

Tàpies y los informalismos venezolanos

Galería Odalys



Galería **Odalys**

Tàpies

y los *informalismos venezolanos*

6 de junio al 13 de julio de 2013, Madrid, España



ODALYS

Galería **Odalys** S.L.

Orfila 5, 28010, Madrid, España

Tel.: +34 913194011 Fax: +34 913896809

info@odalys.com | odalys@odalys.com

www.odalys.com

Tàpies y los informalismos venezolanos

Por Odalys Sánchez de Saravo

Con la experiencia de más de veinte años promocionando el arte latinoamericano en nuestro continente, venimos ahora a España como galería, proyectando en el ámbito europeo los movimientos e individualidades que han contribuido en dar a conocer el arte y la cultura latinoamericana en el mundo, entendiendo el arte latinoamericano no sólo a través de las figuras más emblemáticas, sino a través de un conjunto de movimientos contextualizados en un tiempo y lugar determinados.

De igual manera es el momento de promover en América la obra de grandes artistas españoles, y europeos que no se conocen en la actualidad, pero que en muchos casos tienen un lenguaje semejante y perfectamente entendible para el coleccionista. Esperamos que esta simbiosis que proponemos genere un enriquecimiento de la mirada tanto para los coleccionistas de ambos continentes como para el inmenso público que siempre está atento a nuevas propuestas.

Desde hace más de 500 años, España y Latinoamérica comparten costumbres y tradiciones. Es evidente los nexos que nos unen en todos los aspectos sociales y culturales, incluyendo el arte. En este sentido se puede apreciar que existen artistas europeos cuyo desarrollo

Tàpies and venezuelan informalisms

By Odalys Sánchez de Saravo

With over twenty years experience promoting Latin American art on our continent, we have now brought our gallery to Spain in order to disseminate in Europe the movements and exponents of Latin American art and culture that have put it on the world stage. We understand Latin American art not only through its key figures, but also through a set of movements that emerge from specific historical and geographical contexts.

This is also the moment to promote in America the work of seminal Spanish artists and European artists who —although not well known— produce work that shares a similar language and is entirely accessible for art collectors. We hope that this symbiosis will be an enriching experience for collectors on both continents and for the huge public that is constantly seeking out new endeavors.

Spain and Latin America have shared customs and traditions for more than 500 years and there are clear bonds that unite us in all aspects of society and culture, including art. It therefore occurs that there are European artists who developed their careers in America but whose work is not widely known in their native countries. Likewise, there are Latin American artists who have lived and worked in Europe because they did not receive

artístico se ha enmarcado en el continente americano y, por tanto, sus obras no se conocen en sus respectivos países de origen. De igual manera, que existen artistas latinoamericanos, cuya vida y obra se ha localizado en Europa, ya que en su momento, no se les dio el reconocimiento que merecen en sus propios países. Nuestra misión es fortalecer los vínculos existentes entre ambos continentes con el fin de contribuir al conocimiento universal de las artes plásticas.

Nuestro objetivo, no es sólo fomentar a los artistas ya consolidados en el ámbito internacional, sino promover a los nuevos talentos, cuya obra no se ha dado a conocer todavía en el mercado del arte. En este sentido, estamos abiertos a cualquier propuesta que contribuya al fortalecimiento de la cultura.

Estamos conscientes que este concepto de galería no es el convencional en España, pero confiamos que nuestras propuestas y métodos sean bien atendidos por el público español para así, poder cimentar puentes entre Latinoamérica, Europa y Estados Unidos.

Nuestra primera exposición es **Tàpies y los informalismos venezolanos**. Pero, ¿por qué los informalismos y no el informalismo?; pues porque no hubo un solo lineamiento y una sola influencia artística, sino una interpretación tomada libremente por cada uno de los artistas venezolanos quienes adaptaron el concepto de informalismo a su propia forma de ver el arte. El informalismo en Venezuela no fue un movimiento... fue quizá un lugar de paso por el que circularon libremente casi todos los artistas que dejaron huella en el siglo XX venezolano.

Y ¿por qué Tàpies?; pues porque cuando este gran maestro del arte mundial realizaba su trabajo en los años 60, aunque en España todavía no había sido reconocido, ya estaba influenciando indirectamente a los artistas venezolanos, ya sea a través de artistas e intelectuales que viajaron en ese momento entre ambos países, como es el caso de Cruxent y Contra maestre, y quienes sirvieron de interlocutores de esta forma de ver la pintura, o a través de la influencia directa que tuvo Tàpies en el arte venezolano como consecuencia de la gran exposición que le dedicó el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 1962.

Coincidentalmente, en Venezuela se vivía en esos años una situación política de gran convulsión pues el

due recognition in their own countries. Our mission is to strengthen existing bonds between both continents in order to contribute to knowledge of fine art worldwide.

Our goal is not only to provide support for consolidated artists on the international stage, but also to promote emerging talents whose work has not yet entered the art market. In this sense we are open to any proposals that help to strengthen culture.

We are aware that this is not the conventional concept for galleries in Spain but we trust that our initiatives and methods will be greeted by the Spanish public and will thus forge bridges between Latin America, Spain and the United States.

Our first exhibition is **Tàpies and venezuelan informalisms**. But, why do we refer to Informalisms and not Informalism? Because the style did not evolve in a single direction or emerge under the influence of a single artist. Rather, each of the Venezuelan Informalist artists freely interpreted the concept of Informalism according to his or her approach to making art. Venezuelan Informalism was not a movement... it was perhaps a crossing point in which almost all artists who made their mark on twentieth century art in Venezuela moved about freely.

And why Tàpies? Well, because when this international art master was making work in the sixties, despite not yet being well known in Spain, he was already indirectly influencing Venezuelan artists, whether through artists and intellectuals, like Cruxent and Contra maestre, who travelled between the two countries and who established points of dialogue with this conception of painting, or through the direct influence Tàpies had on Venezuelan art following the large-scale exhibition dedicated to his work in the Museo de Bellas Artes in 1962.

Coincidentally, at that moment Venezuela was undergoing turbulent times in the political arena because the country had just emerged from a dictatorship that had cast intellectual activity into obscurity. For Venezuelan artists, and for Tàpies at his time, discovering matter in all its dimensions filled them with a sense of life.

While these ideas relate to theoretical concerns, images are always much more eloquent and this exhibition will enable every member of the public to reach their own conclusions. All the artists featured in the show are very well known in Venezuela but have received little exposure abroad, despite the fact that several of them were born in France, Italy and Spain. These foreign artists arrived in Venezuela due to the wars occurring in Europe and joined forces with local creators to contribute and

país salía de una dictadura que había oscurecido como suele suceder la esencia intelectual de la nación. Para los artistas venezolanos, igual que para Tàpies en su momento el descubrimiento de la materia en toda su dimensión era algo que les hacía sentir la vida.

Esbozamos lo anteriormente expuesto a modo de teoría, sin embargo, la imagen dice siempre mucho más, y esta exposición permitirá a cada uno de los asistentes sacar sus propias conclusiones. Todos los artistas presentes en esta muestra son muy conocidos en Venezuela, pero pocos lo son fuera del país, a pesar de haber nacido varios de ellos en Francia, Italia y España. Estos artistas extranjeros llegaron de sus respectivos países en las diversas migraciones que se sucedieron como consecuencia de las guerras en Europa y se amalgamaron con los creadores locales contribuyendo y enriqueciendo los discursos del arte venezolano. Hoy en día todos estos artistas viajeros son considerados artistas venezolanos. Para todos ellos, los que una vez fueron extranjeros y los nacidos en Venezuela, llegó el momento de mostrarlos y que sean reconocidos.

enrich Venezuelan art. Today, all of these travelling artists are considered Venezuelans. For these artists who were once foreigners and for those who were born in Venezuela, the time has come to exhibit and celebrate them.

Informalismos en Venezuela

Por Félix Suazo

El momento fundacional de la corriente *informalista* en Venezuela acontece en 1960, a propósito de sendas exposiciones organizadas consecutivamente por el poeta, crítico y dibujante Juan Calzadilla en el Palacio Municipal de Maracaibo y la Sala Mendoza en Caracas, bajo los títulos respectivos de “Espacios vivientes” y “Salón Experimental”. Sin embargo, ya desde 1952 el ítalovenezolano Renzo Vestriani había empezado “a desarrollar una etapa informalista con predominio del color”¹. También el caraqueño Alberto Brandt había incursionado en este lenguaje durante la segunda mitad de la década del 50 con una serie de pinturas abstractas donde se advierten reminiscencias expresivas y gestuales de Paul Klee y Jackson Pollock².

A estas tentativas iniciales se suman las exposiciones *informalistas* realizadas en la galería del grupo Sardi en Caracas a partir de 1957, experiencia que precede a la aparición en 1961 de otras agrupaciones y espacios vinculados al movimiento informalista en la capital venezolana como el local de El Techo de la Ballena, así como las galerías G y El Muro. También el Museo de Bellas Artes, entonces bajo la dirección de

1. Cfr. Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela (Tomo II). Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2005, p. 1361

2. Cfr. Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela (Tomo I). Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2005, p. 210

Informalisms in Venezuela

By Félix Suazo

The foundational moment for the *Informalist* movement in Venezuelan art occurred in 1960 during the key exhibitions “Espacios vivientes” and “Salón Experimental” that were organized consecutively by the poet, critic and graphic artist Juan Calzadilla in the Palacio Municipal de Maracaibo and the Sala Mendoza in Caracas, respectively. However, starting in 1952 Italian-Venezuelan artist Renzo Vestriani had begun “developing an Informalist stage (in his work) which was predominated by color”¹. Likewise, Caracas-born artist Alberto Brandt had begun making work in this vein in the second half of the fifties, when he created a series of abstract paintings that recalled the expressive and gestural qualities of work by Paul Klee and Jackson Pollock².

These early initiatives were followed by the *Informalist* exhibitions that the literary group Sardi organized in Caracas from 1957 onwards and which anteceded the 1961 founding of other groups and spaces linked to the Informalist movement in the Venezuelan capital, such as the space used by El Techo de la Ballena and G and El Muro galleries. The Museo de Bellas Artes, run at the time by Miguel Arrollo, presented work by the majority

1. Cfr. Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela (Tomo II). Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2005, p. 1361

2. Cfr. Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela (Tomo I). Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2005, p. 210

Miguel Arrollo, propició la presentación de gran parte de los representantes del movimiento e incluso trajo al país a importantes figuras internacionales como el español Antoni Tàpies, quien expuso en sus salas en 1962. “Durante los años siguientes – escribe Perán Ermíny- el arte informalista se desarrolla en forma silenciosa pero rápida, hasta llegar a transformarse en un movimiento masivo de gran magnitud”³. Tal fue la significación de esta corriente en el campo artístico local que, según el propio Ermíny, logró romper la homogeneidad de los dos bloques estéticos que se disputaban el protagonismo en la escena cultural del país: la abstracción geométrica y la figuración crítica⁴.

En realidad, los *informalistas* venezolanos surgen en medio del “polvo de las demoliciones”⁵ generadas por el proceso de modernización vernáculo. El país de entonces estaba desgarrado por fuerzas divergentes que se debatían entre la idea del progreso y la violencia. No hay que olvidar que la irrupción de este movimiento coincidió con un clima de tensión social, marcada por varias revueltas cívico militares, la aparición de focos guerrilleros y la consecuente respuesta del sector castrense. En medio de esa atmósfera, algunos artistas encontraron en el *informalismo* un medio de cuestionamiento del *status quo*, mientras otros lo asumieron como una vía de experimentación estética y reafirmación subjetiva. En todos los casos, sin embargo, se impuso la voluntad de expresión sobre la representación, prevaleciendo lo inconsciente sobre lo racional.

De manera que en el momento en que se producen las exposiciones “Espacios vivientes” y “Salón experimental”, el arte venezolano buscaba un nuevo repertorio de temas y soluciones creativas, que intentaba ampliar sus posibilidades expresivas más allá de los polos dominantes. En tal sentido, el *informalismo* introduce una relectura visual del territorio que se funda en la generación de superficies táctiles y accidentadas, como si el espacio plástico fuera el lugar de una cartografía desconocida y en perpetua mutación. En lugar de la “tierra prometida” –esa fijeza sobre la cual gravitó el paisajismo

of the main exponents of the movement and even organized visits to Venezuela by important international figures, such as Antoni Tàpies, who exhibited there in 1962. “Over the following years –writes Perán Ermíny– Informalist art developed silently yet quickly before transforming into a massive movement on a huge scale”³. Such was the importance of this trend on the local art scene that, according to Ermíny, it managed to break apart the homogeneity of geometric abstraction and critical figurative art – the aesthetic movements that struggled to dominate Venezuela’s cultural stage at that time⁴.

In truth, Venezuela’s *Informalists* emerged from the “dust of the demolitions”⁵ generated by modernization efforts taking place in the country, in which opposing forces debated their positions regarding notions of progress and violence. It is important to remember that the emergence of the Informalist movement occurred amidst a climate of social tensions that was punctuated by several civic and military insurrections, the creation of guerrilla groups and the army’s subsequent responses to them. Within this atmosphere, some artists found in *Informalism* a means to question the status quo, while others adopted the style in order to exploit its aesthetic experimentation and reaffirmation of subjectivity. However, in all cases the artists’ desire to express themselves overtook representation and the unconscious prevailed over rational thought.

In this sense, when the exhibitions “Espacios vivientes” and the “Salón experimental” took place, Venezuelan art was seeking out a new set of topics and solutions that would extend its possibilities of expression beyond the two traditional poles. *Informalism* thus initiated a visual re-reading of the territory set in place by the generation of artists who were creating tactile, haphazard surfaces, positing the space of the work of art as host to an unknown and constantly changing map. Instead of the “promised land” that local landscape painting fixated upon throughout the first half of the twentieth century, the *Informalist* approach produced an entropic mass that, nonetheless, sought to

3. Cfr. Ermíny, Perán. La pintura en Venezuela. Las nuevas corrientes. En, Calzadilla, Juan (Compilador). La pintura en Venezuela. Ediciones del Círculo Musical, Caracas, 1967, p. 135

4. Cfr. Ermíny, Perán. La pintura en Venezuela. Las nuevas corrientes. Op. Cit. p. 106

5. Mariano Picón Salas. Caracas, 1957 (Citado por Tomás Straka, en Críticas a la modernidad criolla: Caracas como espacio para la democracia)

<http://prodavinci.com/2009/02/04/tomas-straka-y-caracas-como-espacio-para-la-democracia/>

3. Cfr. Ermíny, Perán. La pintura en Venezuela. Las nuevas corrientes. En, Calzadilla, Juan (Compilador). La pintura en Venezuela. Ediciones del Círculo Musical, Caracas, 1967, p. 135

4. Cfr. Ermíny, Perán. La pintura en Venezuela. Las nuevas corrientes. Op. Cit. p. 106

5. Mariano Picón Salas. Caracas, 1957 (Citado por Tomás Straka, en Críticas a la modernidad criolla: Caracas como espacio para la democracia)

<http://prodavinci.com/2009/02/04/tomas-straka-y-caracas-como-espacio-para-la-democracia/>

vernáculo de la primera mitad del siglo XX- lo que hay es una masa entrópica en la que, no obstante, se intenta recuperar una geografía indeterminada donde confluyen elementos topográficos y subjetivos.

“El arte está cansado de formas. Exige ahora significados ...”⁶, escribió en 1961 Moisés Ottop, seudónimo de Juan Calzadilla, quien por aquellos años celebraba la potencia estética de los muros deteriorados y la basura. Las manchas, arañazos e inscripciones anónimas que aparecían en las fachadas de las casas y edificios no sólo eran la manifestación más explícita del caos urbano, sino la expresión más cruda de una sensibilidad indomeñable y exaltada.

Al margen de los estereotipos del *realismo social* e igualmente opuestos a la presunción universalista del *geometrismo*, los *informalismos* venezolanos conciben el arte como algo vital, constituido por una sustancia indiferenciada que se presenta como génesis y destino de lo existente. De ahí esa confusa oscilación entre el mundo de las partículas y el universo cósmico, en cuyos márgenes cobran sentido las remembranzas del origen y las premoniciones catastróficas. De esta manera la obra deja de ser un artificio inocuo para convertirse en un cuerpo inquietante que muestra sus amorfidades y asperezas. En realidad, se trata de un lenguaje sin reglas donde el sentido está supeditado a la materia que le sirve de vehículo. Chorreados, empastes, pliegues, incisiones, grumos, constituyen signos desnudos, desprovistos de una gramática legible.

Al igual que sus homólogos de las corrientes afines en Europa (*tachismo*, *abstracción lírica*) y Norteamérica (*action painting*), los *informalistas* locales pusieron el énfasis en las superficies erosionadas, la gestualidad y el color, optando por la subjetivación de lo fenoménico en vez de limitarse a representar el contorno de lo visible. Desde esa óptica propusieron una conexión inédita entre materia e inconsciente para destacar “el instinto y el impulso emotivo como valores de la formulación de la obra”⁷.

Se interesaron por las superficies ruinosas y derruidas, enaltecendo lo vetusto y lo gastado. Estaban contra la forma en cualquiera de sus manifestaciones, tanto

recover an undefined geography where topographical and subjective elements converged.

“Art is tired of forms. It demands meaning now...”⁶, wrote Moisés Ottop (Juan Calzadilla’s *nom de plume*) in 1961, a time at which he lauded the aesthetic force of tumbling down walls and trash. Stains, scratches and anonymous inscriptions that appeared on the walls of houses or buildings were not only the most explicit sign of urban chaos, but also the crudest expression of an untamable, frenzied sensibility.

Beyond the stereotypes of *social realism* and the contrasting presumption to universalism that characterized Geometric Abstract art, Venezuelan *Informalisms* posited art as a vital force, constituted by an indistinct substance that appeared as the genesis and destiny of all existence. This explains the confusing oscillation between particles and the cosmos, which provided the setting to commemorate origins and premonitions of catastrophes. Thus, the work of art was no longer an innocuous artifice and rather took on a troubling presence that revealed its own amorphous and rough qualities. *Informalist* art had no rules and meaning was dependent on the matter that provided its vessel: a seeping vessel full of fillings, creases, incisions, lumps, which are naked signs devoid of a legible grammar.

Just like their counterparts from similar trends in Europe (*Tachisme*, *Lyrical Abstract Art*) and in North America (*Action Painting*), the *Informalists* highlighted eroded surfaces, color and a gestural style, turning visible phenomena into subjects in their own right, instead of limiting their work to representing their outlines. They thus set out a new connection between matter and the unconscious that underscored “instinct and emotional drives as values that come to bear on the work”⁷.

The *Informalists* were interested in ruinous and devastated surfaces and elevated old and worn out elements. They were against form in any manifestations, whether figurative or geometric. They scorned purist art and iconicity to equal degrees, preferring automatism to calculation, chaos to order, and matter to artifice. They cultivated

6. Ottop, Moisés [Calzadilla, Juan] Carta al informalismo (1961). En, Rama, Angel. Antología de El Techo de la Ballena. Fundarte, Caracas, 1987, p. 171

7. Palenzuela, Juan Carlos. Informalistas. En, Arte en Venezuela 1959 – 1979. Cantv – Mercantil. Caracas, 2005, p. 20

6. Ottop, Moisés [Calzadilla, Juan] Carta al informalismo (1961). En, Rama, Angel. Antología de El Techo de la Ballena. Fundarte, Caracas, 1987, p. 171

7. Palenzuela, Juan Carlos. Informalistas. En, Arte en Venezuela 1959 – 1979. Cantv – Mercantil. Caracas, 2005, p. 20

figurativas como geométricas. Desdeñaron con igual intensidad el arte purismo y la iconicidad; prefirieron el automatismo al cálculo, el caos al orden, la materia al artificio. Cultivaron con igual devoción la melancolía y la irreverencia, el recogimiento interior y el escándalo.

Varias son las vertientes que definen el *informalismo* venezolano como una corriente heterogénea a la cual se adscriben intereses y soluciones diversas. Por un lado, están aquellas propuestas donde la materia desnuda tiene un papel sustantivo, ya sean tierras, cartones, trozos de madera envejecida, piezas metálicas, pedazos de tela, redes, resinas industriales o desechos orgánicos. Carlos Contra maestre, José María Cruxent, Fernando Irazábal, Daniel González, Jorge Gori y Elsa Gramcko se inscriben en este núcleo, desarrollando un trabajo donde lo artístico queda expuesto a un fuerte cuestionamiento que no sólo tiene implicaciones estéticas sino también filosóficas y políticas. La obra se presenta como parte de un proceso vital, asumiendo la precariedad y el deterioro, en cuantos síntomas físicos de un estado mental.

Otra de las orientaciones dominantes dentro de los *informalismos* locales es aquella que se aferra a la gestualidad y el trazo para mostrar la compleja dinámica de las pulsiones humanas, desde un plano más lírico hasta su expresión más dramática. Figuran en este grupo Francisco Hung, Nena Zuloaga Palacios, Fernando Irazábal, Carlos Hernández Guerra, Milos Jonic y Alberto Brandt, cuyas obras destacan por su fuerte inclinación gráfica. En ellas, la línea es una proyección del cuerpo y sus energías, tornándose enfática, temblorosa o desafiante, según la “temperatura” emocional del artista.

En otro flanco se agrupan las proposiciones que circunscriben su credo instintivo al espesor de la mancha, manteniéndose en la conflictiva jurisdicción del discurso pictórico. Humberto Jaimes Sánchez, Luis Chacón, Oswaldo Vigas, Mary Brandt y Maruja Rolando esbozan una cartografía cromática de gran densidad subjetiva, manejando mixturas de tonalidad ambigua y configurando superficies inestables donde se advierte la impronta de los medios empleados (espátula, brocha, manos, etc.).

Cada uno de los autores citados y otros de similar importancia que no han sido comentados en estas notas se desplaza discrecionalmente entre las tres vertien-

melancholy and irreverence, and turned in on themselves or created outright scandal with the same devotion.

Several aspects define Venezuelan *informalism* as a heterogeneous movement that encompassed different interests and approaches to making work. It features, for instance, works in which bare matter is predominant, whether it is earth, cardboard, bits of old wood, metal, fabric, nets, industrial resins or organic waste. Carlos Contra maestre, José María Cruxent, Fernando Irazábal, Daniel González, Jorge Gori and Elsa Gramcko were part of this tendency and developed work whose artistic quality materialized through forthright inquiries that not only had aesthetic repercussions, but also philosophical and political ones. Their work was part of a vital life process and took on precariousness and deterioration as physical symptoms of a mental state.

Another of the main tendencies among the Venezuelan *Informalisms* was the predominance of gestures and brushstrokes as a means to reveal the complex dynamics of human drives, through an aesthetic that went from lyrical to dramatic. This group of artists included Francisco Hung, Nena Zuloaga Palacios, Fernando Irazábal, Carlos Hernández Guerra, Milos Jonic and Alberto Brandt, whose works stand out by virtue of their strong graphic nature in which lines act as the projection of the body and its energies, which become emphatic, trembling or challenging, in accordance with the artist’s emotional “temperature”.

Another set of artists remained within the conflictive field of painting and made works characterized by the density of the marks of the canvas. The work of Humberto Jaimes Sánchez, Luis Chacón, Oswaldo Vigas, Mary Brandt and Maruja Rolando posited a highly subjective chromatic map by mixing ambiguous tones and creating unstable surfaces, where the tools used (spatula, brush, hands, etc.) are self-evident.

Each of the artists mentioned above, and other equally important ones not mentioned here, moved willfully between the three approaches set out in this text, emphasizing either matter, gesture or the marks made on the canvas. This is not only proof of the versatility of Venezuela’s *Informalisms* but also the variety of sources that were used in its inquiries, especially *Lyrical Abstract art*, *Tachisme* and *Abstract Expressionism*.

In addition, Venezuelan *Informalisms* of the sixties

tes señaladas, ora hacia lo matérico, ora a lo gestual, ora hacia la mancha. Esto no sólo caracteriza la versatilidad de los *informalismos* venezolanos sino la variedad de las fuentes que sustentaron sus búsquedas, especialmente la *abstracción lírica*, el *tachismo* y el *expresionismo abstracto*.

Unido a ello, hay que decir que los *informalismos* venezolanos de los años sesenta alcanzaron tal impacto en la vida artística local que incluso irradiaron su influencia hacia sus adversarios estéticos, tanto a los *cinéticos* como a los figurativos, fenómeno que se advierte en el primer caso en algunos trabajos de Jesús Soto y Alejandro Otero; mientras en el segundo caso alcanza las proposiciones de Jacobo Borges y Régulo Pérez. Con ello se completa un campo de acción bastante distendido que, además de renovar la sintaxis de la experiencia sensible, también desafió los límites convencionales de las disciplinas artísticas mediante el empleo de soluciones mixtas, generalmente asociadas al collage y el ensamblaje. Más que escultores, pintores, artistas gráficos y dibujantes, los *informalistas* fueron practicantes de una alquimia pagana que intentaba transformar la materia cruda en sustancia estética.

Por su naturaleza y alcance, el *informalismo* en Venezuela se desarrolló como un movimiento plural y cosmopolita, que contaba entre sus integrantes con varios creadores de origen europeo, llegados al país en los años posteriores a la segunda guerra mundial. De España vinieron Cruxent, Morera y Luque; de Italia Vestrini; de Alemania Richter, de China Hung, de Francia Gori, Jonic y Floris; cada quien con la sensibilidad propia de su gentilicio natal pero abiertamente comprometidos con la orientación renovadora de las vanguardias locales del momento.

En síntesis, el *informalismo* no sólo fue una de las tres corrientes artísticas que dominaron la escena artística venezolana entre fines de los años cincuenta y la primera mitad de la década siguiente, sino también un “lugar” de paso por el que transitaban artistas con diversos intereses y destinos, que luego de aprovechar o incorporar motivos y soluciones asociadas a la materia, el gesto y la mancha, torcieron el rumbo de sus indagaciones hacia otros lenguajes. Unos se inclinaron más a la geometría y otros hicieron un giro hacia la figuración, mientras hubo quienes se declararon hostiles a la estética del muro “bien pintado” donde ya no hay experimentación sino repetición de una fórmula.

made such an impact on the local art scene that they even influenced artists associated with opposing aesthetic styles. Such was the case with the Kinetic and figurative art, the former of which was evidenced in works by Jesús Soto and Alejandro Otero and the later of which can be seen in works by Jacobo Borges and Régulo Pérez. This completes a broad field of action that, as well as innovating sensory experiences, also challenged the conventional limits of artistic disciplines by implementing mixed techniques usually associated with collage and assemblage. Rather than sculptors, painters, print artists or artists working with drawing, the *Informalists* were practitioners of a pagan alchemy that sought to transform raw matter into aesthetic substance.

Due to its nature and its scope, *Informalism* in Venezuela developed as a plural and cosmopolitan movement that included several artists of European origin who arrived in the country after the Second World War. Cruxent, Morera and Luque came from Spain; Vestrini from Italy; Richter from Germany, Hung from China, and Gori, Jonic and Floris from France. Each bore the sensibility of their own people but were also openly committed to innovating local avant-gardes that were active at that moment.

In summary, *Informalism* was not only one of the three artistic movements that dominated the Venezuelan art scene from the end of the fifties until the first half of the following decade. It was also a “place” that artists who had a range of interests and final destinations stopped at in order to incorporate motifs or techniques associated with matter, gesture and paint marks, thus altering the route their work had initially taken to move it in new directions. Some artists took a more geometric approach, while others turned to a figurative style. Others declared their hostility to a wall that was “well painted”, which lacked experimentation and instead revealed the repetition of a formula.

The *Informalists* in Venezuela were almost perfectly synchronized with the development of this style in Central and South America and some common ground, in terms of period and discourse, can be noted with work by artists such as José Balmes in Chile, Alberto Greco and Clorindo Testa in Argentina, Fernando Szyszlo in Peru, Guido Llinás and Antonio Vidal in Cuba, Marco Ospina Restrepo and Guillermo Wiedemann in Colombia, Lilia Carrillo in Mexico and Antonio Bandeira, Flavio Shiró Tanaka and Manabú Mabe in Brazil, to name just a few examples where expression prevails over mimesis.

Los *informalismos* en Venezuela están casi perfectamente sincronizados con el desarrollo de esta corriente en centro y sur América, mostrando algunas coincidencias cronológicas y discursivas con el trabajo de personalidades como José Balmes en Chile, Alberto Greco y Clorindo Testa en Argentina, Fernando Szyszlo en Perú, Guido Llinás y Antonio Vidal en Cuba, Marco Ospina Restrepo y Guillermo Wiedemann en Colombia, Lilia Carrillo en México y Antonio Bandeira, Flavio Shiró Tanaka y Manabú Mabe en Brasil, por sólo citar algunos ejemplos en los cuales la expresión prevalece sobre la mimesis.

Visto en el momento de su gestación y apogeo también hay que decir que los distintos *informalismos* locales no se adosan epigonalmente a las corrientes foráneas, aunque respondan a un reclamo espiritual y expresivo similar. Tales búsquedas encuentran en Venezuela un desarrollo singular, en sintonía con los avatares propios de la cultura vernácula, toda vez que introducen una vía alterna, equidistante de los dos grandes polos que se habían configurado a raíz de la polémica del 57, cuando Alejandro Otero y Miguel Otero Silva habían fijado posición en torno a la figuración y la abstracción respectivamente. Podría decirse entonces que los *informalismos* coadyuvaron a la reconfiguración del panorama artístico del país, reivindicaron la espontaneidad y trajeron a primer plano lo subjetivo, asumiendo la obra como un vehículo de pulsiones encontradas.

Caracas, mayo de 2013

Given the time at which they emerged and peaked, it must also be noted that the different local *Informalisms* did not simply subscribe to foreign movements, despite the fact that they responded to a similar type of spiritual and expressive protest. On the contrary, in Venezuela these inquiries developed in their own direction, in harmony with the events occurring in local culture while also providing an alternative route situated at equal distance from the two main poles produced by the 1957 debate between Alejandro Otero and Miguel Otero Silva, when they took up their positions in relation to figurative and abstract work. In this sense, the *Informalisms* contributed to reshaping the artistic panorama in Venezuela, by vindicating spontaneity and foregrounding subjectivity and by approaching the work of art as a vehicle for conflicting drives.

Caracas, May 2013

Fuentes consultadas:

Brioso, Héctor. Estridencia e ironía. El Techo de la Ballena. Un grupo de vanguardia venezolano (1961 – 1969). Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 2012.

Caraballo, Lia. Informalismo. En, Una visión del arte contemporáneo venezolano. Colección Ignacio y Valentina Oberto. Fundación Noa Noa. Caracas, 1995, pp. 78 – 81

Durazoi, Gerard. Diccionario Akal de arte del siglo XX. Ediciones Akal S.A., España, 1997

Ermíny, Perán. La pintura en Venezuela. Las nuevas corrientes. En, Calzadilla, Juan (Compilador). La pintura en Venezuela. Ediciones del Círculo Musical, Caracas, 1967

Ireztizábal, Irma. El informalismo. En: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo y Gutiérrez, Ramón (Coordinadores). Pintura, escultura y Fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX. Ediciones Cátedra S.A. Madrid, 1997, pp. 305-307

Ottop, Moisés [Calzadilla, Juan] Carta al informalismo (1961). En, Rama, Angel. Antología de El Techo de la Ballena. Fundarte, Caracas, 1987, pp. 167 – 171

Palenzuela, Juan Carlos. Soto y Otero informalistas. En, Arte en Venezuela 1959 – 1979. Cantv – Mercantil. Caracas, 2005 pp 36-39

Palenzuela, Juan Carlos. Informalistas. En, Arte en Venezuela 1959 – 1979. Cantv – Mercantil. Caracas, 2005 pp 26 – 33

Rama, Angel. Antología de El Techo de la Ballena. Fundarte, Caracas, 1987

_____ La década prodigiosa (catálogo de exposición). Museo de Bellas Artes, Caracas, 1995

_____ Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela (Tomos I y II). Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2005

Sources:

Brioso, Héctor. Estridencia e ironía. El Techo de la Ballena. Un grupo de vanguardia venezolano (1961 – 1969). Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 2012.

Caraballo, Lia. Informalismo. En, Una visión del arte contemporáneo venezolano. Colección Ignacio y Valentina Oberto. Fundación Noa Noa. Caracas, 1995, pp. 78 – 81

Durazoi, Gerard. Diccionario Akal de arte del siglo XX. Ediciones Akal S.A., España, 1997

Ermíny, Perán. La pintura en Venezuela. Las nuevas corrientes. En, Calzadilla, Juan (Compilador). La pintura en Venezuela. Ediciones del Círculo Musical, Caracas, 1967

Ireztizábal, Irma. El informalismo. En: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo y Gutiérrez, Ramón (Coordinadores). Pintura, escultura y Fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX. Ediciones Cátedra S.A. Madrid, 1997, pp. 305-307

Ottop, Moisés [Calzadilla, Juan] Carta al informalismo (1961). En, Rama, Angel. Antología de El Techo de la Ballena. Fundarte, Caracas, 1987, pp. 167 – 171

Palenzuela, Juan Carlos. Soto y Otero informalistas. En, Arte en Venezuela 1959 – 1979. Cantv – Mercantil. Caracas, 2005 pp 36-39

Palenzuela, Juan Carlos. Informalistas. En, Arte en Venezuela 1959 – 1979. Cantv – Mercantil. Caracas, 2005 pp 26 – 33

Rama, Angel. Antología de El Techo de la Ballena. Fundarte, Caracas, 1987

_____ La década prodigiosa (catálogo de exposición). Museo de Bellas Artes, Caracas, 1995

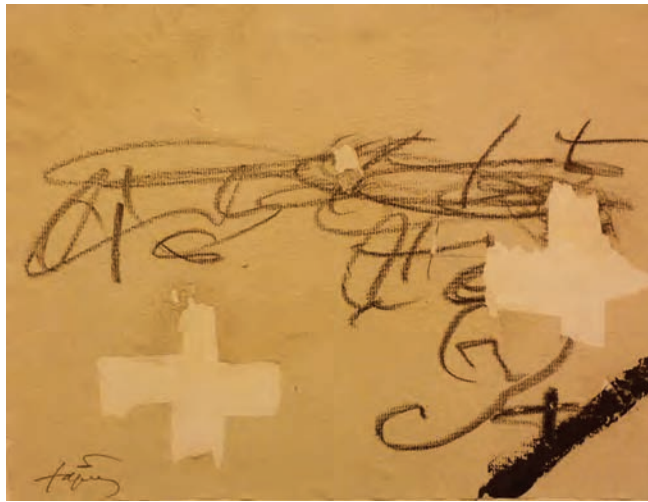
_____ Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela (Tomos I y II). Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2005



1



2



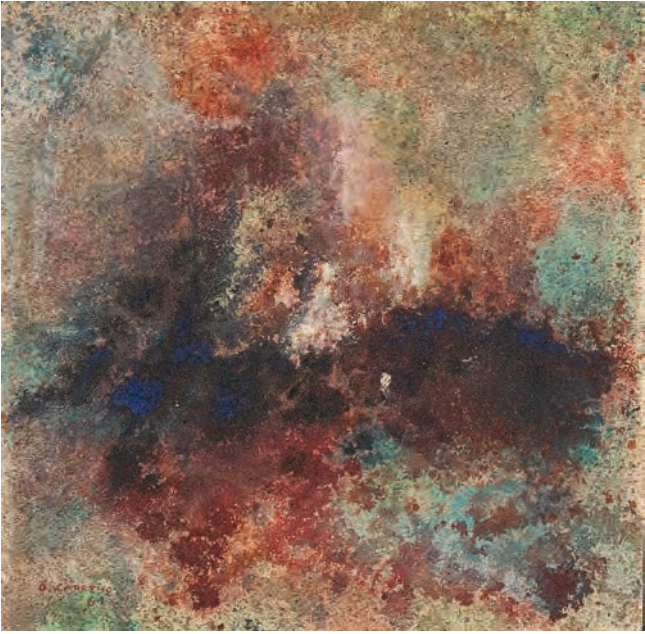
3



4



5



6



7



18

8





10



11



12



13



14



15





17

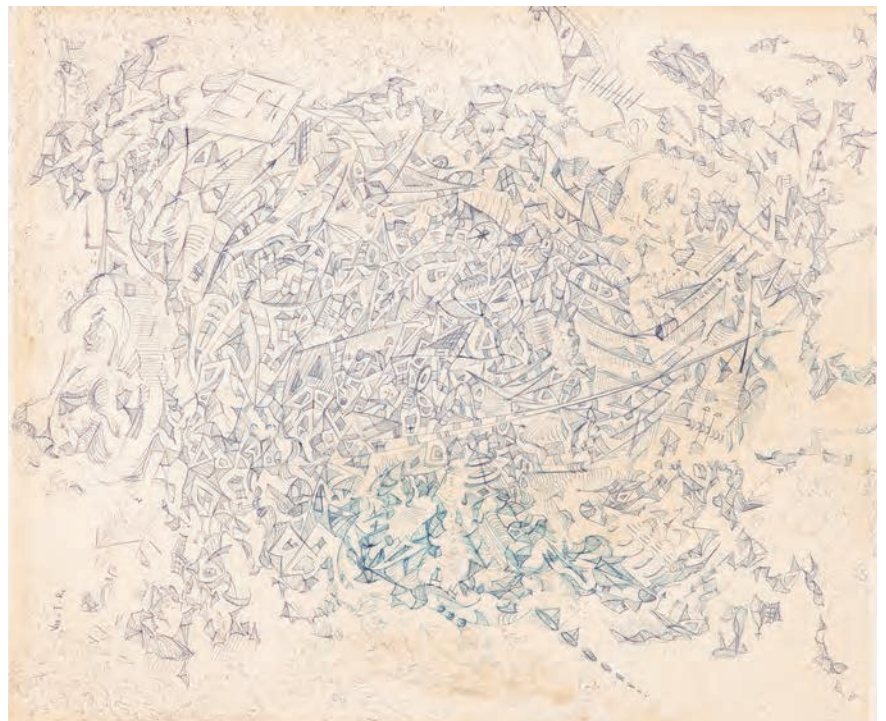


18





20



21



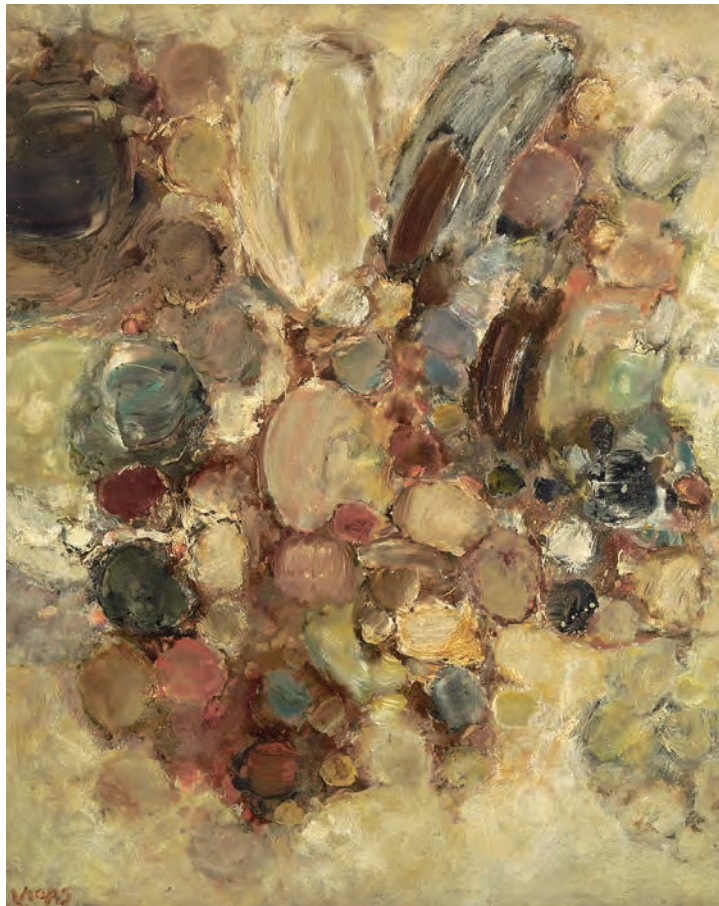




24



25



26



27



28



29



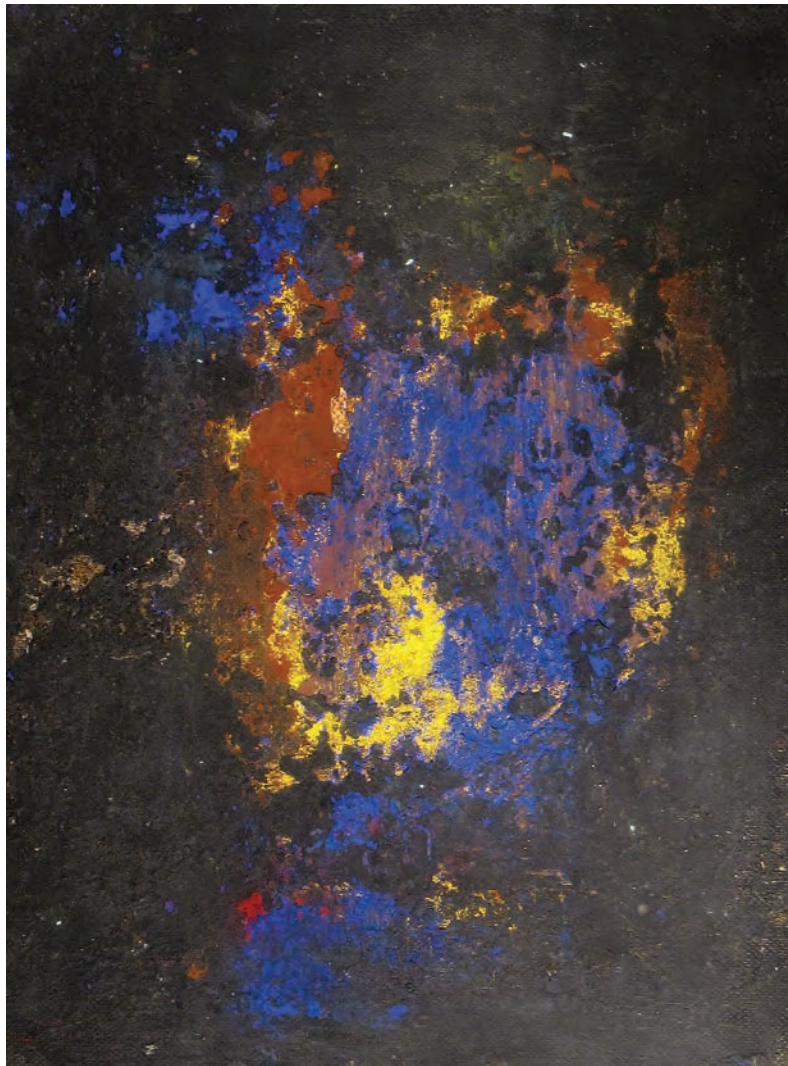
32

30



31





33



34

34





36



37

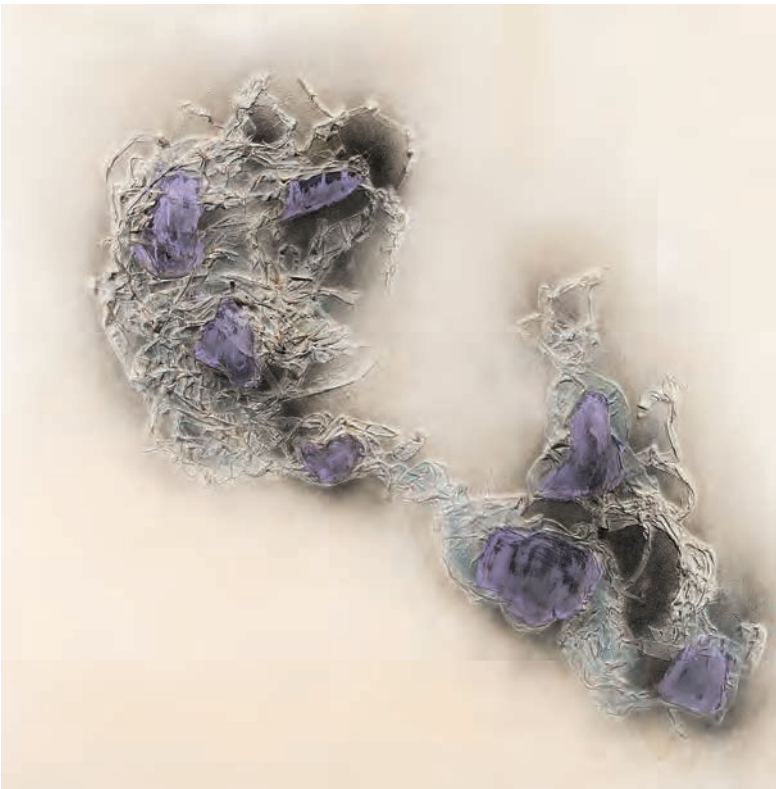




39



41



40



42



43



44



45



46







49



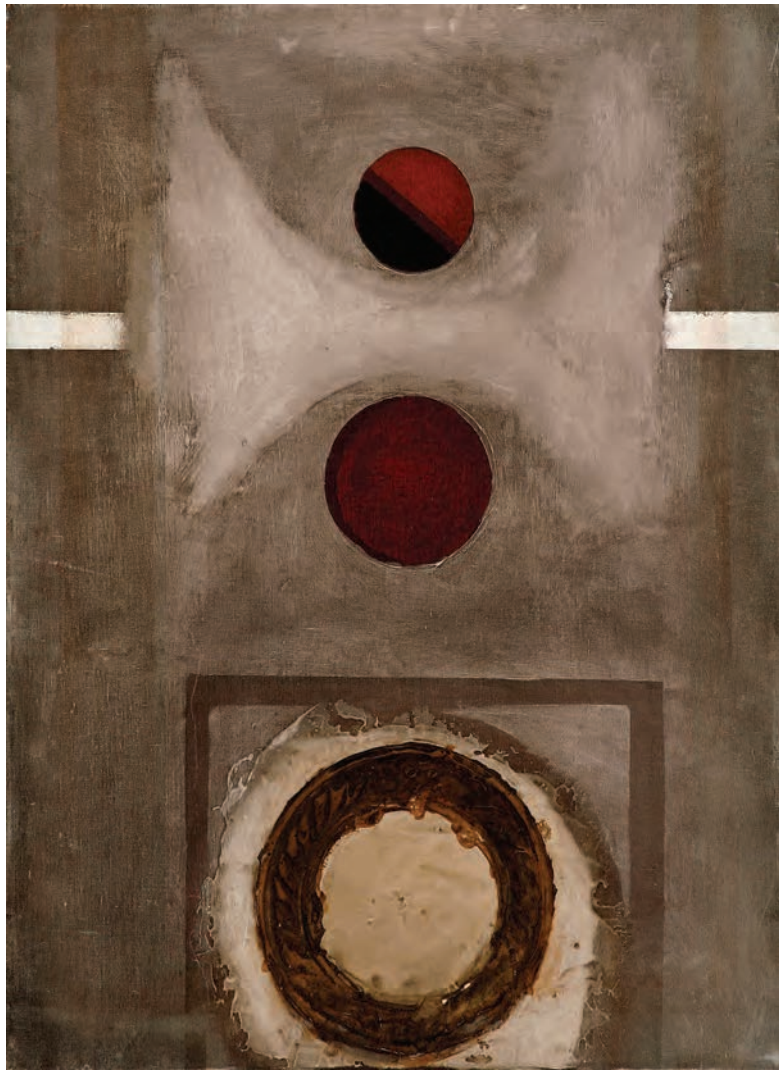
50



51



52



53



54



55



56



57

47



58



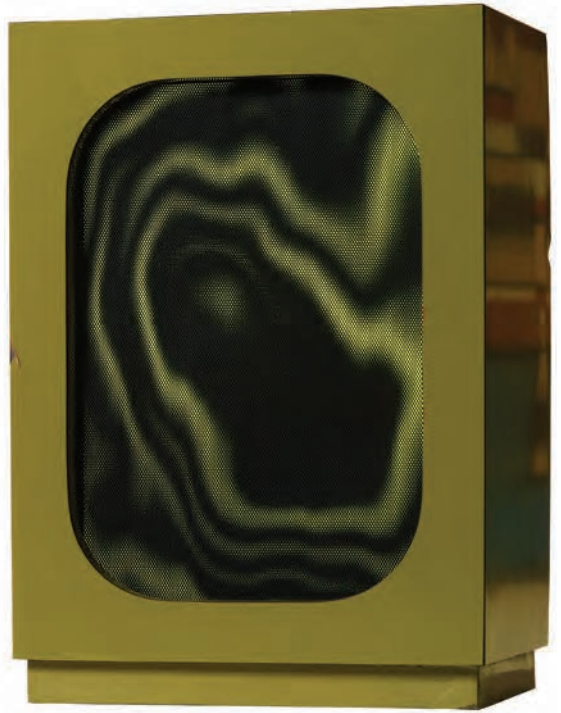
59



60



61



62



63





Lista de obras

1 Antoni Tàpies

Set-square imprints, 1980
Técnica mixta sobre madera,
100 x 81 cm
Firmado dorso

Certificado por Miguel Tàpies (Presidente de Comissió Tàpies Barcelona 26 de julio 2009 registrado bajo el No. T-8880).

2 Antoni Tàpies

Lligams, 1987
Pintura sobre madera,
54 x 65 cm
Firmado

Catálogo razonado, Tomo IV, pág.330, N° 3855

3 Antoni Tàpies

Sin título, 1986
Lápiz, acrílico y decoupache
sobre papel, 27 x 36 cm
Firmado

Exposiciones:
Eindhoven, Antoni Tàpies Works 1980 – 85, Van Abbemuseum, Países Bajos. Mayo – Abril 1986

4 Antoni Tàpies

Oval blanc craquelat, 1990
Pintura y barniz sobre madera,
89 x 116 cm
Firmado abajo izquierda

Exposiciones:
Zürich Galerie Lelong, 1991. Tàpies, Peintures récentes. Cat. n.15.
Fuji Television Gallery, Tokyo 1991. Cat. n.16.
Lunds Konsth. Lund - Prins Eugens Waldemarsudde. Stockholm, 1993.
Kestner Gesellschaft. Hannover, 1997.
Antoni Tàpies. Bilder Skulpture Zeichnungen. 1981-1997. f/e n. 6. P. 23

5 Antoni Tàpies

Terra i Palla, 2005
Técnica mixta sobre madera,
46 x 55 cm
Firmado al dorso

Certificado por Miguel Tàpies (Presidente de Comissió Tàpies Barcelona 26 de julio 2009 registrado bajo el No. T-8880).

Exposiciones:
Madrid, Antoni Tàpies, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, España. 16 de noviembre - 23 de diciembre 2006

6 Omar Carreño

Sin título, 1961
Técnica mixta sobre tela,
39 x 39 cm
Firmado abajo izquierda

7 Alberto Brandt

Warsiawa, Ca.1960
Óleo sobre papel, 28 x 42 cm
Firmado abajo derecha

8 Nena Palacios

Sin título, Ca. 1960
Técnica mixta sobre tela,
36 x 42 cm
Firmado arriba derecha

9 Milos Jonic

El árbol de navidad, 1960
Acrílico sobre tela, 144 x 90 cm
Firmado arriba derecha

10 Ángel Hurtado

Sin título, 1962
Óleo sobre tela, 60 x 59 cm
Firmado abajo derecha

11 Carlos Hernández Guerra (Indio Guerra)

Sin título, Ca. 1960
Óleo sobre tela, 41.5 x 31.5 cm
Firmado abajo izquierda

12 Ángel Hurtado

Sin título, 1960
Óleo sobre tela, 60 x 59 cm
Firmado abajo derecha

13 Francisco Hung

Materias flotantes No. 2, 1965
Óleo sobre tela,
194 x 390 cm (tríptico)
Firmado
Exposiciones:
Bienal de Sao Paulo, 1965

14 Milos Jonic

Sin título, 1960
Acrílico sobre tela, 70 x 100 cm
Firmado abajo izquierda

15 Mary Brandt

Sin título, 1962
Técnica mixta sobre tela,
152 x 137 cm
Firmado dorso

16 Régulo Pérez

Sin título, 1960
Técnica mixta sobre tela,
99 x 199 cm
Firmado abajo derecha

17 Oswald Vigas

Sin título, 1963
Técnica mixta sobre madera,
42 x 56 cm
Firmado arriba derecha

18 Alberto Brandt

Sin título, 1963
Técnica mixta sobre papel,
65 x 73 cm
Sin firma

19 José María Cruxent

Sin título, Ca. 1960
Técnica mixta sobre tela,
53 x 62 cm
Firmado abajo derecha

20 Oswaldo Subero

Collage, 1963
Técnica mixta sobre madera,
22.5 x 22.5 cm
Firmado abajo derecha

21 Teresa Casanova

Sin título, sin fecha
Tinta sobre papel, 37 x 44 cm
Firmado abajo izquierda

22 Giorgio Gori

Sin título, 1963
Técnica mixta sobre tela,
129 x 149 cm
Firmado abajo izquierda

23 Alejandro Otero

Sin título, Ca. 1960
Collage y técnica mixta sobre
madera, 72 x 59.2 cm
Firmado al dorso

24 Luisa Richter

Figuras Mitológicas, 1965
Óleo sobre tela, 93 x 76 cm
Firmado dorso

25 Oswaldo Vigas

Personagreste en blanco, 1963
Óleo sobre tela, 35 x 27.5 cm
Firmado abajo izquierda

26 Oswaldo Vigas

Formas en un paisaje mítico III, 1960
Óleo sobre tela, 81 x 65 cm
Firmado abajo izquierda

27 Oswaldo Vigas

Naciente IX, 1962
Técnica mixta sobre cartulina,
64.4 x 49.8 cm
Firmado abajo derecha

28 Oswaldo Vigas

Hombre, 1963
Óleo sobre tela, 89 x 116 cm
Firmado abajo derecha

29 Manuel Quintana Castillo

Sin título, 1962
Óleo sobre tela, 29 x 22 cm
Firmado

30 Alberto Brandt

San Bernardino Sarria,
Ca. 1960
Óleo sobre tela, 73 x 60 cm
Firmado

31 Carlos Contramaestre

Sin título, 1962
Tinta china sobre papel, 34 x 26 cm
Firmado abajo izquierda

32 Alberto Brandt

Sin título, 1957
Óleo sobre madera,
59 x 117 cm
Firmado abajo derecha

33 Elsa Gramcko

Sin título, 1961
Técnica mixta sobre cartulina,
34 x 23 cm
Firmado dorso

**34 Carlos Hernández Guerra
(Indio Guerra)**

Sin título, París 1961
Acrílico sobre cartulina,
26 x 34 cm
Firmado abajo derecha

35 Fernando Irazábal

Sin título, 1960
Técnica mixta sobre papel,
121 x 149 cm
Firmado abajo derecha

36 José María Cruxent

Sin título, Ca. 1960
Tinta china sobre papel,
50 x 60 cm
Firmado abajo derecha

37 Fernando Irazábal

Sin título, 1959
Óleo sobre papel, 52 x 64.5 cm
Firmado abajo izquierda

38 Fernando Irazábal

Sin título, 1961
Técnica mixta sobre papel,
149.5 x 164 cm
Firmado

39 José María Cruxent

Flicaille Videe, 1963
Óleo sobre tela, 47.5 x 42 cm
Firmado

40 José María Cruxent

Exhuberante tendresse, 1971
Óleo sobre tela, 99 x 99 cm
Firmado dorso

41 José María Cruxent

Sin título, 1961
Técnica mixta sobre tela sobre
cartulina, 20 x 25 cm
Firmado abajo derecha

42 Nena Palacios

Sin título, Ca. 1960
Grabado sobre papel,
29 x 23 cm
Firmado abajo derecha

43 José María Cruxent

Sin título, 1963
Óleo sobre tela, 130 x 100 cm
Firmado abajo derecha

44 Elsa Gramcko

Sin título, 1966
Materiales mixtos sobre
madera, 17 x 22 cm
Firmado dorso

45 José María Cruxent

Sin título, 1965
Óleo sobre tela, 60 x 60 cm
Firmado abajo derecha

46 Elsa Gramcko

Sin vida no hay muerte, 1995
Técnica mixta sobre madera,
66 x 46 cm
Firmado abajo centro

47 Elsa Gramcko

Seminales, 1962
Técnica mixta sobre tela,
59 x 86 cm
Firmado

48 Elsa Gramcko

Dos Personajes, 1963
Técnica mixta sobre madera,
32.8 x 28.5 x 4.5 cm
Firmado

49 Maruja Rolando

Personaje en busca de autor, 1960
Óleo sobre tela, 100 x 170 cm
Firmado dorso

50 Fernando Irazábal

Sin título, 1963
Técnica mixta sobre madera,
80 x 120 cm
Firmado dorso

51 Luis Chacón

Sin título, Ca. 1960
Óleo sobre tela, 76 x 79 cm
Firmado abajo derecha

52 Luis Chacón

CH-22, 1960
Técnica mixta sobre tela,
127 x 92 cm
Firmado centro

53 Gabriel Morera

New York Summer, 1963
Óleo sobre tela, 81.5 x 61.5 cm
Firmado abajo centro

54 Antoni Tàpies

Foire de cologne, sin fecha
Escultura en gres, 38 x 27 x 16 cm
Firmado

55 Marcel Floris

Sin título, Ca. 1960
Técnica mixta sobre madera,
70 x 60 cm
Firmado

56 Maruja Rolando

Boulevard de Montparnasse, 1966
Serigrafía sobre papel, P/A 2/10,
26.5 x 32 cm
Firmado abajo derecha

57 Fernando Irazábal

Sin título, 1964
Bronce, 42 x 18 x 24 cm
Firmado base

58 Giorgio Gori

Cver, 1962
Técnica mixta sobre madera,
130 x 100 cm
Firmado abajo centro

59 Régulo Pérez

Sapo, 1960
Placa sobre madera,
89 x 197 cm
Firmado abajo derecha

60 Mary Brandt

Sin título, 1975
Técnica mixta sobre tela,
143 x 152 cm
Firmado dorso

61 Lía Bermúdez

Sin título, 1977
Emsamblaje, 69.5 x 48 cm
Firmado dorso

62 José María Crucent

Mariotte, 1973
Técnica mixta sobre madera,
30 x 22.5 x 14 cm
Firmado dorso

63 Gabriel Morera

Sin título, Ca. 1970
Técnica mixta, vidrio y madera,
44 x 13 x 10 cm
Firmado centro

64 Jesús Soto

Sin título, 1994
Ensamblaje de madera, metal y
pintura, 32 x 15 x 12 cm
Firmado
*Certificado de autenticidad emitido
por el artista*
Exposiciones:
Caracas, Otero, Soto y Cruz Diez,
Tres Maestros del Abstraccionismo
en Venezuela y su Proyección Inter-
nacional, Galería de Arte Nacional,
Caracas, Venezuela. Octubre 1994
- Enero 1995

Galería **Odalys**

GALERÍA ODALYS, S.L.

Orfila 5, 28010, Madrid, España
Tel.: +34 913194011
Fax: +34 913896809
galeria@odalys.com
info@odalys.es
www.odalys.com

DIRECTORA

Odalys Sánchez de Saravo

ASISTENTE A LA DIRECCIÓN

María Donaire Ríos

DEPARTAMENTO DE OPERACIONES

Ronnie Saravo Sánchez

SERVICIOS GENERALES

Víctor Redondo Donaire

DEPARTAMENTO DE COMPUTACIÓN

Guillermo Rivero
Mantura Kabchi Abchi

FOTOGRAFÍA

Abel Naím
Karina Saravo Sánchez
Emilio Kabchi

DISEÑO GRÁFICO

Roberto Pardi Lacruz

CIF: B86701638

GALERÍA ODALYS, C.A.

C. Comercial Concreta
Nivel PB. Locales 115 y 116
Urb. Prados del Este
Caracas 1080, Venezuela
Telfs: +58 212 9795942,
+58 212 9761773
Fax: +58 212 9761773
odalys@odalys.com
odalys.sanchez@gmail.com
www.odalys.com

DIRECTORA

Odalys Sánchez de Saravo

DIRECTOR

Salvador Saravo Rocchetti

DEPARTAMENTO DE ADMINISTRACIÓN

Carmen Cruz de Sánchez

DEPARTAMENTO DE OPERACIONES

Ronnie Saravo Sánchez

RELACIONES PÚBLICAS

José Manuel Sánchez G
Jéssica Saravo Sánchez

DEPARTAMENTO DE COMPUTACIÓN

Guillermo Rivero
Mantura Kabchi Abchi

RECEPCIONISTA

Dehildred Cerró

SERVICIOS GENERALES

Sergio Villalta Aguirre
Ángel Torres

FOTOGRAFÍA

Abel Naím
Karina Saravo Sánchez

DISEÑO GRÁFICO

Roberto Pardi Lacruz

RIF: J-30108555-8

© ODALYS EDICIONES DE ARTE,
2013
Caracas, Venezuela

ODALYS GALERÍA DE ARTE

José Manuel Sánchez C.
International Sales
8532 Nw 93 St
Medley, Fl 33166. USA
Phones:
+1 954 6819490
miami@odalys.com



