The background of the page is a classical painting depicting a group of Venezuelan patriots on horseback. They are dressed in 19th-century military attire, including wide-brimmed hats and ponchos. One figure in the foreground wears a prominent red poncho. They are holding rifles and appear to be in a state of movement or battle. The landscape is hazy and mountainous.

*Leading Figures
in Venezuelan
Painting of
the Nineteenth
Century*

*Protagonistas
de la pintura
venezolana
durante el siglo
diecinueve*

The Inter-American Development Bank

Enrique V. Iglesias

President

K. Burke Dillon

Executive Vice President

Paulo Paiva

Vice President of Planning and Administration

Adina Bastidas

Executive Director for Venezuela and Panama

Rogelio Novey

Alternate Executive Director for Venezuela and Panama

Muni Figueres

External Relations Advisor

Elena M. Suárez

Chief, Special Programs Section

Ana María Coronel de Rodríguez

Director of the Cultural Center

*Leading Figures
in Venezuelan
Painting of
the Nineteenth
Century*



*Inter-American Development Bank
Cultural Center
September 17 - November 19, 1999*



Introduction

The Cultural Center of the Inter-American Development Bank takes pleasure in presenting the exhibit “Leading Figures in Venezuelan Painting of the Nineteenth Century,” organized in cooperation with the Gallery of National Art of Venezuela, with the support of the Central Bank of Venezuela and Polar Enterprises.

Never before has the city of Washington seen so remarkable a selection of Venezuelan compositions, chosen to illustrate the pictorial development of the country during the nineteenth century. They evidence changes in theme and style that reflect the circumstances under which the country sought to ensure the soundness and stability of its republican institutions.

Strictly speaking, those changes spring not from the artistic conditions prevailing in the land, but from its evolution as an independent nation—a young nation that needed time to arrive at a rational appreciation of its past and to impart definite direction to its future.

Knowledge of the national background is important for obtaining an understanding of the evolution of the creative arts in Venezuela up to the break with the academic tradition, and for determining the relationship between art and the ideological and political forces that shaped the nation. Cultural manifestations, such as the magnificent group of paintings here on display, provide a good general idea of nineteenth century Venezuela.

This selection of outstanding works by the major artists of the period was made with the aim of providing the United States public with just such an appreciation. It could also reveal parallels and similarities with the development of painting in other parts of the hemisphere.

In closing, I wish to express particular thanks to Mrs. Clementina Vaamonde, President of the Gallery of National Art of Venezuela, who generously put at our disposal staff and technical resources of incalculable value, without which this project could not have been brought to fruition.

Ana María Coronel de Rodríguez

Director, IDB Cultural Center

Presentación

El Centro Cultural del BID se honra en presentar la muestra titulada “Protagonistas de la pintura venezolana durante el siglo XIX”, organizada en cooperación con la Galería de Arte Nacional de Venezuela, y la colaboración del Banco Central de Venezuela y Empresas Polar.

Nunca antes había llegado a la ciudad de Washington una selección tan extraordinaria de obras venezolanas ilustrativas del acontecer pictórico del país durante el siglo XIX. Los cambios temáticos y estilísticos experimentados en la pintura durante el marco histórico seleccionado para esta exposición responden inequívocamente a las circunstancias que tuvieron lugar a medida que el país se consolidaba como república.

No son por lo tanto situaciones estrictamente artísticas las que dichos cambios reflejan, sino el proceso mismo de la evolución del país como nación independiente y al mismo tiempo como nación joven que aún necesitaba tiempo para racionalizar su pasado y tratar de definir su futuro.

El contexto nacional es importante para entender la evolución de la plástica hasta la ruptura con la Academia y determinar la relación que existe entre el fenómeno artístico y las fuerzas ideológicas y políticas, aunque en última instancia sean las expresiones culturales las que nos permitan, a través de los magníficos ejemplos pictóricos seleccionados en esta exposición, definir un perfil general de la Venezuela del siglo XIX.

Este grupo de piezas sobresalientes de los artistas más destacados del período tiene el afán de esclarecer dicho contexto dentro del público norteamericano. En una segunda instancia, podría también llevar a establecer paralelos y similitudes con el proceso experimentado por la pintura en el resto del hemisferio.

Finalmente, deseo agradecer muy especialmente a la señora Clementina Vaamonde, Presidenta de la Galería de Arte Nacional de Venezuela, quien puso a nuestra disposición con gran generosidad recursos humanos y técnicos invalorable, sin los cuales hubiese sido imposible la realización de este proyecto.

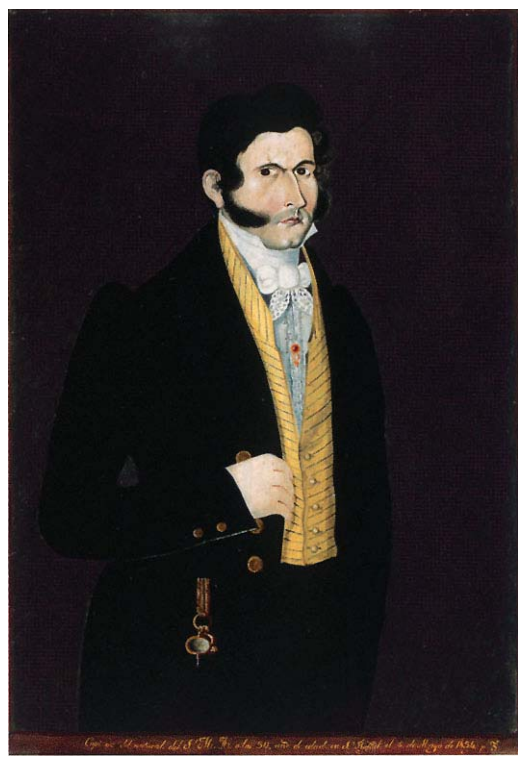
Ana María Coronel de Rodríguez

Directora del Centro Cultural





A.F., Señora N.A., 1834



A.F., Señor M.A., 1834

A.F.

Culture in Nineteenth Century Venezuela

A royal document by King Charles I, dated March 27, 1528 established Venezuela as a separate political and administrative unit. From that time on, it was a province controlled by and run for the benefit of the mother country, Spain. This situation persisted until the first decade of the nineteenth century, when stirrings of independence began to manifest themselves. Napoleon Bonaparte's 1808 invasion of Spain weakened Spanish power in the Americas. A few Venezuelan Creoles, among them Francisco de Miranda, took advantage of the situation to spread ideas of independence. On April 19, 1810, a bloodless uprising deposed the Captain General and broke with the Spanish Council of Regency. Finally, on July 5, 1811, the Act of Independence was signed, and work was begun on the drafting of a constitution, the first for any country in Spanish America. However, struggles with Spain continued until 1824. Meanwhile, in 1819, one of the ambitions of Simón Bolívar came to fruition with the establishment of the Republic of Gran Colombia, made up of Nueva Granada (present-day Colombia), Ecuador, and Venezuela. The union was dissolved in 1829, when Venezuela announced its secession and the three components assumed independent existence.

The achievement of independence did not bring about a significant break with the colonial past in matters of culture. At the beginning of the nineteenth century, the arts were practiced at the handicraft level. Just as in colonial times, master craftsmen imparted instruction to apprentices in their workshops. The works produced were decidedly primitive in character, revealing ignorance of the laws of perspective, proportion, and chiar-oscuro. Cultural advance was slow and did not gather strength until the second half of the century.

One of the most notable artists of the period was Juan Lovera (1776-1841). Born in Caracas and heir to the colonial tradition, he was active in portraiture, a genre that was to maintain prominence throughout the century. Toward the end of his career, he produced two works devoted to high points in Venezuelan history, the compositions *April 19, 1810* (1835) and *July 5, 1811* (1836). The achievement of Venezuelan independence also aroused the interest of foreign artists, such as Ambroise-Louis Garneray. In his book of memoirs, he depicted several of the more important episodes in that process. Epic paintings were also executed upon commission. For example, José Antonio Páez (President of the Republic in 1831-35, 1839-43, and 1861-63) ordered epic paintings for his residence in Valencia from the painter Pedro Castillo. Castillo produced several battle scenes in which Páez played a prominent role, as well as decorations of a mythological character and landscapes.

With the end of the Wars of Independence, commercial and diplomatic relations were established between Venezuela and other nations. Between 1825 and 1899, many writers, scientists, explorers, and artists visited the country, drawn in part by German scholar Alexander von Humboldt's research and writings on the New World. The foreign artists contributed to renewal in art. In addition to treating traditional genres, such as portraiture and the depiction of historical and mythological themes, they introduced new ones, such as landscape and the treatment of scenes of local color.

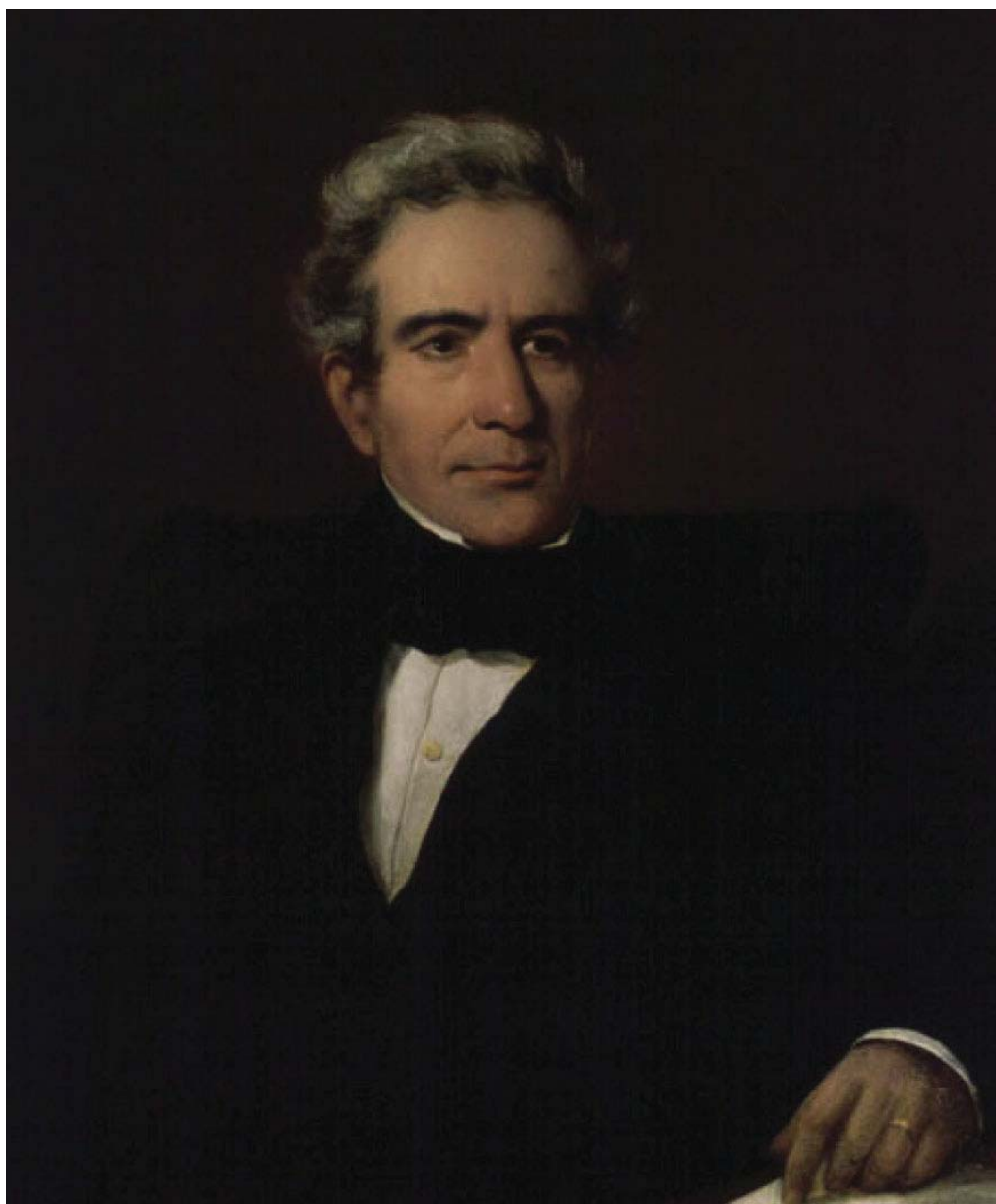
The Economic Society of Friends of the Country, established in 1826 by the Gran Colombian Congress, was charged with promoting instruction in art through the founding of schools. In 1833, it held a contest for which proposals for cultural projects were to be submitted. Two were selected, one by Joaquín Sosa for the foundation of an academy of painting and drawing, and one by Atanasio Bello for the establishment of an academy of music. Both institutions opened their doors in 1835. The General Directorship for Public Education remodeled the academy of painting and drawing as the Normal School for Drawing in 1838. It was a public school and provided instruction in technical drawing and in watercolor. This was the beginning of academic instruction in art in the country, although local painters, such as Juan Lovera and Carmelo Fernández, and foreign artists, such as Arnaud Paillet and E. Forgonel, continued to provide private instruction.

The Flowering of Culture after 1840

The political scene in Venezuela was marked by alternating periods of peace and small-scale revolts, and by an increasing struggle between the two ideologies that divided society, conservatism and liberalism. The 1840s saw the foundation of the Liberal Party, a group in opposition to the government. The Liberal Party won supporters among the people through its proposals for political, legal, social, and economic change, which it publicized in the pages of the newspaper *El Venezolano*. One of the values that began to develop in Venezuelan society was the consciousness of nationhood. It was driven in part by steps taken by the Bolívar family and President José Antonio Páez to have Bolívar's remains brought back to Venezuela from Santa Marta, Colombia. This measure won official support from the Congress in a decree in 1840. The return of the remains marked the beginning of a mass cult of Bolívar as a hero and the father of his country.

An increase in the price of coffee and the discovery of gold in southern parts of the country brought about a period of prosperity that was interrupted by the Federal War (1859-63), a civil struggle against conservative ideology, aimed at promoting the rights of the underprivileged.

The 1840s represented a period of great advancement in cultural activities. Notable among them were the performances by the Dramatic Company of Caracas at the Teatro Coliseo. Photography, introduced through daguerreotype, came to provide technical support for artists. Antonio Damirón, Francisco Góniz, José Salvá, and J. Vicente



Galería de Arte Nacional

Lewis Brian Adams, José Toribio Iribarren, 1844

Lewis Brian Adams

González were the first daguerreotypists. In 1852, Basilio Constantín and Gabriel Aramburu began printing photographs on paper. By the end of the 1850s, the Hungarian Pál Rosti was taking outstanding photos of Venezuelan landscapes.

As for the creative arts, several domestic secondary schools, established beginning in 1841, included drawing and painting in their curricula. The decree that transformed the Normal School for Drawing into the Academy of Fine Arts (1849) helped to advance artistic training. One of the outstanding painters of the period was Carmelo Fernández (b. San José de Guama, Yaracuy, 1809; d. Caracas, 1887). He made sketches of the return of the Liberator's remains. He provided the illustrations for *Atlas físico y político de la República de Venezuela* by Agostino Codazzi. And Fernández provided some of the portraits for *Resumen de la historia de Venezuela* by Rafael María Baralt and Ramón Díaz (1841), a book of great iconographic importance because it provides the earliest likenesses of the country's heroes.

Life and the Cultural Boom after 1870

Antonio Guzmán Blanco's appearance on the political scene brought about a great change in the 1870s. The local leaders (*caudillos*) of the independence days ceased to influence the country's destiny. Guzmán Blanco has been considered a great autocrat and civilizing force in Venezuelan history because of the series of changes that he brought about during his various terms of office. His ideology was liberal and his rule was clearly directed toward the pacification of the country. He began a process of cleaning up the country's finances, and he attracted foreign investment and initiated a program of public works, principally in the city of Caracas, following Parisian models. Communications improved considerably, telegraph and mail services functioned regularly, and the first three telephones were installed in the capital. One of the greatest of Guzmán's contributions was the importance he attributed to free and compulsory public education.

The arts and culture benefited greatly during this period. Guzmán was a great patron of art. His administration saw the creation of the National Institute of Venezuela, which grouped together several scientific and artistic institutions, among them the National Institute of Fine Arts, charged with training in music, painting, sculpture, and architecture. At the same time, awarding young artists fellowships for study in Rome and Paris stimulated cultural development.

During these years, a whole generation of artists received commissions from the government for the decoration of public buildings. Guzmán Blanco entrusted the artist Martín Tovar y Tovar with one of the largest commissions, for painting a series of portraits of military leaders and other figures prominent in Venezuelan history to be placed in the Federal Palace. Tovar y Tovar painted vast canvases dedicated to the principal battles of the Wars of Independence. Outstanding among these is *The Battle of Carabobo*, installed in 1889 in the dome of the Oval Room of the Federal Palace. Antonio Herrera Toro also had a hand in these tasks. He made on-site sketches of the locations in which battles took place

and copies of some of the pictures on the epic theme when the works of Tovar y Tovar suffered deterioration. At the request of the Church, Herrera Toro undertook the decoration of the chancel of the Cathedral of Caracas in 1880-82. He painted the ceiling of the Municipal Theater of Valencia in 1892.

Arturo Michelena also received many commissions from the government and from the Church. For Miraflores Palace, the presidential residence, President Crespo commissioned *Portrait of Bolívar on Horseback* (1888), *Diana the Huntress* (1896), and *Portrait of Joaquín Crespo on Horseback* (1897). The Caracas church Santa Capilla had Michelena do two paintings on religious themes, *The Multiplication of the Loaves and Fish* and *The Wedding at Caná*. In addition, he was commissioned to paint *Last Supper* for the Cathedral of Caracas. Michelena participated in the Salon of the Society of French Artists of 1887 and received the highest prize awarded to a Venezuelan artist, a gold medal, for his composition *The Sick Child*.

Artists in general and academic painters in particular turned out images of heroes and other illustrious figures in abundance in furtherance of the nationalist aims of the State, while the Church resumed the patronage of the arts it had exercised in the colonial period. Private commissions afforded artists another means of subsistence, the preference being for portraiture and genre paintings.

The artistic and cultural scene at the end of the nineteenth century continued into the first years of the twentieth century without radical change. The academic style prevailed in the creative arts until 1909, when students of the Academy of Fine Arts went on strike in protest against obsolete methods of instruction. This event marked a turning point, opening the way for a transformation characterized by outdoor landscape painting, changes in the palette of colors, and the use of natural light. In the nineteenth century, foreign painters, Carmelo Fernández, and Martín Tovar y Tovar foreshadowed this transformation.

Marián Caballero

Curator of Nineteenth Century Art

Gallery of National Art of Venezuela



Galería de Arte Nacional

Ferdinand Bellermann, Atardecer a orillas del río Manzanares, Cumaná, 1867

Ferdinand Bellermann

Leading Figures in Venezuelan Painting of the Nineteenth Century

With the breakup in 1829 of the short-lived union known as Gran Colombia (Colombia, Ecuador and Venezuela), the Republic of Venezuela resumed independent existence. At last its destiny lay in its own hands and it set about planning. In matters of art, there was a long struggle between competing forces as the country sought an identity of its own. (The official establishment of the Fine Arts Circle did not come about until 1912—evidence of how long nineteenth century models remained in vogue.)

One of the competing forces was the persistence of attitudes characteristic of the colonial regime. Another was the desire to break with that mold, but without any definite strategy for achieving that end. The creative arts faithfully reflected the political transformations of the country and the spirit of a society in evolution. Clear evidence can be found in the emphasis on portraiture during this period, as contrasted with an apparent lack of interest in subjects of less evident social value. Society had no clear-cut standards; it drew eclectically on a variety of foreign models, finally settling on that of France, a country distinguished for both tradition and progress, liberal in speech and conservative in decision-making. Of the future there were but nebulous ideas.

The course of artistic development between 1829 and the first decades of the twentieth century were highly irregular, but events can be grouped into four stages.

The colonial legacy, 1830-39. Following the country's declaration of independence in 1811, Venezuelan art bore witness to the birth of a spirit of civic pride, but it did not at first succeed in breaking with the colonial tradition. Examples of production during this period are provided here by works of the artist known only by the initials A.F. and one of the most important pieces executed by the self-taught artist Juan Lovera.

Influence of foreign artists, 1840-55. This period is marked by the large number of foreigners attracted to Venezuela by the exoticism and mystery of the New World. They were particularly drawn to the tropical landscape thanks to the publication (in Paris in 1814-25, and in London in 1852) of the studies of the German scholar Friedrich Heinrich Alexander Baron von Humboldt. Illustrating this period are works by the Englishman Lewis Brian Adams; the German Ferdinand Bellermann; the Frenchman Jean-Baptiste-Louis Baron Gros; and Camille Pissarro, born in Saint Thomas (then a Danish possession) but later recognized as a French Impressionist.

Transition, 1855-70. Scenes of local life and portraiture of a realistic nature characterize this period. Selected to represent this era are works by Celestino Martínez and Martín Tovar y Tovar, the latter the more prominent, his activity extending until the end of the century.

Academic artists, 1870-1919. This period is represented by works by Antonio Herrera Toro, Cristóbal Rojas, and Arturo Michelena. Strictly speaking, they do not constitute a group, but they can be analyzed together in general terms. Closing the exhibition are works by Emilio Boggio. Well before the start of the modernist movement, represented by the foundation in Caracas of the Fine Arts Circle, Boggio abandoned the academic tradition, embracing, albeit somewhat tardily, the changes brought about in France by the advent of Impressionism. His compositions provide glimpses of the direction Venezuelan art would take during the first half of the twentieth century.

The Colonial Legacy, 1830-39

A.F.



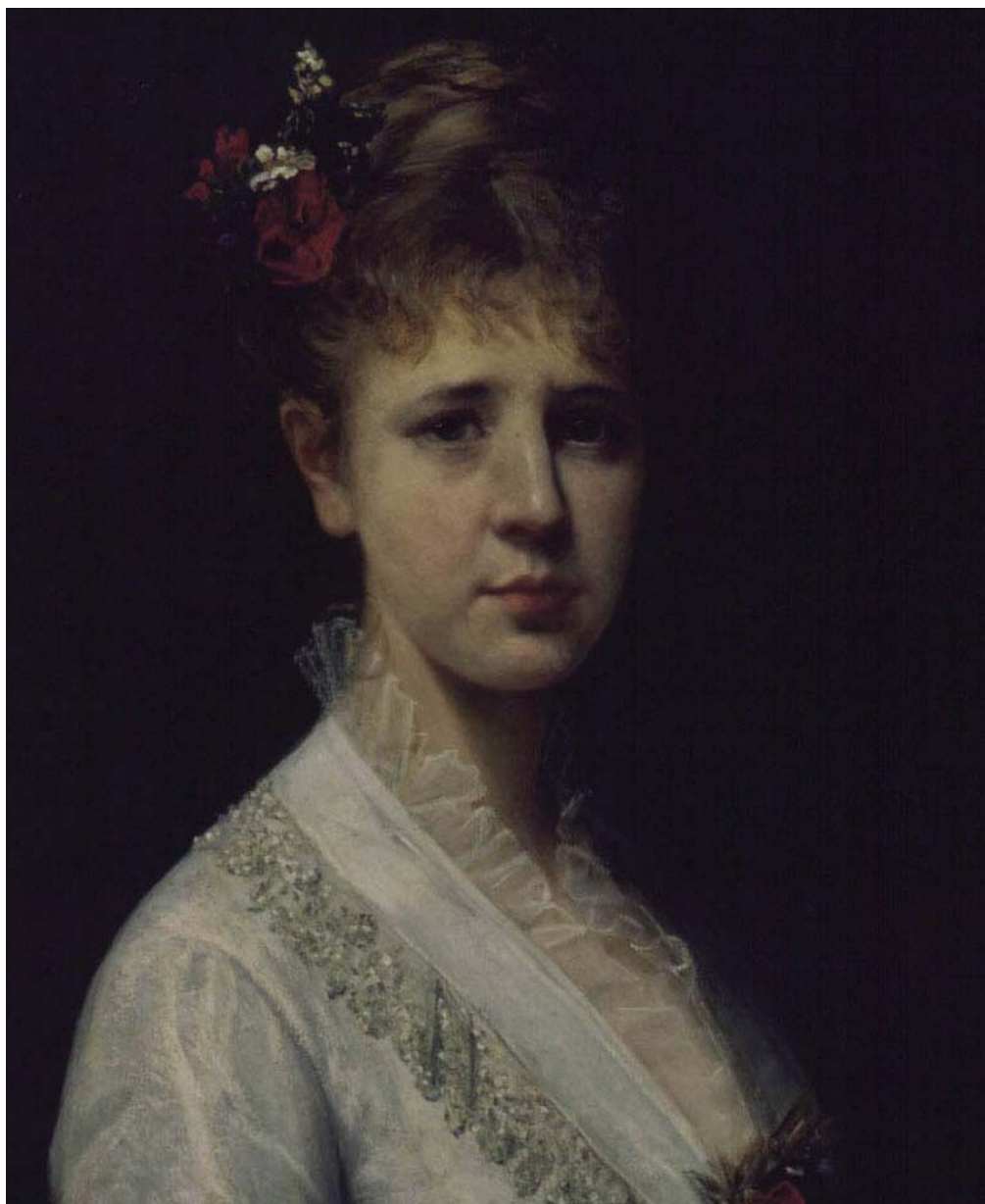
From the portraits *Señor M.A.* and *Señora N.A.* (1834), executed by the artist who signed his work with the initials A.F., one can get a good idea of the milieu to which the sitters belonged. In the years just after Venezuela had once again become an independent political entity, society identified itself with the conventions of the nineteenth century, which were more comfortable than the more authoritarian standards of the colonial regime. By their pose, their clothing, their exaggerated gravity of expression, and the placing of the figures within the pictorial space, the couple exudes the spirit of civic responsibility. There is a lingering correspondence of these characteristics to the dictates of European neoclassicism, but there are also inspired details in the incongruities of the Spanish Bourbon manner (which in Goya's work magnify the shortcomings of the personages he depicted). Some years were yet to pass before there was a rebirth of military spirit, evidenced in the belligerent poses in which political figures chose to be portrayed in an attempt to magnify their historical significance.

Juan Lovera



The desire to reestablish order and assert the importance of the individual in times of uncertain progress is convincingly represented by Juan Lovera's 1838 composition *Don Marcos Borges Receiving the Academic Proposals of His Son Nicanor*. As a double portrait, it is somewhat unusual in art of the period. Everything has been arranged to center attention on the two principal personages, who graciously permit the intrusion of the viewer. The detailed inventory of the "proposals" reveals the motive for the painting of the picture. The work provides clear evidence of the intellectual and educational aspirations of a new generation in Venezuela—at least of the classes with means and access to education. That generation was to be prepared to meet the challenge of the positivist spirit, with its emphasis on science, philosophy, and mathematics, in short, all that to which the colonial regime had sought to impede access.

The work synthesizes in measured fashion the transition between periods to which reference has been made. The economy of accessories, limited to those necessary to estab-



Galería de Arte Nacional

Martín Tovar y Tovar, Juana Verrué, 1877

Martín Tovar y Tovar

lish the setting, speaks of the austerity and limitations of colonial life, of which virtue has been made. The impeccable attire of the subjects, however, evidences the by no means modest intent of commissioning a work bearing witness to intellectual riches. The work reveals a weakening of colonial tradition and support for a more cosmopolitan mode of existence, a combination responsible for its singular charm.

Lovera was one of the most prolific artists of his period, and one of but few with a preference for portraiture. As a youth he had received some instruction from Dominican monks, but he really cannot be considered a trained artist. He witnessed many of the events relating to his country's independence and depicted some of them in his work. He marched with Bolívar, held several public offices, and eventually took up teaching, all without ceasing to be artistically productive.

Influence of Foreign Artists, 1840-55

There is a surprising contrast between the huge volume of documentation provided by over a hundred foreigners who visited Venezuela almost without interruption from 1825 on, and the relative shortage of native documentation for the same period. This makes for certain distortions in the analysis. Although by no means void of importance, these writings by foreigners should be used with caution and with the understanding that they are not in themselves sufficient to explain the behavior and the feelings of the Venezuelan community during the period. Most of the foreigners traveled to the New World in a combination of capacities—as diplomats, journalists, and botanists, for example. But there were also taxidermists, geologists, and topographers, all in concordance with the European stereotype of a cultured man. Some of the writers were painters and sketch artists as well.

Lewis Brian Adams



One of the first foreign artists to do work worthy of consideration in the line of portraiture was the Englishman Lewis B. Adams. He arrived in Venezuela in 1836. Research carried out by Carlos F. Duarte for the Gallery of National Art of Venezuela reveals that Adams studied at the Royal Academy in London, and had work on exhibit there for several years, including while he was in Venezuela. Adams's father had visited Venezuela in connection with transactions concerning the estates of Simón Bolívar's heirs, but it is difficult to understand how Adams came to settle in Caracas, particularly because he was neither in the diplomatic service nor interested in scientific research. It would seem that he decided to try his fortune in a land where, if there was little in the way of opportunity, competition was far less than in the exacting milieu of London. His limitations did not go unnoticed by some of his clients and they are readily perceived in the inconsistency of his production. His contribution to the genre was slight, but he did introduce into Venezuelan art the pictorial sensitivity of English portraiture, an element previously lacking in local expression.



Galería de Arte Nacional

Antonio Herrera Toro. Autorretrato de pie, 1895

Antonio Herrera Toro

Baron von Humboldt

One cannot speak of landscape as an artistic genre and of its evolution in Venezuela without first referring to Friedrich Heinrich Alexander Baron von Humboldt.

During the Age of Enlightenment in the eighteenth century, encyclopedic knowledge became synonymous with culture in the ranks of the nobility and, in time, among the middle class. Alexander von Humboldt was one of the most important figures in a generation that furthered the advance of general knowledge and interdisciplinary thought. His generation dedicated itself to scientific research, the discovery of natural laws, the rationalization of phenomena, and the advance of hypotheses based on the direct observation of nature. Although the range of his intellectual interest made of him a universal man such as few before him or since, Humboldt's field of choice, to which he made unprecedented contributions, was that of the natural sciences. His trip to Spanish America unquestionably marked a milestone in the development of his investigations. It was through Venezuela that he first entered South America, precisely two centuries ago, in the company of the French botanist Aimé Goujaud Bonpland.

Until that time, in the European tradition, landscape had never figured as a principal subject of painting. Its role was complementary. It served at best as a background to other images; its secondary importance was taken for granted; its conventions were synonymous with commonplace. Only a few artists, such as the seventeenth century Frenchmen Claude Lorrain and Nicolas Poussin, had ever freed landscape from its secondary role of providing embellishment for other subjects, principally human figures and architecture.

Humboldt's work gave rise to a new consciousness in matters of seeing and experiencing nature and stimulated the curiosity of artists inclined to the practice of landscape. They saw therein an opportunity to expand the visual repertory, introducing images that would lead to renewed interest in the genre, and to raise its category by their response to the pictorial challenges which it presented.

Some of these artists, among them Ferdinand Bellermann, traveled to America, stimulated by the experiences of Baron von Humboldt. This marked the beginning of a landscape tradition in Venezuela, although, as will be seen later, it did not succeed in fully establishing itself at any time in the course of the nineteenth century. The tradition was rooted in the treatment of landscape based directly upon nature, without reference to strict scientific significance, artistic speculation, poetic content or other elements common in the realm of painting.

Numbered among his clients were foreign residents, such as Sir Robert Ker Porter; heroes of the Wars of Independence, such as José Antonio Páez; and merchants who descended from the creoles, as is the case with the portrait *José Toribio Iribarren* (1844), which figures in this exhibition. The work is one of the artist's best and in it his limitations are less apparent, albeit Arturo Michelena later redid the hand in the painting.

The likeness of Don José Toribio lacks the frankness of expression that had characterized Spanish portraiture since the days of Velázquez. Emphasis is on the face, where the artist has succeeded in camouflaging the austerity typical of the society in that period. Adams has struck a balance between likeness on the one hand and an air of sedate superiority on the other. One should also note the carefully handled lighting of the face, contrasted with the excessive neutrality of the background, the control of facial expression, and the smoothness of the modeling. In a certain sense, the portrait of Iribarren responds to the aspirations of the Venezuelan business class, conscious of both its prominence and its modesty, seeking to keep its footing amid the stumblings of those in political power.

As works of art, Adams's compositions constitute an isolated phenomenon, without substantial influence on the subsequent development of Venezuelan painting. However, the part he played in the life of the country leads to consideration of another, more significant phenomenon: the role of traveling artists, generally of European origin, who concerned themselves with a genre that had previously been lacking in the Venezuelan artistic tradition, namely, landscape.

Baron Gros and Ferdinand Bellermann



In 1838, Jean-Baptiste-Louis Baron Gros disembarked in Venezuela on his way back from Santafé de Bogotá, where he had served as Chargé d'Affaires of France. In 1842, the German artist Ferdinand Bellermann arrived under a grant from the King of Prussia to further his studies of tropical landscape. Bellermann remained in Venezuela for over two years. During that time, he established a tangential relationship with Adams.

The work of the French Baron Gros selected for presentation in this exhibit is *Ruins of the Convent of La Merced* (1838). Incidentally, this item provides some idea of the damage done in Caracas by the violent earthquake of 1812. Baron Gros was primarily interested in architecture and topography, but this of necessity led to the inclusion of landscape, as evidenced in the detailed vegetation that figures in the foreground.

By the time of Bellermann's visit to Venezuela, almost half a century after that of Humboldt, landscape had assimilated the spirit of romanticism. Bellermann was committed to this tradition throughout his life, based upon his Venezuelan experience. From his return to Germany in 1845 until his death in 1889, he produced an abundance of landscapes, nearly all of which are to be found in the National Gallery in Berlin. Based on notes taken during his sojourn in Venezuela, his landscapes won him the name "painter of virgin forests." The presence of Bellermann's work in this exhibit illustrates the interest aroused in a group of European artists by the labors of Baron von Humboldt and the level of development this led to in painting.



Bellermann's work, like that of almost all other artists of this period, falls into two categories. The first consists of pencil studies, done outdoors, in which the trees, bushes, and plants of the Venezuelan landscape are registered in more or less faithful detail. They constitute notes for future use. These sketches possess undeniable charm, thanks to their freedom and naturalness of execution, quite in keeping with the character of the selections. This holds for both their technical and their aesthetic qualities. The second category consists of works executed in the studio, for which the previously mentioned sketches provide material of fundamental importance. In the first case, artistic interpretation plays no role, and consequently the sketches lack the personal touch that Bellermann conferred upon his studio re-creations of tropical scenes. The work selected for presentation in this exhibit, *Dusk on the Banks of the Manzanares River* (1867), is from the second category.

The works of Gros and Bellermann represent two approaches to South American landscape from a European viewpoint. They parallel Adams's contribution of English sensibility in the realm of portraiture. These approaches are by no means the only ones taken by traveling artists, of course.

Camille Pissarro



A third approach is represented by the early work of Camille Pissarro. He disembarked at La Guaira toward the end of 1852. Only 22 years old, he was coming from Saint Thomas (in what was then the Danish Virgin Islands), under the tutelage of the Danish artist Frits Georg Melbye. During his childhood in Paris, Pissarro had received some instruction in art from Auguste Savary. But it was Melbye, only four years Pissarro's senior, who first aroused his interest in painting and in landscape executed in the open air. Pissarro's parents had other ideas for their son's future, envisioning him carrying on the prosperous family business in Charlotte Amalie.

Pissarro spent two years in Venezuela, returned to Saint Thomas and finally, in 1855, moved permanently to Paris—with his family's blessing. There, the progressives of the time were engaged in reformulating not only the use of nature as a subject, but also the role of painting as a vehicle of artistic expression. The avant-garde questioned the social changes in progress and advanced new theories of aesthetics in face of, or perhaps as a result of, the social and cultural contradictions that were increasingly obvious in the comportment of the middle class.

The new reality had important effects on the interdisciplinary approach to knowledge as understood by Humboldt and exemplified in painting by Bellermann and Gros. The effects were particularly notable in the area of art, for example, in the work of Courbet, Corot, Daumier, and eventually Edouard Manet.

Paris itself was undergoing a monumental transformation, stimulated by Napoleon III, who symbolized a new France and established leadership in every area including culture. The physical transformation of the capital eventually coincided with the aesthetic revolution represented by Impressionism, which sharpened the division between the middle class and the intelligentsia. The avant-garde greatly increased the options for individual

self-expression, justifying the right to freedom of thought even if this meant challenging the conventions and the order that, paradoxically, society wished to maintain at all costs.

Caught up in this excitement, Pissarro joined the ranks of the Impressionists, adhering to the pointillist tendency, making his own contribution to the development of Western painting. Melbye, perhaps more adventurist in spirit, remained in Venezuela for several years after Pissarro's departure.

Unlike Bellermand and Gros, who had firmly established agendas, Pissarro was interested in all the aesthetic aspects of painting, although a previous study of nature might be an initial requirement. The work by Pissarro included in the present exhibit, *Tropical Landscape with Rural Houses and Palm Trees*, was executed in Europe, doubtless with the aid of sketches made in Venezuela and drawing on the artist's personal experience in that country.

Tropical Landscape bears the romantic stamp of the period, but it permits appreciation of an additional element not mentioned in the title, namely, the human figure. The relation between landscape and people is little more than suggested. However, it foreshadows a direction that, in part as a result of the work of foreign artists, their Venezuelan counterparts were to take up in the period before Academicism took over at the end of the century, namely, the depiction of local types and customs.

Transition, 1855-70

Celestino Martínez and Martín Tovar y Tovar



Prior to the work of Bellermand and Pissarro, Carmelo Fernández had taken part in an expedition led by the Italian Agostino Codazzi early in the 1850s. As part of his job, Fernández painted a series of watercolors dedicated to types and customs of people in Colombia and Venezuela. While these works were not reproduced at the time, they constitute, along with works by Pissarro, a remarkable precedent for the depiction of local figures and activities to which few artists dedicated themselves until the end of the third quarter of the century. Celestino Martínez's painting *Hunters on Horseback at La Posada* (1866) is an excellent example of this genre.

The common man, particularly the rural peasant, was generally not to be depicted in art. Romantic landscape was also conspicuous by its absence, although it made an occasional appearance in the works of figures such as Carmelo Fernández, generally subordinated to other artistic aims, and in the work of Cristóbal Rojas.

It was portraiture that began to make a comeback among the new generation of local artists. National ideals seem to have become more clearly defined, and this is reflected in likenesses of the period. It was no longer necessary to disguise certain intrinsic characteristics of the sitter. On the contrary, the artist placed emphasis precisely on those characteristics, exhibiting his skill and creativity by placing them on a level that left no doubt as to their veracity. Stress on physiognomy and character, the basic elements of realistic portraiture, were to dominate the genre until the last generation of the century.



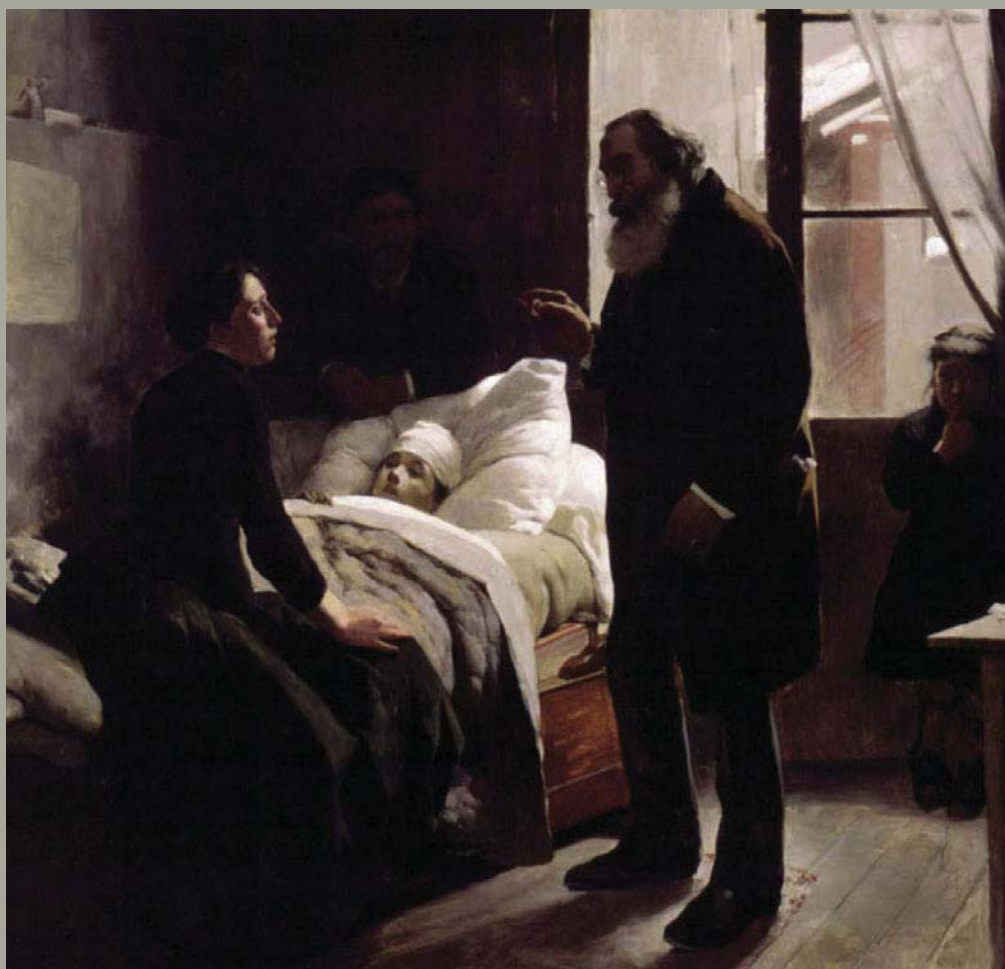
In realistic portraiture, the likeness should be quite faithful to the model and, at the same time, in keeping with conventional social values. Character is represented in works by correspondence between outward appearance and inner nature. Few were so successful in this area as Martín Tovar y Tovar in works such as the portrait *Carlota Blanco de Guzmán*. Selected for the present exhibit are *Nicolasa Tolentino Iturbe y Zaldúa* (c. 1855), *Juana Verrué* (1877), and *Landscape of Macuto* (c. 1885). Unlike portraits destined for hanging in public buildings, these works are of a more intimate nature and evidence a new sensibility, perhaps a certain brusqueness, representative of the self-assurance that Venezuelan society was gradually acquiring. The openly liberal elite showed a preference for the urbane and modern, more markedly so during the administrations of Antonio Guzmán Blanco.

The tone of the portrait *Nicolasa Tolentino Iturbe y Zaldúa* is still reminiscent of that of the portrait *Don Marcos Borges*; one might say that it exhibits a lingering colonial austerity. But Tovar y Tovar goes further. The painting is focused on the personality of the sitter. The artist is concerned not merely with external details, but also with something within Doña Nicolasa that distinguishes her from other matrons—consciousness of her individuality and lack of pretense of imitating any other model. She is a woman of courage who has faced life without flinching. Openly God fearing, she exhibits an air of maturity and is probably quite conscious that her life is approaching its end. In this painting one can perceive the transition from the last vestiges of colonial sensibility, which resisted total disappearance, to a new mental attitude, characterized not so much by mere curiosity as by an unresisting, eclectic openness to new influences. It is significant that the decade following the execution of this picture saw the birth of the country's leading Academic painters.

The stamp of this portrait contrasts with that of *Juana Verrué*, painted 22 years later. In this latter work, the dynamic brushwork, the elegance of the chromatic range, and the delicate frivolity of the image show that the spirit of the French Academy had fully penetrated the Venezuelan sensibility. Nor was it immune to the Impressionist influence, as evidenced by *Landscape of Macuto*. Tovar y Tovar played a significant role in the Venezuelan art scene throughout his life, being entrusted with important official commissions even when faced with strong competition from members of the next generation.

Academic Artists, 1870-1919

Beginning with the rise to the presidency of Antonio Guzmán Blanco in 1870, things took a positive turn both for the country and for its arts, with the centralization in Caracas of the powers of the state, which had previously been in the hands of local leaders (*caudillos*). Guzmán Blanco paid special attention to the arts, architecture, and city planning, aiming to give Caracas the appearance of the French capital, whose remodeling by Baron Haussmann was then approaching conclusion. In addition, Guzmán Blanco institutionalized official patronage of the arts. Study at the Paris Academy was all but obligatory at that time.



Galería de Arte Nacional

Arturo Michelena, El niño enfermo, 1886

Arturo Michelena

From the viewpoint of the avant-garde, the Academy had by then lost all prestige, being converted into an institution serving the tastes of a rather heterogeneous middle class, intellectually mediocre and of limited artistic taste. Although the academy provided its students with rigorous technical training, the style with which it was identified was excessively idealistic and rigid and there was a tendency to give images an operatic air. Louis David had declared that the Academy's *raison d'être* was the artistic doctrine that incorporated the ideals of the Revolution. That doctrine, which found expression in neoclassical style, had withered away in practice. David himself died in exile in Brussels. In 1874, another revolution got under way in Paris with the official opening of the first Impressionist exhibition. Camille Pissarro was one of the participants and he was to take part in all subsequent exhibitions, up to the last one in 1886.

The academic spirit had an influence throughout the hemisphere. The Spanish American elite, who had little in the way of a past or class feeling, adapted without difficulty to the dictates of academic taste, which stood for civilization, progress, and industrialization. In prosperous cities such as Buenos Aires and New York, Bouguereau's nymphs were always at home in beaux-arts mansions, in company with the works of Sorolla and Canova. Yet, it was the selfsame bourgeoisie whose walls gave shelter to poverty-stricken mothers and dying orphans.

Venezuela was on the rise, although it was far from enjoying the prosperity that oil was to bring. Portraiture and works of social realism or of a historical nature occupied the talents of a group of artists whose activity and influence reached into the second decade of the twentieth century. Still life and landscape were of secondary interest to them. They found themselves on the one hand hampered by the limitations of the local reality, and on the other seduced by the decadent splendor of the French capital in which they received their training. All activity in Venezuela was centered in Caracas, the seat of governmental and economic power.

As noted previously, portraiture has been the most enduring genre in Venezuelan art. Antonio Herrera Toro was to raise its importance with powerfully executed works, such as his *Self-Portrait* (1895). At that time, portraits numbered among household furnishings, their quality conditioned by the means of those who commissioned them. It should be noted that there was a difference between what might be called a political portrait, a commemorative and public work, and a civil or domestic portrait, less ostentatious in aspect. Political-military leaders had recourse to the former to celebrate the national heroes of the past and to perpetuate their own memory, flaunting the superiority conferred upon them by rank and position. The latter was representative of the oligarchy. It was more measured in tone and calmly realistic in manner, far removed from the synthetic veracity manifested in the portraits by A.F. and Juan Lovera, a veracity belonging to a past that was not supposed to be recalled.



Galería de Arte Nacional

Arturo Michelena, La joven madre, 1889

Arturo Michelena

Cristóbal Rojas



During the period now under consideration, still life and landscape were practiced only sporadically. They were viewed as technical exercises calling for solutions to problems of composition and light. At times, fascinating results were achieved, as in *Still Life with Open Book* (c. 1885) by Cristóbal Rojas. Neither of the two genres seemed to enjoy much popularity, perhaps because their implicitly informal nature accorded with elevated standards of academic taste.

Although Latin America had not achieved a level of economic development paralleling that of the United States or the industrialized portions of Europe, social realism was embraced throughout the hemisphere by painters of the academic style. Some did so with more conviction than others, but all did so with equal enthusiasm. An outstanding example is provided by *First and Last Communion* (1888) by Cristóbal Rojas. There is no doubt that the dying girl will go straight to heaven without so much as a check at the gates. The sole luxury permitted the poor child, contrasting with the poverty of the surroundings, is her white gown—the emblem of purity. Illuminated by the dying light, it shines fantastically in the darkness while the priest administers the last rites. Rojas insists purposefully on the story the picture tells, bringing out all the injustice, irony, and cruelty of death, and leaving the viewer with a sense of desolation and impotence. It is very different from the feeling produced by Herrera Toro's *Ricaurte at San Mateo*, as we shall see later. Arturo Michelena's *Sick Child* (1886) is a similar type of work, although less dramatic.

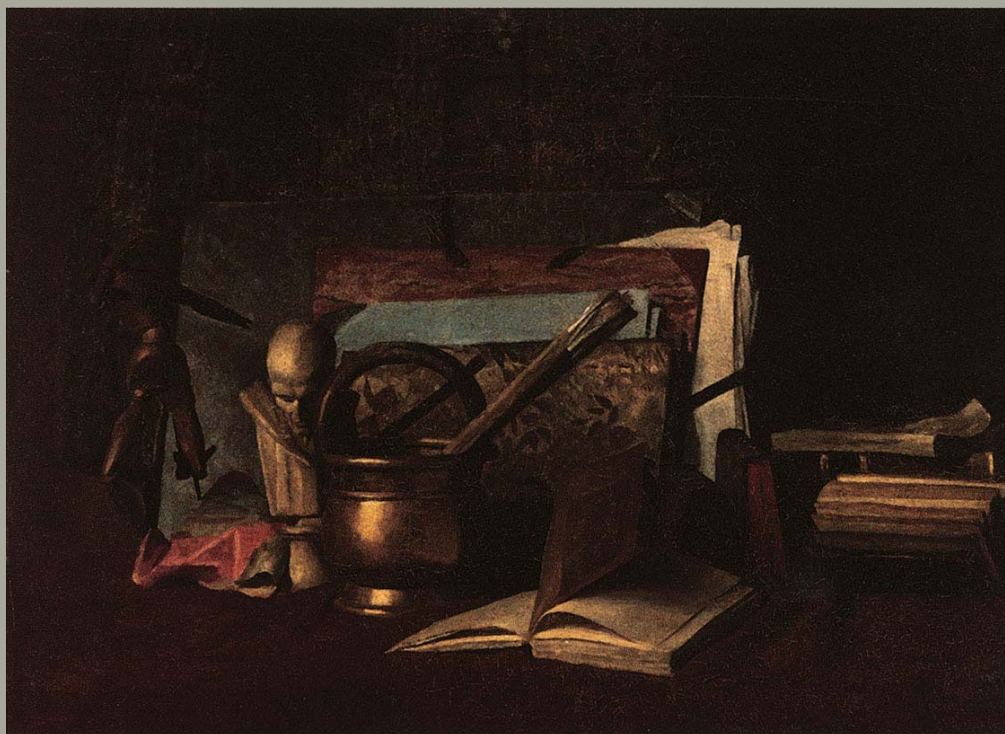
Rather belatedly, the epic of the Wars of Independence provided a channel for exploitation of the late nineteenth century taste for history. Pictures on historic themes served to reaffirm national identity and pride and provided a means for visualizing the country's heroes in their moments of greatest glory. They likewise served to ensure that the memory of the current generation of presidents and generals, all flamboyantly portrayed, would be preserved for generations to come. Their creative imaginations permitted artists to depict great moments in national history in ways that seemed perfectly in accord with society's sensibilities at the time. The academic spirit came to symbolize the dynamic of a modern, democratic republic, and France provided the mirror in which that image was to be reflected.

Antonio Herrera Toro



Ricaurte Sets a Fire at San Mateo Plaza (1883), by Antonio Herrera Toro, illustrates the idealized fashion in which certain pages of history were brought to life, as proof that the events in question did indeed occur and were not to be forgotten. Fifteen years later, Michelena was to paint, albeit in a less striking manner, a somewhat similar work, dedicated in this case to the French heroine Charlotte Corday.

Ricaurte presents its story in the theatrically spectacular detail typical of the best in academic art. The allusion to reality—and it is but an allusion—is overpowering in its effect. The composition is most ingeniously organized. Ricaurte is seen from the back against a burst of light, permitting the viewer to imagine the bold act of the hero who emerges from the darkness to face without hesitation certain



Galería de Arte Nacional

Cristóbal Rojas. Naturaleza muerta con libro abierto, 1885

Cristóbal Rojas

death. Death is symbolized by the band of royalist mercenaries who have invaded the courtyard of the arsenal, flooded by chance with the brilliant light of a gloriously sunny day. The metaphor is obvious: the light of liberty must be preferred to the darkness of oppression, whatever the cost.

This hair-raising episode, scarcely to be understood under circumstances other than what they were, is treated by Herrera Toro with melodramatic dignity. He presents Ricaurte not as an idealized hero, but as the man he really was—a man who knowingly went to a fate that he felt was necessary and inevitable. Insisting on the narrative aspect without subordinating thereto the evocative power of the image, the artist introduces a final touch that delays the conclusion and adds an elusive element of suspense. Ricaurte awaits the advance of the enemy with stoicism, almost with patience. In his left hand he holds the flag of Gran Colombia and in his right, visible only to the spectator, who thereby becomes an accomplice to his act, he holds the pistol with which he is about to set off the fatal blast. These seconds before he pulls the trigger and all that the picture portrays vanish in an explosion that must have seemed to him an eternity.

The national memory may have suffered convenient lapses, but the desire to render tribute in art to the country's heroes was genuine. Historical paintings neither questioned nor impugned. They simply told the story and the more emotion they evoked, the better. It was quite natural that the state should have become the most enthusiastic patron of such work.

Arturo Michelena



The genre was admirably adapted to disguising a present marked by imperfections and insoluble problems. Nothing could more fittingly raise public morale than a re-creation of the past. The broad, empty walls of public buildings, teeming with ever-greater numbers of bureaucrats, called for decoration. As a result, Arturo Michelena was able to execute a series of magnificent paintings, such as *Miranda at La Carraca* (1896) and *The Death of Sucre at Berruecos* (1895); the latter included in this exhibition. Both paintings were probably executed in connection with periodic government-sponsored competitions for commemoration of the birth or death of figures of distinction.

The general tone of *Sucre* is excessively tragic. This was only to be expected from a man of brilliant imagination and extraordinary technical ability, charged with depicting an abominable crime. The artist could not resist the temptation to add a few lyric notes of his own. It was of no importance to Michelena that the assassination was a premeditated act stemming from a conspiracy to diminish the influence of Bolívar over Gran Colombia, to cast the blame on Nueva Granada (the Colombia of today), and to further the secessionist aims of other parts of the ephemeral union. What interested him was the assassination itself, which he wished to show as the most dastardly of deeds, carried out without witnesses in the solitude of the woods and the silence of the mountains, from whose walls the murderous shots reecho. Sucre's horse flees in terror as if conscious of the tremendous injustice that has been done in furtherance of purely personal interests.



Galería de Arte Nacional y CONAC

Emilio Boggio, Le départ pour les champs (La partida hacia el campo), 189[4]

Emilio Boggio

The “Grand Marshal of Ayacucho” (the name Bolívar gave him following the battle that decided the independence of Andean Spanish America) here appears in civilian clothes, lying on the ground in death, deprived by enemies of the fatherland he had liberated of the glory of perishing on the battlefield in full military splendor.

The four works by Michelena included in this exhibition—*The Sick Child* (1886), *The Young Mother* (1889), *Portrait of Emilia Alcalá* (1889), and *The Death of Sucre at Berruecos* (1895)—give the full measure of Venezuelan art at the turn of the century. The continued influence of the style it represents transcends chronological bounds and has led specialists to extend the corresponding period to the second decade of the twentieth century.

Michelena was unquestionably one of the most brilliant, versatile, and prolific exponents of that style. His chromatic freedom, his pictorial opulence, and the luminous quality of his work are readily seen in works such as *The Young Mother*. However, his endeavors to incorporate certain advances of Impressionism—by that time well established in Europe—merely served to enhance his own characteristics and did not lead to any significant renovation in art.

The Beginning of the End

Emilio Boggio



The only Venezuelan artist who escaped from the fold was Emilio Boggio, and for this reason he has been chosen to bring this exhibition to a close.

Boggio belongs to the same generation as Herrera Toro, Michelena, and Rojas, but his work marks the advent of a new vision of art. Although he did not advance beyond what was then going on in Europe, his effort is praiseworthy, all the more so considering that it probably would have been to his economic advantage to go on painting in the manner of *Departure to the Fields* (1894), a work of impeccably academic execution.

Boggio represents a transition from nineteenth century art as prolonged into the twentieth century, to a new type of sensibility that, beginning with Impressionism, had broken with the academic tradition in Europe. In Venezuela, the tradition remained alive as a reflection of France and as the symbol of a society that had not yet succeeded in deciding upon its destiny.

The transition brought about a return of interest in landscape, which had been neglected since the middle of the nineteenth century. At that time, after a moment of scientific euphoria, landscapes were dismissed as being of secondary importance, despite the magnificent examples furnished by Tovar y Tovar and Michelena. This legacy from the past would be put to profit by the first modern generation to turn its eyes to its immediate surroundings, as can be seen in the work of Manuel Cabré.

Summary

During the nineteenth century, Venezuelan art developed in a series of disjointed episodes. These episodes reflect the difficulties the new republic encountered in facing its destiny in the years after 1830.

Colonial models still held sway at the beginning of the century, as evidenced by the attention given to portraiture. It took an opening to the outside world, rather than an examination of local reality, to show that those models were no longer valid. Juan Lovera's portraits reflect that opening and constitute a source of artistic renovation.

Beginning in the middle of the century, the presence of several foreign artists imbued with a European viewpoint served to call attention to aspects of local reality worthy of attention, particularly landscape. Ferdinand Bellermann and Camille Pissarro were important figures in this regard.

Continued political turmoil in Venezuela prevented any normalization of cultural activity until the end of the third quarter of the century. Then, at last, leadership of the nation was consolidated and significant improvements were registered in the administration of the country. This period was marked by a return to realistic portraiture and an interest in works of local color, illustrated by the early efforts of Martín Tovar y Tovar.

The Venezuelan elite took France as its model and sought to imitate it in every way possible, reflecting the attainments of a society that had succeeded in establishing its cultural leadership in addition to achieving great material and intellectual progress. In painting, copying the French model led to the adoption of the Academic style. However, there was a substantial difference between the two societies in their historical development and in many cases it is difficult to reconcile discrepancies between pictorial expression and the social structure. Antonio Herrera Toro, Arturo Michelena, and Cristóbal Rojas are three of the best representatives of this period.

This attitude prevailed until the second decade of the twentieth century, when a new generation, whose forerunner was Emilio Boggio, took a fresh view of the function of art and the means of visual expression. The perspective became increasingly nationalistic, reflecting the rise in Venezuela's economic power, which was facilitated by the boom in oil.

All the artists represented in this exhibition—and others who lamentably could not be included—were witnesses to their times. Their work should be viewed as the product of specific circumstances. It should be appreciated not only as a manifestation of personal talent, but also as a contribution to the course of development taken by Venezuelan artists in experimenting with painting, and to the definition of the character of the nation's art.

Félix Angel

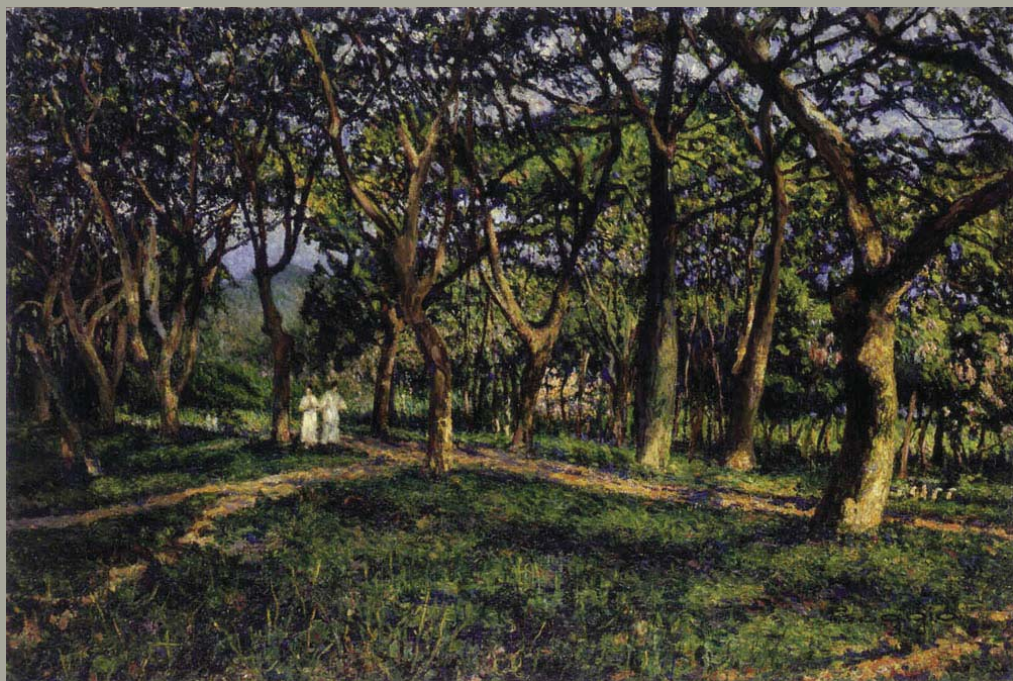
Curator



Cristóbal Rojas, Primera y última comunión, 1888



Galería de Arte Nacional



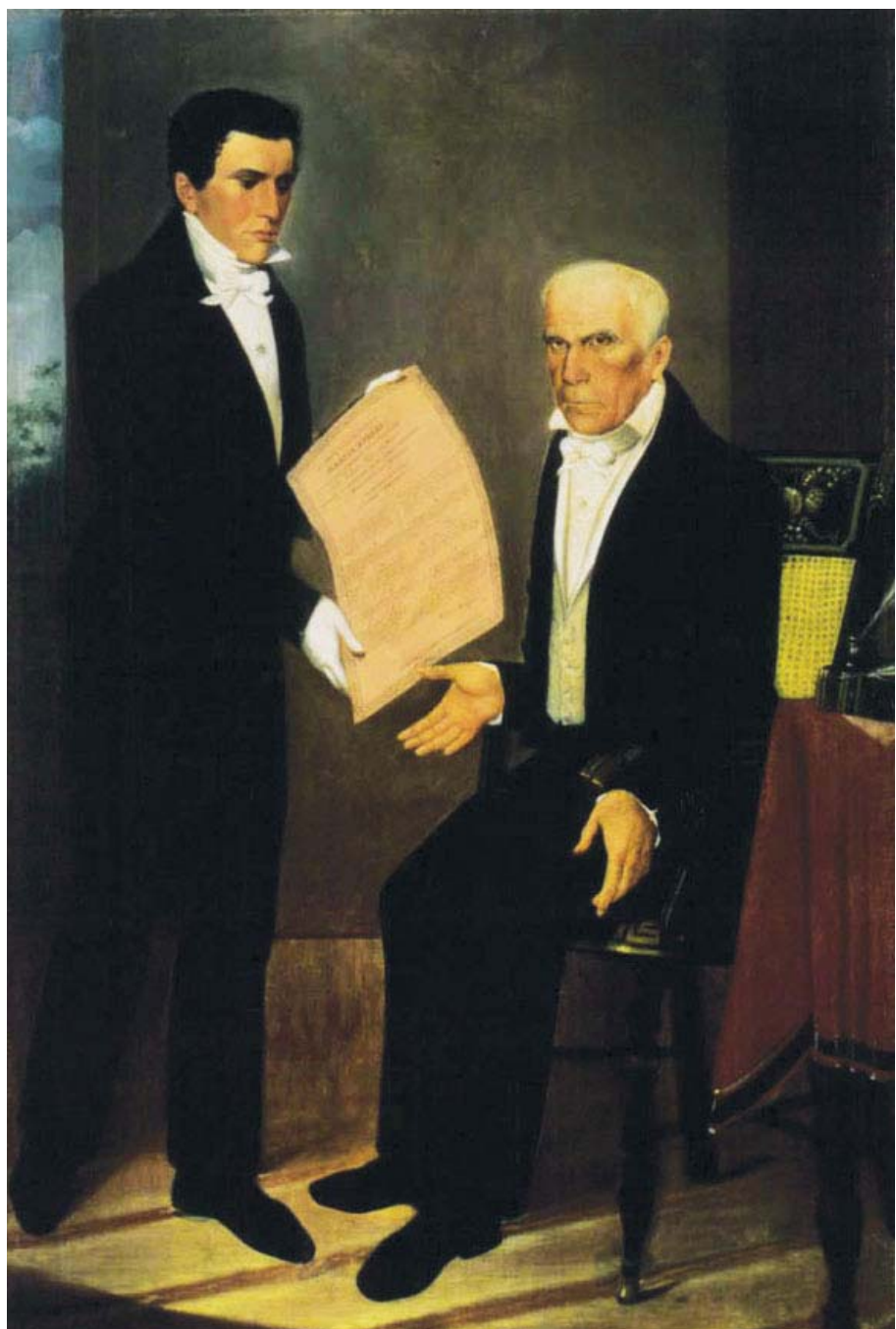
Empresas Polar

Emilio Boggio, Une allée de Samns, 1919

Emilio Boggio

*Protagonistas
de la pintura
venezolana
durante el siglo
diecinueve*





Galería de Arte Nacional

Juan Lovera, Don Marcos Borges recibiendo las proposiciones académicas de su hijo Nicanor Borges, 1838

Juan Lovera

Cultura venezolana del siglo diecinueve

La provincia de Venezuela se creó con carácter político y administrativo de gobernación y capitanía general el 27 de marzo de 1528 por real cédula del rey Carlos I. A partir de esa fecha la provincia se transformó en un territorio controlado y monopolizado, situación que recién empezó a variar a finales de la primera década del siglo XIX cuando se produjeron las primeras acciones en favor de la emancipación. En 1808 la invasión de Napoleón Bonaparte a España debilitó el poderío español en América. Algunos criollos venezolanos como Francisco de Miranda aprovecharon el episodio para divulgar los ideales independentistas, que el 19 de abril de 1810 comenzaron a concretarse cuando un movimiento inconcruente depuso al capitán general y rompió con el Consejo de Regencia español. Finalmente, el 5 de julio de 1811 se firmó el Acta de la Independencia, momento a partir del cual se inició la redacción de la constitución de Venezuela —la primera de un estado hispanoamericano. Sin embargo, las guerras con España continuaron hasta 1824. Paralelamente a estos acontecimientos, en 1819, se consumó uno de los ideales de Simón Bolívar, la fundación de la República de la Gran Colombia conformada por Nueva Granada, Ecuador y Venezuela. Pero la unión quedó disuelta en 1829, cuando Venezuela anunció su separación y los departamentos se constituyeron en estados soberanos.

Tras la independencia, la cultura venezolana no cambió significativamente en relación a la época colonial. En el ámbito cultural, al iniciarse el siglo XIX las artes plásticas se mantuvieron como una actividad artesanal. La enseñanza artística se impartía, al igual que durante la época de la colonia, en el seno de los talleres de artistas-maestros donde acudían jóvenes aprendices. El resultado fue la producción de obras de un acentuado primitivismo, particularmente por el desconocimiento de las leyes de la perspectiva, de las proporciones y del claroscuro. El avance cultural fue lento y adquirió fuerza sólo a partir de la segunda mitad del siglo.

Entre los artistas más destacados de la época, Juan Lovera (Caracas, 1776 - 1841) —heredero de la tradición colonial— difundió ampliamente el retrato, género que sería fundamental a lo largo de la centuria. Más tarde plasmaría dos momentos culminantes de la historia venezolana: *El 19 de abril de 1810* (1835) y *El 5 de julio de 1811* (1838). El proceso de independencia venezolano también interesó a algunos artistas extranjeros, como Ambroise Louis Garneray, quien en su libro de memorias representó las escenas más importantes de la independencia venezolana. Siguiendo esta tradición, la pintura épica fue promovida por el encargo, tal como ocurrió con la solicitud que hiciera José Antonio Páez —presidente de la República en los períodos 1831-1835, 1839-1843 y 1861-1863— al pintor Pedro Castillo para su casa en Valencia. Castillo ejecutó algunas escenas de guerra donde había intervenido Páez como jefe militar, así como decoraciones sobre temas mitológicos y paisajes.

Culminada la Guerra de la Independencia se iniciaron relaciones diplomáticas y comerciales con otras naciones, lo cual permitió la visita de cronistas, científicos, explora-

dores y artistas entre 1825 y 1899, quienes en parte vinieron motivados por las investigaciones científicas y las narraciones que sobre el nuevo mundo había realizado el Barón de Humboldt. Los artistas extranjeros contribuyeron a una renovación plástica, porque además de cultivar temas como el retrato, la historia y la mitología, introdujeron en el arte local paisajes y las escenas costumbristas.

La Sociedad Económica de Amigos del País —fundada en 1826 por el Congreso de la Gran Colombia— fue la institución encargada de promover la enseñanza artística a través del establecimiento de escuelas. En 1833 llamó a concurso para solicitar propuestas de proyectos culturales. Se seleccionaron dos, la de Joaquín Sosa para fundar una academia de dibujo y pintura y la de Atanasio Bello, quien propuso el establecimiento de una academia de música; ambas empezaron a funcionar a partir de 1835. La de dibujo y pintura fue refundada en 1838 por la Dirección General de Instrucción Pública bajo el nombre de Escuela Normal de Dibujo. La escuela tuvo carácter público y se impartieron clases de dibujo técnico y pintura a la acuarela. Esta iniciativa instauró la formación académica en el país, aunque paralelamente continuaba la enseñanza en los talleres privados de algunos pintores locales como Juan Lovera y Carmelo Fernández, y extranjeros como Arnaud Paillet y E. Forgonel.

Prosperidad cultural a partir de la década de 1840

El panorama político venezolano se caracterizó por la alternancia de períodos de paz con pequeñas revueltas y por la creciente pugna entre dos ideologías que dividieron a la sociedad: la conservadora y la liberal. La década coincidió con la fundación del Partido Liberal, grupo de oposición al gobierno que fue ganando adeptos en las clases populares con propuestas de transformaciones políticas, legales, sociales y económicas difundidas a través del periódico *El Venezolano*. En este contexto, uno de los valores que comenzó a gestarse en la sociedad venezolana fue la conciencia de nacionalidad, impulsada en parte por las gestiones emprendidas por la familia del Libertador y por el presidente José Antonio Páez para la repatriación de los restos de Bolívar desde Santa Marta (Colombia), gestión que fue reafirmada por el Congreso mediante un decreto en abril de 1840. Con esta acción se inició el culto colectivo del Libertador como héroe y padre de la patria.

La situación económica se vio favorecida por el incremento de los precios del café que sumado al descubrimiento de yacimientos de oro en el sur de la República generaron una época de bonanza económica que recién se vio interrumpida por la Guerra Federal (1859-1863), una contienda civil cuyo trasfondo fue la lucha contra la ideología conservadora en un intento por reivindicar los derechos de las clases más desfavorecidas.

La década de 1840 representó un tiempo de gran empuje para las actividades culturales entre las que se destacaron las actuaciones en el Teatro Coliseo de la Compañía Dramática de Caracas. Más adelante, la fotografía —que se introdujo a través de la técnica del daguerrotipo— se convirtió en un apoyo técnico para los artistas. Antonio Damirón, Francisco Góniz, José Salvá y J. Vicente González fueron los primeros fotógrafos en utilizar esta técnica. En 1852 Basilio Constantín y Gabriel Aramburu ya ofrecían la técnica foto-



Galería de Arte Nacional

Jean Baptiste Louis, Barón de Gros, Ruinas del Convento de La Merced, 1838

Jean Baptiste Louis

gráfica sobre papel. Ya a finales de la década de los años cincuenta, el húngaro Pál Rosti tomó destacadas fotografías de diferentes paisajes venezolanos.

En las artes plásticas, la formación en el dibujo y la pintura habían sido incluidas dentro de los programas de estudios de algunos colegios nacionales, fundados a partir de 1841. El avance en la enseñanza artística también estuvo favorecido por el decreto que transformó a la Escuela Normal de Dibujo en Academia de Bellas Artes (1849). Entre los pintores destacados de la época estuvo Carmelo Fernández (San José de Guama, Yaracuy, 1809 - Caracas, 1887), quien reseñó gráficamente la repatriación de los restos del Libertador, realizó las ilustraciones del *Atlas físico y político de la República de Venezuela* de Agustín Codazzi y algunos retratos del *Resumen de la historia de Venezuela* de Rafael María Baralt y Ramón Díaz (1841), libro de gran valor iconográfico por documentar por primera vez los rostros de los héroes patrios venezolanos.

Vida y auge cultural desde 1870

La entrada al escenario político de Antonio Guzmán Blanco cambió los acontecimientos de los años setenta, pues comenzó el período en el que los caudillos de la independencia dejaron de influenciar los destinos del país. Guzmán Blanco fue considerado el gran autócrata y civilizador de la historia venezolana por una serie de cambios que ejecutó en sus distintos mandatos. Basado en la ideología liberal, desarrolló un proyecto claro de gobierno fundamentado en la pacificación del país. Comenzó un proceso de saneamiento de las finanzas públicas, captó la inversión extranjera e inició un plan de obras públicas principalmente en la ciudad de Caracas, imitando modelos parisinos. Las comunicaciones mejoraron considerablemente, pues el telégrafo y el correo funcionaron con regularidad y se instalaron los tres primeros teléfonos en la capital. Pero una de las mayores contribuciones de Guzmán fue la importancia que dio a la instrucción pública, gratuita y obligatoria.

El arte y la cultura durante esta etapa también se beneficiaron ampliamente. Guzmán fue un mecenas del arte. Durante su gestión se creó el Instituto Nacional de Venezuela, entidad que agrupó a distintos organismos científicos y artísticos, entre los que se encontraba el Instituto Nacional de Bellas Artes, encargado de la formación musical, la pintura, la escultura y la arquitectura. Durante ese tiempo también se estimuló el enriquecimiento cultural mediante becas a jóvenes artistas para estudiar en Roma y en París.

En estos años una generación de artistas recibieron encargos del gobierno para decorar distintos recintos gubernamentales. Uno de los encargos de mayor envergadura fue el que hizo Guzmán Blanco al pintor Martín Tovar y Tovar para realizar una serie de retratos de próceres militares y personajes ilustres de la historia de Venezuela destinados al Palacio Federal. También Tovar y Tovar tuvo a su cargo la realización de grandes lienzos sobre las principales batallas de la Independencia, entre los que se destaca la *Batalla de Carabobo*, instalado en 1889 en la cúpula del Salón Elíptico del Palacio Federal. En esta tarea participó igualmente Antonio Herrera Toro, quien ejecutó los bocetos topográficos en los lugares donde ocurrieron las batallas e hizo copias de algunos cuadros de tema épico, cuando se deterioraron las obras de Tovar y Tovar. Por solicitud de la Iglesia, Herrera Toro realizó el

trabajo decorativo del presbiterio de la Catedral de Caracas entre 1880 y 1882, y el plafón del Teatro Municipal de Valencia en 1892. Arturo Michelena también recibió numerosos encargos oficiales y de la Iglesia: el *Retrato ecuestre de Bolívar* (1888), *Diana cazadora* (1896) y el *Retrato ecuestre de Joaquín Crespo* (1897) fueron comisionadas por Crespo para decorar el Palacio de Miraflores. La Iglesia de Santa Capilla de Caracas le encargó realizar dos obras de tema religioso, *La multiplicación de los panes y los peces* y *Las bodas de Caná*. También tuvo a su cargo *La Última Cena* para la Catedral de Caracas. Michelena participó en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses de 1887, donde recibió el más alto galardón obtenido por un venezolano —medalla de oro— por su obra *El niño enfermo*.

Las artes en general y los pintores académicos en particular contribuyeron a propagar la iconografía de los héroes y los personajes ilustres dentro de un proyecto nacionalista propiciado por el Estado, a la vez que la Iglesia intentaba mantenerse como mecenas del arte, reanimando su papel de la colonia. Paralelamente el encargo privado ofreció a los pintores un medio alternativo de subsistencia, donde tuvo cabida tanto el retrato como los temas de género.

Este panorama artístico y cultural traspasó los albores del siglo XX sin cambios radicales. Las artes plásticas mantuvieron un estilo académico que se prolongó hasta 1909, cuando los alumnos de la Academia de Bellas Artes hicieron una huelga para protestar en contra de los métodos obsoletos de la enseñanza. Este suceso marcó una fecha de corte que abrió paso a una renovación representada por la pintura al aire libre que incursionó en la temática del paisaje, aunada a una modificación de la paleta pictórica y la captación de la fuerza lumínica, camino que ya había sido anunciado en el siglo XIX por los pintores extranjeros, por Carmelo Fernández y por Martín Tovar y Tovar.

Marián Caballero

Investigadora, Galería de Arte Nacional

Septiembre, 1999



Galería de Arte Nacional

Celestino Martínez, Los cazadores a caballo en la posada, 1866

Celestino Martínez

Protagonistas de la pintura venezolana durante el siglo diecinueve

Al separarse de la Gran Colombia en 1929, la recién constituida República de Venezuela, ahora independiente, comenzó a planificar su destino. En los años que transcurren desde entonces hasta la creación oficial del Círculo de Bellas Artes, en 1912, un hecho que puede servir para ilustrar el rompimiento tardío con los modelos del siglo XIX, el arte venezolano transitará por un período dominado por fuerzas antagónicas en búsqueda de su identidad.

Una representa la vigencia de actitudes del viejo orden colonial. Otra intentará romper dicho molde, aunque sin estrategias definidas para lograrlo. Las artes plásticas reflejarán fidedignamente las transformaciones políticas y los estados de ánimo de una sociedad que se retrata, literalmente, en los avatares del país en contraste con el aparente desinterés por documentar otros aspectos sociales más vulnerables. Dichos estados de ánimo reflejan las variables con que se expresa un sistema resquebrajado que se nutre de influencias foráneas de manera ecléctica aunque no sistemática, y eventualmente decidirá identificarse con Francia como el modelo más adecuado para perfilar una nación que quiere al mismo tiempo ser tradicional y progresista, liberal en la palabra y conservadora en la toma de decisiones. El futuro era todavía una idea vaga, difícil de precisar.

La visualización de lo que ocurre desde la segunda independencia de Venezuela hasta las dos primeras décadas del siglo XX presenta un panorama irregular con una serie de acontecimientos que se pueden agrupar en cuatro etapas.

El legado colonial (1830-1839). Tras la declaración de la independencia en 1811, el arte venezolano testimonia el nacimiento del orgullo cívico que no alcanza a romper inmediatamente con algunas tradiciones coloniales. Como ejemplos de este período se han reunido las obras del artista anónimo conocido por las iniciales A.F., y una de las piezas más importantes del artista autodidacta Juan Lovera.

Influencia de artistas extranjeros (1840-1855). Esta etapa se encuentra dominada por una pléyade de extranjeros que visitan Venezuela atraídos por el exotismo y el misterio que generaba por entonces el Nuevo Mundo, y dentro de éste, el paisaje tropical, como resultado de la divulgación de los estudios del sabio alemán Barón de Humboldt publicados primero en París (1814-1825) y luego en Londres (1852). Para ilustrar este período se han incluido al inglés Lewis Brian Adams, el alemán Ferdinand Bellermann, el francés Jean Baptiste Louis, Barón de Gros, y a Camille Pissarro, nacido en Saint Thomas (entonces posesión danesa) y más tarde reconocido pintor impresionista francés.

Transición (1855-1870). El cuadro de costumbres y el retrato realista caracterizaron este período de transición. Celestino Martínez y Martín Tovar y Tovar —este último fue quizá la figura más sobresaliente, aunque su obra se prolonga hasta el fin de siglo— son los artistas seleccionados para reflejar este momento.

Artistas académicos (1870-1919). Agrupa a los artistas Antonio Herrera Toro, Cristóbal Rojas y Arturo Michelena, quienes no configuran un bloque compacto que pueda ser analizado en forma general. La exposición culmina con Emilio Boggio, artista que abandona, antes de la proclamación del movimiento modernista iniciado en Caracas con la creación del Círculo de Bellas Artes, la actitud académica para abrazar los cambios que ya en Francia habían tenido lugar con el Impresionismo, permitiendo vislumbrar la dirección que tomaría el arte venezolano durante la primera mitad del siglo XX.

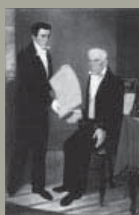
El legado colonial (1830-1839)

A.F.



Los retratos *Señor M.A. y Señora N.A.* (1834) del pintor que firma con las iniciales A.F. sirven para imaginar el ámbito al que pertenecen ambos personajes. A pocos años de la segunda independencia, la nueva realidad social se identifica con las convenciones más familiares y amables del siglo XIX en contraposición con el patrón de comportamiento más autoritario de la vida colonial. Por la pose, la vestimenta, la gravedad exagerada de la expresión y el encuadre de las figuras dentro del espacio pictórico, la pareja exuda civismo y responsabilidad ciudadana. Estas características se corresponden todavía con los dictados del neoclásico continental pero incluyen algunos detalles inspirados en las incongruencias de la moda borbónica (que en las obras de Goya magnifican las debilidades de los personajes retratados). Pasarán algunos años para que renazca el espíritu militarista y beligerante con el que querrán verse retratados los líderes políticos, y con el cual se magnificará la propia historia.

Juan Lovera



El deseo de restablecer un orden y reclamar la individualidad en medio de un avance inseguro, encuentra una personificación más convincente en el retrato *Don Marcos Borges recibiendo las proposiciones académicas de su hijo Nicanor* (1838) de Juan Lovera. Se trata de un retrato doble, algo inusual dentro de la imaginería artística del período. Todo ha sido dispuesto para no distraer la atención a los dos personajes principales que, elegantemente, aceptan la intrusión del espectador. La presencia de las dos figuras es en realidad una consecuencia de la razón principal que ha motivado la elaboración del retrato. El detallado inventario de las “proposiciones” es en primera instancia el motivo que justifica la pintura. Inequívocamente la obra deja constancia de las aspiraciones intelectuales y formativas de la nueva generación venezolana —por lo menos de aquella económicamente pudiente y con acceso a la educación— que debía prepararse para afrontar los desafíos del espíritu positivista, versada en las ciencias, la filosofía y las matemáticas, todo aquello que el sistema colonial anteriormente impidió conocer.

La obra sintetiza con una mesurada contundencia la transición entre las épocas a las que se ha hecho referencia. La economía de accesorios, reducidos simplemente a los indispensables para ambientar el retrato, habla de la austeridad y las limitaciones de la vida colonial convertidas en virtud. Pero el impecable atuendo de los personajes testifica la mo-



Galería de Arte Nacional

Camille Pissarro, Paysage tropical avec masures et palmiers (Paisaje tropical con casas rurales y palmeras), 1856

Camille Pissarro

tivación nada modesta de comisionar la obra para dejar un testimonio de riqueza intelectual. En definitiva, la obra evidencia la relación debilitada con la tradición colonial y el respaldo a otras costumbres más cosmopolitas que le confieren un encanto especial.

Lovera fue uno de los pocos artistas del período republicano —y uno de los más prolíficos— con preferencia hacia el retrato. Durante su juventud recibió instrucción de los Dominicos, pero en realidad no puede considerarse como un artista educado escolásticamente. Desempeñó su actividad artística con relativa continuidad, siendo testigo de los diversos eventos relacionados con la independencia de Venezuela, algunos de los cuales recrearía más tarde en su trabajo. Marchó con Bolívar, desempeñó algunos puestos públicos y eventualmente se dedicó a la enseñanza, sin dejar de lado su trabajo como pintor.

Influencia de artistas extranjeros (1840-1855)

La documentación acumulada por más de un centenar de cronistas extranjeros que visitaron Venezuela a partir de 1825 sorprende en contraste con la escasez de documentación nacional durante la misma época, lo cual distorsiona un poco el análisis. Dichas crónicas no son irrelevantes. Por el contrario, deben ser analizadas con el convencimiento de que en sí mismas no son suficientes para explicar el comportamiento humano y el sentir de la comunidad durante esos períodos. La mayoría de los cronistas reunían como condición para viajar al Nuevo Mundo un sinnúmero de profesiones como la diplomacia, el periodismo y la botánica, pero además hubo geólogos y topógrafos, como correspondía en Europa con el estereotipo del hombre culto. Algunos de estos cronistas fueron además pintores y dibujantes.

Lewis Brian Adams



Uno de los primeros artistas extranjeros que desarrollaría una obra de consideración dentro del género del retrato fue el inglés Lewis B. Adams, quien llegó a Venezuela en 1836. Según una investigación realizada por Carlos F. Duarte para la Galería de Arte Nacional de Venezuela el artista estudió en la Real Academia de Londres, donde expuso varios años, inclusive en años posteriores a su traslado a Venezuela. Si bien su padre había visitado Venezuela para encargarse de las transacciones de bienes de los herederos de Simón Bolívar, resulta difícil entender por qué Adams se instaló en Caracas, sobre todo teniendo en cuenta que no fue funcionario diplomático, ni estuvo interesado en investigaciones científicas. La explicación parece no ser otra que el deseo de probar fortuna con su oficio en una tierra que ofrecía pocas oportunidades, pero al mismo tiempo poca competencia profesional, cuando se compara con el exigente medio londinense. Sus limitaciones no pasaron desapercibidas para algunos de sus clientes, y se hacen evidentes en la inconsistencia de su producción. Su aporte como retratista fue limitado, pero resultó ser el introductor en el arte venezolano de la sensibilidad pictórica del retrato inglés, hasta ese momento ausente de la expresión local.

Entre sus clientes se destacaron extranjeros residentes como Sir Robert Ker Porter, héroes de la independencia como José Antonio Páez y comerciantes descendientes de nota-



Galería de Arte Nacional

Martín Touar y Touar, Nicolasa Tolentino Iturbe y Zaldúa, c. 1855

Martín Touar y Touar

Significado de la actividad del Barón de Humboldt

No puede hablarse con propiedad del paisaje como género artístico y de su evolución en Venezuela sin hacer antes una referencia a Federico Enrique Alejandro, Barón de Humboldt.

Durante el siglo XVIII, el conocimiento enciclopédico derivado de la Ilustración se había convertido en sinónimo de cultura entre la nobleza y, eventualmente, la burguesía. Alejandro de Humboldt es sin duda uno de los más importantes representantes de toda una generación que brilló con el avance del conocimiento enciclopédico y el pensamiento interdisciplinario. El Barón se dedicó a investigar y promover el avance de la ciencia a través del descubrimiento de leyes naturales, la racionalización de los fenómenos y la proposición de hipótesis derivadas de la observación directa de la naturaleza. Aunque sus intereses intelectuales permiten considerarlo un universalista como pocos llegaron a serlo, su campo predilecto —en el cual realizó una contribución sin precedentes— fue el de las ciencias naturales. En el desarrollo de sus investigaciones es un hito indiscutible su viaje a la América Hispana. Venezuela fue el lugar por donde originalmente entró a Sudamérica hace exactamente doscientos años en compañía del botánico Francés Aimé Goujaud Bonpland.

Hasta entonces, la tradición de la pintura occidental no había considerado nunca el paisaje como protagonista. El paisaje se utilizaba, como complemento o, en el mejor de los casos, como fondo de otras imágenes ya que su papel secundario se daba por sentado, y su arbitrariedad era sinónimo de vulgaridad. Solamente algunos artistas como los franceses Claude Lorrain y Nicolás Poussin durante el siglo XVII habían desligado al paisaje de su papel secundario como adorno incidental de otros temas, principalmente de la figura humana y la arquitectura.

Los trabajos del Barón crearon una nueva consciencia en cuanto a la forma de ver y experimentar la naturaleza y estimularon la curiosidad en aquellos artistas cuyas inclinaciones se orientaban por la práctica del paisaje como género, puesto que vieron en ello la oportunidad de expandir el repertorio visual, introducir una imaginería que contribuyese a renovar el interés por el género, y elevar su categoría con la calidad de las respuestas a los desafíos pictóricos que ello involucraba.

Algunos de estos artistas, entre ellos Ferdinand Bellermann, realizaron viajes a América, motivados por las experiencias del Barón de Humboldt. Comienza así la tradición paisajística en Venezuela, aunque como se verá más adelante, no alcanza a consolidarse del todo en el siglo XIX. Esta tradición se inicia fundamentada con el tratamiento del paisaje como imagen que proviene directamente de la naturaleza, más allá del significado estrictamente científico, o del especulativo-artístico, el contenido poético y otros aún más diversos dentro del universo de la pintura.

bles criollos como es el caso del retrato de *José Toribio Iribarren* (1844). Este último forma parte del conjunto de obras seleccionado para esta exposición. La obra es una de sus mejores pinturas y en ella las limitaciones del artista no son tan marcadas, aunque la mano fue rehecha posteriormente por Arturo Michelena.

La imagen de don José Toribio no tiene la franqueza de la representación del retrato español característica desde los tiempos de Velásquez. El énfasis está colocado en el rostro, donde el artista logra camuflar la austeridad que domina la sociedad de la época. En este retrato, Adams presenta un gran balance entre la fisonomía, la medida expresiva y el aire de superiedad. A ello hay que añadir la controlada luminosidad del rostro en contraste con la excesiva neutralidad del fondo, el control del gesto facial y la suavidad del modelado. En cierta forma, el retrato de Iribarren responde a las aspiraciones de una Venezuela cuya clase empresarial, consciente de su prominencia pero también de su modestia, hace esfuerzos por lograr el equilibrio mientras avanza a trapas de la mano del poder político.

Como obra artística, los retratos de Adams constituyen una manifestación aislada, que no representan una influencia sustancial en el desarrollo posterior de la pintura venezolana. Sin embargo, su participación y actividad en la vida del país invita a examinar con más cuidado el fenómeno de los artistas viajeros que, provenientes de Europa en su mayoría, se preocuparon de otro género singular y sin tradición hasta ese momento: el paisaje.

El Barón de Gros y Ferdinand Bellermann



En 1838 desembarcó en Venezuela Jean Baptiste Louis, Barón de Gros procedente de Santafé de Bogotá, donde se desempeñaba como Encargado de Negocios del gobierno francés. Más tarde, en 1842 llegó el artista alemán Ferdinand Bellermann becado por el Rey de Prusia para ampliar sus estudios sobre el paisaje tropical. Bellermann

permanecería en Venezuela por espacio de algo más de dos años y durante este lapso entablaría una relación tangencial con Adams.

Ruinas del Convento de La Merced (1838) es la obra del francés Jean Baptiste Louis, Barón de Gros que ha sido seleccionada para esta exposición. Esta pieza nos brinda incidentalmente alguna referencia a los daños ocasionados en Caracas por el violento terremoto de 1812. El interés primario del diplomático Barón de Gros radica en documentar la realidad arquitectónica y topográfica, aunque obviamente ello conlleva la necesidad de incluir el paisaje, rasgo evidente en la detallada vegetación que aparece descrita visualmente en los primeros planos.

En tiempos de la visita de Bellermann a Venezuela, casi medio siglo después del viaje del Barón de Humboldt, ya el paisajismo había asimilado el espíritu romántico. Dentro de esta dimensión Bellermann permanecerá incursionando el resto de su vida, basado en su experiencia con el paisaje venezolano. Desde el momento en que regresa a Alemania en 1845 hasta su muerte acaecida en 1889, realizará una vasta obra paisajística, casi toda en posesión de la Galería Nacional de Berlín, para cual utilizará todos sus apuntes ejecutados durante su estadía en Venezuela. La presencia de la obra de Bellermann en la exposición sirve para ilustrar el interés que entre un grupo de artistas europeos pudo despertar el trabajo del Barón de Humboldt y el nivel de desarrollo que éste alcanzó en la pintura.



La obra de Bellermann, al igual que la de casi todos los artistas de este período, se puede clasificar en dos grupos. El primero lo constituyen sus estudios a lápiz realizados al aire libre, en los cuales consigna con relativa fidelidad y detalle árboles, arbustos y otras plantas que conforman el paisaje venezolano. Estos dibujos tienen el carácter de un inventario. Desde el ángulo artístico y técnico son innegables su soltura y su naturalidad, muy acordes con los objetos seleccionados. El otro grupo lo constituyen sus obras de taller, en las cuales sus bocetos desempeñaron un papel fundamental en la gestación de paisajes. En el primer grupo prácticamente no interviene el sentimiento interpretativo y, por lo tanto, los apuntes carecen del sello personal que le confiere Bellermann a la pintura en la recreación de otras escenas. De este segundo grupo se ha seleccionado *Atardecer a orillas del río Manzanares, Cumaná* (1867).

Gros y Bellermann representan dos aproximaciones programáticas al paisaje sudamericano realizado desde una óptica europea. Se puede establecer entonces un paralelismo con lo que ocurre con Adams y la sensibilidad inglesa en el ejercicio del retrato. Dichas aproximaciones no son por supuesto las únicas.

Camille Pissarro



Una tercera aproximación queda establecida por el trabajo temprano de Camille Pissarro, quien con tan solo 22 años de edad, proveniente de Saint Thomas bajo el tutelaje del artista danés Frits Georg Melbye, desembarcó en el puerto de La Guaira a finales de 1852. Si bien Camille había recibido durante su niñez transcurrida en París alguna instrucción artística de Auguste Savary, es a Melbye, solo cuatro años mayor, a quien debe su estímulo inicial por la práctica de la pintura y su interés por el paisaje al aire libre, muy a pesar de que en la mente de sus padres éste debía continuar con los prósperos negocios familiares en Charlotte Amalie.

Tras una estadía de dos años en Venezuela, Pissarro regresó a Saint Thomas para marcharse luego definitivamente a París en 1855 con la aprobación final de su familia. En la capital francesa, los intelectuales más progresistas del momento se encontraban reformulando no solo el uso de la naturaleza como tema, sino la función misma de la pintura como expresión del arte. La vanguardia avanzaba cuestionando las transformaciones sociales, motivando nuevas teorías de la estética, más allá —o tal vez como resultado— de las contradicciones socio-culturales que cada vez cobraban más fuerza en el comportamiento de la burguesía.

Sin duda en esta nueva realidad había jugado un papel importante el esquema interdisciplinario del conocimiento según lo entendían personalidades como el Barón de Humboldt, cuya expresión se había materializado ya en la pintura Bellermann y el Barón de Gros, entre otros, pero sobre todo, en un terreno estrictamente artístico, como comenzaban a reformularlo personalidades de la talla de Courbet, Corot, Daumier y, eventualmente, Edouard Manet en París.

París comenzaba en sí misma una monumental transformación bajo el liderazgo de Napoleón III, símbolo de una nueva Francia que había consolidado su liderazgo en todos los ámbitos incluyendo el cultural. Dicha transformación terminaría coincidiendo con el inicio de otra revolución representada en el Impresionismo, que ahondaría las divi-

siones entre la burguesía y la *intelligentsia*. La vanguardia diversificaría todavía más las opciones para justificar el papel que cada individuo tiene derecho a desempeñar como ser libre y pensante, aun cuando significara desafiar el convencionalismo y el orden al que paradójicamente la sociedad aspiraba tener a toda costa.

Dentro de este clima de excitación, Pissarro engrosaría las filas del movimiento impresionista, y dentro de este, la tendencia puntillista, alcanzando su propia dimensión dentro del desarrollo de la pintura occidental. Melbye, quizá con espíritu más aventurero, se quedaría en Venezuela varios años más.

El caso de Pissarro, al contrario de Bellermann o el Barón de Gros, quienes trabajaron con agendas muy establecidas, es el del artista interesado ampliamente en todos los aspectos estéticos de la pintura, aunque ello requiera del estudio previo de la naturaleza. La pieza con la que Pissarro se encuentra representado en esta exposición, *Paisaje tropical con casas rurales y palmeras*, fue elaborada en Europa sin duda con ayuda de los numerosos apuntes realizados en Venezuela, además de la indeleble vivencia personal.

En *Paisaje tropical* la imagen responde a la impronta romántica del período, pero permite apreciar, en forma de sugerencia, la inclusión de un componente adicional no mencionado en el título, la figura humana. La relación paisaje-ser humano, aunque todavía sin mucha categorización, premoniza otra dirección que, en parte como consecuencia del trabajo de los artistas extranjeros, los nacionales darán a la pintura antes del advenimiento del Academismo finisecular: el costumbrismo.

Transición (1855-1870)

Celestino Martínez y Martín Tovar y Tovar



Con anterioridad a la obra de Bellermann y Pissarro, el artista Carmelo Fernández había participado de una expedición liderada por el italiano Agostino Codazzi a principios de la década de 1850. Como parte del trabajo comisionado, Fernández realizó una serie de acuarelas que registran los tipos humanos y costumbres de las gentes de Colombia y Venezuela. Aunque estas obras no fueron publicadas en su momento, el conjunto de dicho trabajo, aunado al de Pissarro configura un extraordinario precedente del cuadro costumbrista, al que pocos artistas se dedicarán hasta el final del tercer cuarto de siglo. *Los cazadores a caballo en la posada* (1866) de Celestino Martínez es un excelente ejemplo dentro de este género pictórico.

El hombre común y corriente, en especial el campesino, permanecerá por lo general ausente del arte. Lo mismo ocurrirá con el paisaje romántico, que apenas mantiene su vigencia en artistas como Carmelo Fernández, casi siempre supeditado a un interés tangencialmente artístico. Y por supuesto, en los que realiza Cristóbal Rojas.

En realidad, es una nueva generación de artistas locales la que comenzará a recostrar la importancia del retrato como género. Los ideales nacionales parecen definirse con más claridad, y en consecuencia también lo hará el retrato. Ya no será tan importante maquillar algunas características intrínsecas del personaje. Al contrario, es en el énfasis de dichas características donde el artista podrá con su creatividad y habilidad llevar dichos



sujetos a un ámbito donde la veracidad no deja ninguna duda. Por consiguiente, el énfasis en la fisonomía y el carácter, dos condiciones del retrato realista, son los elementos que dominarán el género hasta la aparición en escena de la generación de fin de siglo.

En el retrato realista es importante que dicha imagen corresponda con percepciones físicas muy fieles al modelo, en perfecta armonía con los convencionalismos de los valores sociales. El carácter también queda representado en obras donde lo externo busca una correspondencia con lo interno. Pocos lo logran tan decididamente como Martín Tovar y Tovar en obras como el retrato de *Carlota Blanco de Guzmán*. Para esta exposición se han seleccionado los retratos de *Nicolasa Tolentino Iturbe y Zaldúa* (c. 1855), el de *Juana Verrué* (1877), y *Paisaje de Macuto* (c. 1885). A diferencia de muchos otros retratos destinados a edificios públicos, estas obras son más intimistas y personifican una sensibilidad nueva, más brusca si se quiere, como resultado de la seguridad que poco a poco iba invadiendo el seno de la sociedad venezolana. La élite, por entonces liberal, manifestaba su tendencia hacia lo urbano y la modernización de su comportamiento, lo cual se vería con mayor evidencia durante las administraciones de Antonio Guzmán Blanco.

El tono del retrato de doña *Nicolasa Tolentino Iturbe y Zaldúa* evoca el de *Don Marcos Borges*, y podría decirse que es todavía colonialmente austero. Tovar y Tovar va más lejos. El retrato se concentra en el personaje. El artista se ha preocupado no solo de los aspectos exteriores sino que además ha extraído algo interno que distingue a doña Nicolasa de cualquier otra matrona: la individualidad y el desinterés por tratar de imitar a cualquier otro modelo o patrón. Doña Nicolasa se presenta como una mujer de temple que ha visto pasar la vida con gran entereza. Demuestra abiertamente su temor a Dios y su madurez frente a la vida, cuyo fin siente probablemente cada vez más cerca. En el retrato de doña *Nicolasa* se percibe la transición entre los últimos vestigios de la sensibilidad colonial, que aún se resistía por completo a desaparecer, y otra nueva manera de sentir, ya no imbuida por la curiosidad sino por un aire ecléctico, abierto sin mayor conflicto a otras influencias. Es significativo que durante la década que sigue al año en que Tovar y Tovar pinta este retrato, nazca en Venezuela la plana mayor de sus académicos.

La factura de este retrato contrasta asimismo con el de *Juana Verrué*, pintado a veintidós años de diferencia. En este último Tovar y Tovar denota con la dinámica de su pincelada, la elegante escala cromática y la frivolidad delicada de la imagen, que el espíritu de la Academia Francesa había introducido definitivamente en la sensibilidad venezolana. Tampoco había sido completamente inmune a la influencia impresionista que evidencia *Paisaje de Macuto*. Tovar y Tovar continuaría participando en la escena artística nacional con la ejecución de importantes encargos oficiales, enfrentando una fuerte competencia emanada de la generación subsiguiente.

Artistas académicos (1870-1919)

A partir de 1870, coincidiendo con el ascenso al poder de Antonio Guzmán Blanco, las artes y el país experimentaron un cambio positivo como producto de la consolidación de la autoridad estatal, que dej  de lado la dicotomía impuesta por los caudillos regionales. Guzmán Blanco dedica una especial atención a las artes, la arquitectura y el urbanismo,



Galería de Arte Nacional

Martín Tovar y Tovar, Paisaje de Macuto, 1885

Martín Tovar y Tovar

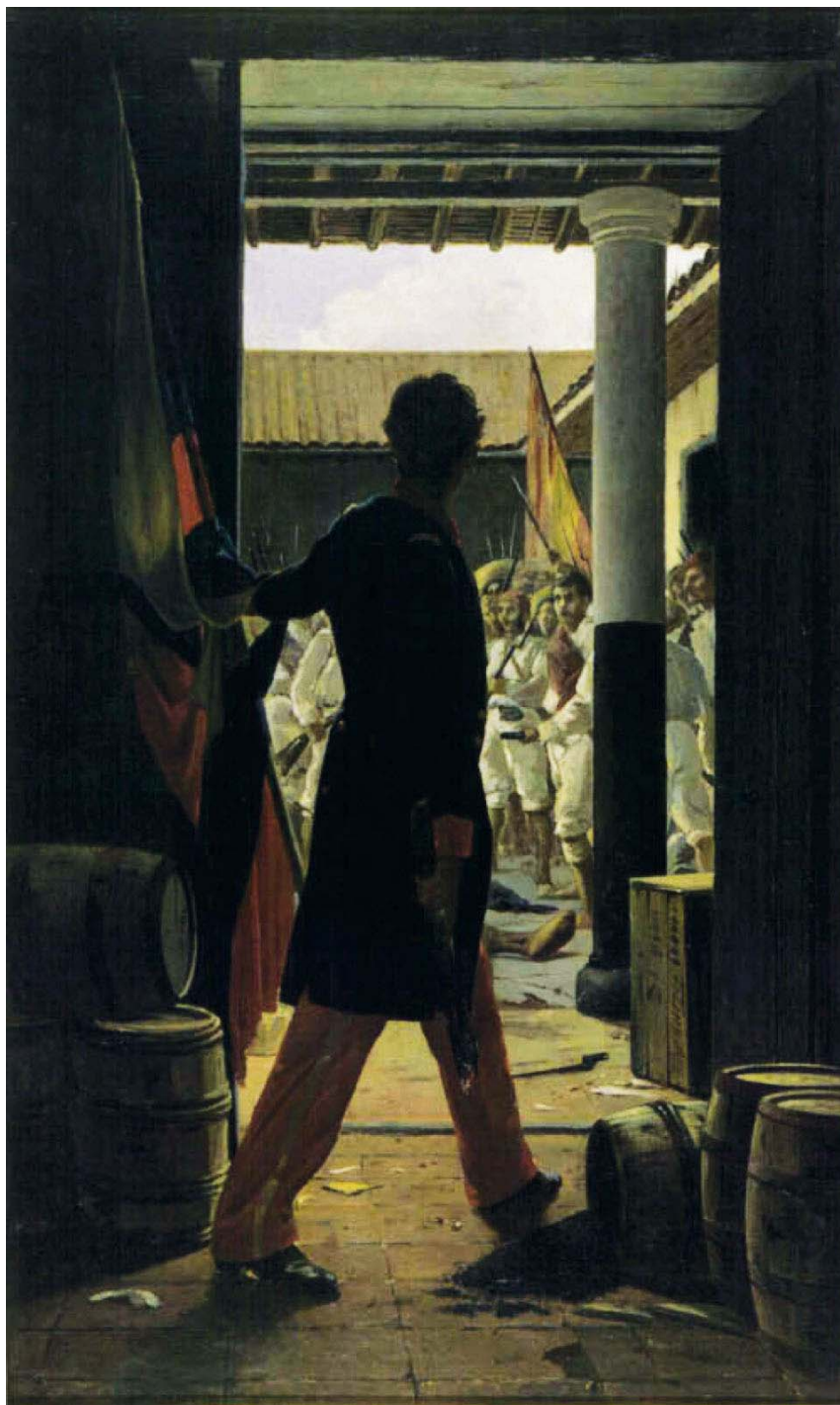
pretendiendo darle a Caracas, una imagen similar a la de la capital francesa, que terminaba la remodelación encomendada al Barón de Haussmann. Además Guzmán Blanco institucionalizó el patrocinio oficial de las artes. La educación artística en la Academia de París por esos años era considerada obligatoria.

Para el último cuarto del siglo XIX, en la mente de la *avant-garde*, la Academia Francesa se había convertido en una institución desprestigiada cuya función era primordialmente el satisfacer las inquietudes de una burguesía ya para entonces bastante heterogénea y de criterio artístico e intelectual mediocre. Aunque de todas formas exigía a sus alumnos una formación técnica estricta, el estilo con el que se le identificaba reflejaba excesos de idealización, truculencia y un tinte operístico de las imágenes. Los ideales de la Revolución, incorporados en la dialéctica artística sobre la que inicialmente Louis David había fundamentando la razón de ser y la existencia misma de la Academia con el estilo Neoclásico, se habían debilitado en la práctica. El propio Louis David había muerto como un exilado en Bruselas. Para 1874 otra revolución había quedado oficialmente declarada con la primera exposición impresionista, en la cual Camille Pissarro participaría y continuaría participando hasta la última, en 1886.

La influencia del espíritu académico a lo largo de todo el hemisferio americano fue generalizada. Las élites hispanoamericanas, carentes de una longevidad histórica y sentido de clase similar, endosaron poco a poco y sin mucha dificultad las modas del gusto académico, que en más de una forma representaban la dinámica del mundo civilizado, incluyendo los problemas que traían consigo el progreso y la industrialización. Es por ello que en ciudades prósperas como Buenos Aires o Nueva York, las ninfas de Bouguereau encontraron el mismo espacio familiar en las mansiones diseñadas en estilo Beaux Arts, alternando en su compañía con Sorolla y Cánova. Pero es la misma burguesía la que permite que haya lugar también para las madres indigentes y los huérfanos moribundos.

En Venezuela, un país en mejoría pero todavía muy lejos de la prosperidad que alcanzaría más tarde con el petróleo, serán el retrato, el realismo social y la historia, seguidos a distancia por la naturaleza muerta y el paisaje, los géneros que delimitarán el campo de acción de un talentoso grupo de artistas cuya actividad e influencia se prolonga hasta la segunda década del siglo XX. Dicha generación se debatirá entre las limitaciones de la realidad local y el esplendor decadente de la capital francesa a la cual estará ligada por desarrollar allí su formación. El termómetro de la actividad que tiene lugar en el país está representado, asimismo, por la ciudad de Caracas, epicentro gubernamental y económico. El retrato, como ya se ha explicado, es el género de más tradición y permanencia dentro del quehacer artístico del país. Antonio Herrera Toro elevaría su importancia con obras de estupenda ejecución como su *Autorretrato de pie* (1895).

El retrato ya era por entonces parte del mobiliario doméstico, condicionado en calidad por las capacidades económicas de quienes podían comisionarlo. Dentro de este contexto hay que destacar la diferencia que pudiese existir entre el retrato político, conmemorativo y público, y el civil o doméstico, de mediana ostentación. Al primero recurren los líderes político-militares para celebrar la memoria de los héroes de la patria, pero también para perpetuar la propia, haciendo alarde de la superioridad que concede el rango y la posición. El segundo representa a la oligarquía, y le corresponde un tono más mesurado, obligado a mantenerse dentro de un espíritu ecúanimemente realista, pero lejos de la veracidad sintética manifiesta en los retratos de F.A. y Juan Lovera, la cual formaba parte de ese pasado que no quería ser recordado.



Galería de Arte Nacional

Antonio Herrera Toro, Incendio puesto en el parque de San Mateo por Ricaurte, 1883

Antonio Herrera Toro

Cristóbal Rojas



El bodegón y el paisaje fueron campos de incursión esporádica para los artistas. Constituyeron más bien un ejercicio técnico que planteaba soluciones a problemas de composición y luz, a veces con resultados fascinantes como la *Naturaleza muerta con libro abierto* (c. 1885), de Cristóbal Rojas. Dentro del orden de prioridades, ni la naturaleza muerta ni el paisaje parecieron disfrutar de mucha popularidad debido a la informalidad implícita que los caracterizaba, según lo dictaba el elevado gusto académico.

Aunque América Latina no ofrecía entonces —ni ahora— un panorama económico medianamente cercano a la escala de la Europa industrializada o Estados Unidos, el realismo social fue abrazado colectivamente en el hemisferio por los pintores de corte académico con mayor o menor convencimiento, pero con idéntico entusiasmo. Dentro del marco del realismo social, se destaca *Primera y última comunión* (1888) de Cristóbal Rojas. No queda duda de que es al cielo y no otro lugar adonde la niña agonizante irá sin interferencia de la aprobación divina. El único lujo que este ser desvalido puede darse, en contraste con la desnudez sobrecogedora de la escena, es el traje blanco —personificación de la pureza que se impone simbólicamente sobre la miseria— que iluminado por una luz mórbida resplandece fantasmagóricamente en la penumbra, mientras el cura oficia el rito de la extremaunción. Rojas se ensaña intencionalmente con la anécdota y extrae de ella toda la injusticia, la ironía y la crueldad que la muerte puede traer aparejada, dejando en el espectador un sentimiento de desolación e impotencia. Muy diferente es este sentimiento del otro que produce *Ricaurte en San Mateo* de Herrera Toro, como se verá más adelante. Con mayor grado de mesura, *El niño enfermo* (1886) de Arturo Michelena responde a una impronta similar.

La epopeya independentista constituirá —en forma tardía— una veta que abastecería el gusto de la generación finisecular por la historia. Los temas históricos resultarían un instrumento muy apropiado para reafirmar su identidad nacional y el orgullo patrio y, de paso, visualizar los avatares de la República en sus páginas más gloriosas. Serviría, también para asegurar que la historia de allí para adelante no iba a omitir, como había ocurrido con los héroes de la independencia, la presencia de la nueva generación de presidentes y generales, todos retratados con la misma estridencia. La amplitud creativa con la que se permite a los artistas representar las páginas sublimes de la historia patria parece acomodarse perfectamente a la sensibilidad de la élite política finisecular. El espíritu académico había pasado a convertirse a la vez en símbolo de la dinámica de la república moderna y democrática, y Francia en el espejo donde debía confrontarse dicha imagen.

Antonio Herrera Toro



Incendio puesto en el Parque de San Mateo por Ricaurte (1883), de Antonio Herrera Toro, ilustra la forma en que se materializa la idealización con la que ciertos pasajes de esa historia son recreados para dejar constancia de que, en efecto, estos ocurrieron y no deben de olvidarse. Michelena pintaría quince años más tarde una obra, aunque no tan efectiva, con recursos y sentimientos muy parecidos, solo que en su caso estaría dedicada a Charlotte Corday.

En el *Ricaurte*, Herrera Toro presenta la anécdota desplegada con la espectacularidad teatral típica del mejor arte académico. La alusión a la realidad es, sin



Galería de Arte Nacional

Arturo Michelena, La muerte de Sucre en Berruecos, 1895

Arturo Michelena

duda, avasalladora y, aunque siga siendo una alusión, el artista saca excelente partido, organizando una ingeniosa composición que le confiere a la pintura una dinámica inconfundible. Para ello coloca a Ricaurte de espaldas, en extraordinario contraluz, permitiendo al espectador imaginar el gesto del prócer que emerge de las sombras para enfrentarse desafiante y sin reticencia a la muerte que se aproxima amenazadora, simbolizada por el grupo de mercenarios realistas que ha invadido el patio del polvorín bañado, da la casualidad, por el resplandor del sol en un día glorioso. En el contraste lumínico surge la metáfora de la opresión que abiertamente prefiere el esplendor de la libertad a cualquier precio.

La dignidad melodramática con que Herrera Toro interpreta este episodio, por demás espeluznante y dificultosamente comprensible si fuesen otras las circunstancias, permite que Ricaurte se proyecte, en lugar del héroe idealizado, como el hombre que todavía es y que calculadamente asume su destino entendiendo que su sacrificio es necesario e inevitable. Recurriendo insistentemente a la anécdota, pero sin supeditar completamente a ella el poder evocativo de la imagen, el artista introduce un último recurso que sirve para desacelerar la rapidez con que el episodio parece desenvolverse, confiriéndole al tiempo una dimensión elusiva. Ricaurte espera con elegante estoicidad, y diríase que con paciencia, la proximidad del enemigo, mientras sostiene con la mano izquierda el tricolor Grancolombiano, y en la derecha —visible solo para el espectador que contempla la escena convertido en cómplice— la pistola suicida que sabe va a dispararse en cualquier momento. Son segundos que, sin duda, debieron de durar una eternidad, antes de que todo aquello que se observa desapareciera en una explosión avasalladora.

La memoria nacional a la que se ha hecho referencia, aunque padece de convenientes olvidos parece estar genuinamente preocupada por rendir tributo, por medio del arte, sobre todo la pintura, a sus protagonistas más destacados. Por ello, no busca cuestionar ni impugnar. Básicamente relata y cuenta, y mientras más efecto emocional produzca ese relato, tanto mejor. Es natural que sea el Estado quien pase a convertirse en el más entusiasta de sus mecenas.

Arturo Michelena



El género histórico se ajusta como anillo al dedo para disimular un presente que aún padece de imperfecciones consuetudinarias y problemas insolubles. Nada mejor para la elevación de la moral pública que una reactualización del pasado. Contribuyen también a ello las amplias paredes y espacios disponibles en los edificios públicos e instituciones oficiales que requieren ornamentación, y en las que comienza a amontonarse una numerosa burocracia política. Gracias a ello, Arturo Michelena realiza una serie de magníficas pinturas, como *Miranda en La Carraca* (1896) y *La muerte de Sucre en Berruecos* (1895), esta última incluida en la exposición. Ambas fueron ejecutadas probablemente con motivo de las periódicas convocatorias que el gobierno nacional decretaba para celebrar el nacimiento y fallecimiento de las figuras más notables.

El tono general de esta obra es exageradamente trágico, tal como puede esperarse de la descripción de tan abominable crimen por alguien que posee una imaginación brillante y extraordinaria habilidad técnica. Ello contribuye a que el artista sucumba a la tentación de añadir sus propias anotaciones líricas. Que el asesinato haya sido producto de una conspiración premeditada para disminuir la influencia de Bolívar sobre el destino de la



Arturo Michelena, Retrato de Emilia Alcalá, 1889

Arturo Michelena

Gran Colombia, culpar a la Nueva Granada y de paso alentar los anhelos secesionistas, entre otras muchas razones, no es materia que venga al caso. Es el magnicidio mismo el que interesa recordar, perpetrado como el más vil de los asesinatos, con la seguridad de que no hubiese más testigos aparte de la soledad del bosque, el silencio de las montañas contra las cuales retumba el sonido de los disparos traicioneros y el animal que se encabrita aterrorizado como si entendiese la tremenda injusticia que en nombre de intereses personalistas acaba de cometerse.

El “Gran Mariscal de Ayacucho” —así nombrado por Bolívar después de triunfar en la decisiva batalla— aparece como un civil tendido sobre el piso, impotente, quizás moribundo todavía, privado por los enemigos de la patria de la gloria de haber muerto engalanado con su uniforme militar y coronado con su propio valor en pleno campo de combate.

Las cuatro obras de Arturo Michelena incluidas en esta exposición: *El niño enfermo* (1886), *La joven madre* (1889), el *Retrato de Emilia Alcalá* (1889) y *La muerte de Sucre en Berruecos* (1895), definen el panorama del arte venezolano de final de siglo, que, por prolongarse en sus manifestaciones, ha llevado a los especialistas a considerar que trasciende cualquier demarcación cronológica y llega hasta la segunda década del siguiente. Pero a pesar de la libertad cromática, la riqueza pictórica y la impronta lumínica con que se enriquece la obra de este artista a medida que evoluciona, visible en piezas como *La joven madre*, su afán por incorporar algunos avances derivados del Impresionismo —ya afianzados en Europa— solo sirve para definir todavía más su estilo y no para ponerlas al servicio de una renovación plástica más atrevida.

El comienzo del final:

Emilio Boggio



El único artista que escapa a la ortogonalidad del plano artístico venezolano es Emilio Boggio, y por ello se ha seleccionado para cerrar esta exposición. Boggio pertenece generacionalmente al mismo grupo de Herrera Toro, Michelena y Rojas. Pero su obra señala el advenimiento de una nueva visión en el arte. Aunque no alcanza a llegar más allá de lo que en Europa está sucediendo en ese momento, su esfuerzo es encomiable, sobre todo cuando es fácil deducir que probablemente le hubiese ido mejor económicamente si hubiese permanecido ejecutando su obra a la manera de *La partida hacia el campo* (1894), una obra cuyo corte académico es sin duda impecable.

Boggio representa la transición desde un arte decimonónico que se prolonga en el nuevo siglo, a otro tipo de sensibilidad que desde el Impresionismo ya había roto, en Europa, con la tradición académica. Era esa misma tradición la que en Venezuela permanecía vigente como reflejo de Francia y como síntoma de una sociedad cuyo destino no terminaba de definirse.

Dicha transición servirá para devolverle al paisaje un interés no observado desde la mitad del siglo XIX, cuando después de un momento de euforia científica, su importancia fue reclusa como manifestación tangencial, a pesar de magníficos ejemplos como las obras de Tovar y Tovar, y Michelena. Este legado será aprovechado por la primera generación moderna para enfocar sus ojos sobre una realidad más inmediata, como lo ejemplifica con su obra el artista Manuel Cabré.

Recapitulación

La pintura Venezolana del siglo XIX ofrece una serie de sucesos que difícilmente puedan ligarse entre sí. Sin embargo, refleja las dificultades con las que la nueva República enfrenta su destino histórico a partir de 1830.

La persistencia de los modelos coloniales de principios de siglo, representada artísticamente en un incipiente cultivo del retrato, requiere de una apertura al mundo exterior más que a la examinación de la realidad interna para determinar que su vigencia ha caducado. Los retratos de Juan Lovera reflejan dicha apertura y constituyen la fuente de renovación.

A partir de la mitad del siglo una serie de artistas extranjeros contribuyen con su presencia a demarcar desde una óptica europeizada aspectos singulares de la realidad nacional dignos de estudio y observación. Los paisajes de Ferdinand Bellermann y Camille Pissarro se ubican en esta coordenada artística.

Los continuos malestares internos de Venezuela impiden la normalización de cualquier proceso cultural hasta la finalización del tercer cuarto del siglo, cuando se consolida finalmente el liderazgo político y se registran mejoras significativas en la administración del país. Este período se identifica con un retorno al retrato de intención realista y al costumbrismo, como puede ilustrarlo la primera época de Martín Tovar y Tovar.

A partir de entonces la élite venezolana adopta a Francia como su modelo ideal, al que emulará hasta donde le sea posible, creando reflejos de una sociedad que ha logrado consolidar el liderazgo de la cultura, y al mismo tiempo un gran progreso material e intelectual. En la pintura, la adopción del modelo francés se materializa con la adopción del arte académico. Sin embargo, la diferencia entre los procesos históricos de ambas sociedades difieren sustancialmente, y en muchos casos es difícil comprender las incongruencias que a menudo ofrece la expresión pictórica en relación a la estructura social. Antonio Herrera Toro, Arturo Michelena y Cristóbal Rojas son tres de los mejores representantes de este período.

Dicha actitud se prolonga hasta la segunda década del siglo XX cuando una nueva generación, cuyo preludio está encarnado en Emilio Boggio, reformula la función del arte y el lenguaje visual dentro de una perspectiva más nacionalista, que coincide con el ascendiente poder económico de Venezuela facilitado por el auge del petróleo.

Todos los artistas incluidos en esta exposición, y por supuesto otros que lamentablemente están ausentes, fueron en una u otra forma testigos y protagonistas de su momento histórico. Su trabajo tiene que ser considerado como resultado de circunstancias específicas. Pero también debe ser apreciado no solo por su talento personal, sino también por su contribución al desarrollo de las diversas experiencias pictóricas de los artistas del país y por la definición de cualquier contexto general que se quiera establecer para las artes de Venezuela.

Félix Angel

Curador de la exposición

Works in the Exhibition

From the Collection of the Gallery of National Art of Venezuela

A.F.

(Painter, mid-nineteenth century)

Señora N.A., 1834

Oil on canvas

82.5 x 59.5 cm

Señor M.A., 1834

Oil on canvas

82.8 x 57 cm

Lewis Brian Adams

(London, England, 1809-Caracas,

Venezuela, 1853)

José Toribio Iribarren, 1844

Oil on canvas

76 x 63.3 cm

Ferdinand Bellermann

(Erfurt, Germany, 1814-Berlin, Germany, 1889)

Atardecer a orillas del río Manzanares,

Cumaná (Dusk on the Banks of the Manzanares

River, Cumaná), 1867

Oil on canvas

88.7 x 122 cm

Emilio Boggio

(Caracas, Venezuela, 1857-Auvers-sur-Oise,

France, 1920)

Le départ pour les champs (Departure to the Fields),

189[4]

Oil on canvas

132.1 x 105.4 cm

Colección Consejo Nacional de la Cultura

(CONAC)

Jean Baptiste Louis, Barón de Gros

(Paris, France, 1793- Ivry-sur-Seine,

France, 1870)

Ruinas del Convento de La Merced (Ruins of the

Convent of La Merced), 1838

Oil on canvas

32.3 x 45.4 cm

Antonio Herrera Toro

(Valencia, Venezuela, 1857- Caracas,

Venezuela, 1914)

Incendio puesto en el parque de San Mateo por

Ricaurte (Ricaurte Sets a Fire at San Mateo Plaza),

1883

Oil on canvas

86.7 x 52.5 cm

Autorretrato de pie (Self-Portrait), 1895

Oil on canvas

119.8 x 80.5 cm

Juan Louvera

(Caracas, Venezuela, 1776-1841)

Don Marcos Borges recibiendo las proposiciones

académicas de su hijo Nicanor Borges

(Don Marcos Borges Receiving the Academic Propo-

sals of His Son Nicanor), 1838

Oil on canvas

169 x 113.3 cm

Celestino Martínez

(Caracas, Venezuela, 1820-1885)

Los cazadores a caballo en la posada (Hunters on

Horseback at La Posada), 1866

Oil on canvas

82.3 x 121.2 cm

Arturo Michelena

(Valencia, Venezuela, 1863-Caracas,
Venezuela, 1898)

La joven madre (The Young Mother), 1889
Oil on canvas
172 x 141.8 cm

La muerte de Sucre en Berruecos
(*The Death of Sucre at Berruecos*), 1895
Oil on canvas
119.6 x 175.3 cm

El niño enfermo (The Sick Child), 1886
Oil on canvas
80.4 x 85 cm

Camille Pissarro

(Charlotte Amalie, Saint Thomas,
1830-Paris, France, 1903)

Paysage tropical avec masures et palmiers
(*Tropical Landscape with Rural Houses*
and Palm Trees), 1856
Oil on canvas on board
24.8 x 32.7 cm

Cristóbal Rojas

(Cúa, Venezuela, c. 1860-Caracas,
Venezuela, 1890)

Primera y última comunión
(*First and Last Communion*), 1888
Oil on canvas
200 x 250.5 cm

Naturaleza muerta con libro abierto
(*Still Life with Open Book*), c. 1885
Oil on canvas
60 x 81 cm

Martín Tovar y Tovar

(Caracas, Venezuela, 1827-1902)

Juana Verrués, 1877
Oil on canvas
65 x 54.5 cm

Paisaje de Macuto (Landscape of Macuto), c. 1885
Oil on canvas
34 x 58 cm

Nicolasa Tolentino Iturbe y Zaldúa, c. 1855
Oil on canvas
38 x 31.5 cm

**From the Collection of Polar
Enterprises**

Emilio Boggio

Une allée de Samns (Samns Lane), 1919
Oil on canvas
119.5 x 177 cm

**From the Collection of the Central
Bank of Venezuela**

Arturo Michelena

Retrato de Emilia Alcalá (Portrait of Emilia Alcalá),
1889
Oil on canvas
80 x 64 cm (oval)

Other catalogs of exhibitions organized by the IDB Cultural Center's Visual Arts Program

- Peru: A Legend in Silver*
Essay by Pedro G. Jurinovich. 28 pp., 1992
- Journey to Modernism: Costa Rican Painting and Sculpture from 1864 to 1959*
Essay by Efraim Hernández V. 20 pp., 1993
- Picasso: Suite Vollard*
Texts provided by the Instituto de Crédito Español, adapted by the IDB Cultural Center. 8 pp., 1993
- Colombia: Land of El Dorado*
Essay by Clemencia Plazas, Museo del Oro, Banco de la República de Colombia. 32 pp., 1993
- Graphics From Latin America: Selections from the IDB Collection*
Essay by Félix Angel. 16 pp., 1994
- Other Sensibilities: Recent Developments in the Art of Paraguay*
Essay by Félix Angel. 24 pp., 1994
- 17th and 18th Century Sculpture in Quito*
Essay by Magdalena Gallegos de Donoso. 24 pp., 1994
- Treasures of Japanese Art: Selections From the Permanent Collection of the Tokyo Fuji Art Museum*
Essay provided by the Tokyo Fuji Art Museum, adapted by the IDB Cultural Center. 48 pp., 1995*
- Painting, Drawing, and Sculpture from Latin America: Selections from the IDB Collection*
Essay by Félix Angel. 28 pp., 1995
- Timeless Beauty. Ancient Perfume and Cosmetic Containers*
Essay by Michal Dayagi-Mendels, The Israel Museum. 20 pp., 1995*
- ❖ *Figari's Montevideo (1861-1938)*
Essay by Félix Angel. 40 pp., 1995
- ❖ *Crossing Panama: A History of the Isthmus as Seen through its Art*
Essays by Félix Angel and Coralia Hassan de Llorente. 28 pp., 1995
- ❖ *What a Time it Was...Life and Culture in Buenos Aires, 1880-1920*
Essay by Félix Angel. 40 pp., 1996
- ❖ *Of Earth and Fire: Pre-Columbian and Contemporary Pottery from Nicaragua*
Essays by Félix Angel and Edgar Espinoza Pérez. 28pp., 1996
- ❖ *Expeditions: 150 Years of Smithsonian Research in Latin America*
Essay by the Smithsonian Institution staff. 48 pp., 1996
- ❖ *Between the Past and the Present: Nationalist Tendencies in Bolivian Art, 1925-1950*
Essay by Félix Angel. 28 pp., 1996
- ❖ *Design in XXth Century Barcelona: From Gaudí to the Olympics*
Essay by Juli Capella and Kim Larrea, adapted by the IDB Cultural Center. 36 pp., 1997
- ❖ *Brazilian Sculpture From 1920 to 1990*
Essays by Emanuel Araujo and Félix Angel. 48 pp., 1997**
- ❖ *Mystery and Mysticism in Dominican Art*
Essay by Marianne de Tolentino and Félix Angel. 24 pp., 1997
- ❖ *Three Moments in Jamaican Art*
Essay by Félix Angel. 40 pp., 1997
- ❖ *Points of Departure in Contemporary Colombian Art*
Essay by Félix Angel. 40 pp., 1998
- ❖ *In Search of Memory. 17 Contemporary Artists from Suriname*
Essay by Félix Angel. 36 pp., 1998
- ❖ *A Legacy of Gods. Textiles and Woodcarvings from Guatemala*
Essay by Félix Angel. 36 pp., 1998
- ❖ *L'Estampe en France. Thirty-Four Young Printmakers*
Essays by Félix Angel and Marie-Hélène Gatto. 58 pp., 1999 *
- ❖ *Parallel Realities: Five Pioneering Artists from Barbados*
Essay by Félix Angel. 40 pp., 1999

Catalogs are bilingual, in English and Spanish.

* English only.

**English and Portuguese.

❖ These catalogs may be purchased from the IDB Bookstore, 1300 New York Avenue, N.W., Washington, D.C. 20577.

E-mail: idb-books@iadb.org

The Inter-American Development Bank

The Inter-American Development Bank is an international institution created in 1959 to help accelerate the economic and social development of its member countries in Latin America and the Caribbean. The Bank is the principal source of external public financing for most countries in the region.

IDB Cultural Center

With this exhibition, the Cultural Center joins in the celebration of the 40th anniversary of the Inter-American Development Bank (1959-99). In 1992, as part of the celebrations of the Quincentennial, the Bank created the Cultural Center at its headquarters in Washington, D.C. The Cultural Center is a gallery for exhibitions and a permanent forum from which to showcase outstanding expressions of the artistic and intellectual life of its member countries. Through the Cultural Center, the Bank contributes to the understanding of cultural expression as an integral element of economic and social development. In addition to exhibitions, activities such as conferences, lectures, and concerts stimulate dialog and a greater knowledge of the culture of the Americas.



Exhibition Committee

Félix Angel

Curator of the IDB Cultural Center

Marián Caballero

Curator of Nineteenth Century Art,
Gallery of National Art of Venezuela

Alejandra Luzardo

Catalog Designer

The Cultural Center of the Inter-American Development Bank
would like to thank all the people and institutions whose cooperation
made this exhibition possible, including:

At the Gallery of National Art of Venezuela, Caracas:

Clementina Vaamonde, President

Rafael Santana, Executive Director

Marián Caballero, Curator of Nineteenth Century Art

At the Central Bank of Venezuela, Caracas:

Antonio Casas González, President

Manuel Lago Rodríguez, Armando León, Domingo Maza Zavala,

Roosevelt Velázquez, and Jorge Giordani,

Members of the Board of Directors

Marco Sandoval, First Vice President

Eddy Reyes Torres, Second Vice President

Mary Batista Lorenzo, Manager of Institutional Communications

Rayna Petkoff, Chief of the Department of Culture and External Relations

Marianella Guevara, Chief of the Cultural Division

At Polar Enterprises, Caracas:

Lorenzo Mendoza Giménez, General Director

Roselia Level, Visual Arts Unit

The Cultural Center extends special thanks to José Agustín Riveros, IDB Representative in Venezuela, and the staff
under his direction.

The Gallery of National Art of Venezuela, Caracas, has provided all photographs.

*Inter-American Development Bank
Cultural Center
1300 New York Avenue, N.W.
Washington, D.C. 20577*

*September 17 - November 19, 1999
11 am to 6 pm, Monday to Friday*