel (compiler): *Alfredo Boulton and his contemporaries: Diálogos críticos en el arte venezolano* (Critical Dialogues in Venezuelan Art), 1912-1974, Ediciones Fundación Vollmer-Museum of Modern Art, New York, 2008, page 267.

intranscendencia de las formas y de las aspiraciones que nos animan. No queremos proclamarnos -tan a destiempo- como médiums de ningún irracionalismo ni de ninguna idea que pueda tener relación con la subconsciencia. Nos anima, ante todo, la lucidez más absoluta; que no prospere entre nosotros el absurdo como razón de estado, pues a fin de cuentas, lo que queremos es restituir el magma, la materia en ebullición, la lujuria a pagada de la lava.

Mostrar que la Ballena, para vivir, no necesita saber de zoología, pues toda costilla tiene sus riesgos, y ese riesgo, que todo acto creador incita, será la única aspiración de la Ballena. Percibimos, a riesgo de asfixia, cómo los museos, las academias y las instituciones de cultura nos roban el pobre ozono y nos entregan un aire enrarecido y putrefacto. La Ballena quiere restituir la atmósfera.

Tanto nos anima Jarry como Hermes Trimegisto. Reconocemos a Sade y también a Copérnico, a Einstein y el Marqués de Oliveira, mencionamos a Benjamín Franklin y al Capitán Ahab.

2. Primer manifiesto. El gran magma (Publicado en Rayado sobre el Techo N° 1, Caracas, marzo de 1961)

*bajo toda estructura que pretenda encerrar una dinámica
existe ya un germen de ruptura
tenemos menos capacidad para organizar esto es evidente
que para vivir es urgente de
ahí que la ballena para vivir no necesita saber de zoología
el techo de la ballena está fundado en la plena lucidez incontrolable
del orgasmo que sólo los insomnios verifican
porque la ballena es el único prisma válido es el
único prisma que tiene su barbarie*

*pocas realidades son tan emocionantes como un nombre
[que
rompe todas las liturgias del lenguaje el techo de la
ballena es más que un nombre*

*bajo su ligamen todas las cosas tendrán un punto de unión
con lo inasible tal es el sentido que se descubre en lo
que la ballena ha devorado en la piel de la iguana*

*en la superficie de la pintura devorada por su propia
[materia
los almanaques no registran todo lo que puede decirse
acerca de la ballena*

*es el hambre cósmica exigiendo su grito es un gesto
es una actitud el techo de la ballena
al igual que los cantantes de moda gozará de una
extraordinaria popularidad.*

and for the aspirations that inspire us. We do not want to proclaim ourselves—so inopportunistically—mediums of any irrationalism nor of any idea possibly related to the subconscious. What inspires us, above all, is the most absolute lucidity; that the absurd fails to thrive among us as a reason for state, for at the end of the day, what we want is to restore the magma, the boiling matter, the extinguished lust of the lava.

Demonstrating that the Ballena did not need to know zoology to live, because every rib has its risks, and that risk, incited by any creative act, will be the only aspiration of the Ballena. We are seeing, fearing asphyxiation, how the museums, the academies, and the institutions of culture rob us of our ozone, and in return they give us a rarefied and rotten air. The Ballena wants to restore the atmosphere.

Jarry inspires us as much as Hermes Trimegisto. We also recognize Sade and Copernicus, Einstein and the Marquis of Oliveira; we mention Benjamin Franklin and Captain Ahab.

2. First manifesto. El gran magma (The Great Magma) (Published in Rayado sobre el Techo N° 1, Caracas, March 1961)

*under every structure that seeks to enclose a dynamic
there already exists and rupture germ
our organization ability is reduced this is
evident for to live is urgent
hence the whale need not know zoology to live
the whale's ceiling is founded on the absolute,
[uncontrollable
lucidity of the orgasm that only the sleepless verify
for the whale is the only valid prism
that has its own barbarity*

*few realities are as exciting as a name that
shatters all the liturgies of language the whale's ceiling
is more than a name*

*under its bond, things will have a linking point
with elusiveness this is the meaning uncovered in that
which the whale has devoured in the iguana's skin*

*in the surface of the painting devoured by its own matter
almanacs cannot register all that can be said
about the whale*

*it is the cosmic famine demanding its scream it is a
[gesture
it is an attitude the whale's ceiling, just like trending
singers, will have an extraordinary popularity.*

el techo de la ballena es un animal de piedra que resucita el mundo para bienestar de sus huéspedes el techo de la ballena reina entre los amantes frenéticos dueño de una irreconquistada materia

3. Para la restitución del magma (texto impreso en Rayado sobre El Techo, n° 1, Ediciones de El Techo de la Ballena, el 26 de marzo de 1961. Escrito en colaboración, siguiendo la técnica del cadáver exquisito en un bar de Catia, Caracas. En su escritura participaron: Carlos Contramaestre, Gonzalo Castellanos, Caupolicán Ovalles, Juan Calzadilla, Salvador Garmendia y Edmundo Aray)

es necesario restituir el magma
la materia en ebullición
la lujuria de la lava
colocar una tela al pie de un volcán
restituir el mundo
la lujuria de la lava
demostrar que la materia es más lúcida que el color
de esta manera lo amorfo
cercenado de la realidad todo lo superfluo que la impide
[trascenderse
supera la inmediatez de la materia como medio de
[expresión haciéndola
no instrumento ejecutor
pero sí médium actuante que se vuelve estallido
impacto
la materia se trasciende
las texturas se estremecen
los ritmos tienden al vértigo
eso que preside el acto de crear que es
violentarse-dejar constancia de que se es
porque hay que restituir al magma en su caída...
el informalismo lo reubica en la plena actividad del crear
restablece categorías y relaciones que ya la ciencia
[presiente
porque el informalismo también tiene su hongo
el toque de una materia arbitraria que corre hasta los ojos
[más incrédulos
es una posibilidad de creación tan evidente ya tan real como
[la tierra y la piedra
que configuran las montañas porque es necesario restituir
[el magma
la materia en ebullición la prótesis de adán.

4. Homenaje a la cursilería (texto del catálogo de la exposición Homenaje a la cursilería y el lugar común. Segunda exposición colectiva del grupo, presentada en la Galería El Techo de la Ballena, 7 de mayo de 1961)

Establecer una frontera entre lo cursi y lo pavoso, sin que el ridículo intervenga es una empresa bastante

the whale's ceiling is an animal made of stone that [resuscitates
the world for the benefit of its guests
the whale's ceiling is the queen of the frenetic lovers
owner of an unreconquered matter.

3. Para la restitución del magma (text printed in Rayado sobre El Techo, n° 1, Ediciones de El Techo de la Ballena, on March 26, 1961. Written collectively, following the technique of the exquisite corps in a bar in Catia, Caracas. Participating in the text: Carlos Contramaestre, Gonzalo Castellanos, Caupolicán Ovalles, Juan Calzadilla, Salvador Garmendia, and Edmundo Aray)

it is necessary to restore the magma
the boiling matter
the lust of lava
to place a fabric at the foot of a volcano
to restore the world
the lust of lava
to demonstrate that matter is more insightful than color
this way, the formless,
curtailing from reality all things superfluous, which keeps it
[from transcending,
goes beyond the immediacy of matter as a means of
[expression, making it
not an implementing instrument,
but an acting medium that becomes explosion
impact
matter transcends
textures shake
rhythms tend towards vertigo
that which governs the act of creating
to ravish oneself—to certify that it is because
there's a need to restore the magma in its fall...
Informalism re-locates it in the center of the activity of creation
it restores categories and relationships that science foresees
for Informalism also has its own fungus
the touch of an arbitrary matter that makes its way into the
[most incredulous eyes
it is a probability of creation as evident as earth and stone
which shape mountains, for it is necessary to restore the
[magma.
the boiling matter, Adam's prosthesis.

4. Homenaje a la cursilería (text from the catalogue of the exhibit Homenaje a la cursilería y el lugar común. Second collective exhibit of the group, presented in El Techo de la Ballena gallery, May 7, 1961)

Establishing a boundary between kitschiness and the pavoso (that which attracts bad luck), without involving ridiculousness, is a rather problematic enterprise. We

problemática. No sabemos hasta qué punto la fortuna nos ha acompañado. En todo caso, en ningún momento hemos pretendido establecerla; suponemos que en el habla popular, ambos términos, han llegado a ensamblarse de manera muy sutil. Sanemos, sin embargo, que hay cosas -y personas- inevitablemente cursis que alcanzan la categoría de lo pavoso -epíteto que en este país mucha gente se discute, y se merece, por otra parte. Sabemos también que no todo lo pavoso es cursi y que no fácilmente lo cursi o lo pavoso se emplazan en el reino del lugar común. De todas maneras, no es difícil ubicar esas categorías en el dominio del ridículo.

Si en esta exposición -que de antemano sabemos deficiente: para complementarla nos hubiese sido necesario incluir en ella gran parte de nuestra historia y de lo que se ha dado por llamar nuestros VALORES CONSAGRADOS- hemos logrado confundir esa diferenciación, es decir, que lo cursi se haga una extensión de lo pavoso, rozando muy de paso el lugar común, consideraremos que habremos logrado un objetivo muy primordial, pues si bien todo lo pavoso no es cursi, todo lo cursi es pavoso, y, es honesto, hacerlo del conocimiento público (patrio) es esencial. Convertir a la cursilería en una suerte de razón de estado consciente que -inconscientemente- ha sido factor indeclinable a lo largo de toda la historia de este país [léase: PATRIA]. De esta manera, y conociendo los términos a manejar, tal vez la situación general del país se torne más dúctil u menos ridícula. En este sentido declaramos que nuestra exposición es estrictamente vernácula, casi folklórica, por no decir típica. Hacemos, en consecuencia, del reiterado y oportuno lema VENEZUELA PRIMERO una consigna utilísima.

5. Segundo Manifiesto (impreso en *Rayado sobre el Techo*, N° 2, Caracas, mayo de 1963)

A dos años de existencia, *El Techo de la Ballena*, reo de putrefacción, se declara incontaminable, o mejor, su propia putrefacción es el antídoto que se requiere para repeler el asalto de tantos gérmenes que lesionan el derecho a gritar y ponerse pansa al sol en los 912.050 kilómetros cuadrados venezolanos. Y a los dos años es inútil pensar que la Ballena tome otra ruta que no sea la del rechazo constante -hasta que su vigilancia cetácea lo considere necesario- de toda la banal cortesía y abaniquo de señoritas que ha sido el rostro de nuestras letras y nuestra pintura.

Desde los 3 m por 5 de los garajes donde nos hemos refugiado, se ha expandido una grasa plástica (oleum magna) según decía Tircio, o residuos de X-100 y Esso-Motor-Oil, encantador patrimonio que nos otorgan las compañías explotadoras para embadurnar bellas costumbres de nuestra pintura, comenzando por todo el paisajismo tradicional con

do not know to what extent luck has been with us. In any case, we have never intended to establish it; we suppose that, in popular slang, both terms have come to assemble themselves in a very subtle way. We do however know that there are inevitably kitschy things—and people— that fall within the category of the *pavoso*, an epithet disputed, and deserved, by many in this country. We also know that not everything *pavoso* is kitschy, and that kitschiness and the *pavoso* are located in the realm of the common place. In any case, it is not hard to place these categories in the domain of ridiculousness.

If in this exhibit—which we beforehand know to be deficient: we had to include an extensive part of our history and of what has been called our CONSACRATED VALUES in order to complement it— we manage to cofound that differentiation, i.e., that kitschiness becomes an extension of the *pavoso*, which incidentally comes very close to the common place, we will consider to have achieved a very important objective, for while not everything *pavoso* is kitschy, everything kitschy is *pavoso*, and it is honest, and making it public (national) is essential. Turning kitschiness into some of sort of reason of state has unconsciously been an unwavering factor throughout the history of this country [meaning PATRIA]. Maybe the overall situation of the country will then become more ductile or less ridicule, knowing beforehand the terms with which we will have to deal. In this respect, let us declare that our exhibit is strictly vernacular, almost folkloric, if not typical. We therefore make of the reiterated and appropriate motto VENEZUELA PRIMERO (VENEZUELA FIRST) an extremely useful slogan.

5. Second Manifesto (printed on *Rayado sobre el Techo*, N° 2, Caracas, May, 1963)

After two years of existence, *El Techo de la Ballena*, prisoner of putrefaction, declares itself unable of being contaminated, or rather that its own putrefaction is the antidote required to repel the assault of so many germs that injure the right to scream and turn one's stomach towards the sun in the 352,144.4 square miles of Venezuela. And after two years, it is of no use to imagine the Ballena following a different path from constant rejection—until its cetacean oversight deems it necessary—of all the mundane courtesy and fanning of ladies who have been the face of our lyrics and paints.

From the 10" x 16" garages in which we have taken refuge there has been an expansion of a plastic grease (oleum magna), as Tircio would put it, or residues of X-100 and Esso-Motor-Oil, a charming heritage given by the operating companies to smear beautiful customs of our painting, starting with all the traditional landscaping with which the

el que los señores gotosos paseaban desde sus habitaciones del Country o Valle Arriba por el Cerro del Ávila, hasta pasear por un realismo barato de muchachitos barrigones con latas de agua o "revolucionarios" empuñando un fusil parecidos a policías, que alegran igualmente el candor cristiano de los señores del Country Club y del gobierno, dispuestos a comprar esos cuadros como si se tratara de una labor de "Charitas" o de "Fe y alegría". Así hasta llegar a los rezagados de la geometría, dándose golpes contra los muros de la ciudad y buscando rápidamente asilo en las tajadas de la consagración, cosa que según ellos podría permitirles administrar premios, ser bien pagados o viajar a París. Estas tres posiciones lesionadas por la grasa ballenera, no disfrutaban por sí solas de los golpes del cachalote: hay una cuarta categoría de pintores sueltos, danzando en la cuerda floja de amistades influyentes y grupos de café, avanzando rápidamente hacia un academicismo astroso y que pretenden justificar su individualismo insustancial en frases odiosamente hechas como "lo que cuenta es la obra realizada", "hay que hacer un trabajo concreto", "esta exposición es mi mensaje y no las payasadas de grupo."

Hacemos un aparte, porque este último sector es el que ayuda a la Ballena a precisar su natación. Los otros bandos están demasiado señalados, adornados con flores como el señor López Méndez, atestados de demagogia como el Taller de Arte Realista o confundidos como Alejandro Otero, quien desvirtúa su gran tensión creadora en un gesto a ultranza de incorporación del objeto, con el propósito de alamar, cuando ya en nuestro país, después de Contramaestre, para lograrlo sería necesario presentar un hombre apuñalado contra un cuadro. Volvemos al último bando, para afirmar frente a él la necesidad de la investigación y la experimentación, único camino que pueda mantener en una permanente vitalidad nuestro provinciano universo plástico, sobre todo cuando cuatro o seis galardones bastan para dejar fuera de ruta muchas vocaciones que se hubieran hecho más fructíferas mediante una permanente reinención de su trabajo creador. Sentirse satisfecho por un premio oficial o por lograr la concurrencia a representaciones internacionales, es un pobre alimento que aniquila la tarea del artista, cuando no en la vida. Es ingresar en ese trágico desfile de cadáveres vivientes que ya han formado nuestros escritores, desquiciados en su mayor parte como en el caso "Viernes", aletargados por las relaciones públicas como en el caso de "Contrapunto", domesticados por un compromiso absurdo como en el caso de los escritores oficialistas. "La poesía es una hecatombe, un sálvese quien pueda", decía Breton. Por ello la responsabilidad es de vida o muerte hasta extraer las consecuencias últimas. Utilizarla para convertirse en hijo predilecto de un pueblo del interior es un caso que oscila entre la ingenuidad y la traición. Hacer de la creación novelística, aún con la solvencia del dominio sobre el

gouty gentlemen roamed from their rooms in the Country or Valle Arriba, passing through a cheap realism of big-belly kids with water cans, or "revolutionaries" wielding rifles and resembling policemen, that still brought joy to the Christian candor of the gentlemen of the Country Club and the government, willing to buy these paintings as if it were a charitable act. This goes on until we reach the stragglers of geometry, bumping against the city walls and quickly looking for asylum in the tranches of the consecration, which, according to them, could allow them to administer prizes, be well paid, or travel to Paris. These three portions, injured by the grease of the Ballena, do not enjoy on their own the blows of the sperm whale: there's a fourth category of loose painters, dancing away in the tightrope of influential friendships and coffee groups, rapidly moving forward towards a sloppy academism that intends to justify its insubstantial individualism on despicably created phrases, such as "what matters is the completed artwork"; "we have to do concrete work"; "this exhibit is my message, and not the group's horseplay".

Here we make a clause, because that last sector is the one that helps the Ballena define his swim. The other factions are excessively marked, adorned with flowers, like Mr. López Méndez; crowded with demagoguery, like the Taller de Arte Realista (Realist Art Workshop), or confused as Alejandro Otero, who undermines his great creative tension in an in-extremis gesture of object incorporation with the purpose of causing alarm, when in our country, after Contramaestre, it would be necessary to show a man stabbed into a painting in order to achieve that. We circle back to the last faction to assert, in front of it, the need of investigation and experimentation, the only path capable of maintaining a permanent dynamism in our provincial plastic universe, especially when four or six awards are enough to rule out many vocations that would have been more fructiferous through a constant reinvention of its creative work. Feeling satisfied with an official award or by achieving concurrence of international representations is a mediocre nourishment that annihilates the artists' task, if not in life itself. It means entering in that tragic parade of living corpses that our writers have already formed, most of them insane, such as "Viernes" (Friday); lethargic because of the public relations, such as "Contrapunto"; domesticated by an absurd commitment, such as the pro-government writers. "Poetry is a catastrophe; every man for himself", said Breton. For this reason, the responsibility is a matter of life and death, to the very last consequences. Using it to become the favorite child of a town outside the capital oscillates between ingenuity and treason. To turn the novelistic creation into a sort of protective wall against the requirements of a more agile and renewed narrative, even with the solvency of the mastery over the instrument, such as the case of Gallegos, is

instrumento, como en el caso de Gallegos, una especie de muro de protección contra los requerimientos de una narrativa más ágil y renovada, no es sino sucumbir en un pobre magisterio del cual se aprovechan los políticos oficialistas para provocar lágrimas. Y manejar los cánones de ciertos dogmatismos ideológicos, agitar todas las minucias de una preceptiva tiñosa, como en el caso de “Crítica Contemporánea”; es ahogar el empuje revolucionario en una sospechosa serenidad profesional.

El Techo de la cree necesario ratificar su militancia en una peripecia donde el artista y el hombre se jueguen su destino hasta el fin.

Si para ello ha sido necesario rastrear en las basuras, ello no es sino consecuencia de utilizar los materiales que un medio ambiente, expresado en términos de democracia constitucional, nos ofrece. Nuestras respuestas y nuestras acciones surgen de la misma naturaleza de las cosas y de los acontecimientos, como claro ejercicio de libertad, clave para la transformación de la vida y la sociedad que aún en un estadio superior no puede detenerse y a cuya perfección o hundimiento también continuaríamos contribuyendo. De allí que no funcionen imposiciones de ningún género y no es por azar que la violencia estalle en el terreno social como el artístico para responder a una vieja violencia enmascarada por las instituciones y leyes sólo benéficas para el grupo que las elaboró. De allí los desplazamientos de la Ballena. Como los hombres que a esta hora se juegan a fusilazo limpio su destino en la Sierra, nosotros insistimos en jugarnos nuestra existencia de escritores y artistas a coletazos y mordiscos.

6. ¿Por qué la ballena? Escrito por Adriano González León (Rayado sobre el Techo, N° #, Caracas, agosto de 1964)

¿Por qué la ballena?, preguntó alguien con esa irritante necesidad reflexiva que muestra a veces quien, justamente, no tiene cómo explicarse para qué ha nacido. Y es que es una manera de justificar el hecho de no tener respuestas, jugando pomposamente, profesoralmente o con falsa ingenuidad, en medio del vacío, con el quehacer de los demás. En el disparadero mental de nuestra cultura, en medio de esta salsa musgosa de país sometido y vejado, en esta especie de muladar de los grandes consorcios, es quizás lo menos esperar actitudes semejantes. Ante la revelación de la propia impotencia, de la inutilidad, creadora o de falta de audacia para cortar un camino, refugiarse en los tradicionales mecanismos del pensamiento, balbucear como un aldeano cuando se pretende ser universal, gastar las malas mañas del burgués cuando se quiere ser revolucionario, no es ni siquiera sorpresivo sino más bien un acomodo dentro del mentidero general en que nos hemos debatido.

nothing more than to succumb into a mediocre teaching on which the pro-government politicians leverage to provoke tears. And knowing the standards of certain ideological dogmatism, agitating the trifles of a scabby precept, such as “Crítica Contemporánea” (Contemporary Critique), is to drown the revolutionary drive in a suspicious, professional serenity.

El Techo de la Ballena deems necessary to ratify its militancy in a vicissitude in which artist and man put their destiny at stake following it through the end.

If to this effect has been necessary to dig in the garbage, it is only the consequence of utilizing the materials that an environment, expressed in terms of constitutional democracy, has to offer. Our responses and our actions emerge from the same nature of the things and events, as a clear exercise of freedom, which are key to a transformation of life and society that, even in a superior stage, cannot stop, and to whose perfection or collapse we will also continue contributing. This is why the impositions of genre do not work, and it is not by chance that violence breaks out in the social terrain, as it does in the artistic terrain, to respond to an old violence disguised by the institutions and laws that only benefit the group that created them. Hence the displacements of the *Ballena*. As the men who at this time put their faith at stake by means of rifle fire in the Sierra, we insist in putting our existence of writers and artists at stake by means of lashes and bites.

6. Why the whale? Written by Adriano González León (Rayado sobre el Techo, N° #, Caracas, August, 1964)

“Why the whale?” someone asked with that annoying reflexive necessity that sometimes is—fairly—shown by those who cannot explain why they were born. It is really a way to justify not having answers, playing pompously, academically, or with false ingenuity, amidst the void, with the other people’s endeavors. In the mental trigger of our culture, amidst this mossy sauce of a country subdued and vexed, in this sort of midden of big consortiums, it is perhaps expectable, at the very least, to see such attitudes. In the face of the revelation of impotence itself, of creative uselessness, or lack of audacity to create a new path, to take refuge in traditional thinking mechanisms, babbling like a village person while wanting to be universal, to use the bad bourgeois habits while wanting to be revolutionary, is not even surprising, but rather an accommodation into the general talking shops in which we have debated ourselves.

Hence that any risky enterprise appears to have no place in the shipyard of a boring everyday logic. Hence that someone asks why the whale, an austral or boreal element, and not an

De allí que cualquier empresa riesgosa aparezca sin ajuste en los astilleros de una lógica aburridamente cotidiana. De allí que alguien pregunte por qué la ballena, elemento austral o boreal, y no un caimán, tan vivo y bien criadito en nuestros países tropicales. Esto para el teórico, que desea que la realidad sea realidad, aunque se niegue a buscarla por todos sus costados. Pero también, y con el mismo espíritu de mediatización. Para el ama de casa a quien le es mucho más fácil echar a freír en la sartén un pargo que un cachalote.

No vamos a dar una respuesta pura y simple. Siempre hemos odiado la voracidad de los interrogatorios, y un examen es un examen, llévese a cabo en el aula, en el café o en la Dirección General de Policía. A la manera de los torturados provistos de coraje y hombría ¡tantos hubo en estos últimos años! no vamos a cantar. Y a la manera de los malos alumnos, ante una maliciosa pobreza del cuestionario, nos vamos a copiar. Uno puede reconstruirse a sí mismo, ingerir el agua de su propio surtidor. Solamente esa onda que ha ido quedando detrás de nuestro TECHO durante estos tres años de difícil y activa natatoria, puede rendir testimonio. Si se desea saber algo, allí está la ruta marcada, con el insinuante misterio de los fuegos de San Telmo, la solitaria instancia de matar a que provee el albatros o los pedazos todavía brillantes de cualquier huracán por las aguas del Caribe.

Sobre la superficie, en la huella de esa peripecia, está ardiendo aún la mecha de un dispositivo polémico, colocado a veces con métodos terroristas, como jamás se había hecho en la pacífica y respetuosa fábrica de nuestras artes y nuestra literatura. Para tanta seguridad ponzoñosa, para tantos tejes y manejes, para el esteticismo anquilosador que sólo admite la "obra realizada" o para la seguridad tapizada de los dogmáticos, fue necesario, en un momento dado, la estrategia del sabotaje. Ello volvió locos a los pescadores razonables. El golpe de aleta que trastocó el curso tradicional de la peleá, desmembró viejas armazones a las que no se les había desnudado con suficiente fiereza y desorientó a los que con vocación para el cambio, manejaban, para lograrlo, métodos ya aletargados por el orden que se pretendía minar. Y es que en la tarea de cambiar la vida y transformar la sociedad, el uso mecánico de las recetas nada podía conseguir porque justamente se trataba de una cuestión dialéctica: para un determinado momento y un determinado país, los recursos de lucha obedecen a una necesidad.¹

Necesidad de la acción: de una poesía y una pintura en acción. Poblar, despoblar, declararse en huelga, santificar los niples, tirar las cosas a la calle. Una aventura en la cual el propio riesgo de la consumación del artista es en sí valedero como quehacer estético y humano. Actividad y pasión al rojo vivo porque el trabajo paciente y el llamado buen juicio sólo han servido para conducir a la academia, a los

alligator, so alive and well nourished in our tropical countries. This is for the theoretician, who wants reality to be reality, although he refuses to look for it from every angle. But also, and with the same mediation spirit, to the housewife, to whom is much easier to fry a snapper in the pan than a sperm whale.

We are not going to provide pure and simple answer. We have always hated the voracity of interrogations, and a test is a test, let them be administered in classrooms, in the coffee shop, or in the Police Headquarters. We won't sing in the manner of those tortured and endowed with courage and manhood—there were so many of them these last few years! However, we will copy the manner of bad students, in the face of a malicious mediocrity of the questionnaire. One can rebuild oneself; ingest the water of one's own dispenser. Only that wave which has left behind by our TECHO in the past three years of hard and active swimming can bear witness. If someone wants to know something, the path is set out, with the insinuating mystery of the fires of San Telmo, the solitary act of killing that provides the albatross or the still bright pieces of any hurricane by the Caribbean waters.

On the surface, in the footprint of that vicissitude, the fuse of a controversial device is still burning, sometimes rigged using terrorist methods, as had never been done before in the peaceful and respectful factory of our art and literature. For so much poisonous security, for so many dubious actions, for the ankylosing aestheticism that only accepts the "finished work," or for the upholstered security of dogmatics, it was necessary, at a given moment, to employ the sabotage strategy. It drove the reasonable anglers mad. The fin blow that disrupted the traditional course of the fight dismembered old frames, which had not been undressed with enough fierceness, and disorientated those that, with a vocation for change, employed methods already numbed by the order to be undermined in order to achieve it. The thing is that, in the task of changing life and transforming society, the mechanical use of recipes could not achieve anything, precisely because it was a dialectical issue: for a certain moment and a certain country, the resources for struggle responded to a necessity.¹

Need for an action: On a poetry and a painting in action. To populate, to depopulate, to declare on strike, to sanctify the nipples, to throw things out on the street. An adventure in which the very risk of consummation of the artist is, in itself, valid as an aesthetic and human endeavor. A burning activity and passion, because patient work and the so-called good judgement have only been useful to drive the academy, the deaneries, the administration, or the enjoyment of the householder. However, we would not dare to assert that, in the path followed, we have taken truth prisoner. That

decanatos, a la administración o al disfrute del buen padre de familia. No afirmaríamos, sin embargo, que en el camino recorrido hemos apresado toda la verdad. Ello sería justamente negar los propósitos iniciales de EL TECHO DE LA BALLENA.ⁱⁱ Nadie puede manipular fría y groseramente el patrimonio de lo cierto. Pero emprender su búsqueda con temor a las aguas malas, sin sentirse tentado por la carga de hallazgos y nuevas riquezas que ofrece un extravío, es moverse protegido por salvavidas y deseos de aprehender las cosas por la mitad.

Una simple navegación por el agua botada o los desechos dejados por la BALLENA, significa, al menos para nosotros, el encuentro con una certidumbre: la pintura y la poesía en nuestro país no podrán seguir siendo una manso escalonamiento de honores, que se obtienen impunemente, pues no hay vías pacíficas que permiten el llamado disfrute de la consagración. Todos los títulos, los documentos, los apellidos, las influencias, los conciliábulos, los premios, prodúzcanse ellos en las escuelas universitarias, en los museos o en las casas de los mecenas, no adquieren por eso su única solvencia y están sometidos a una vigilante línea de fuego. De este soplo perturbador, introducido en un medio beato y conformista, de no haber otras realizaciones, EL TECHO DE LA BALLENA extrae su orgullo vital. Y de allí parte una posibilidad aproximativa hacia un mundo más amplio como el de América Latina. Sometidos por igual al fraude, al robo y la alienación, igualmente hostigados por los infantes de marina y las compañías petroleras o bananeras, en todos los países se cumple por igual un proceso de imbecilización y trampa a la cultura, del cual son culpables los entreguistas y los serviles, por sobradas razones, y aquellos que han creído en la fuerza intocable de los dogmas.

Atento a las transformaciones ideológicas operadas en el mundo, arremetiendo al mismo tiempo contra los tradicionalistas y los sectarios, EL TECHO DE LA BALLENA se ha plegado a una actividad más atenta del hombre: esa actividad que aun produciéndose en el mundo capitalista o en el mundo del subdesarrollo, implique un golpe abierto de rechazo o denuncia, una exigencia de transformación. EL TECHO DE LA BALLENA reconoce en las bases de su cargamento, frecuentes y agresivos animales marinos prestados a DADA y al SURREALISMO. Así como existen en sus vigas señales de esa avalancha acusadora de los poetas de California. O como habita en los palos de su armazón un atento material de los postulados dialécticos para impulsar el cambio. Ello es precisamente la razón de estar en pie, persiguiendo los vendavales.

Pero igualmente advierte que en toda la estructura y el andamiaje priva una circunstancia venezolana, desmelenada, imprecisa acaso, pero provista del coraje requerido en la

would be denying the original purposes of EL TECHO DE LA BALLENA.ⁱⁱ No one can manipulate the heritage of the truth with coldness and rudeness. However, to undertake its search with fear of bad waters, without feeling tempted by the weight of findings and new fortunes offered by deviations, is to move protected by lifelines and wishes to capture things halfway.

A simple surfing through the dumped water or the waste left by the BALLENA, means, at least for us, the encounter with a certainty: painting and poetry in our country could not continue to be a tame staggering of honors, obtained free of consequences, for there are peaceful ways that allow for the so-called enjoyment of consecration. All the titles, documents, last names, influences, secret meetings, and awards produced in colleges, in museums, or in the houses of patrons do not acquire their only solvency because of that, and are subjected to a vigilant line of fire. From that disturbing breath, introduced in a blessed and conformist medium, in the absence of other realizations, EL TECHO DE LA BALLENA draws its vital pride. And from there an approximate possibility towards a broader world, such as Latin America. Equally victims of fraud, theft, and alienation, equally harassed by the marines and the oil or banana companies, in all countries there is a process of imbecilization and cheating of culture, of which the sellouts and slavish, for good reasons, and those who have believed in the untouchable force of dogmas, are to blame.

Paying attention to the ideological transformations operated in the word, and attacking the traditionalists and sectarians at the same time, EL TECHO DE LA BALLENA has retracted to an activity more mindful of man: an activity that, being produced in the capitalist world or in the underdeveloped world, implies an open blow of rejection and denouncement; a demand for transformation. EL TECHO DE LA BALLENA recognizes the basis of its load, frequent and aggressive marine animals borrowed to DADAISM and SURREALISM. Just as in their beams there are signs of that accusative avalanche of California poets. Or the inhabitation in the poles of its frame of a mindful material of dialectical postulates intended to drive change. That is precisely the reason to stand, chasing gales.

However, it still notices that, throughout the structure and scaffolding, a Venezuelan circumstance prevails; disheveled, perhaps imprecise, but provided with the courage required in the necessity to strengthen itself. Here, for special reasons, as with all Latin America, nothing done in the new literature and art can be unfamiliar to us. The work methods, the expansion of frontiers, and the vigorous enterprises carried out in other latitudes provide us with a broad scenario of investigation, as with science and poli-

necesidad de afirmarse. Acá, por especiales razones, como en toda América Latina, nada de lo que en letras y artes nuevas se ha realizado nos puede ser extraño. Los métodos de trabajo, la ampliación de fronteras, las vigorosas empresas cumplidas en otras latitudes, nos prestan, como en la ciencia o la política, un amplio escenario de investigación, en el cual se cumplan afirmaciones o rechazos de acuerdo con nuestras exigencias. Ponerse de espaldas es pura y simplemente jugar a la avestruz. Entrar con nuestros propios ropajes, para vigorizarnos, en la gran ola universal, es dotar a nuestra condición de artistas y escritores de la única veta que puede provocar la trascendencia: saberse cultivadores de una nueva tierra, con hijas y frutos venenosos o insólitos, pero no ya un producto servil de imitadores de huertos bien cuidados en Europa... o pobres parceleros de verduras a quienes las plagas, los desinfectantes folklóricos o el arado de bueyes les han clavado el subdesarrollo en el alma.

¿Por qué la ballena? Por eso justamente. Porque hubiera sido fácil elegir el caimán. O porque hubiera sido de señoritos estetas elegir el hipocampo. Y también porque la ballena está en medio de la bondad y el horror, sujeta a todas las solicitudes del mundo y el cielo, con su vientre dignísimo que se ríe de Jonás y engulle un tanquero de petróleo, toda extendida de uno a otro extremo de la tierra, que casi es la tierra misma o es el pájaro minúsculo que picotea su diente careado en el cual nadan los peces. Esa amplitud natatoria, ese deslizarse frenético, que nos permite negarnos en un comienzo a contestar, y concluir contestando, porque, a pesar del odio al inquisidor, teníamos suficientes respuestas para anular su deleznable pregunta. Ese empuje hacia lo desconocido que puede acrecentarnos la razón de vivir y contaminar los instrumentos de una substancia corrosiva que cambie la vida y transforme la sociedad.

tics, in which the claims and rejections are fulfilled based on our demands. To turn one's back is to simply imitate the ostrich. To wear our own clothes, as a way of invigorating us in the great universal wave, is to endow our condition of artists and writers with the only vein that transcendence can cause: to recognize oneself as cultivators of a new land, with daughters and poisonous or unusual fruits, but no longer a servile product of imitators of well-tended orchards in Europe... or poor vegetable plotters to whom pests, folkloric disinfectants, or the plowing of oxen have stabbed their souls with underdevelopment.

¿Why the whale? That's precisely why. Because it would have been easy to choose the alligator. Or because it would have been and act of aesthetes little gentlemen to choose the hippocampus. And also because the whale is in the middle of kindness and horror, subject to all of the world's and heaven's solicitations, with its dignified belly that laughs at Jonah and swallows a tanker of oil, extended from end to end across the earth, which is almost the Earth itself or the tiny bird that pecks at its carved tooth in which the fish swim. That swimming amplitude, that frenetic slide which allow us to refuse to answer at the beginning, and then conclude with an answer, because, despite of our hate towards the inquisitor, we had enough answers to cancel their despicable question. That drive towards the unknown that can increase our reason to live and pollute the instruments with a corrosive substance that changes life and transforms society.

Notas de González León

ⁱ Ver *Segundo Manifiesto*, parte final, *Rayado sobre el Techo*, N° 2, mayo, 1963.

ⁱⁱ Ver *Rayado sobre el Techo*, N° 1, marzo de 1961.

Notas de González León

ⁱ See "Second Manifiesto," final part, *Rayado sobre el Techo*, N° 2, may, 1963.

ⁱⁱ See *Rayado sobre el Techo*, N° 1, March 1961.

FERNANDO IRAZÁBAL

Entre el gesto y la materia

18 de mayo al 27 de junio de 2019
Galería Odalys. Madrid - España

Dirección

Odalys Sánchez de Saravo
Salvador Saravo Rocchetti

Asistencia a la Dirección

María Donaire Ríos

Curaduría

Galería Odalys

Museografía

Galería Odalys

Coordinación de Proyecto

Karina Saravo Sánchez

Coordinación de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

Comunicación

María Fernanda Mosteiro

Servicios Generales

Marius Ion Badescu
Victor Redondo Donaire

Texto

María Luz Cárdenas

Fotografía

Abel Naím
Emilio Kabchi Abchi

Coordinación Editorial

Mantura Kabchi Abchi

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

Impresión

LH Gráficos

Tiraje

1.000 ejemplares

ISBN

978-84-697-7643-8

Galería Odalys, S.L.

Orfila 5, 28010, Madrid, España
+34 913 19 40 11
+34 913 89 68 09
madrid@odalys.com
www.odalys.com

Dirección

Odalys Sánchez de Saravo
Salvador Saravo Rocchetti

Asistencia a la Dirección

María Donaire Ríos

Coordinación de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

Coordinación de Proyectos

Karina Saravo Sánchez

Relaciones Públicas

Jéssica Saravo Sánchez

Departamento de Computación

Mantura Kabchi Abchi

Servicios Generales

Marius Ion Badescu
Victor Redondo Donaire

Fotografía

Emilio Kabchi Abchi

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

CIF: B86701638

Odalys Galería de Arte, C.A.

C. Comercial Concreta
Nivel PB. Locales 115 y 116
Urb. Prados del Este
Caracas 1080, Venezuela
+58 212 979 59 42
+58 212 976 17 73
caracas@odalys.com
www.odalys.com

Dirección

Odalys Sánchez de Saravo
Salvador Saravo Rocchetti

Departamento de Administración

Carmen Cruz de Sánchez

Coordinación de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

Coordinación de Proyectos

Karina Saravo Sánchez

Relaciones Públicas

José Manuel Sánchez G
Jéssica Saravo Sánchez

Departamento de Computación

Mantura Kabchi Abchi

Recepción

Yelizta Bolívar

Servicios Generales

Ibrahim Yáñez
Sergio Villalta

Fotografía

Abel Naím

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

RIF: J-30108555-8

Odalys Galería de Arte

350 S Miami Ave COM-A
Miami, FL 33130. USA
+1 305 680 0840
miami@odalys.com
Atención previa cita
www.odalys.com

Portada: S/t, 1960. Tinta china y acuarela s/papel, 121 x 148 cm. Firmado abajo derecha (detalle obra 7)

Galería **Odalys**



Este catálogo ha sido patrocinado por **Fundación Odalys**.
Todos los derechos reservados. Prohibida cualquier reproducción total o parcial
por medios electrónicos o mecánicos del contenido de esta publicación.

© **ODALYS EDITORIAL, 2019. Caracas, Venezuela**



ODALYS
EDITORIAL