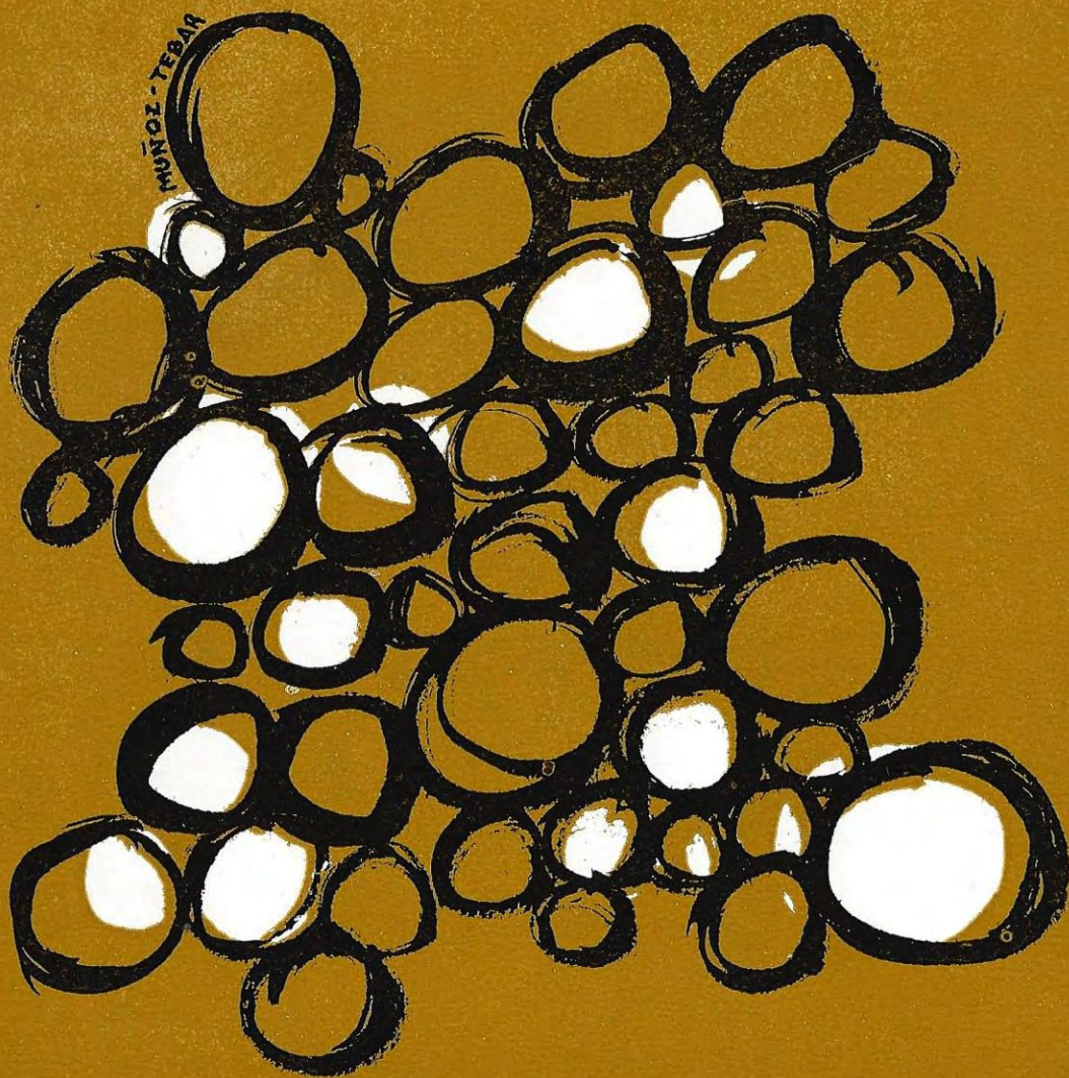


COLECCION ESPACIO Y FORMA

6



armando reveron
rafael pineda

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO-UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

La Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, preocupada en forma constante por la ampliación cultural del alumnado, edita el número 6 de la Colección ESPACIO Y FORMA.

Así se irán publicando, periódicamente, las conferencias pronunciadas en el Auditorium de esta Facultad, y es anhelo de las autoridades rectoras que estos folletos de divulgación cultural contribuyan a dotar, a los futuros profesionales de la Arquitectura, de una sensibilidad predispuesta para todo lo que es consustancial con los goces del espíritu, como son: la música, la pintura, la escultura, la literatura, etc., etc.

La dirección de esta colección está a cargo del Decano de la Facultad Arquitecto Julián Ferris, h., y del Profesor de Extensión Cultural Antonio Granados Valdés.



RAFAEL PINEDA Seudónimo de Rafael Angel Díaz Sosa, nacido en Guasipati, Estado Bolívar, en 1926 / Periodista graduado de la Universidad Central de Venezuela. Obras: "El Resplandor de las Palabras" (poemas, 1946) / "La Inmortalidad del Cangrejo" (teatro, 1950, premio Dirección de Cultura Universitaria de la Universidad Central de Venezuela) / "Poemas para Recordar a Venezuela" (1951) / "El Pie de Espuma" (poemas, 1953) / "La Inmortalidad del Cangrejo" (teatro, 1954, premio Ateneo de Caracas) / "Las Comadres de Caracas", diario de John G. A. Williamson (traducido del inglés por Rafael Pineda y Felipe Llerardi) / "La Caza del Unicornio" (poemas, 1957) / "Air de Famille" (traducido al francés por Juan Liscano y Jacques Charpier) / "Elías Calixto Pompa" (ensayo, 1958).



a r m a n d o r e v e r o n

para 1912 el teatro calcaño —situado de camejo a colón, donde hoy está la agencia chrysler— languidecía en penumbra como una actriz retirada envuelta en telarañas, polvorientos encajes y violetas que se mustiaron con la pasión de los amantes. la muchachada que estudiaba pintura en la academia de bellas artes —situada de santa capilla a veroes, donde hoy está la escuela superior de música—, bajo la dirección de emilio maury, un maestro que pretendía someterlos a todos con la tiesa casaca de la historia y la mitología greco-romana, amotinaba y sacudía sus rebeldías anti-académicas cada vez que pasaba frente al teatro calcaño, pensando en la posibilidad de ejercer su libre arbitrio en la sala dramática desocupada por la inerte iniciativa de los empresarios.

un día bernardo monsanto, quien para la ocasión se hizo acompañar por leoncio martínez, leo, a fin de darse fuerzas con su desparpajo verbal, tomó una resolución que traducía un anhelo común de sus compañeros: iría a visitar a eduardo calcaño, dueño del teatro calcaño, y le pediría permiso para usar la sala vacía como lugar de estudio de la generación de pintores, escritores y músicos del por entonces recientemente constituido círculo de bellas artes.

calcaño, quien en su tiempo también había promovido y colaborado en empresas parecidas a la que animaba al círculo, les cedió el teatro a los solicitantes. puso una sola condición: “ustedes tendrán que pagar el alumbrado,” les dijo.

monsanto y leo reunieron a sus cofrades para comunicarles la buena nueva. hubo brindis y abrazos. a la libertad de pensamiento correspondía ahora la libertad de acción, en un momento en que en la pintura nacional, por ejemplo, comenzaba a te-

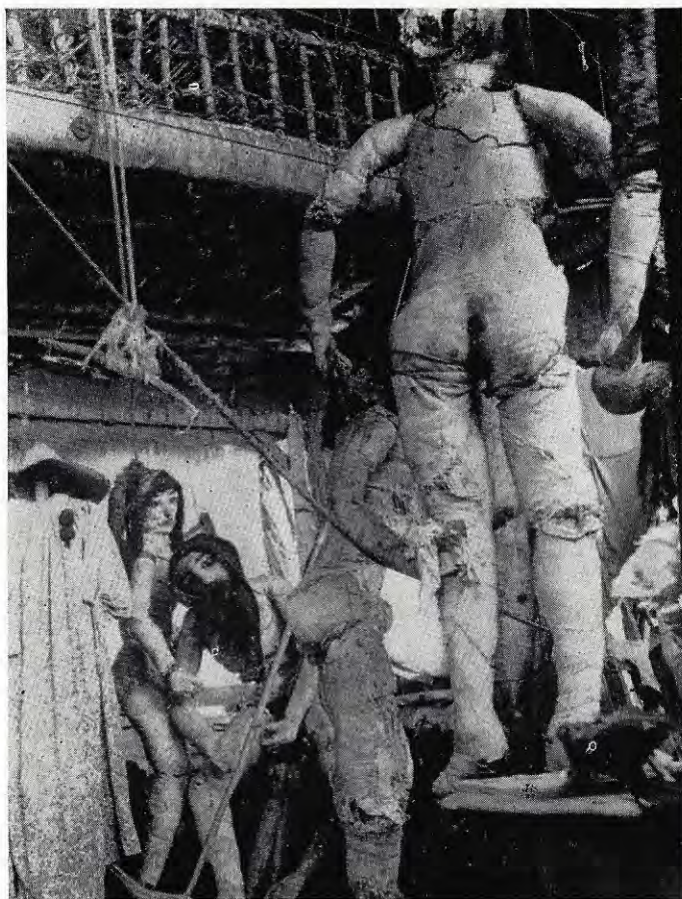
ner ‘‘ absorbente supremacía la naturaleza venezolana, ’’ según expresión de mariano picón salas. con sus aperos y su entusiasmo, el círculo mudó sus proyectos de la academia de bellas artes para el teatro calcaño, en cuyo escenario crujiendo improvisaron la cátedra de la inconformidad pictórica que se echaba de menos en los más conspicuos representantes de las artes plásticas nacionales consagrados por el siglo anterior.

como en los días de estreno, el teatro calcaño volvió a llenarse de ajetreos y gritos. oportunamente, paleta y pincel en mano, en el escenario se agruparon los dos montesanto, antonio edmundo, más ducho en su oficio entonces que bernardo, quien asomaba a los primeros ejercicios de la vocación; manuel cabré, césar prieto, rafael monasterios, próspero martínez, federico brandt, marcelo vidal, marcos castillo, pedro angel gonzález, miguel carabaño, carlos otero, rafael ramón gonzález y luis alfredo lópez méndez, quien para el caso se subió la media negra hasta la rodilla, en el gesto de hombrearse que se estilaba para la época. agitados por los problemas que había planteado la ruptura de la nueva literatura con el romanticismo y el modernismo, rómulo gallegos —ya había oído las voces seculares del llano—, job pim, leoncio martínez, enrique soublette, enrique y julio planchart, entre otros, también se abrieron paso en las tablas. los estudiantes de música enrique de los ríos, violoncello; josé manuel de los ríos, viola; pedro antonio silva, primer violín y antonio caraballo segundo violín, se comprometieron en la disciplina de un cuarteto, en solidaridad de generación con pintores y literatos. se alzó el telón. un novísimo concepto de lo que debían ser las artes y las letras en venezuela empezó a vivir su drama creador. en ‘‘ la pintura venezolana, ’’ publicado en 1954, mariano picón salas dio la tónica de aquel momento de renovación juvenil encarnado en el círculo de bellas artes, al decir que ya había pasado ‘‘ el tiempo en que la pintura debía hacer novelas históricas o folletos lacrimosos ’’. en literatura ocurría otro tanto: las aguas estancadas del romanticismo habían terminado por secarse, y en su lugar había crecido un bosque feraz y bravío. la música, por su parte, distraída de sus rigores por la dulzona engañifa del género chico imperante, estremecía el atril como un árbol del cual no se esperaban frutas ni flores sino el murmullo profundo del espacio. y armando reverón, aquel ‘‘ muchacho delgado y nervioso, de movimientos rítmicos de torero, de bailarín, de gente de teatro ’’ —como lo evoca bernardo montesanto en conversación conmigo—, ¿qué se había hecho después de renunciar al tutelaje óptico-mitológico del maestro emilio maury en la academia de bellas artes? sus compañeros del círculo de bellas artes le habían asignado un papel en el drama creador que se desarrollaba en el teatro calcaño, pero no iba a desempeñarlo sino dos

años después cuando regresara de España, donde a la sazón se encontraba. “con una pensión muy pequeña —probablemente de la gobernación de Caracas, según Bernardo Monsanto—, reverón estudiaba colorido y dibujo en la escuela de artes y oficios y bellas artes, en Barcelona, en cursos que dictaban Vicente Borrás y Climen, respectivamente.

“reverón fue tenaz en sus estudios —afirma Monsanto—, no se distrajo ni un solo momento. “conoció a España, visitó talleres e hizo amistad con pintores y profesores. concluida la primera etapa exploratoria, regresó a Caracas justo el tiempo para apertrecharse de nuevos recursos que le permitirían asistir a las clases de los pintores José Moreno Carbonero y Antonio Muñoz Degreín, en la Academia de San Fernando; examinar con mayor detenimiento a Velázquez, el Greco y Goya, cuyo recuerdo se volvería acicate en su obra futura; visitar París, donde pintó, entre otras cosas, el retrato de la esposa de un pintor cuyo nombre ha perdido Bernardo Monsanto, obra que fue objeto de admiración de cuantos lo vieron; y exponer en el círculo de bellas artes, en Madrid.





modelos de reverón

entretanto, aquí en caracas, los jóvenes del círculo de bellas artes contribuían, con lo que les permitía su escuálido bolsillo, a un fondo común para pagar el alumbrado de gasolina del teatro calcaño, según la obligación acordada con calaño, el propietario. en realidad los muchachos colaboraban para pagar algo más que las simples mechas que quemaba la intensa actividad de la sala. a oscuras, todavía, el paisaje venezolano, tenían que iluminar la jornada que los iba a llevar a su descubrimiento como temática pictórica. hasta entonces, “ los árboles del trópico . . . apenas asomaban tímidamente detrás del muro . . . en algún apunte de tovar y tovar y michelena ’ ’, escribe mariano picón salas. al deslumbramiento de las circunstanciales escenas heroicas, dispuestas como en un desfile de fiesta nacional, y de los episodios mitológicos copiados línea a línea de ilustrados volúmenes de canto dorado, los jóvenes del círculo preferían andar a tuestas, dándose las manos unos a otros, en busca

de un mundo que brillara por sí solo y que suplantara el oropel, la pompa académica, el trompeterío, la fanfarria, las coronas de inmortales y las melodramáticas repúblicas personificadas en matronas aéreas que aureolaba un cortejo de rechonchos y retozones querubines.

así, cuota a cuota, con el depósito diario que los aprendices hacían de su curiosidad visual y espiritual y de su fidelidad a una historia sin desbocados carros romanos que uncieran su voluntad a misiones espaciadas en “ planfonds ’ ’, un día su pintura comenzó a entreabrirse en una flor de luz nativa, criolla, tropical. el paisaje venezolano, tratado con los rudimentos de la técnica impresionista ya superada, fue el decorado que se descolgó en las próximas funciones del círculo de bellas artes en el teatro calcaño.

de vuelta a caracas, reverón, para pagar su cuota de contemporaneidad al círculo,

ofreció referencia a los estudios que había hecho en España del claroscuro goyesco y de la técnica del aguafuerte, esta última desconocida para sus compañeros. ese estudio del grabado, según Bernardo Monsanto, le educó a Reverón la vista para la apreciación de la escala cromática. Reverón contribuyó también con análisis del tratado de pintura por Palomino, suerte de breviario del pintor. a guisa de almohada, en los altos de cubría que compartía con César Prieto, Reverón descansaba sobre revistas y libros europeos de arte en general, y los cuales ponía a circular entre sus conocidos. aunque no era particularmente expansivo, no le faltaba cierto don sociable que prefería expresarse en forma de un aria de las óperas y las zarzuelas de moda; en la recitación de un trozo de poesía del siglo de oro, o del teatro finisecular españoles; o en unos cuantos pasos de baile de violencia gitana.

Bernardo Monsanto posee todavía una crucifixión del siglo XVI, ‘‘ probablemente pintada por el Greco ’’, cuya técnica Reverón acostumbraba a analizar con absoluta precisión y seguridad. ‘‘ esto está pintado así ’’, explicaba, haciendo un trazo rápido y elocuente en el aire. era su sistema de hacer crítica de pintura, partiendo de una parte hacia el todo, y una de sus maneras de pagar, conceptualmente, su cuota al círculo de bellas artes.

en el escenario del teatro calcaño, Reverón practicaba, para sí mismo y para los demás, una prueba de retentiva visual que consistía en reconocer sesenta tarjetas del

modelos de reverón



tamaño de naipes, teñidas con tinta china por un lado, graduando en cada una de ellas el tono que por el reverso se señalaba por el número correspondiente a su posición en la escala, formada en un extremo por la luz, y en el otro por la sombra, y pasando de una a otra por grises ‘‘ que iban creciendo ’’. al observar el tono debía decirse el número correspondiente a la posición de la escala en la tarjeta. ‘‘ Reverón no se equivocaba nunca en sus respuestas ’’, afirma Bernardo Monsanto.

en poder de monsanto se conservan numerosos originales hechos por reverón mientras estudiaba anatomía y perspectiva, como parte de la contribución a la disciplina de su arte, a los métodos del círculo. ‘‘ los estudios — cuenta monsanto — se realizaban sobre un gran pizarrón, y consistía en ejercicios sobre las escalas de anchura, de altura y de profundidad. también se realizaban estudios de la corrección, análisis y crítica de dibujos, croquis y bocetos, y escenografías basadas en los métodos precisos y de la actualidad para ese entonces.

en las distintas etapas de su arte — ‘‘ una evolución . . . bien medida ’’, como la califica alfredo boulton en el prólogo del catálogo de la retrospectiva de reverón abierta en 1955—, el pintor jugaría con la perspectiva lineal y aérea, con los conjuntos atmosféricos, un hecho que tendría su origen, de acuerdo con monsanto, en los ejercicios como los que se realizaban en el teatro calcaño.

en compañía de nicolás ferdinandov, el pintor ruso que lo ayudó —como samys mützner, artista rumano, y emilio boggio, venezolano, en su turno— a abrir la espita de los secretos vibrantes del impresionismo, reverón, en otra variante de la prueba de sensibilidad y percepción, solía recoger a la orilla del mar piedras de un mismo tono —azul, verde, ocre, siena, matices persistentes en su futura obra—, en un juego que demandaba la mayor rapidez posible en la escogencia y clasificación de los guijarros. otras veces, en una práctica conocida por goya, reverón lanzaba un puñado de piedras al aire y utilizaba los puntos donde caían como referencia para dibujar. en esta clase de **d i v e r t i m e n t o s** su pericia le iba en zaga a su imaginación.

hasta la adopción de formas de vida primitiva en su castillete en macuto, responde en reverón a observaciones calculadas en las que lo imprevisto no tiene cabida. a su paso por el museo del prado, el pintor tomó nota explícita de la existencia del hombre primitivo y de sus instrumentos de acción. la cueva de altamira, tanto como vivienda como obra de arte, avivó en su espíritu hondas reminiscencias que se conjugarían para definir su decisión de aislarse para pintar. en la arqueología expuesta en los museos y en la historia del arte, reverón reforzó la idea que tenía de construirse su propio mundo, ambientado y provisto por los medios naturales de que dispusiera el lugar seleccionado, y, a la vez, fuera de la tiranía del tiempo y del azar.

había algo más en el plano del castillete trazado por reverón, un hecho que apunta miguel otero silva en su conferencia sobre el pintor dictada en el museo de bellas artes en 1955: ‘‘ la necesidad, la indigencia, lo hicieron excéntrico; no la locura, ni la inspiración, ni el afán de espantar a los burgueses y a los turistas ’’. en 1921, frente al mar caribe, en la vecindad de las populares ‘‘ quince letras, ’’ reverón levantó el murallón de piedra dentro del cual, durante treinta y tres años, iba a apare-

jar la plenitud de la luz del trópico, huidiza a toda reglamentación, a un artista con voluntad y condiciones excepcionales para transmitir el mensaje luminoso a la historia de la pintura venezolana.

poco menos que desconocido, el reverón que he descrito hasta aquí, apenas entrevisto en muy raras fotografías de la época que lo presentan, chambergo ladeado sobre la frente, como compuesto personaje requebrador de boulevares, se va desvaneciendo poco a poco a partir del día en que se instaló en su castillete de macuto, ante los ojos mismos de sus compañeros de generación, para reaparecer un día en la pintura venezolana, en la estampa legendaria que de él se fijará en propios y extraños, descubierto el torso y con taparrabo de fique solidificado por las salpicaduras torrenciales de su vibrátil pincel, todo él confundido, el hombre y el artista, con la exhuberancia primitiva que se enseñoreaba dentro de su morada resoplante de ráfagas del caribe.

pero si nos atenemos a los hechos, hasta ahora sólo removidos en la superficie, por lo que es de esperarse una mayor documentación argumental, veremos que al influjo de samys mützner, el rumano; de nicolás ferdinandov, el ruso, de quien reverón dice alfredo boulton, "adquirió el sentido mágico y misterioso de la vida", y cuyas visitas a caracas, por la novedad impresionista de la que eran portadores, reforzó la exposición del venezolano emilio boggio, testigo presencial de la polémica en la que la vivacidad del color impresionista había terminado por triunfar sobre la matemática de la línea neo-clásica; todas estas, en fin, son circunstancias que coinciden para disparar al avisado artista caraqueño, el mismo cuya temprana juventud superó sin experimentar resentimiento de oficio fáciles concesiones otorgadas al convencionalismo español de sorolla y zuloaga, hacia una imperiosa búsqueda de sus más genuinas facultades, y en la que habrá de traducirse, por extensión, un largo y fascinante experimento de contemporaneidad para la pintura venezolana.

al colocar la última piedra sobre el muro que iba a definir los límites del reconocimiento de su individualidad en relación a los intereses que menudeaban en la pintura venezolana, reverón, en 1921, tentó al crédito del excentricismo que hasta el mismo día de su muerte, en 1954, acuciado por el delirio que agostaría las facultades del pintor y excepto para admiradores invulnerables al escándalo, se opondría a una justa valoración como la que merecía el alcance de los propósitos que el artista se había impuesto como dedicación plástica, y en los que se ponía de manifiesto la envidia de un largo proceso preparatorio de investigaciones y deducciones. dice alfredo boulton: "se tiene la impresión de que su obra emana de un acto impulsivo y descontrolado, el que una vez examinado cuidadosamente revela que todo ha sido guiado por un sentido sumamente fino y sutil". pero las apariencias privaron sobre la audacia del espíritu visiona-

rio. La realidad cotidiana en que se desenvolvía reverón, magnificada, al gusto de su imaginación, por volanderas muñecas gigantescas, degolladas por nudos de flores, que pendían del techo del castillete, requeridas para la mayor conveniencia de largas sesiones de representación humana; el abrazo a la tierra, que el artista practicaba en una supervivencia de remoto rito aborigen para comunicarse, según decía, su energía, a la manera en que los árboles la absorben por las raíces; sus pinturas y métodos de trabajo vírgenes a toda contaminación y apasionadamente manipulados en el henequén o en el papel de estraza, cuya calidad si bien contribuían a exaltar el vigor primario que las aprovechaba, por otra parte, y por desgracia, han terminado por menguar la conservación de las mismas; el lenguaje incoherente del pintor, que no era tal cuando, con buídas y peregrinas imágenes, teorizaba a sus amigos de confianza sobre sus experimentos, y tendencias pictóricas; y hasta el empelucado mono que adiestraba sus cabriolas extraviando pícaramente los útiles del castillete; en resumen, los medios expresivos exteriores de reverón, naturales para él y para su sensibilidad; dieron carta fácil a la fábula, hasta tal punto que su caso trascendió inclusive a no pocos turistas de los miércoles, quienes, los más osados, peregrinaban hasta el castillete, para imprimirle la emoción más fuerte, como podría ser la de un huracán intempestivo, al itinerario de su crucero por el caribe.

reverón, sin embargo, no protestó jamás a la inoportunidad que le puso cada vez mayor acoso a la realidad de su obra. No tenía tiempo ni lugar. Trabajador asiduo, de una capacidad que pocos han llegado a igualarle, rindió la atención completa a la aventura más ambiciosa que hasta entonces se hubiera propuesto un artista venezolano: partiendo de las conclusiones universales del impresionismo — ‘ ‘ la jaula de las bestias ’ ’, la desintegración de los objetos, los espacios metafísicos, la estilización de las formas, la persistencia onírica, las pautas geométricas, serán preocupación preferente de generaciones posteriores—, reverón sometió su fuerza visual a la más terrible y cruenta experiencia al exponerla, abierta plenamente, a la acción del sol del caribe. y cuando pensamos en un reverón supliciado por propia mano y por amarras a las rocas de la orilla del mar para prolongar la resistencia de su exaltación creadora a la ceguera salvaje del paisaje, pintores como monet, por ejemplo, dulcemente abismado en la contemplación idílica de los reflejos en el estanque de las ninfáceas; o como van gogh, encerrado en un claustro bosquejando y destruyendo ‘ ‘ un largo y lento trabajo ’ ’ para encontrar la verdad, pues se negaba a admitirla como resultado de accidentes sino como un sostenido dominio de sus medios expresivos, y si hacemos excepción de la terrible capitulación de su suicidio, se nos aparecen entonces relativamente expuestos al agobio físico que les impuso la opulencia alcanzada

en su obra; y no podemos evitar por un momento que el artista venezolano se nos escape a la dimensión de un cíclope, de un ente dotado de poderes prodigiosos, de un brujo que oficia a la deidad luminaria que penetra a los seres y a las cosas para revelar su esencia.

“ los profesores siempre hablan de líneas pero nunca de masas. ¿pero dónde está la línea? ni la línea ni el color existen en la naturaleza. lo que existe es la luz y la sombra ’’, afirmó, y lo demostró a renglón seguido, un químico de la luz, goya, un siglo antes de que la ciencia óptica concentrara las ansias de aire libre de los pintores de la escuela de barbison en el bosque de fontainebleau, nacimiento de la aurora del impresionismo. reverón, que ya había asimilado la observación de goya a través de los impresionistas, como si retomara el concepto del precursor español,

la cueva



lo modifica así: ‘ ‘ lo que existe es la luz ’ ’. tal parece que se dijo reverón, y yuxtapuso la luz a sí misma en intensas áreas que evolucionan hacia el dominio de una claridad casi monocroma que le da a muchos de sus cuadros, como la composición titulada ‘ ‘ juanita en el playón ’ ’, una tensión y una atmósfera fantasmagóricas. ‘ ‘ lo que existe es la luz ’ ’, sí, para reverón, porque la influencia española que manet trasegó, ampliándola, a la pintura impresionista, y que trabajó los tonos oscuros sobre fondos claros, ya en el artista venezolano se simplifica hasta una opacidad pura que recuerda las altas categorías grises expuestas por velázquez. en efecto, del azul al blanco, del blanco al ocre, del ocre al sepia, ¿qué otra cosa hace el cromatismo de reverón sino sucederse en fluidas etapas que alterna a veces con una paleta verduzca, carmín o lila, hasta trascender el impresionismo en que encontró sus motivos iniciales, y completar la parábola que habrá de asegurar la altivez de su independencia estilística en la progresión de la plástica? . . . antes de que la escuela de barbison bajara las nubes a sus caballetes instalados en el bosque de fontainebleau, la pintura, como se hacía en el atelier parisino todavía a mediados del siglo xix, se entretenía en copiar el aburrimiento de un toro que alumnos y profesores se hacían transportar desde los campos vecinos y encadenaban a un rincón de la sala, a exigencias del verismo de la escena asignada por la lección académica. el romanticismo, por su parte, recurrió cuantas veces fue necesario al dato patético, como el préstamo de cadáveres que gericault hizo a un hospital para abordar la réplica de la balsa construída por un carpintero sobreviviente de ‘ ‘ medusa ’ ’, un barco que zozobró en las costas de africa y cuya oficialidad se reservó los botes-salvavidas, abandonando a la tripulación, más de cien personas, a una balsa atada a aquellos. la pintura venezolana, hasta reverón,



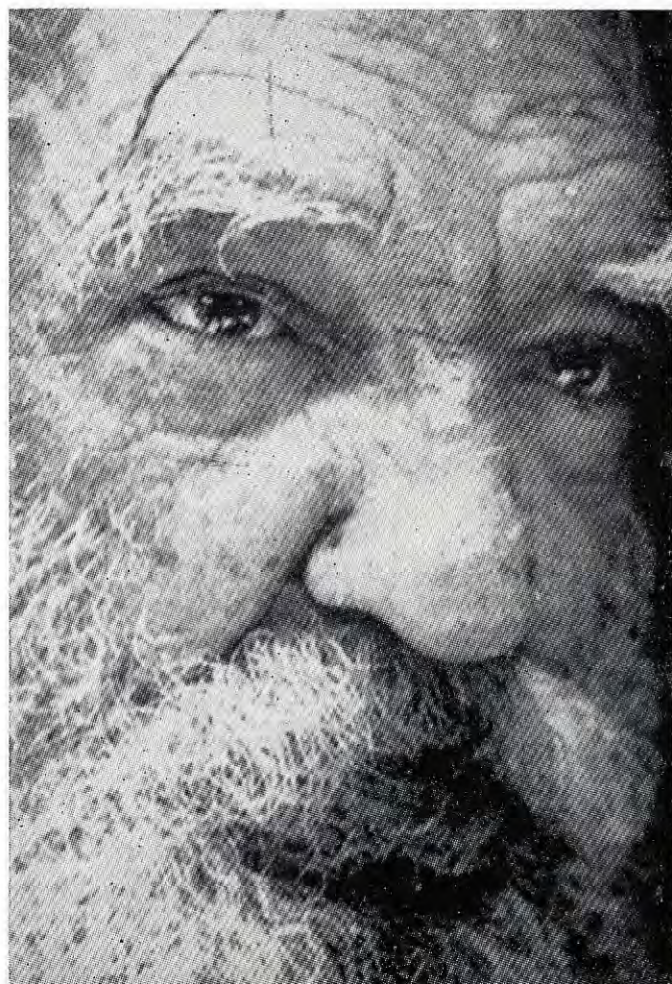
autoretrato

prefirió asimismo escenificar el "tema" — historia y mitología interpretados con aparatosa utilería teatral—, al cual supeditaba el oficio de los mismos artistas que, como michelena, arribaron a parís cuando ya los salones impresionistas comenzaban a ser objeto de franca competencia de los más reconocidos "marchands".

reverón, por primera vez, establece en la pintura venezolana la jerarquía de los valores plásticos puros, haciendo caso omiso a la casaca tradicional, gala de adocnados académicos. hasta su misma manera de actuar frente al lienzo —semidesnudo, empenachado como un árbol, danzando el "baile de los colores"— ofrece la singularidad de un desafío que, para un público apenas movido a curiosidad en 1919 por la exposición impresionista de emilio boggio, no podía menos que reprobar con un anatema, en los conformistas; con la guasa, en los irresponsables. a partir de la "procesión de la virgen del valle", cuadro fechado en 1920 y regocijado tributo a un puntillismo azul del que derivaría la calificación de esa época del pintor, reverón se hace cada vez más terminante en el proceso plástico, a lo largo del cual demarcará las tres etapas definitivas de su esplendor de creador: la blanca, la sepia y la ocre, entrelazadas por un mismo rango conclusivo: el que les da la luz tropical. se ha producido así lo que mariano picón salas describe con estas palabras: "el problema de su buen gusto, de su refinamiento, de sus acordes de color —aun cuando use los tonos más sordos— es lo que destaca su pintura como valor único y depuradísimo". dicho de otra manera, reverón crea su estilo para la pintura venezolana: una vibrante requisitoria de luz, de transparencia, bien sea transmutada en el paisaje feraz, las figuras voluptuosas o las escenas populares, y que aclara y acelera su validez histórica en una equivalencia universal.

reverón murió el 17 de setiembre de 1954. tenía 64 años. así describí el patético desenlace humano del pintor: "un día fue encontrado por juanita, su esposa, increpando a los demonios que le hacían muecas del fondo de un pozo abierto en un rincón del castillete. a partir de entonces se doblegó bajo el peso de fantasías desarticuladas. le creció una barba nazarena que en sus últimos tiempos le dio un aspecto de santo transfigurado. en el sanatorio del dr. jesús báez finol, donde fue internado, pintó unos días antes de morir paisajes y retratos en los que el trazo recobró la plenitud de la luz; pero de pronto se durmió con cara de profeta llamado a integrarse a su destino elemental".

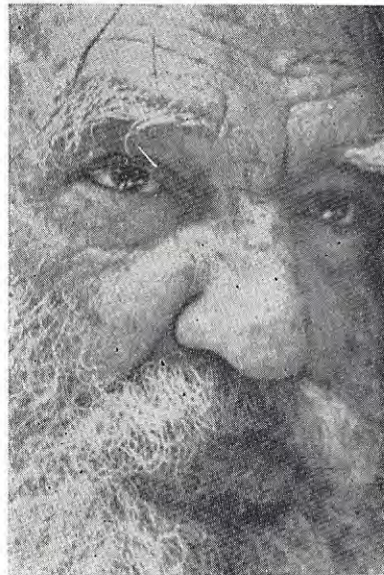
armando reverón nació en caracas el 10 de mayo de 1889. a los 15 años de edad ingresaba en la escuela de bellas artes de caracas. más tarde viaja a europa estudiando la obra de los grandes maestros universales. excepcionalmente dotado para la pintura y con formidable impulso vocacional, ha realizado una obra que merece la catalogación más alta entre los valores universales. esta obra magnifica se halla repartida por los museos y colecciones particulares. el recuerdo de reverón, el más grande pintor de venezuela, el encuentro con su acento pictórico, ha de traernos siempre la profunda emoción que únicamente puede dar la auténtica obra de arte. murió reverón en caracas el 17 de septiembre de 1954.



Esta conferencia del escritor venezolano Rafael Pineda ha constituido parte del homenaje tributado por ésta Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela al inmortal pintor venezolano Armando Reverón.

El día 9 de octubre de 1958 se inauguró una Exposición de Reproducciones de la obra de nuestro artista en la Sala de Exposiciones de ésta Facultad. Asimismo se proyectó la película que sobre la vida y obra del mismo ha realizado Margot Benacerraf.

Este homenaje sencillo repercutió en el ámbito cultural del país y la Exposición de Reproducciones, galantemente donada por la Creole Petroleum Corporation, ha recorrido distintos lugares del interior y también fué llevada a los barrios caraqueños, Círculo Militar etc. etc., por la Dirección de Cultura Universitaria, contribuyendo grandemente a la difusión del conocimiento de nuestro gran pintor.



- | | |
|--------------------------------|-----------------------------|
| 1 - E. Giorgi Alberti | Los primitivos italianos |
| 2 - Luis Alfredo López Méndez. | Los primitivos flamencos |
| 3 - Carlos Raúl Villanueva. | La integración de las artes |
| 4 - Juan Bautista Plaza. | Música colonial venezolana |
| 5 - Alejandro Otero. | La pintura abstracta. |

EL ORIGINAL FUE DADO A CONOCER POR
EL AUTOR EN EL AUDITORIUM DE LA FACUL-
TAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO DE
LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
EL DIA 16 DE OCTUBRE DE 1958

impreso en venezuela por "imprenta universitaria".