AAN-4295

TESIS
COS999
R37

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN AUDIOVISUAL

Universidad Católica Andrés Bello
BIBLIOTECA
Caracas

EL TECHO DE LA BALLENA

Modernismo y Modernidad

Autora:
Gabriela Rangel Mantilla

Tutora:
Carmen Elena Balbas

Caracas, 6 de septiembre de 1999

AGRADECIMIENTOS

A Carmen Elena Balbas por su paciente espera, lúcidos comentarios y generosa orientación.

A Esther Coviella, Daniel González, Juan Calzadilla, Caopolicán Ovalles y Peran Erminy por permitirme indagar en la memoria de su intimidad.

Angelina Jaffé Carbonell, Lía Caraballo, Sagrario Berti y Gonzalo Ramirez por su atenta capacidad crítica e infinito afecto.

A Ruth Capriles, Jesús Fuenmayor, Enrique Hernández de Jesús, al Museo Alejandro Otero y Centro de Información y Documentación Nacional de las Artes Plásticas (CINAP), pues en ellos reconozco invalorables fuentes de información.

A Diana Sánchez y Philippe Toledano por su apoyo permanente.

Y, fundamentalmente, a Carlos Contramaestre por sembrarme la necesidad de entender los misterios del arte.

RESUMEN

Con El Techo de la Ballena, modernismo y modernidad la autora se propone elaborar una reflexión sobre ciertos aspectos que marcan la emergencia del Techo de la Ballena, un grupo plástico-literario venezolano cuyo repentino nacimiento y posible deceso transcurren en el gozne histórico del final de los años 50' y de la primera mitad de los años 60'.

A través de un relato monográfico-documental narrado desde la reconstrucción de obras efímeras, fragmentos textuales, documentos críticos y entrevistas, se dibuja ténuemente el panorama que va entretejiendo algunas de las ideas centrales del grupo y que a su vez va construyendo una vertiente del discurso de la modernidad visual en el país desde una trágica condición modernista. El drama se padece, la tragedia se merece como todo aquello que es importante, diría Roland Barthes.

El Techo de la Ballena es recordado aún por sus heroicos actos de *resurección* de Dadá y del Surrealismo, por su violento deseo de borrar las fronteras entre el arte y la vida y por su desesperada necesidad de trascender. Todo ello condenó su existencia a la pronta desaparición. El Techo de la Ballena es entonces un mito de las artes visuales venezolanas y, como tal, constituye una inexplorada ruina del proyecto moderno.

INDICE

I.	INTRODUCCIÓN	1 - 6
II.	CORPUS TEÓRICO	
II.I	Sardio, Una Disputa Híbrida	7 - 24
II.II	Lo Nuevo como Tradición: un cadáver exquisito	25 - 47
III.	CONCLUSIONES	48 - 58
IV.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	59 - 64
V.	ANEXO	

I. INTRODUCCIÓN

Con la realización del Proyecto de Integración de las Artes de la Universidad Central de Venezuela, en el cual participaron artistas venezolanos y extranjeros identificados con el movimiento de la vanguardia moderna internacional y la posterior constitución del grupo literario Sardio (1956-1960) se producen dos tentativas de articulación del proyecto de la modernidad europea en el campo de las artes visuales del país. Ambos movimientos, de características disímiles, ocurridos durante la segunda mitad de la "dictadura modernizante" (Sosa Abascal, 1979, p:28) del General Marcos Pérez Jiménez (1948-1958), establecen - con diferencias de grado e intensidad - dos modos de inserción de la matriz de modernidad visual en el campo cultural venezolano. Por una parte, el arquitecto Carlos Raúl Villanueva reunía un importante grupo de artistas en torno al proyecto de construcción de la entonces nueva sede de la Universidad Central de Venezuela, con apoyo del régimen dictatorial, y por otra - aunque no sucediera simultáneamente- un grupo de escritores y artistas visuales venezolanos opuestos a aquel régimen fundaban la revista literaria Sardio para difundir las ideas del surrealismo y de la literatura existencialista. Cabe aclarar que si bien la iniciativa de financiar un proyecto para la construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas data del 2 de octubre de 1943, fecha en la cual el gobierno del General Isaías Medina Angarita promulgó el decreto[1]de creación de la obra, no fue sino hasta 1953 cuando el proyecto, a cargo de Villanueva desde un inicio, se hizo posible. Sardio, por su parte, constituye el núcleo del cual se desprende un grupo artístico disidente del régimen denominado El Techo de la Ballena.

La descripción del proceso de disolución y ruptura de los miembros de Sardio, servirá de marco situacional para presentar los fundamentos conceptuales e ideológicos que abonaron el terreno para la inserción de la tendencia surrealista y neo-dada local auspiciada por El Techo de la Ballena. Dicha tendencia

[1] Marina Gasparini hace una somera referencia al decreto de creación de la Ciudad Universitaria en su crónica sobre el proceso de consolidación del proyecto de la Ciudad Universitaria, desde el período de Medina Angarita hasta la dictadura de Pérez Jiménez.

impulsó, al menos temporalmente, un giro en la práctica artística del país pero no quebrantó el proyecto moderno en sí mismo.

A efectos de explicar la trayectoria de éste giro, se requiere precisar que el neo-dadaismo fue un fenómeno artístico ligado al pensamiento existencialista de postguerra y que, de acuerdo A. Huyssen[2] (1993, p:144) , constituyó un movimiento contestatario, anárquico y despolitizado, que comenzó a extenderse en Europa y los Estados Unidos a finales de la década de los años 50'. Si bien el redescubrimiento del Dada en la Europa devastada por los efectos de la II Guerra Mundial y en los Estados Unidos del *New Deal* tuvo diferentes recepciones en las culturas metropolitanas, en el caso de la proyección de dicha tendencia en la práctica artística local, operó la poderosa influencia de la ideología marxista, hecho éste que a menudo ha producido una confusión en las intenciones programáticas del Techo de la Ballena.

A través de una lectura actualizada de los textos fundacionales y de creación de ese grupo se hace visible la adhesión ideológica de sus miembros al movimiento de Lucha Armada revolucionaria que vivió el país en los años 60' (Plaza, 1980, pp:2-30), pero también resulta notorio su rechazo a cualquier lineamiento estético establecido por la ideología marxista ortodoxa. Esta distinción será enunciada en función de establecer el carácter despolitizado y anárquico del Techo de la Ballena en el contexto del proyecto estético del neo-dada internacional y bajo las particularidades de su recepción en una sociedad periférica. Igualmente, se emprenderá un análisis de la modernidad estética en la Venezuela de finales de los años 50' y comienzos los años 60' a partir de los contenidos del programa estético-político que ese grupo despliega en sus tres manifiestos (**Rayados sobre el Techo números 1, 2 y 3**) y en sus exposiciones - acciones (**Espacios Vivientes, Para Restituir el Magma, Homenaje a la Cursilería, Cabezas Filosóficas, Homenaje a la Necrofilia, Sujetos Plásticos, Dibujos Coloidales, Engranajes**).

La descripción y análisis general de las fuentes textuales anteriormente señaladas del Techo de la Ballena así como el contexto histórico - político que origina la desintegración de Sardio y señala el paso hacia la democracia *puntofijista*[3], permitirá además explicar la correlación entre modernidad y sociedad, correlación que en el caso del Techo de la Ballena consagró la igualación entre el arte y la vida.

Partiendo de la lectura del fenómeno moderno aportada por N. García Canclini y en el camino de ofrecer un panorama claro de cómo ha sido la inserción local del modernismo neo-dada y surrealista en el período que abarca el final de los años 50' y buena parte de la década de los años 60 se entenderá a la modernidad:

> *Como un estadio histórico, la modernización como un proceso social que persigue la construcción de la modernidad y los modernismos como aquellos proyectos culturales que tienen lugar en diversas etapas del desarrollo del capitalismo.*

Para apoyar este mapa de relaciones cuyo tejido se adosa a la llamada era de rentismo petrolero, habría que aclarar que el programa de modernización estética en la Venezuela del siglo XX comienza a tomar cuerpo vertiginosamente al comienzo de los años 40' con la creación de instituciones culturales. Dicho programa es continuado durante la dictadura de Pérez Jiménez y prolongado en el primer plan de gobierno del período democrático una vez interrumpido el mandato del dictador.

Del pensamiento de A. Sosa Abascal (1979, pp: 11-32) se puede extraer que es a partir de la explotación petrolera cuando el país adopta un modelo de

---

[2] El texto citado de este autor ha sido traducido por la autora del trabajo de grado. Esto incluye a la totalidad de la bibliografía utilizada a lo largo de la investigación.

[3] El llamado Pacto de Punto Fijo es un acuerdo político suscrito entre AD, COPEI y URD durante la breve transición que abarca el fin de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y el gobierno provicional de la Junta Patriótica. Dicho pacto establece una alianza de los mencionados partidos con el objetivo de consolidar el modelo de democracia liberal-burgués en el país a través de participación representativa de esas tres fuerzas en el gobierno y la consecuente exclusión del PCV. Toma el nombre de una casa ubicada en

desarrollo que le permite transformar la lógica productiva del siglo XIX en la del siglo XX:

> *Hasta la aparición del petróleo el Estado venezolano es débil económica y políticamente. Depende para sus ingresos de los impuestos y derechos de aduana y vive casi siempre en precarias condiciones. Políticamente depende de los dueños de la tierra o de los sectores exportadores e importadores. Con frecuencia el Estado es el reflejo del grupo o caudillo de mayor poder en cada momento. A partir de la explotación petrolera cambia radicalmente esta situación. El Estado venezolano es ahora poseedor de una fuente autónoma de ingresos, considerablemente mayor que todas las anteriores. Pero no se queda ahí, sino que el Estado se convierte en el propietario de la fuente de toda la economía nacional y por tanto, en el que define a través del empleo del gasto público la orientación general de la economía, además de convertirse en el mayor empleador y en el mayor inversionista dentro del aparato económico venezolano.*

Metodológicamente se contempla hilvanar un análisis histórico donde se hará una somera descripción de la situación del arte venezolano de finales de los años 50' y de los años 60', bisagra histórica que ha sido demarcada por la crítica de arte formalista[4] como punto de quiebre de la modernidad ocasionado por la marca que produce la reaparición del Dada y del surrealismo en los modernismos de posguerra. De acuerdo a las ideas de Clement Greenberg, el teórico formalista más influyente de ese período, el punto de quiebre del proyecto de la modernidad - signada ésta por el predominio de la abstracción- se manifiesta a través de la introducción de variables performáticas en la obra de arte con la consecuente desaparición de los conceptos de originalidad y progreso inherentes al arte moderno y al proyecto de la modernidad en sí. Este movimiento se analizará en una relectura contextual del proceso de inserción de la tendencia neo-dada en la práctica artística venezolana a través del grupo El Techo de la Ballena y se extenderá el campo de descripción y análisis a la conformación en el país de un pequeño núcleo de actores, intelectuales y

---

la urbanización Sabana Grande propiedad de Rafael Caldera en la cual se realizaron las reuniones políticas que dieron lugar a la concertación del acuerdo.

[4] La corriente formalista está conformada por las obras de los críticos Michael Fried y Clement Greenberg, entre otros. En líneas generales, para estos autores la obra de arte es interpretada de acuerdo a las relaciones formales que ella suscita.

artistas de izquierda, cuyas tensiones ideológicas fueron alimentadas por el ascenso al poder del movimiento revolucionario cubano "26 de Julio" y por el *foquismo*[5]. El programa modernizante de este núcleo actores desprendido de la fragmentación de Sardio será interpretado en una aproximación cultural que contempla, a grandes rasgos, las transformaciones del neo-dada y el surrealismo en el programa visual del Techo de la Ballena.

A. Rama (1987, pp:2-36) cuya aportación crítica constituye el corpus teórico predominante en la interpretación del fenómeno estético irradiado por El Techo de la Ballena cuestiona el programa del grupo por la dependencia que éste experimenta ante la imitación de los modelos estéticos de la metrópolis. Para el crítico esta falla se expresa:

> *En todos los movimientos intelectuales de la época se registra una rápida y muchas veces superficial o indiscriminada apropiación de valores europeos, trátese de André Breton, de T.S. Eliot o de Jean Paul Sartre, de Antonio Gramsci o de Pablo Neruda. Pero además la incorporación tardía de los 'itsmos' de la primera posguerra es propia del funcionamiento de la nueva vanguardia que irrumpe en el mundo occidental en la década del cincuenta y cuyo centro más calificado estará representado el arte y las letras norteamericanas* (Rama, 1987, pp:17-18)

A esta percepción de Rama se contrapone la lectura de la modernidad latinoamericana de García Canclini (1995, p:26), para quien "este modo de interpretar nuevas ideas con significados inapropiados" confina a las artes visuales a fórmulas simplistas como aquella del realismo mágico, empleada en el pasado reciente por la crítica literaria para interpretar la complejidad de obras de escritores muy diversos. De aquí el propósito de emprender una lectura contextual más amplia, complementada en los modos de configuración que adquieren las instituciones culturales del país dentro del esquema de la modernidad.

---

[5] Foquismo: praxis elaborada por El "Ché" Guevara y Regis Debray en los años 60' en la cual se plantea que el proceso revolucionario se emprende a través del estímulo de focos o puntos focales como estrategia global de revolución.

Por último, en las conclusiones se estiman las posibles causas de la prolongada ausencia de los miembros del Techo de la Ballena en la práctica artística venezolana desde finales de la década de los años 60' en adelante. En este sentido, el supuesto punto de quiebre de la modernidad en las artes visuales venezolanas producido por la irrupción del Techo de la Ballena queda revocado por esta ausencia y está orientado a mostrar más las fallas del modernismo neo-dada que el hundimiento definitivo del proyecto de la modernidad. La escasa obra que queda de los artistas visuales que formaron parte del grupo, los medios expresivos empleados y su expreso contenido efímero constituyen variables que permiten emprender la lectura de uno de los trayectos más intensos de la modernidad tardía del siglo XX en Venezuela.

II. CORPUS TEORICO

II.I SARDIO, UNA DISPUTA HÍBRIDA

Es necesario restituir el magma la materia en ebullición la lujuria de la lava colocar una tela al pie del volcán restituir el mundo la lujuria de la lava demostrar que la materia es más lúcida que el color de esta manera lo amorfo cercenado de la realidad todo lo superfluo que le impide trascenderse supera la inmediatez de la materia como medio de expresión haciéndola no instrumento ejecutor pero si medium actuante que se vuelve estallido impacto la materia se trasciende la materia se trasciende las texturas se extremecen los ritmos tienden al vértigo eso que preside al acto de crear que es violentarse-dejar constancia de que se es porque hay que restituir al magma en su caida... el informalismo lo reubica en la plena actividad del crear restablece categorías y relaciones que ya la ciencia presiente porque el informalismo también tiene su hongo el toque de una materia arbitraria que corre hasta los ojos más incrédulos es una posibilidad de creación tan evidente y tan real como la tierra y la piedra que configuran las montañas porque es necesario restituir el magma la materia en ebullición la prótesis de adán. **(El Techo de la Ballena,1961)**[6]

En 1961 aparece en Caracas el número 8 de la revista literaria Sardio, última entrega de una publicación que aglutinó intelectuales y artistas venezolanos disidentes de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, entre cuyos fundadores se cuentan Guillermo Sucre, Adriano González León, Elisa Lerner, Carlos Contramaestre, Mateo Manaure, Manuel Quintana Castillo, Alberto Brandt, Rodolfo Izaguirre, Francisco Pérez Perdomo, Gonzalo Castellanos, Luis García Morales, Ramón Palomares, Efraín Hurtado y Pedro Duno.

En el temario del número 8 se rubrica un texto sin firma titulado Testimonio Sobre Cuba; se incluyen un grupo de textos de creación con las firmas de Salvador Garmendia, Gonzalo Castellanos, Francisco Pérez Perdomo, José Antonio Vasco, Tomás Latorre, Caopolicán Ovalles, Edmundo Aray y

---

[6] Texto escrito bajo la técnica del cadáver exquisito surrealista y publicado en el Rayado no. 1, revista-catálogo de la exposición Para Restituir el Magma. Dicha técnica consiste en la escritura colectiva y automática de textos. Aldo Pellegrini apunta: "tiene similitud con el procedimiento de asociación libre usado por Freud. Su función consiste en abrir las compuertas de lo inconsciente para permitir su expresión directa, sin la censura de la razón (...) Lo que cuenta no es el documento en sí, ni su posibildad de ser interpretado, sino el hecho de constituir un paisaje total (...), parece el resultado de potencias

Wolfgang Borchert, un ensayo de Rodolfo Izaguirre sobre Thomas Wolfe, un manifiesto de Intelectuales Cubanos y los pre-manifiestos del Techo de la Ballena. Pero el número 8 surge tardíamente cuando ya se ha anunciado la extinción de Sardio a raíz del áspero enfrentamiento ideológico que suscita la revolución cubana en entregas anteriores de la revista. De una manera encendida aunque conservando cierta inflexión moderada se interpretan los acontecimientos políticos en el número 5-6 de la revista:

> *Sensibles a todos los movimientos en que el hombre ha dejado testimonio inquebrantable de la libertad de su espíritu o de la grandeza de su sacrificio, al producirse el triunfo de la revolución cubana, en enero de este año, le saludamos con la esperanza más vigorosa de la hoy renaciente democracia latinoamericana; así como lanzamos nuestro enfático repudio a la amenaza de intervención armada sobre nuestro país por parte del poderío yanqui, en el momento en que la temeraria visita del vice-presidente Nixon desencadenaba profunda protesta del pueblo venezolano contra el imperialismo del Norte.* (Sardio, 1958)

Este primer esbozo de aproximación al álgido proceso cubano y la breve presencia en el país de Fidel Castro y Pablo Neruda, aclamados en un mitín de propaganda para la causa revolucionaria celebrado el 4 de febrero de 1959 en Caracas, precipitan las agudas discrepancias entre los miembros de Sardio. A raíz de éstas y con la consecuente ruptura, cuya constatación más expedita se halla en el panfleto Testimonio Sobre Cuba, se define la adhesión incondicional de un sector de Sardio al movimiento 26 de Julio y se demarca el nacimiento del Techo de la Ballena:

> *No vacilamos en declarar a la revolución cubana como un anticipo de la REVOLUCION IRREMEDIABLE, pues ya no se trata de un cambio en los métodos sino de un vuelco radical del ser humano a la conquista de otras maneras y otras relaciones y vínculos que establecerán las bases de un nuevo lenguaje, de una nueva vida que preparará, mientras se espera el advenimiento de una sociedad sin clases, 'la preponderancia de la única clase que tenga aún una misión universal, pues sufre en su carne de todos los males de la historia, de todos los males universales: el proletariado'* (Sardio, 1959, p:15)

---

centrífugas que parten de lo pronfundo del espíritu donde se hallarían sometidas a su intensa presión.

Más aún, el editorial del número 7 de la revista titulado El Intelectual de Izquierda y Cierta Estética Revolucionaria (Chacón, 1970, p:261) complementa el relato de las diferencias que alinearon a uno y otro sector en posiciones antagónicas y desencadenantes de un rompimiento irreversible:

> *Ningún compromiso puede exigir a un escritor la ruptura de su vocación y el cercenamiento de su inteligencia, y en el caso de que lo exigiere ya sabríamos que es una actitud atentativa contra la estirpe del hombre. Sin embargo, advenedizos a una causa que acaso los mira con desdén, ciertos inlectuales -¡Y de izquierda!- han hecho de la sumisión y de la idolatría las nuevas 'tablas de la ley', así en las formas más anacrónicas y en los moldes más vacíos de significación -dignos de cierto arte burgués en decadencia-, han injertado vagas consignas de una Revolución que no alcanzan a asimilar sino a través de lecturas tardías y de esquemas simplistas. De todo ello ha salido un seudo-arte, una seudo-estética, ambos dominados por una mediocridad inventiva y tanto más nefastos cuanto se arrogan el dominio de una concepción nueva del mundo.*

El Techo de la Ballena interpretado por Rama (1987,p:2) como "un estallido más que una escuela o una estética coherente", contribuye a despejar muchas de las posibles variables que se entrecruzan con el vasto entramado histórico-político-cultural de la Venezuela de los años 60'. La aparición de la "Antología del Techo de la Ballena" compilada por Rama, reviste una importancia considerable para el cuerpo teórico de la historiografía de arte venezolana al elaborar una primera reflexión sobre el contexto político-social del país después de la dictadura de Pérez Jiménez y a partir del proyecto cultural moderno encarnado en ese grupo. Pero si bien el ensayo elaborado por el mencionado crítico da a conocer algunos de los textos fundamentales del Techo de la Ballena y constituye un paso inicial para el análisis de ese fenómeno estético; en la actualidad es interpretado[7] como un claro indicio del punto de fractura de la unidad modernista abstracto-constructiva instaurada en las décadas de los años 40' y 50' por el grupo de vanguardia Los Disidentes[8] y la "Integración de las Artes" del arquitecto Carlos

---

[7] Ver referencia a la exposición Casco de Acero, el arte de las instalaciones.

[8] Los Disidentes es el nombre de una revista editada en París por artistas, escritores y críticos venezolanos cuyo primer número apareció en marzo de 1950 y el último, el No.

Raúl Villanueva. Esta apreciación, sin embargo, obedece a una lectura sesgada del ensayo de Rama para quien la emergencia del Techo de la Ballena, significó:

> *Un movimiento de revisión drástica de los valores culturales vigentes y una transmutación de la literatura y el arte que se ejercían en el país, todo ello al servicio de un proyecto militante, contemporáneo, de apoyo a la insurgencia revolucionaria"*[9].

Pero regresando a la progresión ideológica experimentada en Sardio, Rama sitúa el orígen de la disputa:

> *Bajo el impacto de los sucesos políticos del momento: la recién estrenada democracia venezolana, luego de la década de dictadura de Pérez Jimenez(...)*
> *Los problemas internos del país derivados de la linea insurreccional adoptada por los agrupamientos de la izquierda en oposición a la represión instaurada por el gobierno de Rómulo Betancourt.* (Rama, 1987, p:13)

La interpretación de la violencia, "la materia en ebullición" que El Techo de la Ballena asume metafóricamente para desprenderse de Sardio es contextualizada por el mencionado autor:

> *En el clima general de violencia que dominó la vida venezolana entre los años 1960 y 1964, período de su mayor virulencia en el cual se sitúan las acciones vigorosas de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional.*(Rama,1987,p :13)

5, fue publicado en septiembre de ese mismo año. El grupo Los Disidentes, que se congregó alrededor de la revista, contó entre sus miembros a: Pascual Navarro, Alejandro Otero, Mateo Manaure, Luis Guevara Moreno, Carlos González Bogen, Narciso Debourg, Perán Erminy, Rubén Núñez, Dora Hersen, Aimée Battistini, Belén Núñez y J.R. Guillent Pérez. A partir del segundo número participaron: Rafael Zapata Bernardo Chataing y Miguel Arroyo. En el tercer número incluyó a: Luis E. Chávez, Armando Barrios y Régulo Pérez. Para el quinto y último número, se añaden: César Enríquez, Genaro Moreno y Omar Carreño. Los Disidentes toma el nombre de una expresión despectiva extraída de unas fuertes declaraciones que emitiera Gaston Diehl, crítico y diplomático francés, en la prensa nacional refiriéndose a las ambiciones del grupo de pintores abstractos venezolanos becados o radicados circunstancialmente en París. Dicho grupo también contó con el respaldo de Pierre Boulez, Rene Char y Armand Gatti. Su manifiesto del No, causó un escándalo considerable en el medio cultural del país.

A C. Contramaestre, quien comparte la autoría del nombre del grupo[10] y establece en buena medida la orientación plástica del mismo, corresponde aportar una visión constrastante del asunto:

> *Yo creo que era una reacción al formalismo de Sardio. Sardio siempre me pareció un movimiento demasiado intelectualoso donde la vida iba por un lado y la literatura por otro. Nosotros creíamos desde aquel momento que la vida y la literatura tenían que ser aliados para poder dar un producto más cercano a la realidad.* (Coviella y Dávila, 1981, p:21)

F. Pérez Perdomo comenta las circunstancias de la ruptura bajo la perspectiva acusiosa de una crónica histórica:

> *Este grupo que editó unos 5 ó 6 libros y 8 números de la revista, a partir de 1960-61 comenzó a vacilar, a tambalearse(...) Muchos de los integrantes de ese grupo se fueron a Europa, otros, por diferentes motivos, nos tuvimos que ir al interior del país y otros, en fin, se dedicaron a otras actividades. Entonces el grupo comenzó a dispersarse, quedaba muy poco del grupo, claro quedaba la inquietud personal, pero muchos abandonaron la búsqueda artística. Ese grupo comenzó a vacilar (...) pero también por razones políticas (...) Lo más lógico era que muchos del grupo Sardio que coincidíamos en una serie de planteamientos estéticos y en una mayor radicalización de la política que no existía en Sardio, nos fueramos incorporando al Techo de la Ballena (...) El Techo de la Ballena era más radical en los planteamientos políticos que Sardio; éste mantuvo una posición más bien de rigor académico que El Techo de la Ballena que era más subversivo a través del arte para obtener un fin político.* (Coviella y Dávila, 1981,p:72)

Entre las posiciones de ambos artistas se advierte un agudo contraste de lecturas correspondiente a dos tensiones que coexisten en Sardio y que se repiten más adelante en El Techo de la Ballena. La visión de Pérez Perdomo representa una pulsión modernizadora consistente en un reformismo estético pausado y

---

[10] El Techo de la Ballena es el nombre que acuñan Caopolicán Ovalles y Carlos Contramaestre para denominar ciertas actividades teatrales organizadas durante la estancia estudiantil de ambos artistas en Salamanca entre 1958-1959. Dicho nombre es tomado de un pasaje de la recopilación de Literaturas Germánicas Medievales realizada por Jorge Luis Borges con la colaboración de María Esther Vásquez.

racional, mientras que Contramaestre expresa la necesidad de una redefinición radical y absoluta de ese mismo proyecto.

Cabe mencionar que el advenimiento del 23 de 1958, fecha del término definitivo de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, es el resultado de un proceso de alianzas circunstanciales cristalizadas en una Junta Patriótica provisional que representa a sectores de muy diversas tendencias. De acuerdo a E. Plaza (1980) este panorama sectorizado se articula, según sus intereses y objetivos, en: "una democracia representativa" encarnada en los "partidos reformistas de AD, COPEI, y URD"; "el militarismo representado en distintos y opuestos sectores del ejército, de derecha y progresistas, que reclamaban para sí el ejercicio del gobierno" y "los sectores de izquierda que representaban la alternativa revolucionaria" (Plaza, 1980, pp:4-5) En el cruce hacia los años 60' el enfrentamiento de estos sectores y la crisis económica originada por la baja de los ingresos petroleros, la fuga de capitales, el desplazamiento poblacional masivo de las zonas rurales a las ciudades, el desempleo y la cancelación de las deudas desencadenan, a juicio de Plaza, un clima de violencia acendrada en el país.

Pero las fricciones ocurridas en Sardio entre social-demócratas y marxistas, entre "adecos e izquierda" (Coviella y Dávila, 1981, p:5) como son definidas años más tarde por José Antonio Vasco, no sólo se limitan al asunto cubano y "a las drásticas represiones policiales" del gobierno de Rómulo Betancourt apuntadas por Rama (1987,p:13) sino que trasuntan otras divisiones acaso más sutiles y de vieja data que habrían de estallar en la exposición colectiva informalista de Espacios Vivientes (1959-60) organizada por Juan Calzadilla y Peran Erminy[11]. Así: Manuel Quintana Castillo, Alberto Brandt, Teresa Casanova, Gabriel Morera, Renzo Vestrini, Fernando Irazábal, Daniel González, Carlos Contramaestre, Luisa Richter, Humberto Jaimes Sánchez, J.M. Cruxent, Rafael Sandoval, Víctor

[11] La exposición se inaugura inicialmente en una galería del Concejo Municipal de Maracaibo. Espacios Vivientes es organizada cuando aún no se ha formalizado la fundación del Techo de la Ballena, pero es a partir de la misma que se conforma el círculo de artistas plásticos del grupo. Por otra parte, Calzadilla fija la realización de la misma como inicio de las actividades del Techo de la Ballena.

Valera, Carlos Almenar, Jorge Castillo, Marcos Miliani, Mercedes Pardo, Jesús Soto, Pedro Briceño, Ramón Vázquez Brito, Esteban Muro y Perán Erminy, exhiben en Maracaibo las primeras obras informalistas realizadas en el país.

En palabras de J. Calzadilla la premisa de la muestra Espacios Vivientes consiste en:

> *La búsqueda de un espíritu nuevo en la substantividad de la materia; la destrucción de: toda imagen y toda forma y la invención de los espacios topológicos, que responden a una dimensión del yo; el interés por expresar el dinamismo por la civilización y el presente desintegrado del hombre a causa de los poderes excesivos de la ciencia inhumana; la angustia existencial por referir una imagen perdurable del propio ser, del tiempo, del movimiento continuo son, en el plano teórico, los impulsos vitales que animan a este nuevo arte. En la experiencia de las técnicas, el Informalismo plantea la necesidad de una libertad total de acción a fin de incorporar a la pintura materias y procedimientos originales que sirvan para elaborar una visión nueva del cosmos.* (Calzadilla, 1959)

El Informalismo fue la vertiente europea del *Action Painting* [12]o Expresionismo Abstracto norteamericano, surgida durante la posguerra como respuesta a la rigidez el abstraccionismo geómetrico y en la cual se combinaban libremente la gestualidad del automatismo y la abstracción. A través del informalismo la historia del arte fija la reinserción europea del surrealismo, movimiento de vanguardia proscrito durante años por la ocupación alemana de Francia. Sardio, a su vez, apuntaba en contra de las categorías de la literatura costumbrista: la anécdota, el paisajismo y la visión pintoresca de la realidad y se había propuesto la modernización de las letras venezolanas a través de la recuperación de las premisas de la literatura francesa, desde una "filiación muy marcada con el Surrealismo y con las ideas de André Breton"[13](Caraballo, 1998) y con la traducción de autores norteamericanos y europeos inéditos en el país. Pero si bien en Sardio se privilegia la escritura sobre lo visual, en 1957 organiza una

---

[12] También se le conoce como Arte Informal o Tachismo (del francés Tachisme).
[13] La investigadora y curadora Lía Caraballo postula esta orientación de Sardio en su cronología inédita del arte venezolano del siglo XX. Dicha cronología es un valioso material de apoyo documental gentilmente cedido por su autora.

exposición[14] de arte abstracto-geométrico en los espacios de su pequeña galería-librería situada en el pasaje Iruña frente al Teatro Municipal, pues dentro de él participan importantes artistas ligados a esa tendencia.

Pero es a través de Espacios Vivientes que otro ángulo del enfrentamiento sardiano se revela para agregar un elemento de peso a las discrepancias. Esto es, el deslinde de un modo de expresión reconocida y reconocible para la inmediata adopción de un lenguaje de resistencia. En efecto, el informalismo se concibe militantemente por los organizores de la muestra como un ejercicio de resistencia al arte oficial encarnado en el país por la abstracción-geométrica. Práctica ya aceptada en el arte nacional para el inicio de los años 60' y que, de acuerdo a una valoración reciente que hace J. A. Navarrete:

> *Es un componente de la identidad al hacerse patrimonio de un amplio sector de peso en la sociedad, penetrar en la vida cotidiana y emblematizar -incluso internacionalmente- el arte profesional del país durante décadas.*

Sin embargo, la inscripción del informalismo como lenguaje de ruptura de la cultura oficial por parte del Techo de la Ballena ocurre de manera contradictoria. No todas las obras expuestas en Espacios Vivientes bajo la impronta informalista se adaptan a un lenguaje plástico del componente irracional que se expresa, de acuerdo a Calzadilla "por oposición a lo apolíneo, ponen el acento en impulsos instintivos, minan la base racionalista del abstraccionismo geométrico" (Calzadilla, 1975, p:99).

Rama (1987, p:26), por su parte, enfoca distorsionadamente el alcance de la oposición informalista a la abstracción geométrica al sostener que ésta actúa:

> *Contra una cultura provinciana, contra los productos almibarados de un arte pequeño-burgués, pero también contra la inserción domesticada del artista en la estructura de una sociedad enriquecida y modernizada, siempre*

[14] La autora ha encontrado diferentes referencias a dicha exposición sin haber podido localizar un catálogo de la misma. En base a entrevistas informales realizadas a algunos

dispuesta a aceptarlo en la medida de su neutralidad y de su abstención de la crítica o de la protesta

Pues en Espacios Vivientes también concurren Mercedes Pardo, Jesús Soto, Víctor Valera y Peran Erminy, artistas de una marcada trayectoria geométrica para el momento y protagonistas ellos del proceso de inserción del modernismo constructivista-geométrico en la práctica artística venezolana. Sin embargo, cabe señalar que más adelante Pardo continúa explorando las cualidades matéricas del color hasta llevarlas a la monocromía.

Conviene aquí hacer una larga disgreción que ilustra las fallas del debate que da origen al deceso de Sardio para situar en su lugar el proyecto modernista del Techo de la Ballena.

La realización de la Ciudad Universitaria de Caracas al inicio de los años 50' escinde las opiniones de la élite intelectual y artística del país en dos corrientes que desde ese momento y durante muchos años animan la semiosis del discurso estético del modernismo venezolano. Por una parte se defiende y aprueba la proeza cultural de la integración o síntesis de las artes experimentales, abstractas, con la arquitectura bajo el cumplimiento de una promesa social desarrollista y por otra se cuestiona la validez ética de dicha utopía en el contexto de una obra que legitima la razón de gobierno del dictador Marcos Pérez Jiménez. Para M. Arroyo (1995, p:77) testigo de los hechos:

> *La intención y aún la propia experiencia perseguida con la integración, se vio no obstante frustrada por un equívoco de naturaleza política: la Ciudad Universitaria, aunque comenzada por el mismo Villanueva bajo el gobierno democratico de Isaías Medina, estaba siendo continuada en el régimen dictatorial de Marcos Pérez Jiménez. Y haciendo una fácil deducción llegó a pensarse que quienes colaboraban en ella, debían, por lo tanto, estar de acuerdo con el régimen.*

---

miembros del Techo de la Ballena y a otros artistas se ha llegado a la conclusión del predominio de obras de la tendencia abstracto-geómetrico de aquella muestra.

Otro matiz histórico se añade a este paradójico panorama. En la Ciudad Universitaria, obra sujeta a la permanente sospecha moral, Villanueva no sólo promueve y apoya la práctica experimental de los artistas venezolanos y de prestigiosas figuras de la vanguardia internacional[15] sino que admite la contribución de artistas disidentes del régimen quienes, de acuerdo al testimonio de Arroyo (1991, p:77)), más adelante se ven forzados a ratificar su independencia y rechazo al pérezjimenismo por la presión de un vasto sector de las élites intelectuales en un documento público de rechazo a ese régimen. Pese a la participación indiscriminada entre opositores y conformistas en la concepción de un espacio utópico para la experimentación, la Ciudad Universitaria encarna y multiplica otros enfrentamientos. Así, para 1957, año de realización de la exposición de pintura abstracta organizada por Sardio, la prensa nacional registra los ecos de una intensa polémica suscitada entre el artista Alejandro Otero Rodríguez y el escritor Miguel Otero Silva sobre la validez del arte abstracto.

Para Otero Silva:

> *El arte abstracto, tanto como actitud estética, es una posición filosófica. Su signo es la evasión. Su procedimiento, el escaparse de la realidad para refugiarse en el mundo subjetivo, esotérico del artista. Es la vieja teoría del arte por el arte, de arte incontaminado, que aparece en la historia de la humanidad con diversos ropajes y que en el siglo veinte, a raíz de ambas guerras mundiales, ha pretendido refugiarse en la fórmula del 'arte abstracto'. Es una fórmula comprensible apenas por un cenáculo iniciado y minoritario, que niega al hombre y a la tierra, que no quiere saber nada del pueblo y de sus angustias, que pretende sustituir la emoción artística por la apreciación cerebral de la obra. Es explicable que en un país de cultura decadente o 'faisande', agobiado por el escepticismo y la falta de fe en el hombre, se le otorgue el premio nacional de pintura a un cuadro abstracto. Pero nunca en estas naciones americanas que están levantando su destino con arcilla humana y que reclaman de sus artistas una obra que contribuya al logro cabal de ese destino.* (Antillano, 1974, P:58-59)

Mientras que para Otero Rodríguez:

---

[15] Entre los artistas extranjeros que participan de la experiencia figuran Hans Arp, Sophie Taeber-Arp, Fernand Léger, Antoine Pevsner, entre otros. Estos artistas, considerados

> *El arte abstracto es precisamente eso: un nuevo lenguaje para expresar una nueva realidad. ¿No son, al fin y cabo, realidad y lenguaje equivalentes cuando se trata de expresión? En el arte abstracto esto se cumple con más eficacia que en ninguna forma del arte anterior. En la pintura y escultura figurativa una imagen podría ser interpretada de muy diversos modos porque los símbolos son imprecisos. En la pintura o en la esculta abstracta la forma es directamente lo que es y no otra cosa, porque se ha llegado a identificar forma y verdad. Porque cada problema tiene en el artista la forma o relación de forma que lo expresa sin tener que recurrir a la imitación o al símbolo. Por eso el arte abstracto es directo, por eso es simple, por eso no hay en él artimañas de oficio, por eso su estructura es desnuda y la materia y el color directos.* (Antillano, 1974, pp: 59-62)

Sobre ésta polémica, Arroyo (1991,p:74) ofrece un valioso comentario a título de observador histórico de ambas posiciones antagónicas:

> *Cuando en 1952 Carlos Raúl Villanueva inició su proyecto de integración en la Ciudad Universitaria de Caracas, el mundo artístico venezolano se hallaba dividido entre una inmensa mayoría de personas que pensaban que el abstraccionismo, en cualquiera de sus formas, era tarea de locos o de insensibles sociales, y una pequeña minoría que, cuando menos, veía en él una actitud fresca y nueva ante los problemas de la creación y el arte.* (Arroyo, 1991)

Así, la polémica de los Otero, que R. Guevara (Guevara y Ledezma, 1997, p:13) caracteriza como "el nivel cumbre de una disputa, soterrada, amarga y enconada que había enfrentado entre bastidores a los artistas figurativos y aquellos que ejercían ya los términos audaces de lenguajes de mayores síntesis", también entreteje y acumula los residuos de discursos de enfrentamientos anteriores a la realización de la Ciudad Universitaria. De aquí que para el momento en que se produce la polémica sobre la abstracción, también se sumen a ella las antiguas discrepancias generadas por El Salón Oficial Anual de Arte Venezolano instituido desde 1940 y el Museo de Bellas Artes, cuya realización en 1938 se había encomendado igualmente a Carlos Raúl Villanueva. Ambas instituciones, creadas en la transición democrática que

---

"degenerados" por el nacionalsocialismo, son víctimas de la intolerancia autoritaria

se establece en el país desde 1936 con la muerte del dictador Juan Vicente Gómez y hasta el golpe militar de 1948, materializan las aspiraciones de transformación contempladas por la generación del 28'. Sobre la emergencia de este grupo Sosa Abascal (1979, p:13) estima que:

> *Los estudiantes del 28' son la expresión del cambio que se viene dando en la sociedad venezolana. No son los típicos "hijos de la oligarquía agraria", pero tampoco son "el proletariado llegado a la universidad". Son una manifestación característica del nacimiento de un nuevo estrato social-urbano petrolero. Por lo tanto, una élite social unida por su origen de clase, por educación común y por la postura conjunta frente al régimen.*

En otro pasaje Sosa Abascal (1979, p:13-16) explica que esa generación "experimenta la fuerza de la idea de la liberación nacional" y que un sector de ella elabora en 1931 el Plan de Barranquilla, documento de reforma moderna del Estado que es "el núcleo de lo que será el Estado en la democracia liberal-burguesa en Venezuela". Poco después la muerte del dictador Gómez y durante la transición que abarca los gobiernos de López Contreras, Medina Angarita y Gallegos, la generación del 28' deja de ser un conjunto unitario e indiferenciado de jóvenes reformistas para ir disgregándose y reagrupándose en varios núcleos de tendencias ideológicas diversas y proyectos modernistas divergentes.

Es también durante el período histórico que abarca las décadas de los años 40' y los 50' cuando Venezuela introduce en su estructura socioeconómica los signos modernizantes que posibilitan la aparición de un mercado cultural orientado a satisfacer las necesidades de una élite emergente y la "fragmentación de los universos simbólicos" a la cual alude García Canclini (1995,p:38). El ideario de la modernidad europea, explica este autor, pudiera ser desgranado en cuatro grandes núcleos conceptuales:

> *La emancipación se entiende como la secularización del campo cultural, la producción autoregulada y autoexpresiva de prácticas simbólicas y su desarrollo en mercados independientes. El proyecto de la expansión sería la tendencia de la modernidad a extender el conocimiento y la*

---

durante los años de ocupación alemana.

> *posesión de lo natural como también de la producción, distribución y consumo de bienes. La renovación abarcaría dos áreas complementarias. Por una parte hay una búsqueda incesante de mejoras e innovación típica de la relación entre naturaleza y sociedad en la cual no hay reglas sagradas que rijan cómo debe ser el mundo. Por otra parte opera una necesidad recurrente de restablecer las marcas distintivas que la sociedad de consumo borra.*
> *El proyecto democrático es aquel en el cual la fe es colocada en la educación, la distribución del arte y el conocimiento especializado en atención del desarrollo de una conducta racional y moral. Esto se extiende desde la ilustración hasta la UNESCO, del positivismo a los programas educativos tendientes a la popularización de la ciencia y la cultura emprendidos por gobiernos liberales y socialistas.* (García Canclini, 1995, p:22)

Sosa Abascal (1979, pp: 11-32) destaca en su análisis de ese período modernizante algunos de ellos, entre los cuales adquieren relevancia la formación y consolidación de los partidos políticos, el surgimiento del movimiento sindical, la promulgación del sufragio popular, la organización del movimiento patronal, la urbanización del país, la participación del Estado en la renta petrolera, la racionalización de la economía y la reforma educativa. Dicha fragmentación de los universos simbólicos libera los enfrentamientos que se concentran, circunstancialmente, en la consolidación de la Ciudad Universitaria y que serán recuperados por la izquierda alineada a la revolución cubana en el proceso de ruptura de Sardio al despuntar los años 60'.

Los rápidos cambios que experimenta el país a partir de la modernización petrolera y la emergencia de una clase media profesional posibilitan, además, la expansión de los circuitos culturales (Guevara y Ledezma, 1997, pp:3-18) como es el caso del Museo de Bellas Artes y del Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, los cuales a su vez estimulan la proliferación de salones de arte públicos (Michelena, Arze, de los Independientes) o privados (D'Empaire, Avellán, Planchart), galerías (Cuatro Muros, Sardio, Minotauro, Cuatro Vientos, Lauro), proyectos artístico-educativos como el Taller Libre de Arte o la reforma de la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas y la creación de una política de subsidios, bolsas de trabajo y premios (Pintura, Escultura, Dibujo y Grabado,

Artes Aplicadas, Nacional, Boulton, Roma, Rotary Club, Club de Leones, Avellán, D'Empaire, Planchart) que impulsan la experiencia de los artistas locales hacia ambitos internacionales (grupo Los Disidentes). A propósito de los cambios radicales que van urdiendo la trama en expansión de mercado cultural venezolano, la mirada Humberto Jaimes Sánchez ofrece un espontáneo retrato del período que abarca el quehacer del arte de las décadas de los años 40' y 50':

> *En la Escuela había un problema muy serio, cuando el alumno terminaba un curso no tenía a donde ir y regresaba a la escuela (...) No existía un lugar de reunión donde satisfacer nuestra inquietud intelectual (...) Así mismo, para entrar en el Salón Oficial había que esperar un año; cuando faltaba un mes o dos se comenzaba a pintar y nada más (...) Cuando supimos que había un sitio donde se podía ir de noche (la actividad era de día y de noche, pero para nosotros, los aún estudiantes de la Escuela era de noche) nos ibamos para allá. El sueño de todos nosotros era ir a Europa, pero a París...* (Caraballo, 1997, p:4)

Si bien a través de la ampliación de los circuitos culturales, propiciada por el Museo de Bellas Artes y el Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, las artes plásticas venezolanas experimentan un abrupto pero firme desarrollo cuya realización más significativa es quizás la Ciudad Universitaria de Caracas; esas instituciones trazaron una política cultural hegemónica hasta comienzos de los años 60'. Dicha política en parte atiende a la instauración de un proyecto estético moderno cuyo modelo se ciñe a los rígidos criterios fundadores de una nueva visualidad, abstracta y perfecta, cónsona con la imagen eficiente y progresista del país petrolero. Sin embargo, el Arte Informal logra ingresar al museo y llega a coexistir con la abstracción geométrica.

Pero es en el desgaste y fricción generada por este contexto simbólico fragmentado donde se complementa el enfrentamiento y ruptura entre los miembros de Sardio veinte años más tarde. La oposición entre abstracción y figuración o la revisión crítica de la abstracción geométrica por parte del sector escindido de Sardio requiere entonces de una lectura atenta de las condiciones culturales que la producen, toda la vez que sus enunciados ocultan el espectro de contradicciones, exclusiones y fallas del proyecto moderno en sí mismo.

De acuerdo a L. Pérez Oramas (1997, p: 16) esa modernidad encarnada en las artes visuales por la práctica abstracta y su proyecto de país moderno se soñaron a sí mismos "impecables". Pérez Oramas elabora una interesante conexión entre el proyecto moderno, establecido desde la explotación petrolera, y los contenidos de pureza originaria implícitos en las obras geométricas:

> *Se puede establecer un paralelismo entre un arte que reivindicó su capacidad energética, su potencia de fascinación óptica, su transparencia como trascendencia y un país que reivindicó su riqueza natural como única fuente de modernización para superar o trascender su propia y modesta, opaca y violenta historia pasada. El cinetismo logró, por primera vez en la historia de nuestras artes plásticas, que la creación artística venezolana estuviese al día con el arte internacional. Contribuyó a construir una imagen fascinante del país. Como en los magníficos penetrables de Jesús Soto, nos hizo sentir ligeros, transparentes, incorpóreos. Nos hizo ver la magnífica superficie homogénea. La modernidad artística en Venezuela fue y es formalista.*

García Canclini (1995,pp:30-31) añade a ésta una reveladora lectura de los complejos procesos de inserción de la modernidad en Latinoamérica, la cual constituye un valioso aporte a la hora de evaluar el entremado teorías contextuales y teorías de la dependencia que hasta el momento han predominado en la comprensión del paso de los años 50' a los 60' en una línea interpretativa historicista. Para García Canclini la complejidad del asunto no se agota ni reside exclusivamente en los "movimientos transformadores" sobrevalorados en desmedro de la restructuración que por más de veinte o treinta años experimentan los países latinoamericanos en el campo cultural y la relación de ésta con la sociedad. Tal es el caso de los mencionados procesos de expansión, renovación y democracia que se efectúan en Venezuela en el período que precede y abarca la dictadura perezjimenista hasta el comienzo de la "democracia liberal-burguesa". Una vez cumplido este período el país emprende una breve transición que enmarca la fragmentación de Sardio y la emergencia del Techo de la Ballena. Otro caso significativo ocurrido al inicio de los años 60' ilustra los giros experimentados en el montaje de esos procesos modernos en Venezuela: la consolidación de los circuitos culturales proyectados por la generación del 28'

comporta una división entre las Bellas Artes y las manifestaciones plásticas de lo popular. Esto es, si en una primera etapa del proyecto moderno la frontera entre alta cultura y cultura popular aún es ténue, como se vislumbra en el experimento auspiciado por el Ministerio de Educación del Taller Libre de Arte[16] y en exposiciones donde se funden ambas expresiones; esta situación no abarca a la etapa que contempla el comienzo de la democracia venezolana. La creación del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes INCIBA en 1961[17], expone esta división al excluir en sus bases la manifestación de lo popular en beneficio de la alta cultura y al comportar a través de esta exclusión el diseño de otros "aparatos burocráticos" destinados al manejo especializado de lo popular.

Rama (1987, p: 21) reconoce estas transformaciones en su apreciación sobre el giro estético que experimenta la literatura venezolana desde la violenta aparición del Techo de la Ballena:

> *Sociologicamente estamos en presencia de un proceso de macrocefalia urbana con sus ritmos acelerados, o sea el vertiginoso e incompleto pasaje de la sociedad tradicional a la sociedad industrial. Venezuela, y en particular la ciudad de Caracas, vivió aprisionada dentro de un modelo arcaico y provinciano dentro de la dictadura de Juan vicente Gómez, al grado de postergar su acceso a la modernidad hasta una fecha tan tardía como el fin de la década del treinta y entrar en ella sin ninguna gradual preparación.*

Sin embargo, (Rama 1987, p:17) no considera la condición híbrida del país ni la "lógica del desarrollo del campo cultural" (García Canclini, 1995, p:31-39)) local al insinuar que el posible fracaso del proyecto estético de este grupo se formule desde su nacimiento en relación con lo externo:

> *El reproche que se les formuló respecto a su obediencia los viejos itmos del siglo XX merece algunas precisiones: uno de*

---

[16] En la exposición antológica sobre el Taller Libre de Arte, organizada en 1997 en el Museo Jacobo Borges y curada por Lía Caraballo se puede comprobar la estrecha colaboración entre un artista "ingenuo" como Feliciano Caravallo y artistas formados en la tradición de las Bellas Artes como Oswaldo Vigas, Peran Erminy, Humberto Jaimes Sánchez, Alejandro Otero, Mateo Manaure, entre otros.

[17] No es sino hasta 1966 que el INCIBA comienza a ser una institución operativa. Este hecho está relacionado con la muerte repentina de su primer Presidente, Mariano Picón Salas y con la reticencia que un importante grupo del sector artístico-intelectual venezolano manifestaba hacia el gobierno de Rómulo Betancourt.

> *los signos del comportamiento cultural caraqueño, ya que no venezolano, ha sido siempre una novelera aceptación de las corrientes estéticas foráneas (Martí lo detectaba en 1880 y en el campo ideológico puede detectárselo desde el período de la Revolución de Independencia) cosa que fatalmente había de resultar incentivada por el violento proceso económico que se registra a mediados del siglo XX y coincide con la consciencia de una apertura al mundo que experimenta la sociedad al concluir el ciclo de dictaduras que había comprimido la cultura nacional dentro de las formas arcaicas y provincianas.*

A propósito de este residuo historicista[18] registrado en la interpretación de Rama (1987,p:17), J. C. Ledezma (1997, p:40) contrapone la fuerza de la hibridez que modela a Venezuela como nación periférica, al observar el desarrollo contemporáneo de los premios nacionales de arte:

> *Los loci de enunciación desde los cuales la cultura nacional se produce son en cierta medida mixtos, sin que ello signifique que carecen de especificidad: lo específico de ellos incluye la hibridez. Tampoco puede obviarse que la oposición entre lo nacional y lo internacional es, dado el carácter periférico de Venezuela con respecto a los centros metropolitanos, una oposición jerarquizante y que, en consecuencia, la condición de lo híbrido lleva en sí misma la huella de esa jerarquía. Esta signa las posiciones universalistas, aquellas que neutralizan lo interno sobre la base de la predominancia de lo externo -Europa o los Estados Unidos- en el orden internacional. La nación como idea ha fluctuado entre los términos de esa dualidad, surgiendo como efecto de estrategias retóricas que la enhebran con lo universal o, lo que se le opone quizás como reacción, del discurso nacionalista.*

Si bien Techo de la Ballena nace como un peculiar ejercicio de resistencia de las agrupaciones de la izquierda revolucionaria de los años 60', en él también operan las fallas inherentes a la reelaboración de los proyectos de expansión, renovación y democracia de la modernidad europea en su recepción local. Dichas fallas emanan del contexto híbrido que articula la modernidad en Venezuela pero no reducen su comportamiento a una lectura de lo externo como mero modelo

---

[18] Para García Canclini más que una mera imitación de los modelos estéticos de las metrópolis por parte de los artistas se trata de preguntas que se formulan éstos ante los nuevos planteamientos que surgen en el arte.

imitativo. Para Rama la relación del Techo de la Ballena con lo externo constituye una subordinación a la influencia de las metrópolis, sin embargo la teoría crítico cultural propuesta por García Canclini (1995) ofrece una amplitud de explicaciones que posibilitan un ejercicio interpretativo más preciso de la modernidad. En este sentido, la fragmentación y rearticulación de Sardio no queda atrapada en función de la lectura del proyecto político de la izquierda foquista de los años 60' y del contexto social que la produce. Las marcas trazadas por la hibridez del campo cultural venezolano posibilitan una visión más completa del fenómeno moderno denominado El Techo de la Ballena.

II.II LO NUEVO COMO TRADICIÓN: UN CADÁVER EXQUISITO

Muchos textos de la vanguardia (todavía sin publicar) son inciertos: ¿cómo juzgarlos, retenerlos, como predecirles un porvenir, inmediato o lejano? ¿Gustan? ¿Aburren? Su cualidad evidente es de orden intencional: se apresuran a servir a la teoría. Sin embargo, esta cualidad es también un chantaje (un chantaje a la teoría): ámenme, consérvenme, defiéndanme, porque yo me conformo a la teoría que ustedes reclaman...

Roland Barthes

Tras la disolusión definitiva de Sardio en 1960 y la realización de la exposición Espacios Vivientes en Maracaibo y más tarde en la Sala Mendoza de Caracas bajo el nombre de Salón Experimental, El Techo de la Ballena expone sus ideas propias al anunciar un pre-manifiesto publicado el 25 de Marzo de 1961 en el hoy desaparecido diario La Esfera.

Destaca el acento pesimista de un fragmento del texto:

> *El arte de nuestro tiempo es trágico, se devora constantemente a sí mismo, como aquel signo de serpiente que se devoraba por la cola y que fue uno de los símbolos de la alquimia. Espresar, sólo expresar, eso queremos.* (Sardio, 1961, pp:136-137)

Dicho pre-manifiesto se reproduce a destiempo en el No. 8 de Sardio, cuando para la fecha sólo queda el vago recuerdo de ese grupo.

En el breve tiempo que media entre la realización de las exhibiciones colectivas de **Espacios Vivientes**, **Para Restituir El Magma** (Marzo, 1961); **Cabezas Filosóficas** (Noviembre,1961), muestra individual de Gabriel Morera, y la acción **Homenaje a la Cursilería** (Junio, 1961)[19], se produce un rápido cambio en el programa visual del grupo. Este movimiento, sin embargo, queda

[19] Las fechas de inauguración de las mencionadas exposiciones son fijadas con arreglo a celebraciones de significación nacional como el día de la independencia o festividades de un fuerte componente simbólico como el día de todos los muertos.

explícitamente anunciado en la nota titulada Ultima Hora[20] de la revista-catálogo Rayado No. 1 (1961), en la cual se admite con sarcasmo:

> *Hemos tenido que retirar un reportaje gráfico sobre Max Ernst, que insertábamos en esta misma página, para informar sobre el audaz robo cometido en nuestra galería. La prensa acaba de destacarlo a grandes titulares: ¡los cuadros de la ballena han sido sustraídos! Y no era para menos, pues este robo sienta un precedente en el historial de quienes se habían dedicado honestamente al saqueo de la propiedad privada. Pero, ¿acaso han robado alguna vez obras del informalismo? ¿Qué uso pueden dar a un arte que no sirva para nada? Ciertamente, el éxito del informalismo ha contribuido a refinar el gusto de los ladrones.*
> *El objeto más costoso sustraído fue el viejo candado de la puerta. Nada de dinero. El Techo de la Ballena quedó intacto y, como si lleno de indignación hubiera vomitado a jonás, el estómago de la ballena quedó otra vez vacío. Cualquiera pueda ser el éxito o el carácter del robo, no debemos preocuparnos, las obras no irán a parar muy lejos (¿al guaire?): pues el informalismo pronto habrá pasado.*

En efecto, en la nota que da cuenta del falso robo de la galería[21] del grupo se anuncia de antemano la condición transitoria e irrelevante del informalismo para la naciente agrupación. Este aspecto es oportunamente advertido por Rama quien considera que "el informalismo, más que una afiliación estética definitiva, fue una toma de posición rebelde contra el medio" (Rama, 1987, p:19)). Más aún cuando las contradicciones del grupo en el proceso de organización de un movimiento informalista en oposición a las tendencias "académicas" (Calzadilla, 1975, p:97-98) abstracto-geométricas pesan más que las posibilidades destructivas del mismo.

En este sentido, Edmundo Aray (Coviella y Dávila, 1981, p: 10) confirma una de ellas:

> *Jesús Soto, cuando sabe del nacimiento de la Ballena, de sus preparativos para su navegación, él se ofrece a para dar su*

---

[20] Esta nota ha sido transcrita por la autora con alteraciones a la sintaxis del original. En el Rayado No. 1 el texto aparece totalmente en minúsculas, sin observar las reglas establecidas sobre esta materia por la Real Academia de la Lengua Española. Esta actitud irreverente y típicamente dadaista del grupo hacia las reglas gramaticales y el lenguaje en general se mantiene sólo hasta el Rayado No. 2.

[21] En realidad se trata del garage de una casa que sirve de sede al grupo.

> *colaboración, pero es tal la eclosión a nivel del lenguaje que nos parecía que instrumental de Soto era muy acartonado, no hubo posibilidad de acoplarnos y él se repliega.*

Sin embargo, Calzadilla (Coviella y Dávila, 1981, p:13) impulsor del informalismo, aporta matices distintos en su recuento de los orígenes del programa visual del grupo:

> *Desde el punto de vista estético, en El Techo la parte plástica es anterior a la literatura; el Techo nació realmente de sus exposiciones. En 1959, incluso no se había hablado de guerrillas, sin embargo para la época había un movimiento importante con respecto a la plástica, la tradición: había una tendencia con respecto a la pintura moderna, cierta tendencia al amor de la pintura, sacralizar la obra de arte. El punto de partida de eso fue los cuadros textuales, las experiencias corporales. La influencia del informalismo fue decisiva, afectó todo el proceso y eso es interesante decirlo ya que no es reconocido por no ser fuente propiamente política.*

Rama (1987, p: 19) estima que:

> *Mientras el geométrico habría de continuar su desarrollo triunfal hasta lograr la aceptación y consagración oficial, el informalismo de la hora se adhería a una posición opositora y protestataria -confusa, ardiente, vulgar, caótica- y buscaría enfrentar los valores que sostendrían a la nueva sociedad burguesa venezolana.*

Lectura que Contramaestre (Coviella y Dávila, 1981, p:30) pone en entredicho al sostener que a partir de su exposición Homenaje a la Necrofilia (1962) "se ponía punto final a una corriente que Daniel González, Juan Calzadilla y otros pintores empezaron a divulgar en el país, que fue el informalismo." Contramaestre agrega:

> *Era la oportunidad de acabar con algo que era demasiado aburrido, un lenguaje casi convencional, que trataba de las texturas, de las formas de todas esas cosas que fuimos aprendiendo de los españoles, de los franceses; pero lo fuimos llevando hasta el final y le pusimos la puntilla a ese toro que se estaba muriendo que era el informalismo.*

Así, los drásticos cambios experimentados en el desarrollo estético del grupo adquieren una concisa síntesis en el testimonio de González León (Coviella y Dávila, 1981, pp:44-45):

> *Nadie logró hacerse un hara kiri como se lo hizo El Techo de la Ballena en la exposición Homenaje a la Cursilería, donde fueron colocados todos los textos más llenos de miel o de aguamiel o de falsedades, de mal gusto de la literatura nacional, sino que incluso fueron colocados textos de algunos que organizaron la exposición. Esto tenía un sentido crítico y autocrítico a la vez, un sentido de burla. Homenaje a la Necrofilia (...) que era en principio la concepción de la necrofilia que tenía Carlos Contramaestre; fue taladrar lo que para ese momento se había convertido un poco en moda oficial de la pintura, el informalismo, y de paso taladrar los balbuceos y desquiciamiento que los pintores geométricos tenían también, porque los pintores geométricos, una vez caída la dictadura de Pérez Jiménez, en el sentido de trabajo en los grandes edificios y el famoso arte integrado donde participaron casi todos, siguieron desorientados.*

De aquí que el paso siguiente, Homenaje a la Cursilería, no sea una exposición, en el sentido que adquiere esta expresión en las Bellas Artes, sino es una acción-poética dirigida al escándalo y a la polémica y cuyas obras consisten en libros claves de la literatura nacional y escritos alusivos al contexto histórico-político-cultural del país.

Homenaje a la Cursilería opone la irreverencia textual a las convenciones de la tradición al "establecer una frontera entre lo cursi y lo pavoso" (Catálogo Homenaje a la Cursilería,1961) y, en palabras de Contramaestre, busca "ridiculizar a la gente del status" (Coviella y Dávila, 1981, p:27), a los "valores consagrados" (Catálogo Homenaje a la Cursilería,1961) emblematizados en figuras de peso de la cultura nacional (Juan Liscano, Rafael Pineda, Manuel Cabré, Andrés Bello, Pedro Centeno Vallenilla, Luis Alfredo López Méndez, José Antonio Pérez Bonalde), de la política (Rómulo Betancourt, Rafael Caldera) o del clero (el Cardenal Quintero).

El tono sarcástico de la muestra, teorizado más adelante por González León como "dispositivo polémico" (1964, p:3-4) es en cambio para Aray "poesía de acción" (Aray, 1963).

Si bien Homenaje a la Cursilería no logra el efecto de escándalo esperado, esta muestra inaugura la modalidad de acciones performáticas en el país.
A propósito de esta modalidad artística, utilizada desde los años 20' por futuristas, cubistas, constructivistas, dadaistas y surrealistas para "ensayar sus ideas"; R. Goldberg (1996, pp:7-8) explica que los manifiestos producidos por dichos movimientos son "la expresión de disidentes que han intentado encontrar otros medios para juzgar la experiencia del arte en la vida cotidiana". Goldberg define a éste medio:

> *Los performances han sido una manera de llegar directamente al gran público produciendo choques en la audiencia, en tanto que ellos comportan una reevaluación de la definición del arte por parte del público y de su relación con la cultura (...)*
> *A diferencia del teatro, el performista es el artista y rara vez el personaje adopta la postura de un actor o el contenido sigue una linea narrativa en el sentido tradicional del término. El performance pareciera estar constituído de una serie de gestos íntimos o de visiones teatrales a gran escala, que abarcan desde pocos minutos a muchas horas. Pareciera consistir en una presentación única o ser una pieza repetida algunas veces, con o sin un texto preparado, espontáneamente improvisado o ensayado por un tiempo.* (Goldberg, 1996, p:8)

En el Homenaje a la Cursilería adquiere relieve el ataque directo a la generación de pintores paisajistas, gesto que a primera vista emparenta al Techo de la Ballena con viejas estretagias desplegadas por el grupo abstracto-geométrico de Los Disidentes y que puede resultar confuso en la empresa de evaluar la intencionalidad del mismo. Sin embargo, el significado del cuestionamiento del Techo de la Ballena obedece a razones que exceden el campo puramente estético, como en efecto es el caso que ocupa la reacción virulenta de Los Disidentes contra los pintores paisajistas. Por otra parte, es un hecho que para la década de los 60' el paisajismo venezolano constituya una etapa revisada y cuestionada

históricamente por la abstracción-geométrica. El Techo de la Ballena, en cambio, ve en esa generación a la generación del 28', cuyas figuras encarnan la praxis de la política nacional que se está gestando para la circunstancia histórica de la fundación del grupo. Contramaestre (Coviella y Dávila, 1981, p: 26) ratifica que:

> *El hecho de tener conciencia de haber podido cambiar el país y no se hizo con la caída de Perez Jiménez, el país cayó en las mismas manos (...) no fue casual que la violencia, social, estética, que se genera en ese momento sea justamente en contra de la generación del 28' encarnada por Betancourt y un partido traidor al país.*

En este sentido, la acción-poética denominada Homenaje a la Cursilería coloca explícitamente al grupo en el linaje dadaista de la agitación político-estética y determina la orientación anárquica que habrá de mantenerse en las exposiciones y acciones grupales sucesivas, cuyo punto más álgido se agota en la exposición de Carlos Contramaestre Homenaje a la Necrofilia (1962).

Pero es a partir del Homenaje a la Cursilería que El Techo de la Ballena comienza a operar a través de la transgresión explícita y la acción estética revulsiva, intentando con ello revocar todo contenido sacralizador implícito en la obra de arte y reclamando el desorden como valor único del arte. Esta estrategia novedosa para la práctica artística venezolana se adhiere a una observación Goldberg (1996, p:8), en la cual la mencionada autora atribuye al *performance* amplias posibilidades experimentales como medio para el cultivo de conceptos e ideas que posteriormente han sido desarrollados por los artistas en el plano objetual.

De aquí, que en este cruce incidental del *performance* en el programa del Techo de la Ballena se produzca una irreversible necesidad de cambio, expresada por Contramaestre (Coviella y Dávila, 1981, p: 26) como una búsqueda de "subvertir la estética tradicional, hasta hacerla desaparecer, llevar eso hacia el antiarte" y que otros miembros del grupo interpretan inicialmente como una mera repetición.

Al respecto, González León (Coviella y Dávila, 1981, p: 42) reflexiona:

> *De lo que se trataba era de salir con una manifestación estética, bien sea en la plástica, en la poesía o cualquier otra forma de expresión, con un lenguaje bastante renovado, bastante audaz, que heredaba las mejores enseñanzas del Surrealismo (...) Se repetía un poco lo que los dadaistas hacían en Munich, lo que después los surrealistas hicieron en París: actos de provocación. Parte de eso y de lo que les dio mayor lenguaje hacia lo político.*

Fenómeno éste que Huyssen (1993, pp:143-144) cifra como "estética de la negación" y que según ese autor es un comportamiento o síntoma característico de los neo-dadaismos emergentes de posguerra. Dicha negación consiste en

> *La negación del mercado del arte, la negación de la noción del gran creador individual y del artista como héroe o redentor, negación de la fetichización del objeto de arte, negación de las definiciones tradicionales que separan las fronteras de la literatura, la música y las artes visuales. Esta negación es también la negación de toda estética enfáticamente subjetiva, del sufrimiento existencialista y de la alienación que es un rasgo distintivo de la música, la pintura y la literatura de buena parte del modernismo tardío de los años 50'*

Esta "estética de negación" (Huyssen, 1993, p:144) fija la nueva orientación crítica del Techo de la Ballena respecto a los artistas de la abstracción-geométrica. Desde el Rayado No. 1 el grupo centra la potencia de sus ataques contra el Salón Nacional Oficial de Arte Venezolano y en adelante, adopta la confrontación, explícita y directa, con las instituciones culturales y al público formado por ellas.

En esta dirección, González (Coviella y Dávila, 1981, p:24) expone su punto de vista sobre la relación que establecen este tipo de manifestaciones destructivas con el espectador:

> *Nosotros buscabámos también la destrucción del veedor de arte, del tipo que buscaba en el arte un regocijo. Al no encontrar placer, distracción en la obra, era como destruirlo a él, destruir al cómplice de la obra. Estábamos en una sociedad donde no*

> *queríamos que la gente se distrajera ni disfrutara sino que participara de una situación que era violenta y dramática.*

Contramaestre (Coviella y Dávila, 1981, p:24) por su parte, añade que dicha actitud destructiva intenta establecer "un alejamiento entre la obra y el espectador" para:

> *Romper con la posibilidad de mercado. La obra deja de ser un producto de consumo, se rompe la relación oferta-demanda, al romperse el carácter estético de la obra se está rompiendo con esa relación, nadie se atrevería a comprar un pedazo de hueso podrido.*

Desde otra arista de esta "estética de la negación" (Huyssen, 1993, p:144), González León (Coviella y Dávila, 1981, pp:43-44) acentúa el rechazo a las figuras de la institución del arte por parte del grupo al explicar las circunstancias en las cuales es realizado El Homenaje a la Cursilería. De acuerdo a González León el gesto de llevar a cabo una exhibición de arte no sólo fuera de los límites de los circuitos culturales tradicionales, sino en el garaje de una casita ubicada en "un barrio pequeño-burgués y convencional" constituye para ese momento "una actitud subversiva". Un aporte de Contramaestre (Coviella y Dávila, 1981, p:27) sobre una acción de protesta emprendida contra el Museo de Bellas Artes en la cual todos los miembros del grupo marcharon con pancartas disfrazados de fanáticos del Ku Klux Klan, complementa el relato de esta linea de acción negativa. Más aún cuando al inicio de los años 60' esa institución está a cargo de Miguel Arroyo y, por lo tanto, bajo la relativa influencia de la generación de artistas abstractos-geométricos. Sin embargo, Arroyo mantiene una política de apertura hacia los nuevos lenguajes plásticos hecho que Guevara (Guevara y Ledezma, 1997, p:21) reconoce años más tarde al afirmar:

> *Con la conducción de Arroyo, el MBA alcanza alto nivel. Es pionero en aplicar criterios museológicos y conceptos profesionales para las relaciones internacionales, que*

gracias a él, ubican a Venezuela en el itinerario de los grandes acontecimientos(...)

En una encuesta del Rayado No. 1 (1961), titulada ¿qué opina del salón oficial?, Juan Calzadilla, bajo el seudónimo de Moises Ottop[22], descarga su ataque al abstraccionismo-geómetrico a través de una críptica y grosera respuesta en la cual confiesa que "desde 1957" prefiere "ir a la letrina". Cabe señalar que es a partir de 1957 que el arte abstracto-geométrico se oficializa en los salones nacionales de arte para constituirse en tendencia legitimada y, por lo tanto, premiable. Guevara (Guevara y Ledezma, 1997, p: 13) reseña este hecho al informar que "la gran polémica Otero/Otero surge precisamente a raíz del Salón Oficial de 1957" pero una vez concluida la discusión "ya no hubo enfrentamientos alevosos" y "de hecho los mismo Salones comenzaron a premiar las nuevas tendencias".

A. Boulton[23] (1972, p:65) ratifica este enfoque al afirmar:

> *El año de 1958 marcó un hito importante en nuestros anales pictóricos, porque el Premio Oficial de Pintura le fue entregado a Alejandro Otero por uno de sus Coloritmos. En ese instante la pintura abstracta, la pintura no objetiva, quedaba no solamente reconocida oficialmente, lo cual ya había tenido lugar al participar en salones anteriores, sino que resultaba premiada como expresión de una de las principales corrientes de nuestro lenguaje plástico. Este hecho hubo de revolucionar el concepto estético del mensaje pictórico, dentro del pronunciamiento genérico de las diferentes tendencias que venían revisándose desde años atrás en Venezuela.*

---

[22] Durante éstos años Juan Calzadilla readapta la estrategia dadaista de Marcel Duchamp de utilizar nombres falsos, seúdonimos o heterónimos para realizar diversos actos estéticos. Esta transmutación duchampiana de Calzadilla le permite asumir diversas funciones dentro del discurso estético. Tal es el caso de la exposición Espacios Vivientes en la cual Calzadilla se presenta con su nombre real como crítico de arte y organizador y Esteban Muro aparece como el alter-ego artista de Calzadilla.

[23] Boulton Alfredo (1974) Historia de la Pintura en Venezuela Editorial Armitano. Caracas. Es significativo que Boulton excluya de su historia de la pintura venezolana al informalismo. En el Tomo III, correspondiente a las tendencias que toman cuerpo en los años 60' , este autor dirige su atención hacia el cinetismo y sólo menciona aisladamente artistas que representan la nueva figuración y el arte informal.

Desde esa época (Guevara y Ledezma, 1997, p: 13) no sólo se reconoce oficialmente la pintura de Alejandro Otero sino la obra de Luis Guevara Moreno (1959), Jesús Soto (1960), Angel Hurtado (1961), Humberto Jaimes Sánchez (1962) y Jacobo Borges (1963). Pero dentro del grupo de artistas premiados se destaca también a figuras practicantes de la nueva tendencia informalista-expresionista como son los casos de Hurtado, Jaimes Sánchez y en especial Borges[24], en igualdad de condiciones que a los consagrados del abstraccionismo geométrico.

El Rayado No. 1 incluye otra encuesta titulada ¿cree usted que la pintura debe desaparecer? en la cual intelectuales, artistas y personajes anónimos ofrecen sus respectivas opiniones sobre la pintura, donde se enfatiza aún más la utilización de la "estética de la negación" (Huyssen, 1993, p:144). Con un marcado acento humorístico, previamente establecido en los rótulos de identificación de la revista-catálogo (letras, humor, pintura), los encuestados revelan a través del tendencioso enunciado de la pregunta la posición demoledora del grupo ante la práctica pictórica existente para el momento. Así, Rodolfo Izaguirre responde con otra interrogación: "¿y por qué solamente la pintura?" Francisco Pérez Perdomo sentencia que "sin duda la mala pintura como la buena pintura deben desaparecer." Carlos Contramaestre, por su parte opina "que desaparezca, así tendría más libertad para dedicarme por entero a la necrofilia" mientras que Salvador Garmendia agrega en un tono soez e insultante que "más que en la desaparición de la pintura creo en el suicidio. Al fin y al cabo: coño." Angel Luque expresa que "sí, por lo menos hasta que los pintores no dejemos de hacer el *tricheur*. José María Cruxent en cambio afirma creer "que la pintura no debe desaparecer, pero sí los que se creen pintores consagrados." Merece la pena destacar la presencia de otros encuestados cuyas figuras dudosamente reales y anónimas reflejan la agria actitud hacia los cimientos de la alta cultura que el Techo de la Ballena absorbe del Dadá a través de

[24] Jacobo Borges realiza una exposición de pintura (1965) en la Galería del Techo. Angel Rama le concede una importancia capital a este artista dentro del movimiento. Sin embargo,

la combinación del humor, el azar y el absurdo. En esta linea de acción negativa, Juan Díaz Cabrera, identificado en la encuesta como obrero de la construcción, responde a la sarcástica pregunta sobre la pintura que no cree que deba desaparecer "porque de eso depende mucha gente" agregando irónicamente que él "pintó cuando el plan de emergencia (POE), colgado de las guindolas". Jesús Ma. Fernández P., supuesto funcionario de hacienda, en tono francamente absurdo estima que la pintura "mientras no ofrezca soluciones viables al problema de la vivienda seguirá sirviendo de instrumento a la fuga de capitales". Otro encuestado de nombre J. Leterer, estudiante de filosofía, responde, a su vez, con un lugar común existencialista: "es igual, de todos modos estamos perdidos en el cosmos." La inclusión de estos personajes en el ámbito de una revista-catálogo de arte y introducción de elementos de la vida cotidiana enfatizan la intención desmitificadora del grupo respecto al gran arte.

De acuerdo al valioso testimonio que ofrece H. Richter[25] (1973, p: 54) exmiembro del Dadá, la combinación humor, azar y absurdo hacen de ese movimiento europeo "una señal de alarma del espíritu contra la declinación de los valores, la rutina y la especulación, un llamado desesperado, en beneficio de todas las formas del arte, para establecer una base creadora, una toma de conciencia nueva y universal del arte". En otro pasaje Richter (1973, p:70) describe el sentido del humor dadaista:

> *Así hemos destruido, insultado, despreciado y...reído. Nos reíamos de todo: de nosotros mismos, del Kaiser, del rey y de la patria, de los barrigones tomadores de cerveza y de los chupetes. Tomábamos la risa en serio. Sólo la risa garantizaba la seriedad con que ejerciamos nuestro anti-arte mientras tratábamos de descubrirnos a nosotros mismos. Pero los estallidos de risa eran sólo la expresión de la nueva experiencia*

---

la participación de Borges tuvo un peso más episódico que real.

[25] Richter, como Duchamp, manifiesta una poderosa desconfianza hacia las manifestaciones neo-dadaistas surgidas en Europa y en los Estados Unidos durante la posguerra. Esta actitud de los fundadores históricos del movimiento sirve de indicio para que autores contemporáneos como Huyssen, Hal Foster y Benjamin Buchloc marquen una diferencia entre el Dadá y el Neo-Dadá y elaboren diferentes reflexiones críticas sobre las vanguardias como retaguardias, repeticiones o simulacros postmodernos.

> *y no su contenido ni su fin. ¿Por qué ibamos a suprimir el tumulto, la destrucción la anarquía y los anti?*

En el Segundo Manifiesto del Rayado No. 2 (González León, 1963) se califica a los practicantes de la tendencia abstracto-geométrica de "rezagados" en busca de "tajadas de la consagración". Sin embargo, este cuestionamiento comienza a proyectarse hacia las nuevas corrientes figurativas emergentes en el país[26]. Hacia éstas y contra la pintura paisajista se manifiesta una aguda linea crítica consignada en el Segundo Manifiesto:

> *Desde los 3 m. por 5 de los garages donde nos hemos refugiado se ha expandido una grasa plástica (Oleum Magnae), según decía Tircio, o residuos de X-100 y Esso Motor-Oil, encantador patrimonio que nos otorgan las compañías explotadoras, para embadurnar bellas costumbres de la pintura, comenzando por todo el paisajismo tradicional con el que señores gotosos paseaban desde sus habitaciones del Country Club o Valle Arriba por el Cerro del Avila, hasta pasar por un realismo barato de muchachitos barrigones con latas de agua o "revolucionarios" empuñando un fusil parecidos a policías, que alegran igualmente el candor cristiano de los señores del Country y del gobierno, dispuestos a comprar esos cuadros como si se tratara de una labor de "Charitas" o de "Fe y Alegría".*

El Rayado No. 3 (1964) comprende varios artículos donde prevalece este exacerbado sentido destructivo que alcanza a todo movimiento plástico existente en el país y que proclama la "estética de la negación" en su permanente crítica a las valoraciones tradicionales del arte, en su deseo de transformar una noción conservadora de las instituciones culturales, en su aspiración de desmontar las categorías de alta cultura reforzadas en el país desde la creación del INCIBA y

[26] Entre ellas cabe destacar aquellas de corte realista estimuladas por El Taller de Arte Realista de Cesar Rengifo y Régulo Pérez, quienes son atacados especialmente por El Techo.

marcadas por la modernización del Museo de Bellas Artes[27] y en su desesperada necesidad de prolongar la esfera del arte en la vida.

Rama (1987, p: 13) sostiene que el trasfondo de dicha negación es el proyecto "democrático-liberal-burgués" (Sosa Abascal, 1979, pp:13-32) instaurado en el país desde el Pacto de Punto Fijo. Sin embargo, El Techo de la Ballena adopta esta "negación" en nombre de sí mismo y desde una radicalidad política que enfrenta por igual tanto al dogmatismo del partido comunista como al pacto social demócrata-social-cristiano[28]. También se ha querido señalar que dicha radicalidad establece una filiación directa del grupo con los extravíos[29] y actos sorpresivos de la guerrilla foquista (Rama, 1987, p:16) que enfrenta al gobierno de Rómulo Betancourt en esos años. Si bien es cierto que estas lecturas abarcan un fragmento del programa del Techo de la Ballena, esta aproximación resulta ténue e incompleta sin la realización de un diagnóstico más minucioso y atento de las posibles causas que propician ciertos movimientos de transformación estética dentro del grupo.

En este sentido, el malestar que la generación de jóvenes padece ante la práctica artística dominante se alimenta fundamentalmente del proceso de inserción y consolidación del modelo teórico formalista en la práctica artística venezolana. Dicho modelo, articulado en el país desde la creación del Museo de Bellas Artes y la realización de la Ciudad Universitaria, instituye la definición hegemónica de la

---

[27] En estos años el Museo de Bellas Artes, bajo la conducción de Miguel Arroyo, no sólo se abre a otros lenguajes sino que profundiza la política de adquisiciones importantes para su colección. En el espacio de una década esa institución pasa a ser un museo de arte moderno de cierta importancia para dejar de ser una institución provinciana.

[28] El Techo de la Ballena sostuvo varias polémicas con diferentes grupos de la izquierda cultural venezolana, en ellos destacan Tabla Redonda, Crítica Contemporánea, En Haa. Este aspecto del grupo es, sin embargo, un lugar común de la prensa y de la escasa literatura crítica existente sobre grupo.

[29] Para Plaza la guerrilla venezolana de aquellos tiempos presenta las estrategias confusas del PCV y del MIR y está compuesta por jóvenes, por lo tanto, carece de la lógica estratégica requerida para la empresa de conquistar el poder por la vía de un enfrentamiento armado organizado.

categoría arte a partir de la concepción greenberiana[30] de pureza, originalidad y autonomía de la obra. Más aún, esta definición de la obra de arte moderna como hecho trascendente, heroico y subjetividad pura se traduce en una interpretación de la misma a través de los medios artísticos empleados. En este sentido, históricamente es la generación de artistas abstracto-geométricos y sus teóricos[31] quienes introducen y compactan esas definiciones en la práctica artística local.

Si bien con el desarrollo del Museo de Bellas Artes y de los Salones Oficiales de Arte (Antillano, 1974) estas nociones adquieren peso y se tornan cada vez más complejas, paradójicamente El Techo de la Ballena se ve forzado a rebelarse y atentar contra la misma institución que posibilita la recepción del legado modernista de las vanguardias desde el cual él emerge[32]y que da cabida a sus proposiciones iniciales.

Otro hecho significativo que produce un malestar entre los jóvenes y que orienta su necesidad de cambio es la profesionalización cada vez más acentuada del campo cultural. Si bien la primera mitad del siglo XX venezolano se caracteriza por una precariedad en la enseñanza del arte y por la ausencia de colecciones de obras históricas de relieve, a partir de la construcción de la Universidad Central de Venezuela esas fallas y carencias del campo cultural son compensadas por la

---

[30] Para Greenberg la obra de arte debe ser trascendente a la vez que pura y autónoma, en el sentido de que ella debe explorar las posibilidades expresivas del arte desde los elementos constitutivos de su propio lenguaje (formas color, estructuras,superficie,etc) para alcanzar finalmente su libertad creadora . Esto se traduce en una concepción de la obra como totalidad de sí misma y subjetividad absoluta del artista creador. Rosalind Krauss elabora un excelente análisis sobre esta interpretación formalista de la obra de arte moderna a través del estudio del comportamiento de la figura de la retícula.

[31] Alfredo Boulton, Peran Erminy, Juan Calzadilla y Miguel Arroyo son los teóricos fundamentales del movimiento moderno. Ellos han desarrollado un corpus crítico-historiográfico a la vez que una obra artística. En los casos de Arroyo y Erminy esta tendencia a la reflexión desplazó a la creación propiamente dicha. La figura del crítico aparece en Venezuela con la culminación de los años 60'.

[32] Este hecho resulta contradictorio en relación a la trayectoria de Daniel González, quien realiza dos exposiciones: pintura (1959) y collages (1965) dentro de ese Museo y en esos años tumultuosos. Otros artistas informalistas, afiliados a Espacios Vivientes, exponen durante esos años en los espacios de dicho museo.

presencia de obras de maestros de la vanguardia internacional y por la eventual visita de importantes artistas al país[33]. Por otra parte, los premios de arte, instaurados desde los años 40' y consistentes en viajes al exterior, no sólo ya han educado a varias promociones de artistas sino que las han expuesto a la experiencia cultural de la tradición vanguardista de las metrópolis. No es casual que quienes organizan el núcleo esencial del Techo de la Ballena sean jóvenes profesionales de clase media: médicos, arquitectos y abogados provenientes de esa ola de expansión capitalista sustanciada durante la dictadura de Pérez Jiménez, pues para esa generación de profesionales jóvenes el ejercicio crítico es consustancial a su formación.

Al constatar entonces que no es el informalismo, la pintura o la escultura, los signos definitivos que encausan una rebelión contra el arte y la cultura oficial, El Techo de la Ballena despliega, desde 1962, la estrategia de violencia franca y directa que Rama denomina de "terrorismo en las artes" (1987, p:25) y Alfredo Chacón caracteriza llanamente como de "Guerrilla Surrealista" (1970, p:42).
Las formulaciones críticas desplegadas en los rayados No. 2 y No. 3 reflejan esta posición cada vez más radical y negativa del grupo con respecto al arte oficial y sus instituciones. Posición que ocasiona la ruptura con Angel Luque, diagramador e ilustrador del Rayado No. 1, y cohesiona al grupo alrededor de un círculo muy cerrado. Rama explica este repliegue en la dirección dogmática apuntada por el acento beligerante inherente a la definición de toda vanguardia. En este sentido, emprende generalizaciones del contexto (Rama, 1987, pp:25-26) en el que "insurje" El Techo de la Ballena al enmarcar esta actitud violenta del grupo dentro de la tensión histórica originada entre "la minoridad" de "cualquier vanguardia" y la sociedad que la produce.
Rama expone profusamente sus reservas al respecto:

---

[33] Entre los visitantes internacionales de relieve figuran Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Amelia Peláez, Hans Hartung, Max Ernst, René Magritte, Auguste Herbin, Victor Vassarelli, entre otros.

> *En este campo de fuerzas creado entre ambos polos es donde se genera en determinadas circunstancias, el terrorismo, entendiéndolo como un conjunto de métodos para imponerse coactivamente, venciendo por la fuerza las resistencias que se oponen al avance y, sobre todo, apresurando la conquista con golpes eficaces sobre la estructura -política, religiosa, artística- que domina en ese momento.*
> *En lo que respecta a las artes, Dadá y Surrealismo fijaron el modelo que luego siguieron las restantes vanguardias del siglo XX, el cual a su vez se manifestó como mera imitación de las vanguardias revolucionarias del siglo XIX. Sus métodos de acción resultan predeterminados por esa minoridad que por definición caracteriza a las vanguardias, lo que las lleva a eludir las formas reconocidas del combate (las cuales han sido legisladas desde las posiciones de poder para la conservación de ese poder) buscando descubrir otras que, por lo apuntado, habrán de ser ilegales, y que además deberán ser eficaces.*

Pero la lectura que emprende Rama (1987, p:25) de la vanguardia como tradición de imitación a la vez que como fuerza beligerante, en su acepción local del foquismo, contrasta con la interesante interpretación del neo-dadaismo propuesta por Huyssen (1993, pp:143-145) en el contexto del programa del grupo internacional Fluxus, surgido esos mismos años en Estados Unidos y Europa:

> *Por supuesto que hoy en día, en la era en que el ethos del vanguardismo no ejerce las mismas afirmaciones que ejerciera sobre el arte, aún en el período inmediato al término de la II Guerra Mundial, el retaguardismo ha resultado ser toda una estrategia privilegiada.*
> *Ya en los tempranos años 60' la vanguardia era inevitablemente una retaguardia: había pasado a transformarse a sí misma en tradición y, por tanto, en contradicción, la tradición de lo nuevo como fuera desmenuzada por Harold Rosenberg, una mera repetición, si no un fraude o un auto-engaño como lo afirma Hans Magnus Enzensberger en su acertada pieza de 1962, Aporías de la Vanguardia*

El movimiento de la recuperación del Dadá y del Surrealismo plantea entonces una posible conexión entre los programas "negativos" del El Techo de la Ballena y Fluxus. En el caso de éste último y de acuerdo a Huyssen, la aproximación al Dadá, tradición modernista "autocodificada" (Huyssen, 1993, p:144) para la época,

adquiere una dirección explícita en el manifiesto El Neo-Dada en la Música, el Teatro, la Poesía, el Arte (1962) del fundador de ese grupo, George Maciunas. En dicho manifiesto su autor asume, desde un inicio y sin traumas aparentes, la disposición de Fluxus de continuar esa tradición. De acuerdo a Huyssen (1993, p:142), Maciunas no sólo no concibe a Fluxus como un movimiento de vanguardia sino que teoriza sobre la condición de retaguardia del mismo en otro texto. Siguiendo el hilo interpretativo que traza el mencionado autor (Huyssen, 1993, pp: 143-144), cabe señalar que Fluxus le ofrece al arte de las metrópolis la posibilidad de protestar contra la domesticidad de las vanguardias con el único lenguaje posible para el momento de su emergencia. Esto es, con el lenguaje de la anarquía y con la convicción anticipada del fracaso de la utopía socialista.

Pero esta noción de retaguardia, implícita en pre-manifiesto del Techo de la Ballena, adquiere un curioso acento precavido en el grupo local:

> *Pareciera que todo intento de renovación, más bien de búsqueda o de experimentación, en el arte, tendiera, quiérase o no, a la mención de grupos que prosperaron a comienzos de este siglo tales como Dadá o el Surrealismo. Si bien es cierto que tenemos muy en cuenta esas experiencias, al fundar el Techo de la Ballena, no pretendemos revivir actos ni resucitar gestos a los que el tiempo ha colocado en el justo sitio que les corresponde en la historia de la literatura y de las artes contemporáneas.* (Sardio, 1961)

En la voluminosa entrega de la revista Rayado No. 3, se presenta una pieza discursiva de González León (1964, p:3-4) ¿Por qué la Ballena?, en la cual el autor teoriza extensamente sobre el movimiento y añade una explicación del legítimo derecho de usufructo del Dadá, Surrealismo y movimiento *beatnik* por parte del grupo:

> *Atento a las transformaciones ideológicas operadas en el mundo, arremetiendo al mismo tiempo contra los tradicionalistas y los sectarios, El Techo de la Ballena se ha plegado a una actividad más atenta del hombre: esa actividad que aún prodiciéndose en el mundo capitalista o en el mundo del sub-desarrollo, implique un golpe abierto de rechazo o de*

> *denuncia, una exigencia de transformación. El Techo de la Ballena reconoce en las bases de su cargamento frecuentes y agresivos animales marinos prestados a Dadá y al Surrealismo. Así como existen en sus vigas señales de esa avalancha acusadora de los poetas de California. O como habita en los palos de su armazón un atento material de los postulados dialécticospara impulsar el cambio. Ello es precisamente la razón de estar en pie, persiguiendo los vendavales.*
> *Pero igualmente se advierteque en toda la estructura y andamiaje priva una circunstancia venezolana, desmelenada, imprecisa acaso, pero provista del coraje requerido en la necesidad de afirmarse. Acá, por especiales razones, como en toda América Latina, nada de lo que en letras y artes nuevos se ha realizado nos puede ser extraño. Los métodos de trabajo, la ampliación de las fronteras, las vigorosas empresas cumplidas en otras latitudes, nos prestan, como en la ciencia o la política, un amplio escenario de investigación, en el cual se cumplan afirmaciones o rechazos de acuerdo con nuestras evidencias.*

Años más tarde al ser consultado sobre éste aspecto del programa estético del grupo, Contramaestre (Coviella y Dávila, 1981, p: 21) precisa que:

> *La mayoría estaba emparentada con el movimiento surrealista y el dadaismo (...) conocíamos bien los manifiestos de Breton, las obras de Apollinaire, conocíamos Tzara y sabíamos lo que había allí.*

Ovalles (Coviella y Dávila, 1981, p:94) complementa las fuentes de reapropiación de la tradición modernista al añadir que:

> *El Techo era una mezcla de tres compartimientos fundamentales: un poco la biblia, un poco el surrealismo y un poco de Marx (...) El Techo viene de Sardio y Sardio era un metal que aparece en la biblia y luego nosotros pasábamos tranquilante a los surrealistas...*

A Calzadilla (Coviella y Dávila, 1981, p:14) corresponde cerrar el recuento con una punzante observación:

> *la gente que estaba al frente literario del Techo no entendía absolutamente nada de ese proceso -de la pintura sobre todo y*

del Surrealismo. Es decir, el Surrealismo pasa al Techo a través de una influencia de la plástica.

En el Segundo Manifiesto de la revista Rayado No. 2 no se expresa una posición directa sobre la reapropiación del Dadá o el Surrealismo, no obstante se cita a André Breton para marcar la responsabilidad política del arte ante la sociedad en un contexto de crítica a otros grupos artísticos y publicaciones literarias del momento. Como bien lo señala Rama (1987, p:27), allí se pronostica el extremo estético alcanzado por El Techo de la Ballena hasta ese punto al afirmar enfáticamente que después de la exposición Homenaje a la Necrofilia haría falta "presentar un hombre apuñalado frente a un cuadro" para "alarmar". Para la fecha de salida de esa revista el grupo ha llevado a cabo con éxito el propósito de provocar y escandalizar al medio cultural del país con la exposición individual de Contramaestre. Más aún, con dicha muestra se lleva a las artes visuales al extremo de su negación. Pese a la opinión apresurada y limitante de Rama (1987, p:34) sobre la impronta informalista del Homenaje a la Necrofilia, las obras realizadas por Contramaestre producen un áspero precipitado que sobrepasa con creces la pintura o la escultura al combinar la cualidad expansiva del collage cubista-dadaista, la libertad gestual del automatismo surrealista y la desestetización duchampiana del objeto a través la elección de un ready-made contundente[34], variable inédita en el país hasta la fecha.

La unión de osamenta y carne animal desplegada en las 13 obras de títulos sugestivos ofrecen un producto más cercano a las ritualizaciones performáticas del grupo Accionista Vienés (Goldberg, 1996, pp:163-165) de Hermann Nitsch, Otto Muhl y Arnulf Rainer que a las metaforizaciones existenciales, matéricas y pictorialistas del informalismo. Si bien resulta imposible cotejar el conocimiento de

[34] De acuerdo a Marcel Duchamp la elección es un procedimiento de desestetización del objeto. Esta operación consiste en el enunciado del objeto y no en su búsqueda, pues a través de este reconocimiento intelectual o cita (*rendez vous*) desaparece toda noción de gusto sobre éste.

Contramaestre de los experimentos del grupo vienés, la obra del venezolano se inclina a favor de la elaboración una compleja metáfora tomada del barroco europeo, como lo bien indica Rama (1987, p:34). Pero éste movimiento rebasa al cuadro o la escultura en sus definiciones de permanencia, de objeto-fetiche en función del valor de uso y de cambio, para ingresar en el territorio inmaterial de lo efímero. La descomposición de carne, "asociada con la muerte y placer de conformidad con el pensamiento de Sade" (Rama, 1987, p:34) no sólo provoca un escándalo colectivo[35] que conlleva a la clausura del local donde se realiza la exposición por parte de las autoridades sanitarias como es reseñado por Rama (1987,pp:33-35), sino que estimula y abre una compuerta experimental a los artistas del Techo de la Ballena para la utilización libre de medios y materiales novedosos acordes con el principio de lo fugaz y lo perecedero como es el caso de la exposición colectiva Sujetos Plásticos (Marzo, 1963), en la cual y de acuerdo a prensa de la época se presentan reproducciones, paneles y montajes fotográficos.

En este sentido, cabe precisar que la obra de Calzadilla se mantiene aparentemente más cercana a las definiciones tradicionales del arte al emprender una larga investigación sobre el dibujo, en una linea de trabajo de corte expresionista. Sin embargo, para la fecha de su exhibición Dibujos Coloidales (Noviembre, 1963), el dibujo es una forma de expresión apartada de los circuitos convencionales de arte que además ha adquirido importantes resonancias como medio de discenso y crítica política en América Latina[36]. Otra precisión es requerida en el caso de Calzadilla. Si bien el informalismo fue rapidamente asimilado por las instituciones culturales venezolanas pese a haber sido formulado desde la confrontación al pictorialismo

---

[35] En una revisión hemerográfica se contaron más de 30 artículos de repudio en la prensa nacional. Según González León asistieron más de 1.000 personas atraídas por la dimensión del escándalo provocado.

[36] Esto se puede constatar en la exhaustiva muestra sobre dibujo latinoamericano Re-Aligning Vision:Alternative Currents in Latin American Drawing, curada por Mari Carmen Ramírez y exhibida en el Museo del Barrio de Nueva York (1997) y en Museo de Bellas Artes de Caracas (1998). Ramirez incluye a Calzadilla en esta linea crítica del dibujo.

formalista, con él se amplían considerablemente las posibilidades expresivas de la práctica pictórica local. Este movimiento renovador es impulsado por Calzadilla.

González, cuyos orígenes parten de la abstracción geométrica, desarrolla en cambio, una variedad de inquietudes expresivas que abarcan desde la fotografía y el collage hasta el diseño gráfico, los ensamblajes y las ambientaciones. Estas últimas modalidades se vierten en su exposición Engranajes, realizada en 1964 en Maracaibo, en la cual el artista utiliza acumulaciones y desechos de la industria automotriz para ambientar un taller mecánico como sede simbólica del fin del mundo.

En otro orden de búsquedas, las fotografías en blanco y negro de González ilustran profusamente las publicaciones poéticas del grupo, la revista Rayado No.3 y Salve Amigo Salve y Adios, libro de cierre definitivo del grupo. Otras son publicadas en Asfalto-Infierno (Enero,1963), libro realizado en colaboración con la escritura de Adriano González León y cuyo prólogo escribe Francisco Pérez Perdomo. A través de dichas imágenes se puede trazar la influencia que ejerce el Dadá, el Surrealismo y el movimiento norteamericano Beatnik en la develación de zonas o espacios insólitos de la realidad y el anclaje en temáticas marginadas afines a lo que Rama (1987, p:31) califica acertadamente como de "devolución de los desperdicios originados por la cultura burguesa". En efecto, las fotografías de González muestran el rostro malogrado del proyecto modernista venezolano, el filo del fracaso petrolero en su mirada más decarnada y próxima a la muerte. Esto es, el país que el abstraccionismo geométrico, "puro y perfecto" (Pérez Oramas, 1997, p:16), niega en su deseo "de convertir su paisaje tosco y precario en un paisaje transparente e impecable".

Si el asunto de la reapropiación del Dadá y del Surrealismo se manifiesta como una pregunta que no tiene ni tendrá una definición transparente, El Techo de la Ballena le concede un giro metafórico desde un inicio:

> *No queremos proclamarnos -tan a destiempo- como mediums de ningun irracionalismo ni de ninguna idea que pueda tener relación con la subconsciencia. Nos anima, ante todo, la lucidez más absoluta; que no prospere entre nosotros el absurso como razón de estado, pues, a fin de cuentas, lo que queremos es restituir el magma, la materia en ebullición, la lujuria apagada de la lava.* (Sardio, 1961)

A diferencia del Techo de la Ballena la emergencia de Fluxus está condicionada al contexto cultural de las metrópolis y éste emprende su programa "negativo" valiéndose de estrategias y medios[37] distintos a los del grupo venezolano. Sin embargo, ambos grupos "retaguardistas" (Huyssen,1993, p:144) experimentan el desplazamiento hacia una tradición modernista que opera para ese momento histórico como una fuerza "anticipatoria" de la "apolitización de las formas de vida que sobrevendrán en décadas posteriores" (Huyssen, 1993, p:145). Rama (1987, p:25) presiente este movimiento pero lo atribuye exclusivamente al confinamiento y resistencia social que presupone la "minoridad" de las vanguardias asignándole un valor retrógrado en sí mismo.

En este sentido, la lectura de Huyssen sobre Fluxus resulta iluminadora al establecer que el cuestionamiento que hace el Dadá en Europa a principios de este siglo pierde tanto su fuerza como su validez durante la posguerra "debido a que las nociones tradicionales de cultura habían sido reconstruidas" y a la desaparición del público burgués del siglo XIX, cuyo último reducto fue la Belle Epoque. El mencionado autor (Huyssen, 1993, p:142-145) agrega que en la posguerra, por una parte, en los Estados Unidos se había asimilado "una noción de alta cultura" establecida sobre "una base amplia", y por otra, en "la Europa devastada por la guerra las nociones conservadoras de la cultura tuvieron su último asidero en tanto al giro experimentado hacia las culturas nacionales y en tanto a una codificación conservadora del modernismo en sí mismo".Pero pese al vaciamiento o

---

[37] Fluxus emplea el performance con más énfasis que el grupo venezolano y organiza importantes conciertos con amplitud de modalidades de la música contemporánea.

autocodificación del modernismo con respecto a su crítica del "status del arte, del objeto de arte y del genio", la recuperación del Dadá posibilita, según Huyssen, la expresión de "la rebelión de una nueva generación de artistas contra la cultura administrada de los años 50', en la cual un modernismo moderado y domesticado sirvió como comodín ideológico de la Guerra Fría".

Así, el neo-dadaismo emergente en Venezuela durante los años 60' experimenta un fugaz período de intensa vitalidad que se manifiesta como una retaguardia en términos bélicos e historicistas, pero que estimula y profundiza la visualidad del modernismo desde sus cimientos. Si bien el proyecto político de la Lucha Armada fracasa en Venezuela (Plaza, 1980, p: 17-30) al tiempo que la revolución cubana se consolida como un rígido modelo prágmatico de dictadura stalinista, es a través del escándalo y la provocación emprendidos por El Techo de la Ballena que el público venezolano de los años 60' expande su visión formalista del arte para, si no aceptar, al menos conocer, episódica y circunstancialmente, otras modalidades y recursos de la práctica artística moderna. De allí la permanencia del mito del Techo de Ballena y de allí el carácter efímero de su obra. Cambiar la vida, tranformar la sociedad, más que una reapropiación vacua y nostálgica del Surrealismo o del Dadá, es el hoy en día la expresión de un proyecto estético elaborado desde la modernidad y disuelto por la teoría estética moderna.

III. CONCLUSIONES

El programa de una vanguardia:

"El mundo con toda seguridad se ha salido de sus goznes y sólo unos movimientos muy violentos pueden volver a encajarlo todo. Sin embargo, es posible que, entre los instrumentos que sirven para hacerlo, haya uno pequeño y frágil, que exige que se le manipule con ligereza". (Brecht, L'Achat du cuivre)

Roland Barthes

Para muchos de sus integrantes, El Techo de la Ballena se diluye a partir del año 64'. Definido colectivamente desde el primer rayado como "un animal de piedra que resucita el mundo para el bienestar de sus huéspedes", el grupo comienza a dispersarse con lentitud hasta hundirse en las aguas de 1968.

Calzadilla (Coviella y Dávila, 1981, p:16-18) fija sarcásticamente el año 61' como punto de inicio de la disolusión y precisa que "todo lo que se hizo después del 64' no tiene importancia (...) La última realización importante fue en el año 63'. A partir de allí se plantearon las cosas exclusivamente a nivel político." Calzadilla añade con ironía ¿Pero, en el 63' quedaba algo?

Pregunta a la que González (Coviella y Dávila, 1981, p:17) enfrenta con un acopio diferente de los hechos. González matiza que "en el 61-63 fue la cosa más importante; en el 63' empezó, no acabarse sino a buscar otra forma que no fue la original y eso transformó totalmente el sentido".

Ovalles (Coviella y Dávila, 1981, p:90) sostiene radicalmente que el grupo nunca se acaba y que:

> *Por encima de los problemas personales, de los problemas estéticos de los que formamos El Techo de la Ballena está el que El Techo no está disuelto; subyace en nosotros. Yo me encuentro*

> *con Daniel, con Salvador, con Rodolfo e incluso con tres compañeros muertos: Gonzalo Castellanos, Alberto Brandt y Efraín Hurtado. Es que no existe ninguna contradicción ni en el pensamiento, ni en la obra, es una conducta permanente.*

Rama (1987, p:35,36) apunta que desde el año 64', fecha de salida del Rayado No. 3, su acción:

> *Disminuye simultáneamente con el declinar de la insurrección armada" y condiciona su disolusión al predominio de "las opciones individiduales (...) sobre las grupales, poniéndo en entredicho, desde adentro a todo el movimiento*

Sin embargo, el proceso de desintegración del grupo no se lleva a cabo en un solo movimiento ni se condensa en un acto específico[38]. Por una parte, varios de sus miembros se marchan al exterior[39] y, por otra, cesa la colaboración estrecha y aportes económicos del MIR[40] a medida que el proceso de la Lucha Armada pierde consistencia y el modelo democrático-liberal-burgués gana terreno en los sectores populares nacionales al superar los escollos de los primeros años de gobierno.

Plaza (1980) explica que el largo proceso de insurreción armada de la izquierda venezolana recorre varias etapas de desarrollo hasta culminar en 1969 con el pacto o "pacificación" de los insurgentes suscrita durante el gobierno de Rafael Caldera (1968-1973). El surgimiento del Techo de la Ballena es correlativo a la etapa inicial de este proceso, el cual, según la interpretación de Plaza, se manifiesta desarticulado, extremista, falto de un plan estratégico unitario y emprendido

---

[38] Este aspecto es tomado en consideración por Rama.

[39] Caopolicán Ovalles se marcha exiliado a Colombia tras publicar Duerme Ud. Señor Presidente, libro de poesía que ridiculiza a Rómulo Betancourt. Adriano González León es encarcelado por el prólogo que escribe a dicho libro. En esos años, Daniel González es arrestado y luego viaja a San Francisco. Rodolfo Izaguirre también se traslada a Roma. Mucha de la documentación existente carece de fechas y datos de publicación precisos debido a la persecusión policial emprendida contra el grupo.

[40] El MIR es un partido que surge de la fractura de la juventud de AD y que reúne a ésta con otros sectores reformistas de la izquierda del período. El MIR es en cierta medida un proyecto político juvenil paralelo al del contituído por Techo de la Ballena en la esfera estética. Caopolicán Ovalles le ha explicado a la autora que las publicaciones del Techo de la Ballena fueron financiadas en su mayoría por esta organización política.

"fundamentalmente por estudiantes y algunos sectores de las capas marginales de la población (...) los cuales tenían su sede en la UCV y en los barrios populares de Caracas". (p:14,15)
De aquí la imposibilidad de juzgar las acciones aisladas emprendidas por algunos miembros del núcleo fundador del Techo de la Ballena a lo largo de la segunda mitad de los años 60' y de articular una disolusión del grupo en función de ello.

Rama (1987) concuerda en ajustar y contrastar estas características de la insurrección armada en su primera etapa con la anarquía y espontaneidad que impulsa y anima al Techo de la Ballena en sus acciones, pero esta correlación cobra mayor claridad al enfocar otras variables del ámbito cultural que dialogan con el programa modernista del grupo.

Así, el fenómeno político[41] reviste importancia sólo en la dimensión literal que El Techo de la Ballena le asigna a la correspondencia de su programa estético con el clima social del país de la primera mitad de la década de los años 60'. La relación entre la guerrilla, como "estrategia política" (Plaza, 1980) y el arte, como proyección simbólica de lo político, conduce hacia una lectura distorsionada de toda tentativa de interpretar la posible recepción de corpus estético aportado por el grupo o hacia una dudosa lectura del proyecto de la modernidad venezolana a partir de la derrota experimentada por los movimientos de la izquierda cultural reformista surgidos durante la década del sesenta, no sólo en Venezuela sino a lo largo de Latinoamérica.

En este sentido, el modelo interpretativo de la modernidad propuesto por García Canclini (1995) ofrece una complejización del problema desde la perspectiva de la crítica cultural. En la linea teórica del mencionado autor se puede afirmar que la instauración del ideario estético modernista en el arte venezolano desde los años

40' hasta los años 60', período al cual se circunscribe el relato de esta investigación, no se presenta como un fracaso estrepitoso y generalizado en la medida que éste consolida las instituciones culturales inherentes al proyecto de reforma de la modernidad. Mediante éstas se logra profesionalizar el status del artista y del sector cultural al fragmentar los universos simbólicos y al expandir los mercados culturales a partir de esta fragmentación. Por otra parte, es a través de la profesionalización del artista que se estimula el fomento a la investigación, la experimentación y la ampliación de las fronteras teóricas en la práctica arte local. Esto se cumple en el país a través de dos movimientos. El primero de ellos se traza con Los Disidentes, La Integración de las Artes de la U.C.V y otras fuerzas expresivas articuladas al Taller Libre de Arte, a los Salones Oficiales y al Museo de Bellas Artes. Un segundo movimiento del proyecto moderno germina con Sardio y se profundiza con El Techo de la Ballena. La introducción del Dadá y el Surrealismo por parte de Sardio y, más radicalmente, del Techo de la Ballena, no sólo posibilita una crítica al formalismo obcecado de la abstracción sino que intenta abrirlo al universo del contexto.

Caso aparte merece los objetivos y misión educativa del proyecto moderno venezolano, el cual ofrece un panorama complejo en la esfera de enseñanza las artes plásticas. Es apenas en 1937, un año antes de la creación del Museo de Bellas Artes, que se produce una reforma en la Academia de Bellas Artes. Si bien dicha reforma resulta parcial en una primera etapa a la vez que experimenta un largo camino de discusiones y enmiendas[42], ya para los años 50' se logra llevar a cabo un

---

[41] Se ha utilizado política en lugar de ideología por razones de estrecha sintonía con el fenómeno estético analizado. El programa del Techo de la Ballena se acerca más a una concepción política romántica que a una elaboración profunda de la ideología socialista.

[42] Rómulo Gallegos inicia este proceso al asumir el cargo de Ministro de Educación. Gallegos escoge a Antonio E. Monsanto, miembro de la generación de pintores paisajistas también conocida como Círculo de Bellas Artes, para que enprenda la tarea reformar la enseñanza plástica. Sin embargo, la carencia de información actualizada sobre la revolución visual que están produciendo las vanguardias europeas y la precariedad de los medios de trabajo ofrecidos a los estudiantes, hacen de la escuela una institución sujeta a permanentes cuestionamientos. La II Guerra Mundial contribuye al aislamiento que sufre Venezuela durante esos años, sin embargo esta circunstancia es compensada a través de la

leve movimiento modernizador en el pensum de la enseñanza plástica en el país y se incorpora a la nueva generación de artistas plásticos egresados de ella. Sin embargo, el programa educativo en las artes visuales nunca se llega a profundizar a través de la enseñanza formal del arte sino a partir de las interrogaciones y problemas estéticos que se plantean en la Ciudad Universitaria, El Museo de Bellas Artes, las búsquedas colectivas o individuales de los artistas, los salones de arte y el enfrentamiento de los artistas locales a experiencias directas en los centros metropolitanos de la cultura. Los artistas pertenecientes al Techo de la Ballena pertenecen a una generación profesional que se ha formado en la universidad y que ha tenido acceso a viajes al exterior. Su relación con la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas es practicamente inexistente.

A efectos de no dispersar la atención del análisis hacia otros campos, se ha delimitado el enfoque del mismo al fenómeno estético comprendido en las artes visuales venezolanas del período histórico antes señalado. Sin embargo, es pertinente destacar que la instalación de tecnologías de comunicación masiva en el país (cine, radio, televisión) también contribuye a acelerar la fragmentación de los universos simbólicos al generar hábitos de consumo cultural masivos, propiciar la diferenciación abrupta de las Bellas Artes respecto a las artes populares y marcar separaciones entre los patrones de gusto de la clase media, las élites económicas y las masas. Si bien esta fragmentación también se desprende del proceso de experimentación formal que experimentan las artes plásticas, con la emergencia de los medios de comunicación masiva este proceso adquiere un ritmo acelerado.

---

proliferación de salones y premios de arte en los cuales se posibilita el desplazamiento de los artistas locales a los centros culturales metropolitanos. Este proceso produce un choque cultural inevitable entre el grupo de artistas que ha adquirido una condición profesional a la vez que se ha impregnado del espíritu de experimentación de las vanguardias y la institución rezagada en las viejas nociones de las artes tradicionales impartidas por los pintores paisajistas. No es casual que la Escuela sea la institución contra la cual se rebelan Los Disidentes y muchos otros artistas a lo largo de los años 50' y 60'. La construcción de la Ciudad Universitaria no sólo suplió las carencias de la escuela al posibilitar la adquisición de obras de grandes maestros de la vanguardia internacional e incluir en ella a los artistas locales sino que puso al desnudo el retraso del programa de estudios vigente en la enseñanza de las artes plásticas del país con respecto al arte de las metropolis.

El montaje del modelo democrático de la modernidad en el país atraviesa por varios trayectos y se fragmenta en varias vertientes hasta quedar fijado por el programa político de democracia-liberal-burguesa de la Generación del 28'. El Techo de la Ballena adopta un giro crítico ante las fallas de este proceso pero enmarcándolo en la esfera estética. Si bien dicho movimiento -representado por los programas dadaista y el surrealista readaptados por el grupo- se conforma desde las instituciones culturales modernas creadas por esta generación, este demanda una transformación del proyecto moderno contradictoria con el principio de fragmentación simbólica que él mismo ha producido irreversiblemente (García Canclini, 1995). En otras palabras, El Techo de la Ballena reclama "socializar el arte", democratizar la cultura y acercar a las grandes masas urbanas al progreso del arte bajo la promesa de democratizar la sociedad y educar al hombre (Cambiar la vida, transformar la sociedad) pero este proyecto utópico se elabora desde la imposibilidad de llevar a cabo tal empresa. El lenguaje experimental del grupo, sus hazañas formales y aportes teóricos constituyen una parte de esa imposibilidad. Otra en cambio se halla articulada a los mecanismos y tácticas de violencia empleados por la izquierda política de los años 60'.

Pero pese al silencio[43] que rodea a esta aspiración de transformación social, conviene reconocer que El Techo de la Ballena logra una relativa ampliación del espacio del museo de arte moderno. La modalidad performática introducida por sus artistas en el ámbito del arte local (Contramaestre, González, Calzadilla, Brandt, Morera) si bien no subvierte las nociones tradicionales de la obra de arte, las prepara para una dolorosa apertura a otros lenguajes. Sin embargo, en este movimiento renovador igualmente tienen crédito Jesús Soto, Alejandro Otero y Carlos Cruz Diez, quienes, desde una posición opuesta[44] a la del Techo de la

[43] Rosalind Krauss utiliza esta bella expresión para considerar a la utopía moderna como barricada contra el lenguaje.
[44] El arte-purismo de esos artistas es y ha sido la objeción que permanentemente se les ha hecho desde la polémica de M. Otero Silva y A. Otero. Hoy en día se acepta

Ballena, logran expandir las posibilidades visuales de la construcción de las formas. De esta manera tanto la abstracción-geométrica como la respuesta crítica de ella formulada por el neo-dadaismo, comportan la inserción de un modelo modernista en las artes visuales venezolanas.

Si bien se ha verificado que Rama (1987) analiza a profundidad los aspectos más relevantes de los aportes estéticos realizados por El Techo de la Ballena, las contribuciones destacadas por el crítico se ciñen básicamente al terreno literario. En efecto, las publicaciones del grupo son copiosas y constituyen, de acuerdo a Rama (1987), el trayecto más innovador y rutilante de la literatura venezolana del período pero su actuación en el campo de las artes visuales ha sido escasamente reflexionada.

Dentro de la exigua documentación plástica existente sobre el grupo y su confusa imbricación al campo literario, Guevara aporta una lectura que es compartida por los pocos investigadores que han abordado el fenómeno visual propuesto por El Techo de la Ballena. Esta parte fundamentalmente del informalismo:

> *El informalismo derivó en ocasiones hacia el gesto y la acción, y mucho de ello comprometió a un grupo literario, además activo en el campo de la investigación plástica, El Techo de la Ballena (1962/1964) que quiso provocar y lo logra: fue el movimiento más encarnizadamente cotrovertido, y en algunos casos perseguido, que suscitó protestas y anatemas que hicieron a Adriano González León recordar que Hitler también quería encerrar a los pintores que pintaban montañas azules.* (Guevara y Ledezma, 1997, p:24)

Es un hecho que El Techo de la Ballena emerge desde la exposición Espacios Vivientes (1959) y alcanza el punto más contundente de su potencia estética en la muestra Homenaje a la Necrofilia (1962). Los años que siguen a esta muestra

---

consensualmente que el arte moderno ha experimentado un vertiginoso desarrollo a través de las obras de éstos artistas.

marcan la prolongada transición que experimentan las artes visuales venezolanas entre el proceso de inserción del proyecto modernista formalista y la crítica a este proyecto formulada por el modernismo histórico de las vanguardias europeas Dadá y Surrealista en su recuperación local.

Son escasos los artistas visuales del Techo de la Ballena quienes continuan manteniendo una trayectoria cónsona con el principio experimental que el grupo se traza en los años 60'. Pero más que la elaboración de un panorama detallado de los caminos emprendidos por los artistas del grupo, se intenta reconstruir una somera visión de conjunto del trayecto posterior a la imprecisa disolusión del grupo.
Las ausencias de Contramaestre y González de los circuitos de arte son más que evidentes después de aquella época[45]. Ambos se apartan de una práctica contínua e intensa de las artes visuales para desempeñar actividades diversas. Contramaestre, recientemente muerto, vive un largo período de retiro en Mérida durante el cual emprende labores editoriales y administrativas, para luego ingresar como funcionario cultural del servicio diplomático. González incursiona ocasionalmente en el diseño gráfico, prosigue una fragmentaria y ocasional práctica de la fotografía y en la actualidad se desempeña como funcionario cultural de la cancillería. Calzadilla, quien aún expone sus dibujos y pintura en menor grado, asume la función crítica desde diversas posiciones. En su caso esta función crítica se manifiesta en los espacios que ocupa como escritor e historiógrafo del arte contemporáneo venezolano, funcionario del sector cultural y jurado de premios de salones.

Una figura excepcional la constituye Gabriel Morera, afiliado desde un comienzo como individualidad diferenciable[46], quien se ha mantenido en permanente

---

[45] En una revisión efectuada por la autora en el Centro de Información y Documentación Nacional de las Artes Plásticas (CINAP) se arrojó esta conclusión al constatar que no existe en los archivos de esa institución un material expositivo correspondiente a un período posterior al del Techo de la Ballena en los casos de Contramaestre y de González.
[46] Para el momento de mayor actividad grupal, de 1960 a 1965, Morera vive en Nueva York y participa a distancia de las acciones.

exploración de los lenguajes objetuales en una linea de trabajo proveniente del *Pop Art*.

Alberto Brandt, prematuramente muerto, ocupó un lugar solitario en la práctica artística local sin dejar de impulsar el desarrollo de los lenguajes performáticos derivados del Dadá y el Surrealismo. De acuerdo al juicio de Pedro Terán[47], la obra de Brandt sirve de estímulo a las jóvenes promociones de artistas conceptuales que emergen en el país a partir de los años 70'.

La recepción del fenómeno neo-dadaista enunciado en el programa estético del Techo de la Ballena apenas comienza a ser registrada en la exposición Una Visión del Arte Contemporáneo Venezolano, Colección Ignacio y Valentina Oberto organizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber y bajo la curaduría del Departamento de Investigación del mencionado museo (1995). En ella se muestra la única pieza[48] existente de la exposición Homenaje a la Necrofilia y se contextualiza al grupo dentro del informalismo. Una lectura irónica, sin embargo, se desprende del hecho de que la supervivencia de dicha pieza se efectúe en el recinto del coleccionismo privado. Esta adquiere un tono ingenuo en palabras de Contramaestre (Coviella y Dávila, 1981, p:24): "nadie se atrevía a comprar un pedazo de hueso podrido".

En 1995 igualmente se realiza la exposición La Década Prodigiosa, el arte venezolano en los años sesenta, organizada por el Museo de Bellas Artes y curada

---

[47] En una entrevista realizada por la autora al mencionado artista éste reconoce a Brandt como "antecesor o pionero" del movimiento conceptual. Esta lectura de la obra de Brandt se apoya en la noción de la idea del cuerpo como espacio sensorial y como obra en sí. Resulta significativo este reconocimiento de Brandt por parte de una importante figura del conceptual venezolano.

[48] Estudio para verdugo y perro (1962). La obra en cuestion ha sido "sometida a tratamientos de preservación y restauración" de acuerdo María Luz Cárdenas, autora del texto central del libro publicado de la exposición de la Colección Ignacio y Valentina Oberto. Este aspecto resulta paradójico en la medida que las obras del Homenaje a la Necrofilia fueron realizadas con un propósito expresamente efímero.

por Federica Palomero[49]. En esta exposición también se presenta al Techo de la Ballena en el marco del informalismo y con un acentuado carácter de vanguardia heroica. Esta lectura mítica y repetida del Techo de la Ballena se debe, por una parte, a la resonancia que adquiere hoy en día el escándalo producido en el año 62' por el Homenaje a la Necrofilia y por otra, a la carencia de obras correspondientes al período de mayor radicalidad experimental del grupo con la peculiar excepción del Estudio para verdugo y perro.

Una última aproximación al fenómeno se produce en la exhibición Casco de Acero, el arte de las instalaciones (1998), realizada por Jesús Fuenmayor en la galería Espacios Unión y cuyo "punto de partida es el Techo de la Ballena, un colectivo de artistas y escritores que en los años 60' se hicieron eco de lo que estaba sucediendo en nuestro país" (Fuenmayor, 1998, p:4) Con esta muestra de arte contemporáneo se traza una marca en la recepción del fenómeno neo-dadaista propuesto por El Techo de la Ballena al exhibir un fragmento del catálogo de la exposición del Homenaje a la Cursilería como obra textual y situarla en una linea de lectura contestataria de las vanguardias. En este sentido, merece la pena detenerse en las palabras del curador de Casco de Acero (Fuenmayor, 1998, pp:4-5):

> *Pocas exposiciones dejan de lado la autoría individual tan radicalmente como sucedió con Homenaje a la Cursilería, haciendo énfasis, por tanto, en su propio carácter de esfuerzo grupal. Su decidida orientación política coincide con la idea de que las vanguardias por definición y a partir, sobretodo, de la II Guerra Mundial, están vinculadas a un orden de cambio mayor. Para decirlo con palabras de El Techo cifradas en el slogan que reiteradamente apareció en muchas de sus publicaciones, cambiar la vida, transformar la sociedad.*

Sin embargo aquí reaparece la interpretación de la vanguardia como avanzad propuesta por Rama,[50] pero en este caso se añade a ella una lectura

---

[49] Un aspecto interesante desplegado por la curaduría de Palomero es la contribución del Museo de Bellas Artes en el desarrollo y ampliación de tendencias experimentales como el Informalismo.

[50] Vanguardia como minoridad y como fuerza de choque.

contradictoriamente "postmoderna"[51] (García Canclini, 1995) de la noción del autor y de obra de arte. Para Fuenmayor, El Techo de la Ballena establece un claro signo de ruptura con el proyecto moderno al consignar que éste grupo "incorpora lo textual a lo visual y viceversa" (Fuenmayor, 1998, pp:4-5) en la práctica artística venezolana y al establecer que se desmantela a la figura del autor como entidad subjetiva, trascendente y autónoma de la misma. Esta lectura es reforzada en la presentación de un fragmento textual como obra y a través de éste expresar su conversión como "un eje estructural y lingüístico"[52] (Buchloc, Duve, Krauss et. Alt, 1997, p:205). El curador de la mencionada muestra revierte valor documental del catálogo del Homenaje a la Cursilería para considerarlo teóricamente dentro de las estrategias semióticas que definen a buena parte de las obras de arte contemporáneas.

A lo largo de las diferentes lecturas antes mencionadas se acentúa el carácter mítico del Techo de la Ballena. La ausencia de sus artistas y el quieto silencio que se adhiere a la nostalgia política que aún despiertan los años de posguerra, determina la necesidad de emprender un estudio más extenso de las implicaciones estéticas del neo-dadaismo y surrealismo como escaladas o movimientos de formulación crítica al proyecto de la modernidad.

---

[51] García Canclini define en términos sociológicos como postmoderno al proceso de "restructuración de la cultura" el cual "implica una radical reformulación de las relaciones entre tradición y modernidad o entre la alta cultura, la cultura popular y la cultura de masas". Más adelante aclara que "más que un nuevo paradigma, el postmodernismo es una peculiar manera de tipo de construcción que se levanta sobre las ruinas de la modernidad, atacando su vocabulario y agregando a éste ingredientes pre-modernos o no modernos".

[52] Buchloc categoriza de esta manera las estrategias del arte conceptual.

IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS:

Acha, J. (1984) Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas. Galería de Arte Nacional.Caracas

Antillano, S. (1976) Los Salones de Arte. Maraven. Caracas

Aray, E. (1963) Sube Para Bajar. Ediciones del Techo de la Ballena. Caracas

Arroyo, M. (1991) La Ciudad Universitaria de Caracas y el Proyecto de Integración de las Artes. En Gasparini M. (Comp.), Obras de la Ciudad Universitaria de Caracas (pp: 74-80) Universidad Central de Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura y Monte Avila.

Barthes, R. (1978) Roland Barthes por Roland Barthes. Monte Avila Editores. Caracas

Bordier, R. (1978) L'art. Moderne et L'Objet. Albin Michel. París

Buchloc, B., Duve, Th. y Krauss, R. et alt. (1996) Round Table. En Buskirk M. y Nixon Mignon (Comp) The Duchamp Effect (pp.205-224) An October Book. Nueva York

Buskirk, M. y Nixon, M. (Comps.) (1996) The Duchamp Effect. An October Book. Nueva York

Calzadilla, J. (1962) Dictado por la Jauría. Ediciones del Techo de la Ballena. Caracas

Calzadilla, J. (1965) Malos Modales. Ediciones del Techo de la Ballena. Caracas

Calzadilla, J. (1975) Pintura Venezolana de los Siglos XIX y XX. Inversiones Marcelino Barquin. Caracas

Cárdenas, M. L. (1995) Lectura Crítica de la Colección Ignacio y Valentina Oberto. Catálogo-Libro Una Visión del Arte Contemporáneo Venezolano. Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber y Fundación Noa.Noa. Caracas

Coviella, E. y Dávila, N. (1981) Ediciones del Techo de la Ballena Trabajo de grado de licenciatura no publicado. Universidad Central de Venezuela. Caracas

Chacón, A. (1970) La Izquierda Cultural Venezolana. Editorial Domingo Fuentes. Caracas

Chipp, H. (1995) Teorías del Arte Contemporáneo.Ediciones Akal. Madrid

Foster, H. (1996) What's New About The Neo-Avant-Garde?. En Buskirk M. y Nixon M. (Comps) The Duchamp Effect. An October Book. Nueva York

García Canclini, N. (1995) Modernity After Postmodernity. En Mosquera G. (Comp.), Beyond The Fantastic, Contemporary Art Criticism from Latin America (pp. 20-52) Institute of International Visual Arts. Londres

Gasparini, M. (1991) Historia de Ciudad Universitaria, Obras de una Obra. En Gasparini M. (Comp.), Obras de la Ciudad Universitaria de Caracas (pp: 74-80) Universidad Central de Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura y Monte Avila.

Goldberg, R. (1996) Performance Art. from futurism to the present Harry N. Abrams. Nueva York

González, D. y González León, A. (1963) Asfalto-Infierno. El Techo de la Ballena. Caracas

Greenberg, C. (1989) Art. and Culture critical Essays. Beacon Press. Boston. E.U.A

Guevara, R. y Ledezma, J. C. (1997) Treinta y Cinco Años de Premios Nacionales y desarrollo del arte contemporáneo en Venezuela 1961-1985 / 1986-1996. Museo de arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber y Banco Hipotecario Venezolano. Caracas

Harrison, Ch. y Wood, P. (Comps.) (1996) Art. in Theory 1900-1990. Blackwell. Nueva York

Krauss, R. (1989) The Originality of Avant-Garde: A Postmodern Repetition. En Wallis B. (Comp.) Art. After Modernism (pp:13-30) The New Museum of Contemporary Art. Nueva York

Lemoine, S. (1986) Dada. L. Hazan. París

Lemoine, S., Lista, G. y Nakov, A (comps.) (1991) Les Avant-Gardes. F. Hazan. París

Murray, P. y L. (1975) Dictionary of Arts and Artists Penguin Books Ltd. Londres

Navarrete, J. A. (1998) El Salón de la Libertad Cat. Museo Alejandro Otero. Caracas

Ovalles, C. (1963) En Uso de Razón. Ediciones Tubulares. Caracas

Pellegrini, A. (Comp.) (1981) Antología de la Poesía Surrealista. Edit. Argonauta. Buenos Aires

Pérez Perdomo, F. (1963) Los Venenos Fieles. Ediciones del Techo de la Ballena. Caracas

Plaza, E. (1980) Historia de la Lucha Armada en Venezuela 1960-1969. Centro Gumilla. Caracas

Rama, A. (Comp.) (1987) Antología del Techo de la Ballena Fundarte Colección Rescate. Caracas

Richard, N. (Comp,) (1993) Art.from Latin America. Museum of Contemporary Art. Sidney

Richter, H. (1973) Historia del Dadaismo. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires

Sosa Abascal, A. (1979) Democracia y Dictadura en la Venezuela del siglo XX. Centro Gumilla. Caracas.

Stangos, Nikos (Comp.) (1981) Concepts of Modern Art.Thames and Hudson. Nueva York

REVISTAS Y CATÁLOGOS:

Aray, E. (1963) El Mordisco Contra el Arpón de la Ballena. Revista Rayado No. 2. Sin numeración. El Techo de la Ballena. Caracas

Calzadilla, J. (1959) Catálogo Espacios Vivientes. Palacio Municipal. Maracaibo, Venezuela

Calzadilla, J. (1963) Dibujos Coloidales. Caracas

Calzadilla, J. (1964) La Terrible Prueba. Revista Rayado No. 3. pp.24-26. Ediciones El Techo de la Ballena. Caracas

Caraballo, L. (1997) Catálogo Taller Libre de Arte 1948/1952. Museo Jacobo Borges, Caracas.

Caraballo, L (1998) Cronología del Arte Venezolano del Siglo XX. Sin publicación.

Contramaestre, C. (1962) Homenaje a la Necrofilia. Techo de la Ballena. Caracas

Exposición Tubular (1963). Cat. Sin numeración. Caracas

Girondo, O. (1963) Topatumba. Colección Sir Walter Raleigh. Caracas

González, D. (1964). Cat. Collages. Maracaibo 40 Grados a la Sombra. Maracaibo

González, D. (1964) Cat. Engranajes. Maracaibo 40 Grados a la Sombra. Maracaibo

González, León A (1962) Homenaje a la Necrofilia. Techo de la Ballena. Caracas

González León, A. (1964) ¿Por qué la Ballena?. Revista Rayado No.3. Ediciones Techo de la Ballena. Caracas

Pérez Oramas, L. E. (1998) Cat. La Invención de la Continuidad (pp: 14-17) Galería de Arte Nacional. Caracas

Ramirez, M.C. (1997) Re-Aligning Vision: Alternative Currents in Latin American Drawing. Museo del Barrio. Nueva York

Revista Rayado No. 1 (1961) Sin numeración . El Techo de la Ballena. Caracas

Revista Rayado No.2 (1963) Sin numeración. El Techo de la Ballena. Caracas

Revista Rayado No.3 (1964) pp:2-63. El Techo de la Ballena. Caracas

Revista Sardio (1958) No, 5-6 sin paginación. Caracas

Revista Sardio (1961) No. 8 pp.3-19, 136, 139. Caracas

Salve Amigo Salve y Adios. Sin fecha y sin paginación. El Techo de la Ballena

Sujetos Plásticos (1963) Cat. sin numeración. Caracas

Tabique Informalista (1960). Catálogo sin identificación

Techo de la Ballena (1964) Cuba más poderosa que los huracanes. Revista Rayado No. 3 . p:60. Ediciones El Techo de la Ballena

HEMEROGRAFÍA GENERAL:

Diario La Esfera 1961 a 1964.

Diario El Mundo de 1961 a 1964.

Diario El Nacional de 1961 a 1981.

ANEXO

- **TIPO DE INVESTIGACIÓN**

El Techo de la Ballena, modernismo y modernidad es un trabajo de tipo documental que se basa en el análisis e interpretación de textos, material hemerográfico y entrevistas que dialogan con el fenómeno estético-cultural irradiado por el grupo artístico El Techo de la Ballena, en el período que contempla a las artes visuales venezolanas desde 1938 a 1968 y en función del proyecto cultural de la modernidad local.

Igualmente se partió de una selección y acopio de lecturas del cuerpo documental que nutre al estudio de la temática de la modernidad en Latinoamérica, Venezuela, Europa y los E.U.A.

Se tomó en cuenta la documentación reciente sobre la recepción de la obra del Techo de la Ballena en exposiciones y catálogos de arte contemporáneo.

- **NIVEL DE CONOCIMIENTO**

Se trata de un trabajo de tipo descriptivo-correlacional pues se busca describir y establecer relaciones entre ciertos elementos contextuales, culturales, políticos y estéticos actuantes directa o indirectamente sobre el grupo El Techo de la Ballena, entendido éste como una pulsión artística que se formula desde y por el proyecto de la modernidad.

- **DISEÑO**

Se escogió un diseño de monografía el cual se limita al estudio del caso Techo de la Ballena. Si bien una monografía es "el tratamiento de un solo tema" o una investigación donde "se estudian muchos autores pero sólo desde el punto de vista de un tema específico" (Eco, 1982, p: 31), este trabajo no pretende ser exhaustivo del tema ni abarcar un universo amplio de autores. A través del caso escogido se analizan ciertas vertientes estéticas e históricas que inciden sobre El Techo de la Ballena como

fenómeno crítico de la modernidad venezolana. Entre ellas se destaca a los modernismos abstracto-geométricos, el Informalismo, el neo-dadaismo y el Surrealismo. El proyecto socialista sólo se menciona en función de establecer un marco político de discusión estética. Por otra parte, se emprende un análisis del desarrollo del Museo de Bellas Artes y de los Salones Oficiales de Arte como instituciones culturales que articulan el enfrentamiento crítico entre dos modernismos divergentes: el abstraccionismo-geométrico y su vertiente óptico-cinética y el dadaismo y surrealismo en su readaptación local.

El estilo que se ha escogido se adapta a lo que podría denominarse un ensayo-monográfico-documental. Esto es, un texto cruzado por una sucesión de ideas de otros textos el cual es narrado como un contínuo. A lo largo de esta narración se van desarrolando ideas y percepciones propias, explícitas o tácitas, sobre El Techo de la Ballena.

- **PLANTEAMIENTO**

El grupo artístico El Techo de la Ballena surge en 1960' y fija su primera sede en una quinta de la urbanización el Conde de Caracas. Sus miembros fundadores son: Edmundo Aray, Juan Calzadilla, Gonzalo Castellanos, Carlos Contramaestre, Peran Erminy, Salvador Garmendia, Daniel González, Adriano González León, Efrain Hurtado, Rodolfo Izaguirre, Angel Luque, Gabriel Morera, Dámaso Ogaz, Caopolicán Ovalles, Francisco Pérez Perdomo, Juan Antonio Vasco. Se sostiene que a partir de 1968 el grupo es disuelto definitivamente después de la celebración de un acto de reencuentro de sus miembros en la librería galería 40 Grados a la Sombra de Maracaibo, sin embargo este evento no constituye una prueba de disolución en sí misma.

El Techo de la Ballena se describe como un grupo disidente de izquierda que nace de la fragmentación de la revista Sardio en 1959-1960. El planteamiento del trabajo parte entonces del orígen de la disputa de Sardio, explora los discursos culturales que insertan el lenguaje de modernidad en las artes visuales venezolanas desde la

constitución de sus instituciones culturales modernas para luego centrarse en el surgimiento de las corrientes neo-dadaista y surrealista como movimientos o tropos críticos de la modernidad. Una vez alcanzado el punto de discusión sobre el núcleo programático de la modernidad se llega a conclusiones que se desprenden del proceso cultural venezolano y su repercusión en el proyecto estético del Techo de la Ballena.

- **OBJETIVOS**

El propósito de sustanciar en un estudio aspectos del grupo El Techo de la Ballena parte de la necesidad establecer la falta de conexiones entre éste grupo y la práctica artística contemporánea del país. Si bien Europa y los Estados Unidos experimentan la emergencia de grupos similares los cuales propician fracturas o quiebres importantes en el programa moderno de esas sociedades metropolitanas, el caso del Techo de la Ballena presenta variables contextuales y culturales determinantes para que estas fracturas no se produzcan.

A través de la lectura de la Antología del Techo de la Ballena de Angel Rama, la cual aún constituye la fuente documental más relevante que existe sobre este grupo, se produjo la necesidad de elaborar un estudio sobre el programa visual inherente a la recepción local del neo-dadaismo y surrealismo.

Por otra parte, al plantear un trabajo de investigación documental que se inicia en los antecedentes del contexto histórico-cultural de dicho grupo, a través de éste se fijan las coordenadas textuales del mismo. Emprendiendo una selección de sus publicaciones, acciones, exposiciones y *performances* se propone posibilitar una reflexión de cómo se ha asimilado una parte del proyecto de la modernidad europea en Venezuela, los acentos locales (modernismos) o espacios de enunciación de ese proyecto en una sociedad pre-moderna y moderna a un tiempo. Recientemente se ha sugerido en el campo curatorial que El Techo de la Ballena produce una ruptura o quiebre en las prácticas formalistas ligadas al orígen del proyecto de la modernidad en las artes e inauguró una vertiente estética de acento postmoderno. Sin embargo, en la investigación se plantea desmentir esta percepción al develar el programa moderno del Techo de la Ballena.

Por último, se busca articular una conexión entre el proceso de crítica a la modernidad derivado de los modernismos y el proceso de legitimación de esa crítica a través del ingreso de sus contenidos a los museos y a colecciones privadas. Esto es, se busca describir cómo ocurre el traslado de sus contenidos a la alta cultura y, por ende, al mercado del arte.

- **DESCRIPCIÓN DEL PROCEDIMIENTO**

Se partió de una lectura minuciosa de la Antología del Techo de la Ballena de Angel Rama la cual se manifiesta como el documento clave para interpretar El Techo de la Ballena.

Una vez detectados los problemas que se analizan en el ensayo del mencionado autor, se procedió a una búsqueda bibliográfica sobre el proyecto de la modernidad estética. En este sentido, se comenzó a rastrear en las obras de autores clásicos en la materia como Clement Greenberg, Vassily Kandinsky, Marcel Duchamp, Walter Benjamin, Michael Fried, Paul Klee, Guillaume Apollinaire, André Breton, Charles Baudelaire, entre otros. Más adelante se buscaron textos de autores modernistas latinoamericanos como Juan Acha, Alejandro Otero, Alfredo Boulton, Diego Rivera y Marta Traba y de autores latinoamericanos críticos ante la postura moderna como Gerardo Mosquera, Ivo Mesquita, Néstor García Canclini, Celeste Olalquiaga, Nelly Richard y Ticio Escobar. Entre este grupo se escogió una obra de García Canclini como texto basal para la interpretación del problema de la modernidad en Latinoamérica.

Por otra parte, se ubicaron materiales críticos de autores europeos y norteamericanos como Andreas Huyssen, Hal Foster, Benjamin Buchloc, Frederic Jameson, Rosalind Krauss, Thierry de Duve,. De este grupo se escogió la lectura de Andreas Huyssen sobre Fluxus, grupo neo-dadaista surgido en la misma época del Techo de la Ballena.

Una vez concluída esta primera etapa, se comenzó el acopio de las fuentes textuales primarias del Techo de la Ballena. Fundamentalmente se escogieron las revistas (Rayados), los catálogos y los libros de creación de Juan Calzadilla, Caopolicán Ovalles, Francisco Pérez Perdomo, Daniel González, Adriano González León y Edmundo Aray.

Se localizó el material de prensa que abarca los años 60', y en el caso del diario El Nacional hasta los 80', en la Hemeroteca Nacional. Se realizaron entrevistas informales con Ovalles, González, González León, Calzadilla, Contramaestre, Erminy y otros artistas. Así mismo, se ubicaron los catálogos de las exposiciones recientes en las cuales se ha citado al Techo de la Ballena.

Por último se contó con el apoyo documental de Esther Coviella, co-autora de la tesis Ediciones del Techo de la Ballena, a través de quien se obtuvieron importantes materiales de investigación sobre el movimiento.