

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
ESCUELA DE POSGRADO



**PUCP**

**ESTUDIO DE CASO:  
BÁRBARO RIVAS Y EL ROL DE LA CRÍTICA DE ARTE  
EN LA VALORACIÓN DE UN PINTOR INGENUO**

**Tesis para optar el grado de Magister en Historia del Arte  
que presenta el Ingeniero**

**Marco Andrés Gamboa Acuña**

**Asesora**

**Dra. Natalia María Majluf Brahim**

**Jurados**

**Dr. Juan Carlos Estenssoro**

**Dr. Jesús Cosamalón**

**Lima, 2013**

## AGRADECIMIENTOS

Un agradecimiento especial debe ser hecho a todas aquellas personas que de una u otra manera contribuyeron a la realización de esta tesis. En especial, al doctor Juan Carlos Estenssoro, quien no sólo enriqueció la investigación a través de sus valiosas y acertadas críticas, sino que en todo momento me alentó a seguir adelante. De igual manera, a los doctores Natalia Majluf, Jesús Cosamalón y Cécile Michaud, mis profesores, cuyas enseñanzas agradezco infinitamente, pues han marcado un antes y después en mi vida.

De igual manera, a Cecilia Urbaneja por su amistad desinteresada, por compartir conmigo este tesoro llamado Bárbaro Rivas. A Ángel Moros, por comprometerse generosamente a iniciar conmigo esta investigación. A don Perán Erminy y Miguel Von Dangel, por permitirme entrevistarles y contextualizar mejor todo lo dicho y escrito sobre Barbarito.

A mis padres, Marco Gamboa y Xiomara Acuña, sin cuyo afecto y soporte hubiera sido imposible emprender esta aventura. A Andrés Guzmán, quien con cariño y paciencia leyó mi trabajo, una y otra vez, haciendo siempre valiosos aportes. Gracias por bendecirme con su amor incondicional y construir, a mi lado, la felicidad que está escrita en estas páginas.

## RESUMEN

Se analiza cronológicamente la contribución de diversos autores en la creación de la personalidad artística de Bárbaro Rivas, destacándose entre ellos Francisco Da Antonio, Juan Calzadilla, Alfredo Boulton, José Antonio Rial, Sofía Ímber, María Elena Ramos, José María Salvador, Anita Tapias, Miguel Von Dangel y Rafael Romero. En este proceso de sesenta años de recepción crítica se distinguen cuatro etapas: la primera, de “creación libre”, va de 1923 a 1949, cuando la intención del artista operó bajo la protección natural de su propio anonimato; la segunda, o “descubrimiento”, sigue hasta la primera aparición pública de Rivas en 1956; la tercera, caracterizada por premios oficiales y exposiciones internacionales, es llamada la “época dorada” y se extiende hasta la muerte del artista en 1967; y la última etapa, o “entrada en la historia”, es la que continúa hasta el presente.

Luego de analizar los diferentes horizontes de recepción crítica en torno a Bárbaro Rivas, quedan claras al menos dos cosas: la primera de ellas es que entre las décadas del cincuenta y sesenta pesó mucho la intervención de personajes con los más diversos intereses. En la valoración de los pintores espontáneos convergió el interés de un gobierno autoritario y de arraigo nacionalista, así como también el de nuevos sectores partidistas enfrentados por sus posturas políticas y estéticas. Rivas fue reseñado al mismo tiempo por personajes de franca orientación revolucionaria, promotores de una figuración socialmente comprometida como Da Antonio y Calzadilla; y por representantes de la élite económica, como Boulton y Uslar Pietri, quienes promovieron la apertura hacia un formalismo políticamente alineado con los ideales de modernidad y progreso que caracterizaron el ensayo democrático venezolano.

También queda claro que, en la medida que Rivas ha superado la prueba del tiempo, es necesario descartar que éste sea sólo una elaboración de la crítica y reconocer en él alguna calidad artística particular. Al menos se puede asegurar que su obra tiene la propiedad de permitir múltiples lecturas. Ha sido llamado repentista, autodidacta, espontáneo, primitivo, ingenuo y hasta expresionista, en virtud de cierta diferencia cualitativa que le separa de quienes ensayaron una representación minuciosa y rudimentaria del mundo de los oficios y las tradiciones populares. En última instancia, esa polivalencia de Bárbaro Rivas puede ser, justamente, la calidad artística que le ha permitido mantenerse vigente hasta el presente.

## ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES .....	iii
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: Del anonimato al reconocimiento oficial .....	11
1.1 El nacimiento de un “bárbaro” en el arte.....	13
1.2 La influencia del Taller Libre de Arte, el modernismo europeo y <i>Los Disidentes</i> .....	16
1.3 Se oyen rumores de un nuevo pintor “repentista” .....	22
1.4 La predecible aparición en el bar “Sorpresa” .....	24
1.5 El reconocimiento oficial no se hizo esperar .....	26
CAPÍTULO II: Del reconocimiento nacional al internacional.....	31
2.1 La internacionalización de un pintor ingenuo.....	32
2.2 El discurso popular (o populista) de los años sesenta.....	37
2.3 El ojo de la crítica: el gran pintor religioso venezolano del siglo XX.....	41
2.4 La realidad detrás del oropel de los premios y exposiciones.....	43
2.5 La muerte de Bárbaro Rivas y la revalorización de su obra .....	47
CAPÍTULO III: De la crítica a la historia .....	50
3.1 La aparición de nuevos puntos de vista .....	51

3.2	El ojo de la crítica: ¿Ingenuo o más bien primitivo? .....	53
3.3	La entrada en la historia.....	55
3.4	El ojo de la crítica: ¿Bárbaro Rivas expresionista? .....	60
	CONCLUSIONES.....	65
	ILUSTRACIONES.....	68
	HEMEROGRAFÍA .....	72
	BIBLIOGRAFÍA .....	91
	ANEXOS.....	95
1.	Cronología de principales hechos biográficos.....	95
2.	Cronología de exposiciones nacionales.....	100
3.	Cronología de exposiciones internacionales .....	103
4.	Cronología de distinciones y premios .....	103

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

<b>Fig. 1.</b> Feliciano Carvallo. <i>Verano templado</i> (1965).....	68
<b>Fig. 2.</b> Bárbaro Rivas. <i>Barrio Caruto en 1925</i> (1955) .....	68
<b>Fig. 3.</b> Víctor Millán. <i>Diablos de Yare</i> (1971) .....	69
<b>Fig. 4.</b> Bárbaro Rivas. <i>El ferrocarril de La Guaira</i> (1957).....	69
<b>Fig. 5.</b> Bárbaro Rivas. <i>El arresto de Escalona</i> (1958) .....	70
<b>Fig. 6.</b> Bárbaro Rivas. <i>La salida de este mundo</i> (1953) .....	70
<b>Fig. 7.</b> Bárbaro Rivas. <i>La Virgen lavando</i> (ca. 1965) .....	71
<b>Fig. 8.</b> Bárbaro Rivas. <i>Autorretrato</i> (ca. 1965) .....	71

## INTRODUCCIÓN

Con motivo del centenario de su nacimiento, en 1993 se publicó una recopilación de estudios sobre la vida y obra de un pintor comúnmente catalogado como ingenuo o primitivo. El libro *Bárbaro Rivas, un pintor del siglo XX* es un compendio de ensayos monográficos escritos por María Elena Ramos, José Antonio Rial, Alfredo Boulton, Juan Calzadilla y Francisco Da Antonio, cinco reconocidos críticos de arte venezolanos. El último de ellos, considerado el descubridor y principal biógrafo del pintor, nos brinda un interesante testimonio en su ensayo “Bárbaro Rivas en el arte del siglo XX”, donde reconoce la necesidad de replantear la obra del artista en términos más contemporáneos.<sup>1</sup> En 1994, también como parte de las celebraciones por el centenario del natalicio, la Galería de Arte Nacional realizaría la muestra antológica más grande hasta la fecha, “Bárbaro Rivas: imágenes y revelaciones”, reuniendo un total de ciento veintisiete obras. Sin duda, gracias al apoyo de intelectuales e instituciones, el pintor ya tiene asegurado un lugar destacado en la historia del arte venezolano. Sin embargo, debe reconocerse que al estudiar a Rivas frecuentemente se ha caído en la tentación de regodearse en las anécdotas de su trágica existencia. Según José María Salvador,<sup>2</sup> quienes construyeron la imagen del artista tienden a resaltar con demasiado estruendo su extravagante comportamiento de individuo marginal, las severas limitaciones de su personalidad psicopatológica, el alcoholismo que acabaría por llevarlo a la tumba y el fugaz reconocimiento que su obra alcanzó en vida.

También se le ha relacionado con artistas elevados a la categoría de mito por su influencia en el arte del siglo XX. Según Da Antonio, difícilmente hallaríamos una mejor definición para Bárbaro Rivas que aquella que formuló Wilhelm Hausenstein a propósito de Vincent Van Gogh: “En definitiva, ninguna concepción realmente intensa puede darse sin ingenuidad infantil y cierta disposición patológica. Incumbe al hombre de sensibilidad artística desviarse de la concepción corriente, de esa que se llama normal y que en el fondo no es sino insensibilidad. Lo perturban todos los fenómenos que a nosotros se nos aparecen

<sup>1</sup> “Al más ligero análisis de la presencia de Cabré, por ejemplo, constatamos el papel protagónico desempeñado por él a propósito del desarrollo de una indagación cuya línea desemboca en la llamada Escuela de Caracas. Pero ¿cuál ha sido el rol de Reverón? No lo sabemos, como tampoco el de Brandt ni el que corresponderá a la plástica de Rivas”. (Da Antonio 1984: 64).

<sup>2</sup> Curador de “Bárbaro Rivas. Incandescencias y rescoldos” (Sala de Arte SIDOR de Ciudad Guayana, 1992).

triviales. Todo lo sobresalta por el brillo ardiente de una visión. Es el visionario que ve cielos e infiernos allí donde los hombres comunes vemos una esquina cualquiera”.<sup>3</sup> Por otra parte, también afirma que: “Sus autorretratos podrán estudiarse no sólo en función de su expresividad formal -obras que emparentan con Van Gogh, con Soutine, con Bacon-, sino en cuanto a la persistencia de una indagación sobre sí mismo que constituye excepción en el arte “naif”, y uno de los muy contados casos -tan sólo Reverón, León Castro y Azalea han visto con tal asiduidad la propia imagen-, en la Historia de la Pintura de Venezuela”.<sup>4</sup>

Analizando la hemerografía, se pueden identificar tres nudos de producción de discursos críticos en torno a Bárbaro Rivas: su primera aparición pública (1956), su previsible muerte (1967) y su ecuménico ascenso al Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (1984). En el lapso de sesenta años se han escrito más de doscientos cuarenta artículos de prensa,<sup>5</sup> cinco monografías e igual número de tesis académicas. La construcción del mito de un genio creador en estado elemental, apartado del mundo y que nunca se reconoció a sí mismo como tal, operó desde diferentes frentes. A principios de los cincuenta, periodistas como José Ratto-Ciarlo (bajo el pseudónimo de “Peregrino Pérez”) y Carlos Dorante sembraron y disiparon dudas sobre la existencia de un creador misterioso cuya obra se hizo conocida antes que su rostro.<sup>6</sup> Y, a finales de los sesenta, Víctor Salazar escandalizaría a la opinión pública al denunciar en la prensa la miseria y el abandono que irremediablemente acabarían con la vida de uno de los pintores venezolanos más reconocidos del siglo XX.<sup>7</sup> Por otra parte, en cuanto a la interacción de Bárbaro Rivas con la institución artística, debemos destacar el rol de Francisco Da Antonio. Como su descubridor y promotor, éste

---

<sup>3</sup> Véase: Da Antonio 1974: 58.

<sup>4</sup> Véase: Da Antonio 1984: 38.

<sup>5</sup> El ochenta por ciento de lo dicho en la prensa acerca de Bárbaro Rivas ha sido publicado en seis diarios: *El Nacional*, *El Universal*, *El Diario de Caracas*, *Últimas Noticias*, *La Esfera* y *El Mundo*. De manera que se dará prioridad a éstos como fuentes primarias para la reconstrucción del horizonte de recepción del artista.

<sup>6</sup> Pérez, Peregrino. “El curioso caso de Bárbaro Rivas. ¿Quién conoce a este pintor repentista?”. En: *El Nacional*, Caracas 25-04-1954, p. 44; Dorante, Carlos. “Bárbaro Rivas existe y pinta hace casi medio siglo”. En: *El Nacional*, Caracas, 24-02-1956, p. 38.

<sup>7</sup> Salazar, Víctor. “Casi sin voz y en la miseria más espantosa se encuentra el pintor Bárbaro Rivas”. En: *La Esfera*, Caracas, 30-05-1964, p. 10; Salazar, Víctor. “Me rascan, esperan que me duerma, se llevan todos mis cuadros y luego no me pagan nada”. En: *La Esfera*, Caracas, 28-10-1964, p. 17.



tomaría la iniciativa de llevar sus obras por primera vez al Salón Oficial,<sup>8</sup> organizar sus primeras exposiciones<sup>9</sup> y escribir el primer ensayo sobre Rivas, “Apunte para un retrato”, que sería publicado a propósito de “Siete pintores espontáneos y primitivos de Petare”.<sup>10</sup> Es difícil dejar de notar la emotividad o el romanticismo que caracteriza los escritos de Da Antonio, quizá porque éste desarrolló una relación muy cercana con el pintor.<sup>11</sup> El crítico muestra preferencia por la narración de anécdotas y el uso de giros idiomáticos más comunes en un poeta que en un investigador. Sin embargo, hay que reconocer que su afán por rescatar la obra del artista le llevó a catalogar y proponer una sistematización de la misma (períodos textural, colorista y sintético), donde el crítico relaciona las similitudes formales observadas en diferentes etapas con la presunta intención artística de Rivas.<sup>12</sup>

Francisco Da Antonio pronto contaría con el apoyo de otros reconocidos críticos de arte, como Juan Calzadilla. Éste curaría la última exposición en vida del pintor, “Homenaje a Bárbaro Rivas. Obras recientes”, realizada en la Galería 22 de Caracas en 1966. Luego, montarían juntos la primera retrospectiva póstuma, “Obras fundamentales de Bárbaro Rivas”, en la Galería Caracas del Círculo Musical de Caracas en 1967, a los tres meses de la desaparición del artista. En esta oportunidad, Da Antonio publica además la primera monografía sobre el artista, *Obras fundamentales de Bárbaro Rivas*, impresa en Caracas. Seguidamente, Juan Calzadilla publicaría otros dos importantes trabajos monográficos: el

<sup>8</sup> XV Salón Oficial de Arte Venezolano (Museo de Bellas Artes de Caracas, 1954). Cabe destacar que su participación en los Salones Oficiales sería recurrente hasta el año de 1963 (XXIV Salón Oficial). Véase: nuestra cronología de principales hechos biográficos para mayores detalles.

<sup>9</sup> “Siete pintores espontáneos y primitivos de Petare” (Bar Sorpresa de Petare, 1956).

“Bárbaro Rivas. Exposición retrospectiva: 1926 a 1956” (Museo de Bellas Artes de Caracas, 1956).

<sup>10</sup> Da Antonio, Francisco. “Bárbaro Rivas. Apunte para un retrato”. En: *La Calle*, Caracas, 22-10-56, p. 8.

<sup>11</sup> “Rivas le dice patrón a Da Antonio, que ha sido, en la práctica, el que lo descubrió y ha bregado las 7 exposiciones que se han hecho en el país de sus obras (...) Da Antonio, además de hurgar en su pasado para saber cuánto pintó, ha escrito todos los catálogos de sus exposiciones, ha firmado sus cuadros, porque Bárbaro Rivas no sabe firmar, y le han [sic] llevado camisas y pagado muchas veces la cuenta del abasto. Por todo esto, Rivas le dice “el patrón””. Reinoso, Víctor. “Bárbaro Rivas: el apóstol analfabeto del pincel”. En: *Revista Élite*, Caracas, N° 2042, 14-11-1964, pp. 38-42, 75.

<sup>12</sup> Sin embargo, Juan Calzadilla sostiene que Bárbaro Rivas pintaba con los materiales que tenía a disposición, de manera que la economía de medios y la escasa incidencia del color observada en los últimos años puede deberse más bien a la falta de materiales, y no a una supuesta intención de síntesis. Véase: Calzadilla, Juan. “La pasión según Bárbaro Rivas”. En: *Revista Bigott*, N° 29, enero-marzo 1994, p. 3-13.

fascículo diecisiete de la colección *Pintores venezolanos*, editado en Madrid en 1969; y *Obras fundamentales de Bárbaro Rivas*, impresa en Caracas en 1976. En la misma década, Alfredo Boulton, quien había seguido de cerca y apoyado desde sus inicios la carrera de Rivas,<sup>13</sup> incluye a Rivas por primera vez en un compendio de historia del arte. Lo hace en el tercer tomo de su *Historia de la pintura en Venezuela*, publicada en Caracas en 1972. Por su parte, en 1974, Da Antonio publicaría la monografía *El arte ingenuo en Venezuela*, en Caracas, dándole naturalmente a Bárbaro Rivas una posición destacada en esta edición que constituye el primer intento por trazar una genealogía del arte ingenuo venezolano.

En los setenta, lo *naïf* (ingenuo) ya era una moda internacionalmente establecida, abierta a un público amplio y no sólo al interés de una élite intelectual. En esa época, otros autores se sumarían al análisis de la obra de Bárbaro Rivas, aportando nuevos matices a la misma. José Antonio Rial y Sofía Ímber escribirán artículos de prensa donde se aprecia una mirada más crítica hacia la pintura ingenua, señalando los frecuentes errores conceptuales y la superficialidad inducida por la fascinación comercial. José Antonio Rial comienza a poner en duda la ingenuidad de Rivas, a quien clasifica más bien como un primitivo porque “le sobra intención”.<sup>14</sup> En 1969 publica la monografía *Bárbaro Rivas*, como octavo tomo de la colección *Arte* del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. Por su parte, Sofía Ímber reveló el aparato mercantil que operaba alrededor de los artistas ingenuos y puso en tela de juicio la dogmáticamente asumida libertad creativa de éstos. Por ejemplo, en relación a “Feliciano Carvallo. Estevan Mendoza. Bárbaro Rivas”, exposición presentada por la Galería Mendoza de Caracas en 1968, Ímber señala la pérdida de originalidad de quien apenas dos años antes había hecho historia por ser el primer ingenuo en ganar el Premio Nacional de Pintura. Opina que al principio el trazado de Carvallo era de una “hermosura considerable”, pero después “cayó en manos de coleccionistas y “marchands” y la harina fue de otro costal. Un Feliciano Carvallo era igualito a otro Feliciano Carvallo, ya que eso era lo que agradaba al cliente y vinieron las épocas de las lacas por serie”.<sup>15</sup> En cambio, a Rivas “solamente se le explotaba pero [era] imposible hacerlo pintar de tal o tal manera”.

<sup>13</sup> Boulton adquirió una de las dos obras expuestas en el Salón Oficial de 1954, *Entrada de Petare (antigua)*.

La otra, *Placita de Petare en 1910*, sería adquirida por el respetado escritor Miguel Otero Silva.

<sup>14</sup> Rial, José Antonio. “Bárbaro Rivas y Feliciano Carvallo”. En: Índice Cultural de *El Universal*, Caracas, 29-09-1968, p. 44.

<sup>15</sup> Ímber, Sofía. “Criticanito”. En: *La Verdad*, Caracas, 09-01-1969, p. 14.

Casi dos décadas más tarde, pero ahora como directora del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, sería Sofía Ímber quien convocaría a Alfredo Boulton y Francisco Da Antonio como curadores de la gran exposición retrospectiva “Bárbaro Rivas. La intuición pictórica” (1984). La acogida en el “hábitat natural” de la vanguardia confirmaría la importancia de Rivas para el arte moderno venezolano. Puede entenderse además como un acto simbólico, donde críticos de pensamiento político o estético no necesariamente afín se reunían para poner al pintor ingenuo a disposición de nuevas generaciones de críticos e historiadores. El artículo “Bárbaro Rivas: del Bar Sorpresa de Petare, al MACC, a la Historia”, publicado en el diario *El Universal* en febrero de 1984, es explícito al respecto. Respetados intelectuales de la talla de Arturo Uslar Pietri comentarían la exposición en prensa escrita y televisión.<sup>16</sup>

Podría decirse que la inscripción de Bárbaro Rivas en la historia comenzó cuando los académicos se interesaron en él como objeto de estudio. En 1985, Rafael Romero analizó su obra en *Autoportraits d'artistes vénézuéliens: peinture et dessin (1820-1984)*, tesis doctoral para la Universidad de París I Panthéon Sorbonne. En 1986, luego de una rigurosa investigación e identificación de obras, María Elena Ramos curó la muestra “El espacio y el color en Bárbaro Rivas” en el Museo de Petare. A nuestro entender, en la monografía homónima Ramos prescinde de las anécdotas y del discurso populista de las tres décadas previas, para emprender el primer análisis serio y pormenorizado de los recursos formales empleados por el artista para la representación del espacio y la comunicación a través del color. En 1987, Cecilia Ramírez escribe una nueva tesis, *La pintura ingenua en Venezuela en el siglo XX*, esta vez para la Universidad Central de Venezuela. A ésta le seguirán otros dos trabajos para la misma casa de estudios, enfocados por primera vez en aspectos específicos de la creación pictórica: *Una visión sobre el tema de los autorretratos en la obra de Bárbaro Rivas* (Roselia Lucena, 1992) y *Bárbaro Rivas: la arquitectura desde otra perspectiva* (María Ecurra, 1996). Cabe señalar que ninguna de las tesis escritas hasta el momento se centra en la crítica como objeto de estudio. Esta es la primera vez que se analizará a las figuras que intervinieron en la creación de la personalidad artística de Rivas.

En décadas más recientes, se han realizado exposiciones conmemorativas por el centenario del nacimiento (1993) y los cuarenta años de la muerte de Rivas (2007). La más reciente

---

<sup>16</sup> Uslar Pietri, Arturo. “Ese misterio que es el arte”. En: *El Nacional*, Caracas, 17-06-1984, p. A-4.

“Arturo Uslar Pietri dedica programa a Bárbaro Rivas”. En: *El Universal*, Caracas, 18-07-1984, p. 4-1.

ronda de retrospectivas comenzó en 1992 con “Bárbaro Rivas. Incandescencias y rescoldos”, curada por José María Salvador en la Sala de Arte SIDOR de Ciudad Guayana, donde se ofrece una visión panorámica de los rasgos esenciales del lenguaje plástico y los temas que componen el *corpus* de Rivas, además de analizar pormenorizadamente las treinta y una obras exhibidas. En 1994, el equipo curatorial liderado por Anita Tapias presentaría “Bárbaro Rivas. Imágenes y revelaciones” en la Galería de Arte Nacional. La exitosa exposición estuvo acompañada de eventos como foros, talleres y visitas guiadas por importantes críticos como Miguel Von Dangel, convirtiéndose así en una oportunidad para polemizar en torno a “esa visión que presenta a Bárbaro Rivas como un pintor primitivo, pueril y con actitud de niño”.<sup>17</sup> En 2007, la sala Trasnchocho Arte Contacto (TAC) de Caracas presentaría la última exposición, “Bárbaro Rivas. Expresiones emotivas”, con textos de Rafael Romero y Félix Suazo. Su intención fue aportar una nueva valoración de lo escrito y asentado sobre el legado del artista desde su descubrimiento, concentrándose en su entramado emocional. Finalmente, en 2011, Eddy Reyes Torres publica la monografía *Bárbaro Rivas*, impresa en Caracas como volumen treinta y uno de la colección *Biblioteca biográfica venezolana*. Si bien es evidente una ardua labor de investigación, Reyes se concentra en la recopilación de anécdotas y puntos de vista. No nos queda claro si el autor busca cuestionar o más bien reforzar lo que en el pasado se ha dicho sobre Rivas. Tampoco ayuda a comprender cómo operó la crítica alrededor del personaje.

\*\*\*

De manera que los límites de este trabajo de investigación nos obligan a renunciar a un nuevo recuento de los pintorescos episodios que rodearon la creación pictórica de Bárbaro Rivas y, parcialmente, también nos llevan a dejar de lado el análisis formal de un *corpus* que ya ha sido ampliamente comentado por otros historiadores. En lugar de ello, nuestro estudio se centrará en situar la obra del pintor en el contexto de la irrupción de la modernidad en el arte venezolano del siglo XX. ¿Qué cambios, ocurridos alrededor de 1949, hicieron que la crítica descubriera o valorara a Rivas? ¿Por qué el despunte del arte popular venezolano, que más tarde se plegaría al estilo ingenuo internacional, coincidió con el período de búsquedas y confrontaciones plásticas iniciado con la apertura del Taller

---

<sup>17</sup> Gibbs, Adriana. “Lo dicho y no dicho en torno al artista de Petare. Bárbaro Rivas: un pintor para quitarse el sombrero”. En: *El Diario de Caracas*, Caracas, 12-04-1994, p. 33.

Libre de Arte (1948-1951) y la aparición del primer número de la revista *Los Disidentes* en París (1950)? Veremos cómo desde finales de los años cuarenta se funda un nuevo aparato institucional que rescataría a Rivas y, posteriormente, le permitiría entrar en la historia. En el transcurso del tiempo, la obra de Rivas tiene la posibilidad de ser apropiada por distintos participantes del debate pictórico, siendo reconocido primero como “espontáneo”, después como “ingenuo” y, más recientemente, también como “expresionista”. Bárbaro Rivas se convierte así en una suerte de caso anómalo, que escapa de cualquier grupo o tendencia. La presente investigación pretende explorar estas cuestiones y, sobre esa base, generar una mejor comprensión de una obra tan conocida como encasillada en etiquetas que obedecen primordialmente a las condiciones socio-económicas del artista o a la naturaleza de sus recursos expresivos, pero que aportan poco al entendimiento de los condicionamientos intelectuales que hicieron posible las múltiples valoraciones de su pintura para la crítica.

De lo contrario, nos quedaría la sensación de que faltan elementos de juicio para explicar el súbito ascenso de este personaje. ¿Cómo es posible que un hombre indigente, analfabeto y alcohólico, cuya obra nunca había sido vista, irrumpiera de pronto en la escena artística y en apenas cinco años ya figurara en el Salón Oficial de Arte Venezolano; dos años más tarde recibiera su primer premio de pintura y se le dedicara una individual en el Museo de Bellas Artes de Caracas; que al año siguiente formara parte de la representación oficial del país en la IV Bienal de São Paulo y que, por si fuera poco, obtuviera ahí una Mención de Honor? ¿Cómo logró todo aquello que a otros artistas les sería imposible alcanzar, a pesar de una vida entera de formación y práctica académica? Decididamente, en Rivas incidió la intervención de terceros. La historia demuestra que, en realidad, este es el factor común a los pintores espontáneos. Al igual que el francés Henri Rousseau, el “Aduanero”, o los haitianos Héctor Hyppolite y Philomé Obin, Bárbaro Rivas debe su carrera al apoyo sostenido de un “descubridor”. Francisco Da Antonio asumió como proyecto personal la creación de un personaje en torno a Rivas. ¿Pero qué motivó tal emprendimiento? ¿Quiso con esto asestar un golpe a la Academia? ¿Tuvo alguna influencia la situación política de la época? ¿Estuvo expuesto a lecturas que probablemente circularon en Venezuela y que representan un cuerpo de textos más amplio, que relaciona el modernismo con el arte ingenuo? La comprensión de la obra de Bárbaro Rivas exige precisar mejor cómo operó la recepción crítica del artista, porque es tan cierto en el arte, como en la literatura, que el significado de una obra no viene dado, sino que es extrínseco y se revela a través de su

comunicación con el público. Hans Robert Jauss sostiene que las diferentes lecturas que se hacen de una obra están sujetas a lo que se define como un “horizonte de recepción” y la determinación del mismo implica valorar el significado de las cosas en su lugar y época.

La estética de la recepción surge como producto de una reflexión histórico-literaria, pero las conclusiones de su autor son extrapolables al arte. De hecho, el libro *Pequeña apología de la experiencia estética* está basado en una conferencia pública pronunciada por Jauss el 11 de abril de 1972, en el XIII Congreso Alemán de Historia del Arte, celebrado en la ciudad de Constanza. En ésta presentó los argumentos fundacionales de su “estética de la recepción”, con la cual propone un modelo teórico de construcción de la historia literaria en base a los cambios que sufre el significado de los textos en el tiempo. La obra literaria no reproduce objetos miméticamente, sino que es el lector quien, siguiendo el esquema del texto, crea el significado o participa en la constitución de posibles significados. La tesis es válida para los objetos de arte pues, así como las obras literarias, éstos se caracterizan por cierto grado de indeterminación que da origen a las múltiples concretizaciones posibles.<sup>18</sup> La tarea hermenéutica implica entender quiénes comentaron sobre una obra o un artista y cuáles fueron sus discursos. En esto consiste la determinación del horizonte de recepción.

Más que la obra de Bárbaro Rivas nos interesan entonces sus receptores y qué dijeron éstos al respecto. Queda establecido así como objetivo de esta investigación determinar cómo surgió la figura de Rivas en la escena artística venezolana. Y el análisis del contexto de

---

<sup>18</sup> Cada lectura individual obedece a un tipo de identificación espontánea. Jauss simplifica la tipificación definiendo cinco “tipos de identificación estética”, que parecen ser los mínimos esenciales para abarcar todos los modos de relación entre el héroe y la audiencia. La poética de Aristóteles proporciona el punto de partida para Jauss. La modalidad de “identificación catártica”, tiene sus antecedentes en la tragedia griega y la doctrina aristotélica de la *catharsis*. A través de la ficción, el espectador puede identificarse con un héroe en apuros y, de esta manera, participar de su aprendizaje moral. Por el contrario, en la modalidad de “identificación asociativa” se borran los límites entre ficción y realidad, entre obra y espectador, invitándole a ser copartícipe de un juego. Por contraposición, se derivan la modalidad de “identificación admirativa”, que corresponde al espectador frente a un héroe perfecto, probablemente un santo o un sabio, ante quien se experimenta admiración y se establece cierta distancia; y la modalidad de “identificación simpatética”, que describe la interacción entre el espectador y un héroe imperfecto, quizá un hombre corriente, por quien se siente más bien compasión o simpatía. Por último, en la modalidad de “identificación irónica” el espectador se resiste a identificarse con el protagonista, pues éste es un transgresor de las normas. En este caso, el público debe recurrir a su conciencia para reflexionar sobre el proceder del antihéroe (Jauss 2002: 76-85).

creación de este personaje constituirá en realidad una suerte de estudio de caso en torno a procesos y problemáticas más amplias. Ameritará el ponderar un conjunto de factores que permitirán comprender la valoración de los creadores espontáneos latinoamericanos en la segunda mitad del siglo XX. En realidad, Bárbaro Rivas nunca se propuso ser un pintor reconocido y, menos aún, un pintor “moderno”. Sin embargo, la crítica ha ensalzado su obra y la ha relacionado formalmente con la vanguardia. ¿Pero es lo formal lo que define al arte moderno? Es cierto que Gauguin, Matisse y Picasso intentaron escapar a la superficialidad del gusto burgués de la sociedad industrial y que, en este proceso, repudiaron su formación académica y desarrollaron estilos divergentes. Pero su manera tan propia y original es más un medio que un fin en sí mismo. Existen planteamientos ideológicos y/o manifiestos que justifican las diferencias formales observables. La vanguardia implica una intención, de manera que para ser un artista moderno primero hay que proponerse deliberadamente serlo. Ciertamente, Bárbaro Rivas fue capaz de poner en imágenes la intensidad de sus visiones, crear un espacio subjetivo desbordante de color y movimiento, expresar en sus autorretratos su angustia, dolor y desamparo; pero todo lo anterior sigue siendo insuficiente para afirmar que aquél haya sido un artista moderno.

Lo anterior nos lleva a la siguiente hipótesis: la valoración de Bárbaro Rivas dependió más de su recepción crítica que de su propio mérito o intención como artista. Para demostrarla, desarrollaremos una argumentación en torno a tres grandes momentos. En el primer capítulo, reconstruiremos las condiciones en las cuales Rivas fue rescatado por un grupo de artistas y críticos enfrentados a la Academia. Se analizará la reacción inicial de los entendidos frente a su obra y la situación del pintor frente a otros “ingenuos”. Se estudiará la contribución de espacios alternativos como el Taller Libre de Arte y la revista *Los Disidentes* como catalizadores en la actualización de la práctica artística venezolana. En el segundo, analizaremos la incursión de Bárbaro Rivas en el circuito artístico internacional, hecho que sería posible gracias a su participación en la IV Bienal de São Paulo (1957) y que supone su exposición ante un nuevo público. A partir de ese momento, el pintor quedaría insertado en el discurso más amplio de lo popular en Latinoamérica, que toma fuerza en la década del sesenta y que se manifiesta a través de la participación del artista que nos ocupa en otras tres exposiciones internacionales: “Naive painters of Latin America” (Durham, 1962); “Evaluación de la pintura latinoamericana, años 1960” (Caracas y Nueva York, 1965); y “Primitivos actuales de América” (Madrid, 1967). Por

último, en el tercer capítulo, nos centraremos nuevamente en la crítica venezolana pero a partir de la década del setenta. En el contexto de la moda *naïf* aparecieron nuevas voces autorizadas e interpretaciones en torno a la obra de Rivas. En esta etapa será pertinente estudiar la recepción de cada uno de sus ejes temáticos, especialmente los autorretratos.

Se revisarán fuentes documentales de diferente naturaleza. Como la crítica en torno a Bárbaro Rivas es nuestro objeto de estudio, se prestará especial atención a artículos de prensa y catálogos de exposición, que son testimonios primarios de quienes se han pronunciado sobre la obra del artista a lo largo del tiempo. Las monografías, compendios de arte y libros especializados también servirán como bibliografía secundaria, para la contextualización y mejor comprensión del fenómeno artístico. Es importante señalar que se contó con un inventario de casi trescientas obras, pero sólo se concederá atención a las más representativas, entre ellas *Barrio Caruto en 1925* (1955), *El ferrocarril de La Guaira* (1958) y *El arresto de Escalona* (1958), que habiendo sido premiadas en el Salón Oficial de Arte Venezolano constituyen buenos indicadores del interés de la crítica. Aparte de éstas, se incluirán otras obras ampliamente comentadas como *La salida de este mundo* (1953), célebre por su carga simbólica; *La Virgen lavando* (ca. 1965), por la recurrencia del tema; y el *Autorretrato* (ca. 1965), por el aparente expresionismo de sus formas. Finalmente, siempre es importante reconocer que el presente análisis se sustenta en evidencias parciales en torno a hechos complejos. Por lo tanto, la hipótesis formulada no pretende constituir una verdad absoluta ni excluyente; siendo el objetivo de esta investigación generar aportes que faciliten nuevas lecturas en torno a Bárbaro Rivas.



## CAPÍTULO I

### Del anonimato al reconocimiento oficial

En los últimos sesenta años, muchos autores han contribuido en la creación del mito de Bárbaro Rivas. Hasta la muerte del pintor se destacan Francisco Da Antonio, acompañado por Juan Calzadilla, Alfredo Boulton, Carlos Dorante, José Ratto-Ciarlo y Víctor Salazar; y hacia el presente, tenemos también a figuras como José Antonio Rial, Sofía Ímber, María Elena Ramos, José María Salvador, Anita Tapias, Miguel Von Dangel, Rafael Romero, Félix Suazo y Eddy Reyes Torres. En este complejo y prolongado proceso de recepción crítica se pueden distinguir, al menos, cuatro etapas: la primera, de “creación libre”, se estima entre 1923 y 1949, y suponemos que en ésta la intención del artista operó bajo la protección natural de su propio anonimato; la segunda, el “descubrimiento”, va hasta 1956, cuando Rivas apareció en público por primera vez; la tercera, que es la de su máximo reconocimiento nacional e internacional, hemos decidido llamar la “época dorada”, y se extiende hasta la muerte del artista, en 1967; posteriormente se observaría un período de transición, tras del cual vendría la última etapa de la creación de la personalidad artística de Bárbaro Rivas, que sería su “entrada en la historia”, a mediados de la década del ochenta.

De manera que para apreciar la irrupción de Bárbaro Rivas en la plástica venezolana, es necesario hacer un breve recuento de la evolución de la institucionalidad artística en la primera mitad del siglo XX. Importantes cambios no sólo artísticos, sino también políticos, económicos y sociales, configuraron un ensayo de modernidad con características propias, que prepararía el terreno para la valoración de los creadores espontáneos. A partir de 1930 surge la intención deliberada de buscar o incluir al hombre del pueblo, motivada por nuevos modelos políticos partidistas. La élite intelectual luchó por dejar atrás los viejos esquemas de Estado oligárquico que privilegiaban los intereses de una clase minoritaria. Un proyecto viable de nación ya no podía prescindir del componente popular y este hecho en sí mismo conduciría a la valoración de creaciones populares anteriormente ignoradas.

Ahora bien, lo anterior no fue un fenómeno exclusivamente venezolano, sino más bien latinoamericano. En Perú, por ejemplo, el mulato Pancho Fierro (1807-1879), acuarelista autodidacta de tipos y costumbres limeñas del siglo XIX, adquirió notoriedad recién en la

década del treinta, ante la necesidad de fundamentar la identidad nacional en un imaginario criollo, pintoresco y amable. Recuérdese que la del treinta fue precisamente la década de José Sabogal (1904-1956) al mando de la Escuela Nacional de Bellas Artes, quien además de promover un indigenismo académico, también demostró interés por los artistas populares. Su afán de difundir el arte nacional le llevaría a escribir *Los mates burilados* (1945), *El toro en las artes populares* (1948) y *El desván de la imaginería peruana* (1956).

Es relevante analizar y establecer analogías entre Bárbaro Rivas y su contemporáneo Mario Urteaga (1875-1957), pintor autodidacta que irrumpió en la escena artística peruana en los últimos años del indigenismo.<sup>19</sup> Para Buntinx, el de Urteaga era un “indigenismo de retaguardia”, a diferencia del estilo “contestatario” de José Sabogal. El pintor cajamarquino representó una “reserva de autenticidad y sentido a la que, paradójicamente, tanto Sabogal como sus detractores pudieron recurrir en el desarrollo de sus respectivas y antagónicas empresas”. Para el oficialismo que lideraba el director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, los lienzos de Urteaga ofrecían un modelo de identidad autóctona libre de las angustias de su indigenismo académico. Al mismo tiempo, los opositores del indigenismo juzgaron la obra de Urteaga como si ésta estuviera exenta de una voluntad discursiva o programática, y decidieron apreciarla más bien por sus características estrictamente pictóricas: “Acentuaron para ello la condición de *naïve* que desde 1934 la mayor parte de la crítica limeña le atribuye al pintor, homologándolo incluso con la figura del aduanero Rousseau, y por esa vía con cierta vertiente menor de una modernidad cosmopolita en la que el cajamarquino pierde toda especificidad y diferencia.”<sup>20</sup> El efecto así logrado no sólo fue tranquilizador, sino que facilitó la internacionalización de Urteaga, quien en 1942 se

---

<sup>19</sup> El crítico Gustavo Buntinx analiza las motivaciones de los indigenistas peruanos, un grupo de intelectuales y artistas que entre las décadas del treinta y cuarenta decidieron orientar su producción hacia la figura del indio provinciano, aunque su propia situación correspondiera más bien a la del mestizo limeño. “Al hablar de “los otros” ellos en realidad hablaban -desplazadamente- de y por sí mismos. Es decir, de una nueva y compleja identidad criolla, modernamente construida mediante sucesivos procesos de identificación con una peruanidad esencializada en la tierra y sus habitantes, en lo telúrico y lo nativo”. A través de su autoctonismo mistificado, los indigenistas se incorporaban a sí mismos por afinidad espiritual, aunque no en el aspecto racial ni geográfico. Véase: 2003: 19-20.

<sup>20</sup> Buntinx 2003: 48-49.

convertiría en el primer pintor peruano con una obra incorporada a la colección del MoMA de Nueva York.<sup>21</sup> El caso de Bárbaro Rivas puede ser leído como un fenómeno similar.

Pero una mirada crítica nos hace pensar que esta aparente apertura del arte latinoamericano fue populismo y no una verdadera democratización. Un arte más democrático implicaría acceso igualitario a sus instituciones y, al menos en el caso de los pintores espontáneos, esta condición no se ha cumplido. Generalmente dependen de la mediación de terceros para darse a conocer y sus desarrollos creativos vienen etiquetados de diversas maneras, con el fin de diferenciarles de aquel arte más “genuino” que se origina en la Academia.

### 1.1 El nacimiento de un “bárbaro” en el arte

Sabemos que en Grecia se utilizaba el vocablo *βάρβαρος* (“bárbaros”) para referirse a quienes hablaban lenguas distintas al griego y que, en general, resultaban incompresibles. Según la Real Academia Española, el término “barbarismo” proviene del latín *barbarismus* y quiere decir incorrección en el uso del lenguaje. Es decir, pronunciar o escribir mal las palabras, o emplear vocablos impropios. Y es una extraña coincidencia que Bárbaro Rivas ganara notoriedad, precisamente, por utilizar un lenguaje pictórico diferente al académico. Sin embargo, aunque por su instinto y manera éste fuera un auténtico “bárbaro” en el arte, la elección de su nombre responde más bien a una tradición popular cristiana. Nació el 4 de diciembre de 1893, un día de santa Bárbara, en Petare, un pueblo rural que acabaría por integrarse a una Caracas en plena expansión. Fue el segundo de cuatro hijos naturales de Prudencio García, músico y director de la Banda Sucre, y Carmela Rivas, una humilde mujer, con quien vivió hasta finales de los años veinte en el barrio Caruto de Petare. Es importante destacar que la única formación recibida por Rivas durante su infancia fueron los principios cristianos inculcados por Daniela Suárez, esposa legítima de su padre. Así se configuraría una visión mística del mundo que posteriormente se trasladaría a sus lienzos.

Los primeros años de Bárbaro Rivas transcurrieron en una época de poquísima elasticidad conceptual. La institucionalidad artística de la sociedad venezolana de principios del siglo

---

<sup>21</sup> Gracias a la gestión de Lincoln Kirstein, quien ese año adquirió once pinturas peruanas, de las cuales “sólo la de Urteaga fuera efectivamente incorporada a esa colección consagratoria”. Véase: Buntinx 2003: 49.

XX era incipiente. El Instituto de Bellas Artes, fundado en 1877, fomentaba la práctica de las formas del academicismo tradicional.<sup>22</sup> Aparte de los concursos anuales de Bellas Artes, se realizaban escasas exposiciones de arte que generalmente eran organizadas por particulares, en clubes sociales como el Central o el Venezuela. Al ser la cultura un tema de interés sólo para una minoría de artistas y coleccionistas, el estancamiento de la sociedad venezolana en la materia no era una sorpresa. Entre 1908 y 1935, Venezuela se encontraba bajo el mando del general Juan Vicente Gómez, dictador que personificaba los valores del hombre rudimentario y tradicional. Durante su gobierno, escritores, poetas, artistas e intelectuales no sólo carecieron de apoyo oficial, sino que quedaron relegados al bando de los adversarios. Por ejemplo, en 1918 Gómez clausuraría la última sede del “Círculo de Bellas Artes” por considerarlo un centro de agitación política.<sup>23</sup> Fundada en 1912, esta asociación pasaría a la historia como el primer intento de renovación de la práctica artística en Venezuela. Más tarde, en 1932, el pintor Francisco Narváez atraería la atención del gobierno al inaugurar una exposición en el Ateneo de Caracas donde mostraba lienzos inspirados en la alfabetización de campesinos y pescadores, la siembra y otras labores que reflejaban la realidad social del país. Aún cuando el interés de Narváez era la temática criolla, sin pretensiones políticas, dicha exposición no fue vista con agrado por los funcionarios del gobierno y el taller del artista, punto de encuentro de jóvenes ilustrados, era vigilado ante la sospecha de que aquél fuera un centro de conspiración encubierto.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Decreto de creación y currículum de estudios del Instituto de Bellas Artes (Esteva-Grillet 2001<sup>a</sup>: 299-300).

<sup>23</sup> El Círculo de Bellas Artes surgió a raíz de una crisis en la Academia de Bellas Artes. Habiéndose rebelado contra los métodos de enseñanza de Antonio Herrera Toro (1857-1914), los estudiantes se lanzaron a la calle a pintar al aire libre. Pintores, literatos, periodistas y músicos integraron el Círculo. **Entre los primeros se destacarían Manuel Cabré (1890-1984), célebre por sus vistas del cerro El Ávila; Antonio Edmundo Monsanto (1890-1948), quien en 1936 asumiría el rol de director de la renovada Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas; Rafael Monasterios (1884-1961), profesor de dicha institución por veinte años; Federico Brandt (1878-1932), de quien tomaría su nombre a uno de los premios del Salón Oficial; y Armando Reverón (1889-1954), paisajista de estilo gestual y sintético, casi abstracto, y uno de los pintores venezolanos más revolucionarios del siglo XX. Entre los literatos figuraba Rómulo Gallegos (1884-1969), quien en 1948 sería el primer presidente democrático de Venezuela.** El Círculo realizó tres salones, uno en 1913, otro en 1914 y el último en 1915. Su impacto sería tal que hasta comienzos de la década del cuarenta la hegemonía del paisaje sería casi absoluta en el arte venezolano (Noriega 2001: 84-86).

<sup>24</sup> Véase: Boulton 1972: 16.

Según Francisco Da Antonio, Bárbaro Rivas realizó sus primeras obras precisamente en esta época, cuando aún trabajaba como peón y banderero en el ferrocarril Central de Venezuela. Según el crítico, la primera pintura de Rivas fue un mural hoy desaparecido, ejecutado con asbestina hacia 1923 en la pared exterior de su casa, *¡Dejad que los niños se acerquen a mí!*, una escena bíblica de Jesús predicando en Jerusalén. Alrededor de 1926 produciría además sus primeras obras “de caballete”, *El rebaño* y *Paisaje de Baruta*, ambas ejecutadas en esmalte sobre latón. Otros cuadros pintados antes de 1937 se habrían perdido irremediablemente, sin quedar rastros de ellos. Ese año, tras superar una severa intoxicación etílica que le llevaría a perder su trabajo en el tren, comenzaría a ocuparse en oficios como albañil, pintor de casas, fabricante de bateas de cemento y coronas funerarias. A esta época pertenecen *La fábrica de chocolates* (1937), donde se reproducen distintos ángulos arquitectónicos en un solo plano revelando una manera peculiar de representar el espacio; *La palomera* (1939), una experimentación con la técnica del *collage*; y *Domingo de Ramos* (1940), cuadro que se destaca por las texturas incorporadas a la composición.<sup>25</sup>

En 1935, cuando Bárbaro Rivas ya contaba más de cuarenta años, se registra el despertar económico y cultural de Venezuela a raíz de la muerte del general Gómez. La élite política e intelectual emprende la modernización del gobierno y la sociedad, reemplazando por un estado de cambio acelerado el letargo de los veintisiete años previos de dictadura. El general Eleazar López Contreras, presidente desde 1936 hasta 1941, inicia la transición a la democracia y abre nuevos canales para la difusión artística. En 1936 se fundó el Museo de Bellas Artes de Caracas y se renovó la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas, quedando su dirección a cargo de Antonio Edmundo Monsanto, quien en su juventud había sido miembro del Círculo de Bellas Artes. Se actualizaron los métodos de enseñanza, con énfasis en el estudio del postimpresionismo y el cubismo, sentándose las bases para el posterior desarrollo de la abstracción.<sup>26</sup> La apertura del Salón Oficial de Arte en 1940 sería otro hecho destacado, pues con sus juicios incitaba a la discusión y, en ocasiones, a la protesta. A partir de entonces se dinamizaría la plástica, obligando entre otras cosas a replantear la presencia del ser humano como temática, en sintonía con los nuevos valores y aspiraciones de una sociedad cada vez más plural y compleja. En Venezuela crecería el interés por una pintura con matices de realismo social, que aprovechaba el nuevo clima de

<sup>25</sup> Véase: “Bárbaro Rivas: Apunte para un retrato” (1954) reproducido en Da Antonio 1980: 310-311.

<sup>26</sup> Véase: Carvajal 1996: 143.

libertad política y encontraba claros referentes en el muralismo mexicano.<sup>27</sup> En las décadas del treinta y cuarenta, la escuela mexicana, liderada por Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), ejerció una fuerte influencia en la región, exhortando a cuestionar los modelos académicos europeos.

El realismo venezolano tendría como principales exponentes a César Rengifo (1915-1980), Gabriel Bracho (1915-1995), Héctor Poleo (1918-1989) y Pedro León Castro (1913-2003). Sin embargo, esta tendencia no encontró localmente condiciones favorables para generar un movimiento con la misma importancia que en México. Se fracasó en el intento de convertir el mural en un medio de comunicación masivo, a falta del apoyo ideológico de una revolución. Además, después de la Segunda Guerra Mundial, en el ámbito artístico ya se buscaba superar viejos esquemas ligados a la propaganda política como el muralismo o el indigenismo, que habían resultado instrumentales en los proyectos nacionales de México y Perú. Latinoamérica comenzaba a sentir la influencia de artistas que cuestionaban la idea de fundamentar una estética local sólo a través de sus temas. El mexicano Rufino Tamayo (1899-1991), el cubano Wifredo Lam (1902-1982) y el chileno Roberto Matta (1911-2002) lideraron así la búsqueda de lo culturalmente auténtico mediante la experimentación formal y estilística. Para ellos, el indigenismo o el costumbrismo eran soluciones superficiales al complejo problema de generar un arte auténticamente latinoamericano. Prefirieron adoptar un lenguaje vanguardista, pero sin dejar de profundizar en las raíces de sus nacionalidades, constituyendo por primera vez una propuesta artística latinoamericana competitiva frente a Europa. La región estaba experimentando un interesante giro cultural hacia lo propio.

## 1.2 La influencia del Taller Libre de Arte, el modernismo europeo y *Los Disidentes*

Los años treinta y cuarenta fueron particularmente fértiles para la pintura venezolana. La ruptura con la tradición se predicaba en los talleres de la Escuela de Artes Plásticas y las influencias modernas contribuían a crear un exaltado clima de renovación, impulsado por

---

<sup>27</sup> Los principios del realismo social se remontan a la Francia de 1848. Según Courbet, los artistas serían incapaces de reproducir los aspectos del pasado o del futuro, pues la historia es contemporánea por naturaleza y, por lo tanto, ésta reclama la compenetración del artista con su presente (Noriega 1989).

el optimismo ante unas perspectivas económicas prometedoras.<sup>28</sup> Esta confluencia de factores propiciaría la aparición de espacios alternativos como el “Taller Libre de Arte”. Fundado el 10 de julio de 1948, éste proporcionaría a los estudiantes un lugar abierto al análisis y discusión de los movimientos artísticos de la época. El Taller fue el semillero de una renovada práctica artística, fundamentada en la tolerancia y en una gran preocupación americanista. En el mismo espacio tuvieron cabida los partidarios del realismo social, los amantes del arte ingenuo e incluso los seguidores del abstraccionismo geométrico.<sup>29</sup>

Francisco Da Antonio atribuye la paternidad del Taller a José Gómez Sicre, investigador y crítico de arte cubano que lo concibió como “un centro de actividades que sirviese no sólo para la confrontación de las ideas, sino también como sala de exposiciones y taller de trabajo orientado al estímulo, desarrollo e investigación de la plástica nueva”.<sup>30</sup> En Venezuela, la influencia de Gómez Sicre se sentiría también en la organización de la “Exposición Panamericana de Pintura Moderna” (1948), realizada en Caracas con motivo de la toma de posesión del presidente Rómulo Gallegos.<sup>31</sup> Volviendo al Taller, éste no fue un cuerpo de proposiciones estéticas o ideológicas alineadas con una sola tendencia, a

<sup>28</sup> Si bien el primer pozo petrolero fue perforado en 1914, en el campo de Mene Grande, estado Zulia, la extracción a gran escala comenzaría recién a partir de 1922, con el reventón del pozo “Barroso 2”, en el campo La Rosa. Sin control alguno, éste llegó a producir más de cien mil barriles diarios. En 1926 el petróleo ya era el principal producto venezolano de exportación y a mediados de la década de los años cuarenta Venezuela ya era el país con la mayor renta *per capita* en Latinoamérica (Noriega 1989: 42).

<sup>29</sup> Véase: Noriega 1989: 79-80.

<sup>30</sup> Véase: “El Taller Libre - 1948-1952” en Da Antonio 1980: 231-243; o Gómez Sicre, José. “Notas de arte: carta abierta a los jóvenes del Taller Libre”. En: *El Nacional*, Caracas, 15-08-1948, reproducido en Esteva-Grillet 2001<sup>a</sup>: 1059-1065.

José Gómez Sicre (1916-1991) dedicó su carrera a la promoción del arte latinoamericano, abriéndole puertas a amplias audiencias en Estados Unidos y el mundo. En 1944 colaboró con Alfred H. Barr, primer director del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, en la organización de una exposición de pintura cubana que recorrió los Estados Unidos. Desde 1946 prestó sus servicios a la Unidad de Artes Visuales de la Unión Panamericana, que más tarde se convertiría en la Unión de Estados Americanos, donde llegó a ocupar la posición de Jefe de Artes Visuales hasta 1976. Bajo su liderazgo, la Unidad de Artes Visuales acumuló una importante colección de aproximadamente dos mil piezas de arte latinoamericano. Véase: “José Gómez Sicre Papers”. En: *Texas Archival Resources On-line*. Universidad de Austin-Texas. Consultado: 30-06-2013. <http://www.lib.utexas.edu/taro/utlac/00198/lac-00198.html>

<sup>31</sup> Da Antonio, Francisco. “Algo más sobre la Exposición Panamericana de Pintura Moderna”. En: *La Religión*. Caracas, 14-03-1948, p. 3.

diferencia del Círculo de Bellas Artes, pero la crítica reconoce que el despunte del arte ingenuo en Venezuela se debe a la fundación de aquel espacio. Gracias al Taller, se dio a conocer al primer artista ingenuo que registra la historia del arte venezolano, Feliciano Carvalho (1920-2012), un mulato costeño, fabricante de máscaras, muñecos y tambores, quien a través de su candorosa pintura (Fig. 1) representaba los valores del hombre común:

Desde chiquito me fui a los campos -dirá por esos días- y desde chiquito pinté. Trabajé en la agricultura con mi tío Miguel que es conuquero. Yo soy de los que llaman “el sostén de mi casa”. También pesco, ya que de eso he ganado centavos. He vivido asimismo de la carpintería. Sé hacer sillas, bancos; pero lo que más me gusta de los otros oficios que no sean el pintar, es la albañilería. Ver crecer una pared es lindo... Sé leer y escribir. Pero prefiero ver el periódico con los letreros grandes...<sup>32</sup>

No es una sorpresa que la aparición de Feliciano Carvalho siguiera el mismo patrón que los pintores ingenuos de otras latitudes: de origen humilde y escasa formación académica, pero con la oportuna mediación de un “descubridor”. El desconocimiento del aparato detrás del mundo del arte hizo que los espontáneos dependieran de terceros para darse a conocer. Un pintor “de domingo” es el antecedente más emblemático: el francés Henri Rousseau (1844-1910), mejor conocido como el “Aduanero”. Éste pasaría a la historia como uno de los máximos representantes del arte *naïf* gracias al padrinazgo del pintor Pablo Picasso y del crítico de arte alemán Wilhelm Udeh. Por su parte, los haitianos Héctor Hyppolite (1894-1948) y Philomé Obin (1892-1986), contarían con el apoyo del americano Dewitt Peters, pintor y maestro de escuela que en los años cuarenta mantenía un estudio de pintura en Puerto Príncipe.<sup>33</sup> En cuanto a Feliciano Carvalho, sus primeras noticias serían divulgadas por el poeta Víctor Alberto Grillet en la revista *Élite* el 12 de junio de 1948.<sup>34</sup> Según éste, los pintores Alirio Oramas y Louis Rawllinson, líderes del Taller Libre de Arte, descubrieron al artista a mediados de 1947.<sup>35</sup> El descubrimiento de Bárbaro Rivas ocurriría poco tiempo después, gracias a otro miembro fundador del Taller: Francisco Da Antonio.

<sup>32</sup> SIM. “Martín Feliciano Carvalho, el primitivo de Naiguatá”. En: *El Universal*. Caracas, 07-08-1948.

<sup>33</sup> Véase: Jakovsky 1979: 22-26.

<sup>34</sup> El artículo se reproduce en Esteva-Grillet, Roldán. 2001<sup>a</sup>. *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX, Vol. I*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, pp. 1057-1058.

<sup>35</sup> Francisco Da Antonio afirmaría después que: “Las primeras noticias sobre Feliciano las transmitieron, a mediados de 1948, el Dr. Raúl Nass y la folklorista cubana María Luisa Gómez Mena, que aparecen como sus “descubridores”. Por primera vez en Venezuela se revelaba públicamente la existencia de un pintor



Nacido en Petare, el 12 de abril de 1930, Da Antonio estudió pintura en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, pero tras un breve ejercicio artístico decidió dedicarse a la crítica de arte. A partir de 1947 publica artículos de prensa e investiga sobre la materia, estudiando desde artistas venezolanos establecidos como Juan Lovera (1776-1841), a cuyo estilo le asigna el término “arclásico”, hasta pintores más recientes y poco nombrados, cuya obra producida al margen del aparato artístico describe un interesante fenómeno sociocultural. Entre sus publicaciones se destacan la monografía *El arte ingenuo en Venezuela* (1974) y la compilación de artículos *Textos sobre arte. Venezuela 1682-1982* (1980). Además, Da Antonio se ha desempeñado como docente y gestor cultural, llegando a dirigir la Galería de Arte Nacional en el período 2003-2006, y manteniéndose activo hasta el presente.<sup>36</sup>

\*\*\*

¿Qué motivó el interés de Da Antonio por Bárbaro Rivas? Naturalmente, puede haber influido la llegada de Feliciano Carvallo al Taller Libre de Arte. Pero más allá de este antecedente tan inmediato, es posible que Da Antonio haya estado expuesto a lecturas que representan un cuerpo de textos más amplio, donde se relaciona el modernismo con el arte ingenuo. Por aquellos años se publicó en Buenos Aires el libro *Aduanero Rousseau* (1944), de Julio Payró; y en París textos como *Art Brut* (1945), de Jean Dubuffet; *Insania Pingens* (1946), de Jean Cocteau; *La Peinture Naïve* (1949), de Anatole Jakovsky; y *Cinq maîtres primitifs: Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Séraphine* (1949) de Wilhelm Uhde.

Francisco Da Antonio debe haber notado los paralelos existentes entre Bárbaro Rivas y sus antecesores europeos.<sup>37</sup> Salta a la vista que el interés suscitado por Rousseau entre artistas e intelectuales de principios de siglo XX se debió a que éstos encontraron en sus cuadros aquella “verdad” que estaban buscando en tradiciones remotas en tiempo y espacio. La

---

popular con cuerpo y conciencia de una decidida vocación”. Véase: “Panorama de la pintura ingenua contemporánea de Venezuela”. En: Revista *El Farol*, Caracas, noviembre-diciembre de 1959, pp. 16-25.

<sup>36</sup> En diciembre de 2012, Francisco Da Antonio curó la exposición “Taller Libre de Arte 1948-1952. Los orígenes de lo contemporáneo”, que abrió sus puertas al público en la Galería Odalys de Caracas.

<sup>37</sup> En un artículo publicado dos meses antes de la IV Bienal de São Paulo, Da Antonio citará una elocuente descripción de la obra *La Gitana dormida*, extraída de una carta dirigida por Henri Rousseau al alcalde de su ciudad natal. Da Antonio compara las dotes poéticas de la obra de Bárbaro Rivas y la del “Aduanero”. Da Antonio, Francisco. “Bárbaro Rivas o el color de la poesía”. En: *El Carabobeño*, Valencia, 11-07-57, p. 4.

falta de dominio de la perspectiva lineal de Rousseau se vio compensada por una “perspectiva de la emoción” que, según los modernistas, engrandecía a los primitivos.<sup>38</sup>

El Aduanero es un artista popular, de la stirpe primitiva; un intuitivo no identificable con una época determinada, sino coetáneo espiritual de los pintores ingenuos y autodidactas de todos los tiempos, que responden a impulsos elementales, pero también eternos, de la creación plástica. Lo que más nos interesa en Rousseau son sus reacciones de instintivo puro, no aleccionado por experiencia secular alguna, ante la naturaleza, presente o recordada.<sup>39</sup>

Para los modernistas, productos del genio artístico popular como Rousseau demostraban su universalidad en el mismo hecho de que, sin importar a qué nación y época pertenecieran, mostraran rasgos semejantes entre sí, que además eran invariables en el tiempo. Al igual que el arte de los niños, el de los espontáneos no parece verse afectado ni por las modas ni por peculiaridades de razas y culturas. De manera que resultaría natural que características anteriormente celebradas en el Aduanero fueran reconocidas por Da Antonio en Rivas.

Por ejemplo, según Payró, el francés “vivía al margen de la realidad”, no le interesaban los acontecimientos del presente, salvo cuando pudiera darles un sentido alegórico intemporal, como en su *Centenario de la Independencia* (1892).<sup>40</sup> ¿No podría ser este también el caso de *El arresto de Escalona* (1958) de Rivas, en tanto la obra constituye una representación cifrada de acontecimientos que marcaron el fin de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez? Por otra parte, también nos interesa destacar que Rousseau tenía la peculiar “virtud de operar a base de imágenes mentales, de no ceñirse a la anécdota y la forma, sino a la sugestión y aún la obsesión de los motivos anecdóticos y formales traducidos en símbolos, en vez de simulacros realistas; ese don metafórico que le permitiría narrar significando en vez de describir imitando”, como en *La gitana dormida* (1897).<sup>41</sup> De modo similar, Rivas extraía muchos de sus temas de su mundo interior, plasmando sueños místicos y recuerdos de un paraíso perdido, como en *Barrio Caruto en 1925* (1955). Más aún, ambos pintores sostenían que su talento emanaba de fuentes sobrenaturales. Rousseau decía que Yadvigha, la difunta novia de su adolescencia, “le llevaba la mano para que pintara mejor”

---

<sup>38</sup> Véase: Payró 1944: 29.

<sup>39</sup> Véase: Payró 1944: 36.

<sup>40</sup> Véase: Payró 1944: 26.

<sup>41</sup> Véase: Payró 1944: 34.

y a ésta dedicó *El sueño* (1910), uno de sus últimos cuadros;<sup>42</sup> mientras que Rivas se consideraba a sí mismo una especie de mensajero de Dios. El propio pintor decía: “Por la noche tengo una revelación y en cuanto me despierto la pinto. A veces pinto un cuadro en un día. Otras estoy varios días y no lo termino. La revelación no me llegó entera...”<sup>43</sup>

En la medida que avancemos en el análisis cronológico de la vida de Bárbaro Rivas, veremos que también hay coincidencias que podríamos considerar intencionales o forzadas. Pero por el momento, sólo nos interesa advertir la influencia que tendría el modernismo europeo en la valoración de los pintores espontáneos latinoamericanos. Basta con señalar que la capital francesa era el principal referente para artistas y críticos venezolanos. De hecho, París sería el lugar escogido para la publicación de *Los Disidentes*.

\*\*\*

En marzo de 1950, un grupo de artistas venezolanos, egresados de la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas becados en París, liderado por Alejandro Otero e integrado por los pintores Pascual Navarro Velázquez, Mateo Manaure, Luis Guevara Moreno, Carlos González Bogen, Narciso Debourg, Perán Erminy, Ruben Núñez, Dora Hersen, Aimée Battistini, la bailarina Belén Núñez y el filósofo J.R. Guillent Pérez, entre otros, aprovechó la distancia para arremeter contra la tradición cultural venezolana. Influenciados por las corrientes europeas modernas, vieron en la abstracción un lenguaje universal y contemporáneo, y orientaron su obra en esa dirección. Adoptaron una actitud de ataque frontal contra los profesores de la Escuela de Artes Plásticas, los Salones Anuales, el Museo de Bellas Artes y la crítica, según quedaría enunciado en el “Manifiesto del NO”:

NO es la tradición que queremos instaurar. El NO venezolano que nos cuesta tanto decir. NO a los falsos Salones de Arte Oficial. NO a ese anacrónico archivo de anacronismos que se llama Museo de Bellas Artes. /NO a la Escuela de Bellas Artes y sus promociones de falsos impresionistas. /NO a las exposiciones de mercaderes nacionales y extranjeros que se cuentan por cientos cada año en el Museo. /NO a los falsos críticos de arte. /NO a los falsos músicos folkloristas. /NO a los falsos poetas y escritores llena-cuartillas. /NO a los periódicos que apoyan tanto absurdo y al público que va todos los días dócilmente al matadero.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Véase: Payró 1944: 31.

<sup>43</sup> José María Salvador, curador de “Bárbaro Rivas. Incandescencias y rescoldos”, cita a Rivas (1992: 18).

<sup>44</sup> *Los Disidentes* N° 5. París, setiembre 1950, reproducido en Esteva-Grillet 2001<sup>b</sup>: 69.

La vida de *Los Disidentes* sería explosiva, tanto por su impacto como por su brevedad. En 1950, tras haberse publicado su quinto número, surgieron profundas disensiones en el seno del grupo que se disolvió entre pleitos y enemistades. Algunos regresaron a Venezuela, donde tendrían éxito como pintores. Entre ellos, Alejandro Otero, líder del grupo, quien en 1958 haría historia al convertirse en el primer abstracto en ganar el Premio Nacional de Pintura, por *Coloritmo 35*. Pero al margen de la suerte individual de sus miembros, el impacto del grupo sería amplio y perdurable. En cuanto al arte ingenuo, si bien éstos no promoverían su valoración, sí tendrían influencia indirecta al impulsar un clima de transformación y constituir una de las posturas extremas en el debate abstracto-figurativo.

### 1.3 Se oyen rumores de un nuevo pintor “repentista”

En este contexto artístico polarizado tendría lugar el encuentro entre Francisco Da Antonio y Bárbaro Rivas, un día no precisado de 1949, en la bodega La Minita de Petare. Una escena bíblica, *Jesús con los Apóstoles*, ejecutada sobre una bolsa de papel grueso con la que el pintor solía hacer mercado, llamó la atención del crítico. Da Antonio sostiene que para él fue una sorpresa el hallazgo, pues Rivas no era más que un personaje anodino, el típico individuo humilde y huraño que muchos en el barrio tildaban de loco, y cuyas dotes artísticas eran desde luego ignoradas por todos. Cuenta además que le costó mucho tiempo vencer la desconfianza inicial del extraño personaje, por lo menos un año, hasta que finalmente pudo emprender la difícil tarea de rescatar una obra pictórica dispersa y en proceso de desaparición, y al mismo tiempo animar al artista para que retomara su labor.<sup>45</sup>

A partir de entonces, Da Antonio se convertiría en el más grande admirador y promotor de Bárbaro Rivas. En 1954, él mismo presentaría la obra del pintor por primera vez en el XV Salón Oficial de Arte Venezolano, llevando los cuadros *Placita de Petare en 1910* (1953) y *Entrada de Petare* (1953). No nos queda claro qué contactos tenía el joven Da Antonio, quien entonces contaba apenas con veinticuatro años, pero sabemos que llamó a atención que nadie conociera a Bárbaro Rivas aparte de él. Ese mismo año comenzaron a circular rumores. Se decía que el nombre del artista parecía una invención afortunada detrás de la

<sup>45</sup> Da Antonio, Francisco. “Bárbaro Rivas. Apunte para un retrato”. En: *La Calle*, Caracas, 22-10-56, p. 8.

cual podía ocultarse un farsante. El periodista José Ratto-Ciarlo<sup>46</sup> puso su existencia en duda en “El curioso caso de Bárbaro Rivas. ¿Quién conoce a este pintor "repentista"?”. Ratto-Ciarlo señalaba con suspicacia que “nuestro amigo Francisco Da Antonio” era el único que conocía a Bárbaro Rivas y, para sustentar su afirmación, compartía el resultado de sus indagaciones entre reconocidas personalidades del medio artístico venezolano:

- ¿Bárbaro Rivas, pintor? no lo conozco -dijo Luis Alfredo López Méndez, el impresionista-. Pero el nombre y el apellido suenan muy bien, son literarios.
- No lo conozco a Bárbaro Rivas en el gremio de los pintores -contestó por su parte Genaro Moreno, artista abstracto que sigue al neoplasticismo objetivista.
- No sé quién es Bárbaro Rivas -aseguró asimismo el pintor Funes, secretario del Taller Libre de Arte.
- Tampoco lo conoce Manuel Cabré, el pintor que sabe la vida y milagros de viejos y de jóvenes artistas.
- Lo único que recuerdo es que bajo ese nombre se enviaron dos cuadros al XV Salón de Arte. Quien los entregó aseguraba tratarse de un pintor joven y autodidacta.<sup>47</sup>

También existía incertidumbre sobre la edad del misterioso pintor. Según Ratto-Ciarlo, los rumores comenzaron en 1954 cuando una tercera persona envió dos cuadros al XV Salón Oficial, asegurando que el autor era un pintor autodidacta con alrededor de veinte años:

La curiosidad se acentuó cuando nuestro amigo Francisco Da Antonio se acercó a la redacción de la página de arte para entregarnos la verdadera efigie -decía él- de Bárbaro Rivas, el pintor "desconocido" de Petare. Y esa misma curiosidad hizo crisis cuando nos dimos cuenta que aquel retrato no era el de un joven pintor de veinte y tantos años, sino de un hombre, un hombre de pueblo, de más de 50 años.

<sup>46</sup> José Ratto-Ciarlo (Lima, 1904 - Caracas, 1997). Periodista, historiador y crítico de arte. Escribió sobre cultura, en ocasiones bajo alguno de sus dos seudónimos conocidos: Peregrino Pérez y Tito Rojas Lacero. Trabajó en numerosas redacciones, entre ellas, las de los diarios *El Nacional*, *El Mundo* y *Últimas Noticias*, en Caracas, ciudad a la que llega en 1931. En aquellos años dirigía el periódico semanal *Vanguardia* en Lima, donde tanto él como un grupo de universitarios serían encarcelados por el dictador Sánchez Cerro. En lugar de ser apresado en la Isla de San Lorenzo, fue deportado a Venezuela. En 1936, adquiere la nacionalidad venezolana. En 1950, egresó en la primera promoción de periodistas de la Universidad Central de Venezuela. De 1947 a 1967 trabajó en *El Nacional*, donde publicó su columna de crítica cultural “Arabescos” y luego se desempeñó como jefe de la página de arte. Para la prensa venezolana de la época no era usual editar una página de tal naturaleza, por lo que podemos considerar a Ratto-Ciarlo como un pionero. Véase: Ratto-Ciarlo, América. “José Ratto-Ciarlo”. En: *Cuando estuvieron con nosotros*. Caracas, 30-01-2007. Consultado: 30-06-2013. [http://cuandoestuvieron.blogspot.com/2007/01/jos-ratto-ciarlo\\_30.html](http://cuandoestuvieron.blogspot.com/2007/01/jos-ratto-ciarlo_30.html)

<sup>47</sup> Véase: Pérez, Peregrino. “El curioso caso de Bárbaro Rivas. ¿Quién conoce a este pintor "repentista"?”. En: *El Nacional*, Caracas 25-04-1954, p. 44.

¿Quién es, por fin, Bárbaro Rivas? – se preguntaban todos. Lejos de resolver el problema, el supuesto retrato del artista sembró más dudas entre los entendidos. Aquella era la imagen de un anciano indigente y no la del vigoroso creador que todos esperaban ver. Eddy Reyes Torres rescata una interesante anécdota ocurrida hacia finales de 1954, donde Manuel Cabré, influyente pintor que en su juventud había sido integrante del movimiento antiacadémico del Círculo de Bellas Artes (1912-1918) y que en su madurez había llegado a desempeñarse como director del Museo de Bellas Artes (1942-1946), abordó a Da Antonio para expresarle su preocupación y pedirle que presentara a Bárbaro Rivas:

- Da Antonio, ¿qué está pasando con Bárbaro Rivas? Yo le sugiero presentar a Bárbaro porque están circulando muchos comentarios sobre usted y eso lo va a perjudicar si no se aclara. Nadie ha visto a ese señor y en las planillas del Museo los datos de consignación de las obras de Bárbaro son los de usted. Tráigalo a Caracas, apersónelo en alguna parte, pero hágalo ver.<sup>48</sup>

#### 1.4 La predecible aparición en el bar “Sorpresa”

Entonces Francisco Da Antonio se propuso organizar una exposición con el objetivo de despejar las dudas que recaían sobre su persona. Es así que, dos años más tarde, tendría lugar “Siete pintores espontáneos y primitivos de Petare”, inaugurada en febrero de 1956 en el bar Sorpresa de Petare. Aunque Da Antonio sostiene que con esta iniciativa pretendía “dar una visión panorámica de la inquietud artística de un pueblo en el transcurso de más de medio siglo”, la misma parecía más bien un pretexto para presentar a su protegido justo antes del próximo Salón Oficial. De lo contrario, no se explicaría por qué diez de las veinte obras exhibidas en el mencionado bar pertenecían a uno solo de los siete artistas (Bárbaro Rivas), quedando las diez restantes distribuidas entre seis pintores de menor importancia relativa (Jesús María Arvelo, Rafael Lira, Antonio Díaz, Víctor Guitián y dos anónimos de comienzos de siglo XX). Al margen de lo anterior, la exposición fue claramente un éxito.

Para la cobertura periodística, se contó con el apoyo de Carlos Dorante, quien al día siguiente de la inauguración publicaría un efusivo artículo confirmatorio: “Bárbaro Rivas existe y pinta hace casi medio siglo”. Según el periodista, Rivas fue “la atracción central de una exposición de pintura”, algo extraordinario para aquel hombre de sesenta y dos años

<sup>48</sup> Manuel Cabré citado en Reyes Torres 2011: 30.

quien por primera vez en su vida se reconocía a sí mismo como pintor. Además, Dorante hace un recuento de los supuestos que desde hace tres años venían tejiéndose en torno al pintor, desde lo “literario” de su nombre hasta las acusaciones contra Da Antonio. Con este romántico artículo se despejaron las dudas sobre Rivas y comenzó a escribirse un mito:

El pintor existe. Es un hombrecillo vivaz, de corazón tribilinero -como una campana en Navidad- con un alma grande, ancha, donde caben ángeles de todos colores, niños de barrio, con cara sucia y vocinglería cotidiana, con perros recogidos en la calle, con un niño adoptivo "que le sobró al terremoto de El Tocuyo", con 61 [sic] años de paz con Dios y unos sesenta cuadros pintados sobre latas, telas, maderas, paredes... que hoy por hoy están llamando tanto la atención que se le considera como la última revelación plástica de los últimos tiempos en lo que se refiere a pintores "espontáneos" o "primitivos", entendiéndose por eso a los artistas que sin conocimiento académico alguno, sin estudios artísticos de ninguna clase, por absoluta y total intuición ponen en lenguaje plástico su mensaje interior, con calidades que muchas veces sobrepasan las que obtienen profesionales después de largos años de aprendizaje.<sup>49</sup>

Así comenzó a elaborarse el mito de un creador espontáneo y voluntariamente aislado, a la manera de Gauguin o Reverón. Los titulares de prensa eran claros al respecto: “Un anciano analfabeta se revela como pintor”, “El pintor espontáneo Bárbaro Rivas vive en un rancho de Petare en voluntario aislamiento”, “A Bárbaro Rivas le enseñó a pintar un ángel con liqui-liqui”.<sup>50</sup> Pero más allá de cualquier idealización, lo realmente destacable es que se despejaron los oscuros rumores en torno a la existencia del artista y ahora su obra estaba lista para pasar al siguiente nivel: el reconocimiento oficial. La crítica no hubiera podido premiar a Bárbaro Rivas, sin antes convencer a la opinión pública de algo tan elemental como su existencia. Ese habría sido el propósito real de la exposición en el bar Sorpresa.

<sup>49</sup> Dorante, Carlos. “Bárbaro Rivas existe y pinta hace casi medio siglo”. En: *El Nacional*, Caracas, 24-02-1956, p. 38. Otros artículos de interés son: “Exposición de 7 pintores espontáneos y primitivos inauguran hoy en Petare”. En: *El Universal*, Caracas, 23-02-1956, p. 18; y “20 obras integran la primera exposición de primitivos que se lleva a cabo en Venezuela”. En: *La Esfera*, Caracas, 23-02-1956, portada.

<sup>50</sup> Villamizar, Marconi. “Un anciano analfabeta se revela como pintor”. En: Suplemento Dominical de *Últimas Noticias* N° 60, Caracas, 04-03-1956, pp. 2-3; “El pintor espontáneo Bárbaro Rivas vive en un rancho de Petare en voluntario aislamiento”. En: *El Universal*, Caracas, 30-09-1956, p. 5; Dorante, Carlos. “A Bárbaro Rivas le enseñó a pintar un ángel con liqui-liqui”. En: *Revista Momento*, Caracas, Oct. 1956.

## 1.5 El reconocimiento oficial no se hizo esperar

Justo después de su primera aparición pública comenzaría la “época dorada” de Bárbaro Rivas. El primer reconocimiento oficial le llegaría en apenas un mes: el premio para paisaje “Aristides Rojas”, otorgado en el XVII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano del Museo de Bellas Artes, por *Barrio Caruto en 1925* (1955, Fig. 2). Nótese que el Salón, inaugurado el 26 de febrero de 1956, había abierto sus puertas sólo tres días después de la muestra “Siete pintores espontáneos y primitivos de Petare”, de manera Da Antonio debía estar enterado de que su protegido había sido aceptado nuevamente en Bellas Artes. Por tercer año consecutivo, la obra del pintor agradó al Comité de Admisión, integrado por Manuel Cabré, Carlos Otero, Miguel Otero Silva, Pedro Ángel González, Juan Röhl, Alfredo Boulton y Carlos Raúl Villanueva.<sup>51</sup> En el artículo de *El Nacional* anteriormente citado, Carlos Dorante destaca que la aprobación de su obra era tal, que no solamente era aceptado siempre que postulaba a los salones oficiales sino que el haber entrado en la selección del año 1956 era una hazaña especial, porque “como se sabe, fueron rechazados casi las dos terceras partes de los concurrentes, inclusive el propio Francisco Da Antonio”.

Además, recordemos que dos años antes las primeras obras presentadas al Salón, *Entrada de Petare* (1953) y *Placita de Petare en 1910* (1953), habían sido adquiridas por miembros del Comité de Admisión: Miguel Otero Silva y Alfredo Boulton, respectivamente.<sup>52</sup> Sobre estos personajes, vale la pena hacer algunos señalamientos: Miguel Otero Silva, primer jefe de redacción de *El Nacional*, diario fundado por su padre, Henrique Otero Vizcarrondo, en 1943, era conocido entre otras cosas por su filiación comunista.<sup>53</sup> Como crítico de arte, protagonizaría en 1957 un acalorado debate defendiendo el arte figurativo frente a su primo

<sup>51</sup> Consta en los catálogos que la obra de Rivas ya había sido admitida en los salones oficiales de 1954 y 1955.

<sup>52</sup> Véase: el catálogo de la exposición “Bárbaro Rivas. La intuición pictórica” (Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1984, p. 96).

<sup>53</sup> Miguel Otero Silva (1908-1985). Escritor, humorista, periodista y político venezolano, miembro de la llamada “Generación del 28”. En 1930, se afilia al Partido Comunista Internacional. En marzo de 1937, el presidente Eleazar López Contreras le expulsaría del país, junto con otros dirigentes políticos y sindicales, “por estar afiliados a la doctrina comunista y considerados perjudiciales para el orden público”. Véase: Ortiz, Eduardo. 2007. *Pensamiento económico en Venezuela en la primera mitad del siglo XX, Vol.1*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, p. 634. En el ámbito de la crítica de arte, es importante destacar el polémico debate sobre figuración y abstracción que Miguel Otero Silva protagonizaría en 1957 con su primo el pintor Alejandro Otero, registrado en el diario *El Nacional* (Esteva-Grillet 2001<sup>b</sup>: 327-377).



el pintor Alejandro Otero, antiguo líder de *Los Disidentes* en París, quien por el contrario favorecía la abstracción.<sup>54</sup> Por su parte, Alfredo Boulton, miembro de una de influyente familia de empresarios venezolanos, y reconocido fotógrafo e historiador del arte,<sup>55</sup> sería más tarde el primero en concederle a Rivas un lugar destacado en el arte del siglo XX, al incluirle en las páginas de su *Historia de la pintura en Venezuela*, publicado en 1972.<sup>56</sup> Boulton formó parte de una generación que aprovechó su privilegiada posición social para impulsar la modernización política y cultural del país, oponiéndose a los regímenes autoritarios y contribuyendo a la creación de un imaginario criollo. Buscó dar cuenta de las particularidades étnicas, geográficas y culturales de la región, encontrando en la fotografía y la historia los vehículos a través de los cuales satisfecería esta necesidad generacional.<sup>57</sup>

Pocos artistas gozaban de una certificación institucional tan plural y contundente como Bárbaro Rivas. Ese mismo año, su primera individual tendría lugar en el Museo de Bellas Artes, “Exposición retrospectiva: 1926-1956”, inaugurada en octubre de 1956. Habiendo transcurrido apenas ocho meses desde su primera aparición pública y siete desde que obtuviera su primer reconocimiento oficial, aquello parecía toda una hazaña. Sin embargo,

<sup>54</sup> Este ir y venir de cartas abiertas se reproduce en: Esteva-Grillet, Roldán. 2001<sup>b</sup>: 327-377.

<sup>55</sup> Alfredo Boulton Pietri (Caracas, 1908-1955). Historiador, investigador, crítico de arte, promotor cultural, coleccionista, curador y editor. Pionero de la fotografía artística en Venezuela. Se formó en Suiza e Inglaterra y regresó a Venezuela en 1928, relacionándose con la vanguardia literaria y plástica de su tiempo. Se inició como crítico de arte en 1933 escribiendo para el diario *El Universal*, donde firmaría como Bruno Plá, y luego como Bernardo Pons en las crónicas publicadas por la revista *Élite*. En 1935 fundó la revista *El Ingenioso Hidalgo*, en sociedad con el poeta Pedro Sotillo, el narrador Julián Padrón y su primo el escritor Arturo Uslar Pietri. En los años cincuenta y sesenta organiza y documenta exposiciones para el Museo de Bellas Artes, iniciando sus estudios críticos sobre la pintura colonial venezolana. Su más significativo aporte se materializó en los tres tomos de *Historia de la Pintura en Venezuela*, publicada en Caracas entre 1964 y 1972. Además de su valiosa bibliografía, legó una obra fotográfica que aspira a plasmar el paisaje, el folklore, la historia, las costumbres, las formas de vida y las peculiaridades étnicas y geográficas de los diferentes pueblos de latinoamericanos. Véase: Paz Castillo, Fernando. “Alfredo Boulton y Rafael Monasterios”. En: *Entre pintores y escritores*. Caracas: Gráficas Edición de Arte, 1970, pp.165-169.

<sup>56</sup> Véase: Boulton 1972: 124-137.

<sup>57</sup> En 1996, tras la muerte de Alfredo Boulton, la Fundación Alberto Vollmer adquiere la totalidad de sus archivos, consistente en cerca de diez mil negativos y más de tres mil fotografías, así como sesenta y cinco años de correspondencia con artistas e intelectuales venezolanos y toda la documentación acumulada en sus investigaciones históricas, arqueológicas e iconográficas. Véase: “Colección Alfredo Boulton”. En: *Fundación Alberto Vollmer*. Consultado: 30-06-2013. [http://fundavollmer.com/?page\\_id=7](http://fundavollmer.com/?page_id=7)

en realidad fue el resultado de la efectiva gestión de Da Antonio, quien además quiso posicionar a Rivas como el ingenuo venezolano de más larga trayectoria, superando a su antecesor Feliciano Carvallo. No obstante, es importante señalar que sus supuestos treinta años de aislada labor pictórica tienen como única garantía el vago testimonio del propio artista, quien carecía de una fiable noción del tiempo. El periodista Carlos Dorante había notado que éste utilizaba escalas temporales inusuales e imprecisas para referirse a hechos como la construcción de su rancho hace ya “no me acuerdo cuántas noches buenas” o la adquisición del traje que lució en el bar Sorpresa, el cual tenía “tres semanas santas de uso”.<sup>58</sup> Años más tarde, en una entrevista, Víctor Reinoso se daría cuenta de que el pintor no podía dar razón ni siquiera de su edad, pero afirmaba haberse iniciado en la pintura a principios de la década del veinte.<sup>59</sup> Restando importancia a esto, Da Antonio afirmaba:

Hoy por hoy, digámoslo de una vez, Bárbaro Rivas es la figura contemporánea más importante de la pintura ingenuista de Venezuela (...) No se trata, como se comprenderá de la aparición de un nuevo pintor "repentista". Su labor, aunque poco numerosa, comienza por los años de 1926. De cuanto hemos rescatado, dos óleos por ejemplo, datan de esa fecha: "El rebaño" y "Paisaje de Baruta". De entonces a 1953 apenas logramos reunir unas diez cosas en buen estado. Todo lo demás, aún mucho de lo pintado sobre paredes y muros ha ido desapareciendo entre duras privaciones.<sup>60</sup>

Lo anterior se extrae del ensayo monográfico “Bárbaro Rivas. Apunte para un retrato” (1956), que acompañó la mencionada retrospectiva. En éste Da Antonio presenta al pintor no sólo como un artista de larga data, sino como un genio en estado elemental, como el autor de una pintura que expresaba estados anímicos y mensajes complejos en lugar de limitarse a la representación del mundo sensorial, como lo hacían otros artistas ingenuos:

A diferencia de nuestros ingenuistas conocidos, Rivas eludirá por lo pronto la fascinante lógica descriptiva y ese costumbrismo pleno de anécdotas y estampas locales explotado con tanta frecuencia por aquéllos. Su pintura, como la de los primitivos artistas medioevales [sic], no compadece la pura imagen recibida del ambiente exterior. Más allá define una intención extra-artística, aleccionadora y ejemplarizante. Entonces no será lo observado, sino la yuxtaposición de la imagen proyectada por la experiencia y por su ente emocional lo que al pintar veremos.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> Dorante, Carlos. “Bárbaro Rivas existe y pinta hace casi medio siglo”. En: *El Nacional*, Caracas, 24-02-1956, p. 38.

<sup>59</sup> Nos referimos al mural *¡Dejad que los niños se acerquen a mí!* (ca. 1923). Reinoso, Víctor. “Bárbaro Rivas: el apóstol analfabeto del pincel”. En: *Revista Élite*, Caracas, N° 2042, 14-11-1964, pp. 38-42, 75.

<sup>60</sup> Da Antonio, Francisco. “Bárbaro Rivas. Apunte para un retrato”. En: *La Calle*, Caracas, 22-10-56, p. 8.

<sup>61</sup> El texto original de 1956 se reproduce íntegramente en Da Antonio 1980: 307-308.

Hay que destacar que en aquel entonces se etiquetaba a Rivas y a sus congéneres como ingenuos, espontáneos, primitivos, autodidactas o repentistas. De todas estas formas se llamaba a los artistas que no habían tenido educación plástica alguna y pintaban llevados por un sentido intuitivo y una necesidad casi elemental de expresarse.<sup>62</sup> Sin embargo, Da Antonio sostenía que la pintura de Rivas no podía ser llamada ingenua porque encontraba en ésta cierta diferencia cualitativa, un simbolismo y gestualidad que, como se verá en los capítulos siguientes, le permitiría no sólo internacionalizarse sino sobrevivir en el tiempo.

\*\*\*

Antes de pasar al siguiente capítulo, quisiéramos retomar los paralelismos existentes entre Bárbaro Rivas y el Aduanero Rousseau. Ya hemos señalado algunas coincidencias que habrían hecho posible la valoración de la pintura de ambos artistas, las cuales no deben haber pasado desapercibidas para un joven instruido como Francisco Da Antonio. Ahora nos interesa destacar también otros hechos aparentemente anecdóticos. Según Payró, el descubrimiento de la obra de Rousseau se dio “cierta tarde” de 1908 a través del encuentro inesperado entre Pablo Picasso y una obra temprana del espontáneo francés: el *Retrato de la señorita M.* Para celebrar su adquisición, el malagueño organizó un banquete en honor a quien firmaba la pintura, al cual invitó a jóvenes artistas y críticos como Braque, Delaunay, Apollinaire y Vlaminck. Festejó así la “evidente bondad, la inocencia, la viva imaginación y la pureza” del sexagenario (Rousseau), quien había sido un pintor independiente toda su vida y supo conservar su candor “hasta su última hora”.<sup>63</sup> ¿El inesperado encuentro de Francisco Da Antonio con Bárbaro Rivas en la bodega La Minita de Petare, un impreciso día de 1949, cuando el pintor llevaba sus compras en una bolsa de cemento decorada con una escena bíblica, no sigue acaso el mismo patrón? ¿Y la presentación pública de Rivas en los altos del bar Sorpresa no repite, en esencia, la misma escena de Picasso celebrando a Rousseau en compañía de sus colegas? Por otra parte, nótese que las biografías de ambos espontáneos van a constituir una inextricable mezcla de hechos reales y leyendas, donde es difícil distinguir lo histórico de lo imaginario. Por ejemplo, el “visionario de Plaisance” ni siquiera fue aduanero. Este título se los dieron sus amigos. “No era ni fué [sic] nunca

---

<sup>62</sup> “Seleccionados los pintores que representarán a Venezuela en la Bienal de San Pablo”. En: *El Nacional*, Caracas, 13-07-1957, p. 16.

<sup>63</sup> Véase: Payró 1944: 13-14.

aduanero. Apenas, guardián del Octroi de París, un modesto funcionario de la Administración de Consumos”.<sup>64</sup> Por otro lado, el exotismo tropical de cuadros como *La encantadora de serpientes* (1907) y *El sueño* (1910), supuestamente inspirados en un viaje a América, sería cuestionado por Wilhelm Udeh: “I do not believe –as I used to– the story about Rousseau’s going to Mexico in the 1860’s as a regimental musician in Maximilian’s army. He was, however, a sergeant during the Franco-Prussian war, and claimed to have seen some front-line action”.<sup>65</sup> Y del Aduanero, descubierto a los sesenta y cuatro años, no se conocen pinturas anteriores a 1880, sin embargo “todo lleva a suponer que su vocación era temprana”.<sup>66</sup> De forma similar, de Bárbaro Rivas, descubierto a los cincuenta y seis años, no se conocen obras anteriores a 1926. Pero Francisco Da Antonio daba fe de que aquél era el espontáneo de más larga trayectoria en Venezuela, incluso más que Carvallo.<sup>67</sup> Para terminar, según consta en la biografía autógrafa del propio Rousseau, éste expondría sus obras por primera vez en el Salón de los Campos Elíseos: *Una danza italiana y una puesta de sol*.<sup>68</sup> ¿Y acaso las obras *Placita de Petare en 1910* y *Entrada de Petare* de Rivas no fueron presentadas por primera vez en el XV Salón Oficial de Arte Venezolano? Como se ve, más que coincidencias los hechos comienzan a parecer parte de un guión estudiado.

---

<sup>64</sup> Véase: Payró 1944: 18.

<sup>65</sup> Véase: Udeh 1949: 19.

<sup>66</sup> Véase: Payró 1944: 18.

<sup>67</sup> Da Antonio, Francisco. “Bárbaro Rivas. Apunte para un retrato”. En: *La Calle*, Caracas, 22-10-56, p. 8.

<sup>68</sup> Autobiografía autógrafa y firmada por Rousseau, con fecha 10 de julio de 1895. El documento, entonces propiedad de Antonio Santamarina, en Buenos Aires, se reproduce parcialmente en Payró 1944: 25.

## CAPÍTULO II

### Del reconocimiento nacional al internacional

En los años cincuenta el arte venezolano alcanzaría una apertura difícil de imaginar en las décadas precedentes. Tal fenómeno de expansión se explica por razones culturales, pero también económicas y políticas. Por un lado, los ingresos producto de la explotación petrolera a gran escala desde la década de 1920 ofrecían perspectivas prometedoras. Por otra parte, aquellos fueron los años del primer ensayo democrático en Venezuela, aunque este haya sido breve. El presidente Rómulo Gallegos gobernaría apenas nueve meses, del 15 de febrero al 24 de noviembre de 1948, siendo derrocado por una junta militar. Luego de un oscuro período de secuestros, asesinatos y fraudes electorales, uno de los integrantes de la junta, el coronel Marcos Pérez Jiménez, se haría nombrar presidente. El período de Pérez Jiménez en el poder (1952-1958) es recordado no sólo como una férrea dictadura militar, sino también como un gobierno de arraigo nacionalista, basado en el pragmatismo ideológico de su “Nuevo Ideal Nacional”.<sup>69</sup> Su objetivo era lograr la transformación progresiva del medio físico y el mejoramiento integral del pueblo venezolano. Por eso durante su mandato se institucionalizaron conmemoraciones como la Semana de la Patria, que destacaba lo positivo del espíritu venezolano; se promovió la inversión de capitales extranjeros y la inmigración europea; y se destinó parte de la renta petrolera a un ambicioso programa de infraestructura. Edificios, carreteras y puentes modernizaron e interconectaron las principales ciudades del país. En este período tuvieron lugar también grandes proyectos de integración de las artes como la Ciudad Universitaria de Caracas, pieza maestra de la arquitectura moderna y la planificación urbana, inaugurada en 1954 y declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en el año 2000. Bajo el liderazgo del arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva, fueron convocadas figuras internacionales como Alexander Calder, Jean Arp, Henri Laurens, Antoine Pevsner, Fernand Léger y Víctor Vasarely; contando con la colaboración de artistas locales como

---

<sup>69</sup> Según Noriega, la doctrina del “Nuevo Ideal Nacional” descansaba sobre dos pilares fundamentales: el progreso y el nacionalismo. Las bases del primero eran la ciencia y la tecnología; las del segundo, la tradición y el militarismo (2001: 115).

Mateo Manaure, Oswaldo Vigas, Armando Barrios, Carlos González Bogen, Francisco Narváez, Alejandro Otero, Jesús Soto, Héctor Poleo y Omar Carreño.<sup>70</sup>

En los cincuenta comenzaría también la internacionalización del arte en nuestro continente. Numerosas exposiciones interamericanas van a permitir el contacto, la asociación y el conocimiento mutuo de artistas y obras. En 1951 se inaugura la Primera Bienal de São Paulo, completando así un ciclo iniciado con la apertura del Museo de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” en 1947, el Museo de Arte Moderno de São Paulo en 1948 y el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1949. La Bienal paulista estaba así llamada a ser el principal espacio de confrontación internacional para los artistas latinoamericanos.<sup>71</sup>

## 2.1 La internacionalización de un pintor ingenuo

Cinco meses después de la retrospectiva en Bellas Artes, tendría lugar otra exitosa exposición, esta vez junto al pintor Víctor Millán en la galería Cruz del Sur de Caracas. Ampliamente reseñada por la prensa, ésta sería la primera incursión del petareño en una galería privada, sugiriendo que su obra iba a contar no sólo con el apoyo de la crítica sino también de coleccionistas. Francisco Da Antonio, quien estuvo a cargo de la inauguración, aprovechó la oportunidad para reiterar su visión romántica de Rivas, a quien definió como un “alucinado maestro” cuya obra muestra “camino a la bondad, al bien y al amor”, y para revelar el soterrado populismo que le animaba a promover el arte y los pintores ingenuos. En un texto publicado en *La Esfera* y reproducido en *El Carabobeño*, aquél sostiene que:

la pintura, aparte de una ciencia y de un oficio, es también un milagro del hombre. Y un milagro extraordinario, deslumbrante y sin límites, a pesar de que alguna voz mezquina y enfermiza, continúe insistiendo en negar que para la cultura de un pueblo es más valioso el limpio testimonio espiritual del modesto albañil que pasó treinta años pintando en el silencio creador de su vida, que la obra de tanto “pompiere” [sic] glorificado. Ante nosotros no se descorren las puertas metafísicas del misterio. Se abren sencillamente, las puertas de un lugar donde la poesía pintada por Bárbaro Rivas y por Víctor Millán, extiende la más libre bandera.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Véase: Traba 1994: 84.

<sup>71</sup> Véase: Traba 1994: 83.

<sup>72</sup> “Abierta en Cruz del Sur exposición de Rivas y Millán”. En: *La Esfera*, Caracas, 03-04-1957, p. 22; Da Antonio, Francisco. “Bárbaro Rivas o el color de la poesía”. En: *El Carabobeño*, Valencia, 11-07-1957, p.4.

Al comentar la misma exposición, Carlos Dorante apoyaría otra argumentación de Da Antonio, según la cual la obra de Bárbaro Rivas se diferenciaba de la de otros ingenuos. Para el periodista, la pintura de Millán “tiene un sentido infantil muy gracioso” y “se inspira en temas populares” (Fig. 3) mientras que la de Rivas, es para él el caso opuesto. Además, Dorante revela un dato fundamental: para la fecha ya se sabía del interés de la IV Bienal de São Paulo en los artistas ingenuos. Así que la exposición en Cruz del Sur fue oportuna para generar expectativa en torno a la participación que tendrían Rivas y otros espontáneos venezolanos en la representación que iría a São Paulo seis meses más tarde:

La importancia de la exposición de "ingenuos" que se abre hoy en Cruz del Sur queda a la vista con lo dicho [en relación a su habilidad no adquirida académicamente]. Especialmente ahora, cuando hay en toda América una posición nueva, de más seriedad y formalidad para estudiar la pintura ingenua, espontánea o primitiva al extremo de que la Bienal de Sao Paulo dedicará un énfasis especial a la exposición de obras de ingenuos de toda América, en busca de una mayor comprensión de los reales alcances que este tipo de pintura, popular, genuina sin mixtificaciones, producto de un talento colectivo sin cultivos ni estímulos externos, ha ejercido y está ejerciendo en la conciencia culta de América.<sup>73</sup>

En efecto, la Junta de Admisión de Bellas Artes seguiría lineamientos explícitos de la IV Bienal a la hora de estructurar la delegación criolla: “La selección ha incidido con especial atención sobre los espontáneos venezolanos, ya que en una circular enviada por la Bienal de São Paulo se pedía a los diferentes países que procurasen enviar esta vez la representación más completa de su pintura espontánea”.<sup>74</sup> En concordancia, no sólo se reuniría la obra de un selecto grupo de artistas, quienes en su mayoría habrían recibido o recibirían el Premio Nacional de Pintura o el Premio Nacional de Artes Plásticas,<sup>75</sup> sino que más que un criterio de excelencia académica se buscó incluir todas las manifestaciones

<sup>73</sup> Dorante, Carlos. “Abren hoy la exposición de 2 pintores ingenuos”. En: *El Nacional*, Caracas, 02-04-1957, p. 12.

<sup>74</sup> “Seleccionados los pintores que representarán a Venezuela en la Bienal de Sao Paulo”. En: *El Nacional*, Caracas, 13-07-1957, p. 16.

<sup>75</sup> Rafael Monasterio, P.N.P. 1941; Mateo Manaure, P.N.A.P. 1947; Elisa Elvira Zuloaga, P.N.P. 1952; Armando Barrios, P.N.P. 1957; Luis Guevara Moreno, P.N.P. 1959; Ángel Hurtado, P.N.P. 1961; Jacobo Borges, P.N.P. 1963; Feliciano Carvallo, P.N.P. 1966; Régulo Pérez, P.N.P. 1967. Los pintores ingenuos Bárbaro Rivas y Víctor Millán serían los únicos que no recibirían tales galardones. Carlos Cruz-Diez tampoco recibiría el reconocimiento del Salón Oficial, pues éste cerró sus puertas en 1969. Sin embargo, el gobierno venezolano, a través del Ministerio de Educación, le otorgaría el P.N.A.P. en 1972. Véase: Calzadilla, Juan. 1967. “El Salón Oficial de Arte Venezolano”. En: Esteva-Grillet, Roldán. 2001<sup>b</sup>: 740-749.

de la plástica venezolana contemporánea. Así lo comenta Clara Salas de Espinosa Toledo, coordinadora de la delegación, que abarcaba la tradición paisajística de Rafael Monasterio, quien por veinte años fuera profesor de la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas, y Elisa Elvira Zuloaga, antigua integrante de la llamada “Escuela de Caracas”; el debate entre figuración y abstracción, visible en la obra de Armando Barrios (en aquel entonces director del Museo de Bellas Artes), Régulo Pérez, Jacobo Borges, Luis Guevara Moreno, Mateo Manaure, Ángel Hurtado y Carlos Cruz-Diez; y, por último, el genio popular, representado por Bárbaro Rivas, Feliciano Carvallo, Víctor Millán y Armando Andrade.<sup>76</sup> Sin embargo, es en la proporción de obras donde se aprecia la desproporcionada atención concedida a los ingenuos: catorce de veintiocho pinturas eran de Rivas, Carvallo, Millán y Andrade.<sup>77</sup> Entre éstas, cuatro paisajes de Bárbaro Rivas, entre los cuales figuraba *Barrio Caruto en 1925* (1955, Fig. 2), obra que ya había merecido el premio para paisaje “Aristides Rojas” en el XVII Salón Oficial (1956) y que ahora recibiría una Mención de Honor en São Paulo.

Los pocos artículos de prensa que hacen referencia al respecto sólo indican que en esta edición de la Bienal se quiso valorar el aporte de los espontáneos al arte latinoamericano, pero no encontramos ninguna referencia a las razones específicas que justificaría la adjudicación de una distinción especial a Bárbaro Rivas.<sup>78</sup> Sin embargo, podemos ensayar algunas hipótesis. En primer lugar, puede haber influido el hecho de que *Barrio Caruto en 1925* ya hubiera recibido un reconocimiento oficial en su país de origen. Nótese que *La pesca* de Jacobo Borges, cuadro que previamente había recibido el premio “José Loreto Arismendi” en el Salón de 1957,<sup>79</sup> también obtendría una mención honorífica, siendo así

<sup>76</sup> Sigler, Edmundo. “Venezuela en la IV Bienal de San Paolo”. En: *El Heraldo*, Caracas, 05-10-1957, p. 2.

<sup>77</sup> Consúltese el catálogo general para confirmar nuestras cifras, pues la información publicada en la prensa no necesariamente coincide con ellas. Por ejemplo, el artículo “Irán nueve pintores venezolanos a la IV Bienal de Sao Paulo”. En: *El Universal*, Caracas, 13-07-1957, realmente debería titularse “Irán trece pintores venezolanos a la IV Bienal de Sao Paulo” si nos ceñimos a lo indicado en el catálogo general. Así mismo, en “Seleccionados los pintores que representarán a Venezuela en la Bienal de Sao Paulo”. En: *El Nacional*, Caracas, 13-07-1957, p. 16, se dice que “dieciocho de los treinta y tres cuadros enviados” eran de artistas ingenuos, cuando en realidad fueron catorce pinturas ingenuas dentro de un total de veintiocho enviadas.

<sup>78</sup> Sin embargo, sabemos que el jurado de selección de artes plásticas estuvo integrado por Lourival Gomes Machado, Lívio Abramo, José Geraldo Vieira, Flávio d’Aquino y Armando Ferrari, según se indica en el catálogo general de la IV Bienal, p. 12. Consultado: 30-06-2013. <http://issuu.com/bienal/docs/namedb4cb4>

<sup>79</sup> Fundación Museos Nacionales. *Diccionario biográfico de artistas venezolanos*. Consultado: 30-06-2013. [http://www.fmn.gob.ve/fmn\\_dav\\_B.htm](http://www.fmn.gob.ve/fmn_dav_B.htm)



Rivas y Borges los únicos pintores venezolanos reconocidos ese año. Borges era un joven cuya prometedora obra, exhibida por primera vez en el Taller Libre de Arte en 1951, se caracterizaba por el uso de un lenguaje gestual, incluso si su inspiración era un tema de índole claramente popular como *La pesca*. En general, los cuadros de Borges constituyen comentarios de la vida real, a menudo asociados al acontecer social y político, lo cual permite introducir una segunda hipótesis que conduciría a entender qué buscaba el jurado de la IV Bienal: la identificación con el medio latinoamericano, acompañada de cierta experimentación formal y estilística. Nótese que el *Barrio Caruto en 1925* de Rivas no fue valorado como la simple representación de una faena rural. Cuando el artista ensaya una reproducción del paisaje la realidad queda deformada, al extremo que sus barbarismos se confunden con el lenguaje plástico de un artista moderno. El punto de vista aéreo, que según sabemos obedece a la topografía montañosa de Petare, sumado al ensamblaje de múltiples vistas realizado por un pintor sin dominio de las reglas de la perspectiva, adquiere la apariencia de un espacio sinópticamente interpretado, como a “vuelo de pájaro”. El resultado es entonces un tema “local” expresado con un lenguaje “universal”.<sup>80</sup>

\*\*\*

Después de la IV Bienal, la obra de Bárbaro Rivas siguió enviándose a otras importantes exposiciones internacionales. En 1962, sería incluido en la muestra “Naive painters of Latin America”, presentada por la Duke University en Durham (EE.UU.), a donde también se enviaron cuadros de Feliciano Carvallo y Víctor Millán, estableciendo así una suerte de terna del ingenuismo venezolano. Posteriormente, su obra retornaría a Estados Unidos con la colectiva “Evaluación de la pintura latinoamericana, años 1960”, organizada por el Ateneo de Caracas en 1965 con la colaboración de Thomas M. Messer,<sup>81</sup> y llevada después

---

<sup>80</sup> Sólo como paréntesis, queremos hacer notar a otro pintor quien también obtuvo Mención de Honor en la IV Bienal de São Paulo: el peruano Fernando de Szyszlo, cuya obra es valorada no sólo por la modernidad con la cual traslada sus temas al lienzo sino por su telurismo o interés en lo esencialmente local. Véase: *Maestros de la pintura peruana. Fernando de Szyszlo*. Lima: Empresa Editora El Comercio, 2010, p. 12.

<sup>81</sup> Thomas Maria Messer (1920-2013). Nacido en Checoslovaquia y nacionalizado estadounidense, fue un historiador del arte, museólogo y director del museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York (1961-1988). Su compromiso con la promoción del arte latinoamericano contemporáneo quedó evidenciado con la organización de la exhibición “The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's” (Nueva York, 1966) donde presentó ante la audiencia norteamericana el trabajo de numerosos artistas de

al museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York. Finalmente, en febrero de 1967, Bárbaro Rivas representaría internacionalmente a Venezuela por última vez en “Primitivos actuales de América” del Museo de Arte Moderno de Madrid. Por primera vez en la historia venezolana, un artista sin formación, salido del pueblo, alcanzaba semejantes reconocimientos. Sin embargo, Rivas moriría consumido por la miseria y el alcohol, el 12 de marzo de 1967 en el hospital Pérez de León de Caracas, dejando como legado no sólo su obra, de la cual se conservan casi trescientos cuadros,<sup>82</sup> sino una profunda huella en la crítica que serviría de base para el desarrollo y valoración de otros creadores espontáneos.

Espontáneo, ingenuo o primitivo son etiquetas ambiciosas que intentan abarcar múltiples nacionalidades y épocas, haciendo difícil llegar a una definición única y excluyente. Quizá la única licencia que nos podríamos permitir, sólo para establecer un marco conceptual que facilite nuestro análisis, es tomar cierta distancia del universo creativo conocido como “arte popular”. En la medida que la pintura espontánea, ingenua o primitiva muchas veces podría ser calificada y valorada como arte popular, por ser generalmente un producto surgido de hombres del pueblo y no de la élite intelectual, es necesario separar nuestro campo de estudio de aquellas formas de producción vinculadas al mundo de los oficios, como los cerámicos, los textiles y la artesanía. Según Anatole Jakovsky,<sup>83</sup> como regla, la pintura ingenua surge en el preciso instante en que desaparece el arte popular. Es decir, cuando el hombre simple decide aventurarse en lo desconocido, en lugar de ceñirse a los saberes y métodos de producción propios de lo artesanal. También vale la pena citar a Ángel Crespo, presentador del catálogo de la “Primitivos actuales de América”, quien reforzaba dicha hipótesis al afirmar que ésta es por definición una pintura sin tradición, porque si la tuviera, ya no sería primitiva (del latín *primitīvus*) sino folklore o artesanía.

---

ocho países latinoamericanos. Véase: *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's* (Catálogo de exposición). Nueva York: Museo Solomon R. Guggenheim. Consultado: 30/06/13.

<http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/publications/from-the-archives/items/view/133>

<sup>82</sup> El inventario más preciso que se tiene consta de 299 obras y se anexa a la tesis de María J. Ecurra (1996).

<sup>83</sup> Autor de numerosos libros sobre pintura ingenua, entre los cuales se destaca *La Peinture Naïve* (1947). Fue el primero en intentar compilar la historia completa de esta forma de arte; a diferencia de Wilhelm Uhde, quien sólo se ocupó de Rousseau y otros “grandes maestros” franceses; y Sidney Jani, autora del libro *They Taught Themselves* (1942), exclusivamente sobre pintura ingenua en EE.UU. (Jakovsky 1979: 7).

## 2.2 El discurso popular (o populista) de los años sesenta

En 1959, Francisco Da Antonio publicaría el primer intento sistemático por escribir una historia de la pintura ingenua en Venezuela. El ensayo “Panorama de la pintura ingenua contemporánea de Venezuela” comienza situando el fenómeno del arte ingenuo como algo nuevo en el país, aunque establecido a nivel internacional.<sup>84</sup> Da Antonio reconoce nuestra “minoría de edad”, inclusive en el contexto regional, para luego hacer una cronología del “descubrimiento” de los ingenuos venezolanos más conocidos: Feliciano Carvallo (1948), Federico Sandoval (1949), Bárbaro Rivas (1953), Víctor Millán (1954) y Armando Andrade (1957), cuatro de los cuales habían integrado la delegación enviada a la IV Bial de São Paulo. Finalmente, Da Antonio pronostica el futuro del ingenuismo venezolano, asegurando que éste entraría inevitablemente en la historia de un “mundo nuevo”, que se caracterizaría por la creciente importancia de la cultura popular y sus representantes.

Prueba de ello es que la obra de Rivas seguiría enviándose al Salón Oficial y gozando de una establecida celebridad, mucho después de la IV Bial. En 1960 obtuvo nuevamente el Premio “Aristides Rojas”,<sup>85</sup> esta vez por *El ferrocarril de La Guaira* (1957, Fig. 4) y en 1963 el Premio “Federico Brandt”, por *El arresto de Escalona* (1958, Fig. 5). En *El ferrocarril de La Guaira* Rivas establece su acostumbrada perspectiva aérea, con la cual señala de manera sinóptica los lugares más característicos del recorrido del tren. Túneles y rieles zigzagueantes se abren paso por el camino en pendiente hasta llegar a la playa, donde se ve un pueblo costero, con sus templos, santos, embarcaciones y la espuma del mar. Más allá del tema en concreto, es relevante lo que la escena representa a nivel iconológico: el contraste entre la modernización del país y el estilo de vida popular. Por otra parte, *El arresto de Escalona* representa otro hecho de gran relevancia en la historia contemporánea de Venezuela: la caída de la dictadura del coronel Pérez Jiménez, registrada el 23 de enero de 1958. Recordemos que en Latinoamérica la década del cincuenta se caracterizó por su efervescencia política. En cinco años cayeron otros tres dictadores: Perón (Argentina, 1955), Rojas Pinilla (Colombia, 1957) y Batista (Cuba, 1959). Aunque en su cuadro Rivas plantea una anécdota estrictamente personal, pues relata el arresto de su hijo adoptivo en

---

<sup>84</sup> Da Antonio, Francisco. “Panorama de la pintura ingenua contemporánea de Venezuela”. En: Revista *El Farol*, Caracas, noviembre-diciembre de 1959, pp. 16-25.

<sup>85</sup> “Se otorgaron 6 premios privados en el XXI Salón Oficial de Arte”. En: *El Universal*, Caracas, 28-03-1960.

los disturbios que se registraron en Caracas ese día,<sup>86</sup> quizá lo más importante de la obra fue lo que aquella fecha representaba para los intelectuales venezolanos: el retorno de la democracia. Según Jauss, son los receptores quienes, en última instancia, completan el significado de una obra. En años recientes la expresión de filiaciones políticas había estado marcada por el hábito del secreto, velada por un contexto institucional represivo. Los mismos partidos políticos habían sido obligados a operar en la clandestinidad (AD en 1948 y el PCV en 1950) o puestos en hibernación (como COPEI y la URD a partir de 1952),<sup>87</sup> sin más remedio que esperar el momento oportuno para reaparecer. Y así sucedió después de 1958, al experimentarse un nuevo clima de libertades tras el derrumbe de la dictadura.

Nuevamente en libertad, la élite venezolana se debatía entre sus sentimientos de arraigo nacional, fuertemente asociados al reciente pasado dictatorial, y sus legítimas aspiraciones de entrar en la modernidad. Según Marta Traba, los nuevos gobiernos democráticos de los sesenta y setenta prefirieron apoyar financieramente el cinetismo y la abstracción por su aparente inocuidad política y su evidente relación con el avance tecnológico. Le citamos:

El auge del cinetismo en Venezuela estuvo directamente vinculado a la emergencia de una poderosa clase media que se enriqueció vertiginosamente con la economía petrolera. La demanda explícita de esa clase emergente apuntó a dar, mediante el arte, la imagen del desarrollo, la alta tecnología y las expectativas de futuro. El cinetismo fue apoyado doblemente por esa clase y por el Estado, que estuvo de acuerdo con esa imagen de país moderno y en marcha. El cinetismo en las décadas del 50 y del 60 fue para Venezuela lo que el muralismo mexicano representó para México en los años 20 y 30: un arte que encarnaba el propósito de las clases dirigentes de definir con nitidez una imagen del país.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> El niño, llamado Jesús María Escalona, era un damnificado del terremoto de El Tocuyo. Bárbaro Rivas lo encontró a las afueras del pueblo en 1954, escapado de un retén del Consejo Venezolano del Niño (Calzadilla 1976: 14). La importancia del pequeño en la vida del pintor quedaría reflejada en tres cuadros: *El arresto de Escalona* (1958), *La fuga de Escalona* (ca. 1962) y *Escalona tocando cuatro* (ca. 1965).

<sup>87</sup> “Fundada en 1939 como organización clandestina (PND), legalizada como hemos dicho en 1941, siete años más tarde AD es ilegalizada y permanecerá diez años más en pareja situación. Fundadas sus primeras células en 1930-1931, legalizado en 1945, el Partido Comunista será prohibido de nuevo durante el período 1950-1958, para ser “inhabilitado” (una forma de ilegalización) entre 1962 y 1969. Dos partidos que nunca han tenido una organización clandestina, COPEI y URD, estuvieron sometidos a un proceso de hibernación que era en la práctica una prohibición entre los años 1952 y 1958, es decir, seis años después de haber sido fundados”. Véase: Caballero 2005: 92-102.

<sup>88</sup> Véase: Traba 1994: 107.

Sin embargo, también existían grupos que tenían como objetivo detener el inminente avance del cinetismo, por considerarle carente de contenido humano y divorciado de la realidad. Criticado principalmente por los intelectuales de izquierda, éste fue considerado como representativo de una realidad ajena, de un imaginario de país industrializado y desarrollado que no le correspondía a Venezuela. De esta manera, algunos sectores de la sociedad terminaron asociando la obra de Alejandro Otero, Jesús Soto y Carlos Cruz Diez con la élite, el colonialismo cultural y la mitificación tecnológica.<sup>89</sup> El problema de fondo era la necesidad de democratizar el mercado de los bienes simbólicos. En tanto requisito para la modernidad, se quería borrar cualquier diferencia entre alta cultura y cultura popular, eliminar cualquier distinción que conllevara a juicios discriminatorios. Según García-Canclini, se pueden resumir las interpretaciones en torno a la modernidad alrededor de cuatro movimientos básicos: emancipación, expansión, renovación y democratización.<sup>90</sup> Bajo este enfoque, el desarrollo y/o modernización del arte venezolano no podía responder simplemente a los afanes expansivos y renovadores de una élite cinetista y constructivista. Para que el arte cumpliera también con el requisito de democratización y emancipación, tenían que reivindicarse las manifestaciones culturales populares, incluido el arte ingenuo.

Para algunos autores como Marta Traba el florecimiento del arte ingenuo o primitivo en Latinoamérica responde a cierta necesidad de compensación por lo menos expresiva, frente a la brutal desigualdad socioeconómica de la época. Esto impulsaría en general el ingreso de manifestaciones creativas populares al circuito comercial, que llenarían el vacío dejado por el arte socialmente comprometido.<sup>91</sup> El crítico Juan Calzadilla<sup>92</sup> sostiene que hasta

---

<sup>89</sup> Véase: Noriega 2001: 138-139.

<sup>90</sup> Véase: García-Canclini 1990: 31.

<sup>91</sup> Véase: Traba 1994: 144.

<sup>92</sup> Juan Calzadilla. Artista, crítico y poeta venezolano nacido en 1931. En su juventud integró la agrupación vanguardista “El techo de la ballena” (1961-1964), correlato artístico de la lucha armada de los sesenta. Cuando el demócrata Rómulo Betancourt asumió la presidencia de Venezuela (1959-1964) se encontró con la oposición de sectores juveniles que, influenciados por la revolución cubana, reclamaban una política más radical. Crearon un nuevo partido, el Movimiento de Izquierda Revolucionario, y emprendieron una lucha que fue severamente reprimida, tanto por Betancourt como su sucesor, Raúl Leoni (Noriega 2001: 127). Al igual que Francisco Da Antonio, Juan Calzadilla fue director de la Galería de Arte Nacional (2011-2013) y se mantiene activo a pesar de su avanzada edad. Este año asumió la curaduría del pabellón venezolano en la 55° Bienal de Venecia, donde el país está siendo representado por una colectiva de graffitis. Calzadilla sostiene que: “En esta ocasión se tuvo que sacrificar a figuras consagradas para darle la oportunidad a los

entonces la política de adquisición de obras en los museos venezolanos no había sido efectiva, pues se privilegiaba lo internacional, lo conceptual, lo que estaba de moda, lo que se podía confrontar con lo que estaba pasando en Nueva York. Además, también se prefirió conservar en las colecciones el “arte puro” y sin ningún compromiso político, llegando esta exclusión a situaciones extremas, como la que ocurrió en la década del cincuenta con los artistas del realismo social, que habían sido excluidos del Salón Oficial y los museos.<sup>93</sup>

Por otra parte, también es posible que la élite económica haya querido impulsar lo popular porque de esta manera se generaba la favorable impresión de avance hacia un modelo de sociedad más inclusiva e independiente, aunque la realidad fuera otra. Alfredo Boulton, quien como ya hemos señalado era miembro de una de las familias de empresarios más influyentes de Venezuela, concluye su *Historia de la pintura en Venezuela* haciendo una valoración de las realidades humanas y sensibilidades artísticas coexistentes en la pintura venezolana de la época, construyendo esta idea a partir del caso específico de Bárbaro Rivas: “Es una magnífica imagen del país contemporáneo, por cuanto revela hasta qué punto el espíritu de la investigación pictórica -en el preciso caso de Rivas- ha logrado alcanzar hasta ciertos estratos sociales que, acaso en otras disciplinas humanas, todavía permanecen incalificados”.<sup>94</sup> De manera que, por uno u otro camino, la valoración del arte ingenuo fue más que un fenómeno estético. La moda de los pintores espontáneos en Latinoamérica respondió, más que al talento de dichos artistas, a una tendencia cuya raíz se encuentra en la sostenibilidad de nuevos modelos políticos fundamentados en el pueblo.

A mediados del siglo XX, intelectuales venezolanos de diversas tendencias se dieron cuenta de que un proyecto viable de nación no podía prescindir del componente popular, que la modernidad tenía que abarcar a todos los sectores de la sociedad, hecho que condujo

---

chamos [jóvenes], muchos de ellos sin formación académica”. Aparentemente, la intención es legitimar un arte de calle que hasta ahora ha sido discriminado, un arte cuyo mensaje es subversivo pero a la vez oficial, cosa que en sí misma puede ser una contradicción. Véase: Arvelález, Grisel. “A casi 60 años de Venezuela en la Bienal de Venecia”. En: Papel Literario de *El Nacional*, Caracas, 30-06-2013. Consultado: 30-06-2013. [http://www.el-nacional.com/papel\\_literario/anos-Venezuela-Bienal-Venecia\\_0\\_212978849.html](http://www.el-nacional.com/papel_literario/anos-Venezuela-Bienal-Venecia_0_212978849.html)

<sup>93</sup> “Fundación Museos Nacionales enriquecerá colecciones de arte de los museos”. En: *Correo del Orinoco*, Caracas, 18-01-2012. Consultado: 30-06-2013. <http://www.correodelorinoco.gob.ve/nacionales/fundacion-museos-nacionales-enriquecera-colecciones-arte-museos/>

<sup>94</sup> Véase: Boulton 1972: 297.

a la valoración de manifestaciones creativas anteriormente ignoradas por la cultura hegemónica. Los pintores espontáneos fueron una pieza clave para la construcción de un discurso nacional inclusivo y neutral, un punto de encuentro y conciliación. No es casual que en 1966 un pintor ingenuo ganara el Premio Nacional de Pintura por primera vez: Feliciano Carvallo, por *Verano templado* (1965, Fig.1). Su pintura pudo ser apreciada por intelectuales de derecha e izquierda, oficialistas y opositores, abstractos y figurativos. Los lienzos de los pintores espontáneos ofrecían un modelo de identidad exento de la voluntad discursiva o programática del arte socialmente comprometido, apreciable tanto por su origen como por las características estrictamente formales que valoraban los modernistas.

### 2.3 El ojo de la crítica: el gran pintor religioso venezolano del siglo XX

Francisco Da Antonio describía a Rivas como un “visionario”, afiliándole al modernismo europeo, pero al mismo tiempo le presentaba como un pintor religioso, por la reiteración de dicha temática, su arcaizante estilo narrativo y las circunstancias de su propia existencia. Su forma de desarrollar escenas sucesivas le acercaba al arte cristiano primitivo del Norte de África y del Occidente Latino, a la iconografía bizantina y a la pintura religiosa colonial latinoamericana.<sup>95</sup> Por ejemplo, en *La salida de este mundo* (1953, Fig. 6), Jesús rescatado de los infiernos preside la composición. Sobre él se observa una paloma blanca, pintada sobre el azul del cielo que sirve como plano de fondo, y a sus pies la tierra. Las almas de los salvados ascienden hacia un cielo enmarcado por semicircunferencias, que para el pintor representaban “cielos y más cielos”, mientras las de los condenados se desprenden hacia abajo, hacia las llamas. Rivas describe así una acción continua, por cuanto Jesús es rescatado del fuego e inmediatamente recibido por el Espíritu Santo en el ámbito celeste.

Pero además de representar escenas religiosas, la imagen del propio pintor era la de una suerte de apóstol criollo. En relación a la individual “Vida de Jesús en la pintura de Bárbaro Rivas”,<sup>96</sup> realizada en la Sociedad Maraury de Petare en 1960, Da Antonio decía:

<sup>95</sup> El ensayo “Bárbaro Rivas. Apunte para un retrato”, publicado en 1956 para acompañar la muestra “Bárbaro Rivas. Exposición retrospectiva: 1926 a 1956”, se reproduce íntegramente en Da Antonio 1980: 304-319.

<sup>96</sup> Pérez, Peregrino. “El arte religioso de Bárbaro Rivas”. En: *El Nacional*, Caracas, 07-04-1960, p. 22.

Y eso ha sido, entre el silencio y la miseria, la vida de Bárbaro Rivas. Una entrega total, apasionada, ferviente; y un afán de bondad, de enseñanza y de amor. Desconocerán acaso quienes no sucedan, el abandono y el hambre conocidos por él. Y por ignorarlo, quizá perdonen la responsabilidad de una sociedad y de una época indiferentes por tantos años a la angustia de un hombre merecedor de un mejor destino.<sup>97</sup>

En 1964, el periodista Víctor Reinoso publicaría un extenso reportaje en la revista *Élite*, donde la ingenuidad en el manejo del pincel se confunde con la inocencia del hombre: “Rivas en esto se parece a Reverón. Los que lo conocen dicen que es un célibe total”. Y supuestamente su inocencia le llevaría a fusionar la historia sagrada con su cotidianidad:

Como es un ingenuo no se ha preocupado jamás de averiguar cómo era la Tierra Santa y cómo era su gente. Junto a los santos ha pintado a gente de Petare, que es la única que conoce bien (...) En su cabeza están grabadas esas escenas bíblicas oídas en su infancia como si se tratara de algo que le hubiera ocurrido a él o a su familia. Habla de Cristo como de un pariente muerto hace poco.<sup>98</sup>

Años más tarde, este punto de vista sería reforzado por Juan Calzadilla en la monografía *Obras fundamentales de Bárbaro Rivas* (1976). Sostiene que el pintor habría hecho de su barrio el escenario atemporal de una historia a la vez sagrada y propia, plasmando escenas con las que intentaba recuperar la diáfana existencia del pasado, evocar el paraíso perdido:

Es difícil para el visitante que se acerque a Petare distinguir entre lo que fue la ciudad y lo que es hoy. El crecimiento monstruoso de Caracas logró convertirla en uno de sus rincones más desapacibles, en un hormiguero y encrucijada donde confluye un tráfico endemoniado; apéndice arquitectónico que conjuga lo más moderno y lo más antiguo, el rascacielos al lado de la casa colonial, el confort máximo junto a las condiciones infrahumanas de vida. La colina ayer sembrada de cafetales, entre rumorosas sombras y claros arroyos, sostiene hoy el complicado andamiaje de un laberinto de casas de ladrillos y ranchos de zinc que avanzan por empinadas gradas hacia el cielo.<sup>99</sup>

Sin embargo, el hallazgo de Calzadilla en realidad no es tal. Muchos ingenuos representan paisajes imaginarios y muestran un especial gusto por el pasado. Rara vez pintan lo que ven. La estadounidense Gertrude O’Brady (1901-1983), pinta calles y tiendas de principios del siglo XX que parecen evocar la *Belle Époque*, aunque fueron ejecutadas entre 1939 y 1942. Según Anatole Jakovsky, el anacronismo de los ingenuos es común en todas las latitudes y expresiones populares, donde formas aparentemente medievales parecen abrirse

<sup>97</sup> Da Antonio, Francisco. “La vida de Jesús en la pintura de Bárbaro Rivas”. En: *La Esfera*, Caracas, 03-05-1960.

<sup>98</sup> Reinoso, Víctor. “Bárbaro Rivas: el apóstol analfabeto del pincel”. En: Revista *Élite*, Caracas, N° 2042, 14-11-1964, pp. 38-42, 75.

<sup>99</sup> Véase: Calzadilla 1976: 11.



camino hacia el presente.<sup>100</sup> Quizá la intención de Calzadilla haya sido poner en evidencia (una vez más) la precariedad y el sufrimiento que le había tocado vivir al artista, el martirio de una existencia que hace eco en el reclamo de justicia social iniciado por Da Antonio.<sup>101</sup>

## 2.4 La realidad detrás del oropel de los premios y exposiciones

Llama poderosamente la atención que la prensa no registrara abundantes menciones sobre los premios del Salón Oficial, ni sobre la participación de Bárbaro Rivas en las grandes colectivas de los sesenta. En lugar de ello, los periodistas comenzaron a denunciar los abusos de los cuales el artista era víctima. Víctor Reinoso recoge el testimonio del propio pintor en un artículo publicado por la revista *Élite*: “Yo he ganado muchos premios. Esas son las noticias que tengo. Dinero no he recibido mucho. Muchas veces no me han dado ni un cigarro. Y aquí estoy brincando candela y medio muriendo de hambre. Pero la fe es la que salva a uno. Un real, cuando menos se espera, se vuelve un bolívar”.<sup>102</sup> En 1964, Víctor Salazar<sup>103</sup> también se alzaría como defensor del artista con la publicación de sendos artículos en el diario *La Esfera*, donde denunciaba el abandono en el cual se encontraba el ganador de tantos reconocimientos. En “Casi sin voz y en la miseria más espantosa se encuentra el pintor Bárbaro Rivas” se describe la miseria y el consecuente deterioro de la salud de aquel hombre que ya superaba los setenta años. Se señala además que: “Sólo en un medio que como el nuestro no siente el mínimo respeto hacia los hombres que ejercen

<sup>100</sup> Véase: Jakovsky 1979: 17.

<sup>101</sup> No parece casualidad que Calzadilla publicara, años después, el artículo “La pasión según Bárbaro Rivas”. En: Revista *Bigott*, N° 29, enero-marzo 1994, p. 3-13, donde se enfatiza la imagen de Rivas como mártir.

<sup>102</sup> Reinoso, Víctor. “Bárbaro Rivas: el apóstol analfabeto del pincel”. En: Revista *Élite*, Caracas, N° 2042, 14-11-1964, pp. 38-42, 75.

<sup>103</sup> Víctor Salazar (1940-1983). Poeta y periodista venezolano. A los veinte años publica su primer poemario, *Piragua*. Obtuvo los premios Gabriela Mistral (1978) y Banco del Libro (1982) por *Ese Tropel de Luces* (1973) y *Travesía* (1982), respectivamente. Como periodista colaboró con diversos diarios y revistas venezolanos, entre ellos *La Esfera*, *El Universal*, *El Nacional*, *Revista Nacional de Cultura* y *Revista Imagen*. En el exterior publica en *Espiral* (Bogotá), *Nivel* (México) y *Barrilete* (Buenos Aires). Véase: Torres, Graciela. “Víctor Salazar”. En: *Revista Nacional de Cultura*, N° 31, Caracas, junio 1996.

la labor creadora pueden palpase casos como este”.<sup>104</sup> A raíz de esta denuncia, el propio Presidente de la República ordenaría al Concejo Municipal del Distrito Sucre que se hiciera cargo de la situación, suministrándole a Rivas no sólo lo requerido para su subsistencia sino también los implementos necesarios para pintar.<sup>105</sup> Cinco meses más tarde, Salazar escribiría otro polémico artículo, “Me rascan, esperan que me duerma, se llevan todos mis cuadros y luego no me pagan nada”,<sup>106</sup> donde se denuncia la presencia de oscuros personajes que entre 1961 y 1964 habrían sacado provecho del alcoholismo del artista.<sup>107</sup> En relación a tres lienzos inspirados en la Biblia, *El nacimiento*, *Los inocentes* y *La huída*, Rivas diría al periodista que éstos eran “para unos pintores que deben llegar dentro de un rato porque si vienen y no encuentran nada no me dejan ni la navaja”. Y ante la pregunta de por qué había tan pocos cuadros en su taller, éste respondería: “Es que aquí viene mucha gente. Me dicen que se llevan los cuadros para vendérmelos, y no regresan. A

<sup>104</sup> Salazar, Víctor. “Casi sin voz y en la miseria más espantosa se encuentra el pintor Bárbaro Rivas”. En: *La Esfera*, Caracas, 30-05-1964, p. 10.

<sup>105</sup> Decir que Bárbaro Rivas nunca obtuvo nada gracias a su condición de pintor podría ser una exageración. Éste recibió ayuda estatal y privada en múltiples oportunidades, como la recientemente citada. Cuando su casa se incendió en agosto de 1959, el Concejo Municipal se la reconstruyó y le asignó una pensión de Bs. 300 bolívares. Véase: “Incendiada y destruida la casa de Bárbaro Rivas quien sufrió pérdidas por Bs. 5.000”. En: *El Universal*, Caracas, 03-08-1959; o “A Bárbaro Rivas le reconstruirán su casa y el Gobierno le pasará una pensión”. En: *El Nacional*, Caracas, 04-08-1959, p. 28. Posteriormente, dicha pensión sería incrementada a Bs. 500 para que una persona cuidara permanentemente del pintor. Véase: Reinoso, Víctor. “Bárbaro Rivas: el apóstol analfabeto del pincel”. En: *Élite*, Caracas, N° 2042, 14-11-1964, pp. 38-42, 75.

<sup>106</sup> Salazar, Víctor. “Me rascan, esperan que me duerma, se llevan todos mis cuadros y luego no me pagan nada”. En: *La Esfera*, Caracas, 28-10-1964, p. 17.

<sup>107</sup> Francisco Da Antonio: “A pedido de un pícaro español, a quien él llama “El Alemán” comenzó a pintar apresuradamente: “Yo tengo práctica, me demoro bien poco en un cuadro”, decía cada vez que se lo preguntaban. Pero ha resentido su calidad. Bárbaro es un pintor que medita mucho sus obras. Nunca pintó más de un cuadro al mes. Y ahora pintaba hasta dos por semana. Después venía “El Alemán” con el cuento de que iba a organizar una exposición en Nueva York. Le dejaba un billete y se iba. Bárbaro es un hombre tan primitivo que no conoce los billetes. A veces yo iba a verlo y me decía: “Maestro: mire, aquí me dejaron cien bolívares”. Y me pasaba un billete de a 20. Pero no es sólo eso. Una vez me llamaron del abasto diciéndome que Bárbaro había pagado con un billete de a cien falso. Fui a verlo. Se lo había dado “El Alemán”. Y así es como ese traficante se ha aprovechado de Bárbaro (...) Aparte de estafarlo, se ha dedicado a llevarle aguardiente. Y como Bárbaro siempre ha sido un bebedor, qué se puede decir, ha desayunado toda su vida con aguardiente, se ha dejado llevar. Por eso se ha enfermado”. Reinoso, Víctor. “Bárbaro Rivas: el apóstol analfabeto del pincel”. En: Revista *Élite*, Caracas, N° 2042, 14-11-1964, pp.38-42,75.

veces me traen aguardiente y esperan a que me duerma para llevarse lo que encuentran”. Por último, en relación al premio “Federico Brandt” de 1963, diría: “Me gané un premio de mil bolívares y la persona que se encargó de recibirlos no me ha traído nada. Y tiene derecho a traérmelos. Yo me he portado bien con él”. No sabemos a quiénes se refería.

En estas alarmantes declaraciones, Juan Calzadilla y Nelly Baptista corrieron en su auxilio. El primero venía siguiendo la trayectoria del artista desde hace una década y había escrito varios artículos sobre él.<sup>108</sup> Baptista, por su parte, era la directora de la Galería 22 de Caracas, donde tendría lugar la exposición “Homenaje a Bárbaro Rivas. Obras recientes” en agosto de 1966. Calzadilla y Baptista asistieron a Rivas suministrándole alimentos, medicinas y materiales para pintar, con miras a la realización de esta muestra, cuyas ventas servirían para costear la curación y manutención del propio artista. Sin embargo, el dinero nunca llegaría a sus manos, a causa de un largo proceso jurídico que tuvo que seguirse para determinar qué institución se haría responsable de la administración de dichos fondos.<sup>109</sup> La inevitable convalecencia y muerte de Rivas motivó la indignación en la opinión pública, publicándose más de treinta artículos al respecto con versiones encontradas. Mientras el diario *El Mundo* destacaba que la soledad perseguía al artista más allá de su muerte,<sup>110</sup> *Últimas Noticias* daba cuenta de importantes honores funerarios<sup>111</sup> y *El Nacional* publicaba una reseña anónima cuyo tenor era un abierto reclamo contra los vicios del capitalismo:

Bárbaro Rivas representó también el drama de nuestras grandes ciudades, el duro contraste entre valores materiales que siembran a título de progreso, la injusticia social, y la aspiración de los humildes a escapar del mundo de alienación a que han sido reducidos. La obra de Bárbaro Rivas, siendo de carácter religioso, resulta por eso eminentemente social. Es la metáfora del anhelo de una vida mejor expresada con la mayor espiritualidad que hayamos conocido en la pintura venezolana. Anhelo de un orden y una justicia materiales en donde parecen fundarse las bases de una sociedad más justa.<sup>112</sup>

<sup>108</sup> Calzadilla, Juan. “Bárbaro Rivas, un pintor ingenuo”. En: Índice Literario de *El Universal*, Caracas, 06-11-1956, p. 2; “Bárbaro Rivas y Víctor Millán”. En: Índice Cultural de *El Universal*, Caracas, 09-05-1957.

<sup>109</sup> “Bárbaro Rivas tiene un depósito bancario impuesto a su nombre por la Galería 22”. En: *El Nacional*, Caracas, 25-02-1967, p. C-8; “La cantidad depositada a nombre de Bárbaro Rivas alcanza a Bs. 15.300”. En: *El Nacional*, Caracas, 28-02-1967, p. C-10.

<sup>110</sup> “Siempre sólo hasta después de muerto”. En: *El Mundo*, Caracas, 13-03-1967, portada.

<sup>111</sup> “Homenaje póstumo a Bárbaro”. En: *Últimas Noticias*, Caracas, 14-03-1967, p. 6; “Demostración popular de duelo ayer en el sepelio del pintor Bárbaro Rivas”. En: *Últimas Noticias*, Caracas, 15-03-1967, p. 3.

<sup>112</sup> “Bárbaro Rivas (1983-1967)”. En: Papel Literario de *El Nacional*, Caracas, 26-03-1967, portada.

La evidencia permite deducir que estas líneas fueron escritas por Francisco Da Antonio o, en su defecto, por Juan Calzadilla. El texto venía acompañado de una reproducción de la *Procesión del Santo Sepulcro*, obra perteneciente a la colección de Da Antonio, como se especificaba al pie de la imagen. Por otra parte, en su monografía *Bárbaro Rivas. Obras fundamentales*, publicada casi diez años después, Calzadilla parafrasea lo dicho en este artículo sin citar a ningún autor, por lo que presumimos que éste podría ser él mismo.<sup>113</sup>

Por último, en referencia a la colectiva “Primitivos actuales de América” en Madrid, se verifica que sólo se publicó un artículo en la prensa nacional, dos meses después de su inauguración, hecho que resulta extraño dada la gran envergadura de la exposición.<sup>114</sup> Sin embargo, después de analizar el contenido del artículo podemos inferir que su publicación debió haberse diferido por consideración a la sensibilidad de la opinión pública, en vista de la inesperada convalecencia y muerte de Rivas. En realidad, las declaraciones de Francisco Da Antonio hubieran tomadas por inoportunas o, en el peor de los casos, oportunistas:

- ¿Ya llegaron los cuadros de los "ingenuos" venezolanos a la capital española?
- Sí, y fueron aceptadas las obras, cuatro de cada pintor.
- ¿Y los pintores son...?
- Bárbaro Rivas, Jesús María Oliveros, Carmen y Víctor Millán, y Cruz Amado Fagúndez, un ingenuo de Petare que por primera vez expone y no lo hace en Venezuela, sino en Madrid...
- Y usted, mi estimado Francisco d'Antonio [sic], es el responsable de toda esta actividad..., exposición en Madrid y descubrimiento del petareño, un nuevo "naif" que viene a engrosar los pintores del género...

<sup>113</sup> Calzadilla, Juan. 1976. *Obras fundamentales de Bárbaro Rivas*. Caracas: Litografía Tecnocolor.

<sup>114</sup> Los participantes en la exposición, según el catálogo, fueron los siguientes: Alfredo Spampinato, Ana Sokol, Carlota Reyna, Casimiro Domingo, Dignora Pastorello, Enrique Gandolfo, Fortunato San Martín, José Torre Zapico, Orlando Ruffinengo, Sara Calviño y Valerio Ledesma (Argentina); Adao Pinheiro, Cidinha, Francisco Domingos Da Silva, Gerson de Souza, Heitor Dos Prazeres, José Antonio Da Silva, José Barbosa, Silvia Chalreo y Ze Inacio (Brasil); Camilo Cardona Mejía, Carlos Heredia, Edison Lara, Graciela Álvarez, Noe León y Sofía Urrutia (Colombia); Mario González Alvarado (Costa Rica); José Miguel Rodríguez (Cuba); Adelaida Lawson y Joseph Kantor (EE.UU.); A. Obin, F. Martínez, PH. Latortue, PH. Obin, Prefete Duffaut, Seneque Bin, S. Blanchard y S. Obin (Haití); Rimer Khordero Aubert y Mariana Sansón Argüello (Nicaragua); Jaime Saldívar, Jesús Reyes Ferreira, Lez y Luis Jasso (México); Pedro Di Lascio (Paraguay); Justo Susana (Rep. Dominicana); **Feliciano Carvalho y Bárbaro Rivas** (Venezuela). Sin embargo, por razones desconocidas, en la entrevista a Da Antonio reproducida en el artículo “Primitivos de América en Madrid” de *El Nacional* (07-04-1967), se afirma que los artistas venezolanos convocados fueron: **Bárbaro Rivas, Jesús María Oliveros, Carmen y Víctor Millán, y Cruz Amado Fagúndez**.

- Bárbaro Rivas ha sido aceptado porque cuando enviamos los cuadros él aún estaba vivo. En efecto, en las bases de la exposición "Primitivos Actuales de América", se deja muy claro que sólo podrán concurrir pintores vivos.
- Pero no vemos el nombre de Carvallo...
- No, cuando solicitamos su colaboración, no pudo hacerlo, porque estaba preparando el envío de sus obras a París, pues en la capital francesa fueron presentadas....
- La novedad, entonces, ¿es Cruz Amado Fagúndez, un nuevo aporte de Petare al arte plástico venezolano?
- Sí, Cruz Amado Fagúndez, es un "ingenuo" cuya pintura es encantadora en virtud de su propia frescura...
- Veremos, iremos no a Madrid, desde luego, sino a la exposición que, usted, de Fagúndez prepare en Caracas.<sup>115</sup>

En la entrevista Da Antonio presentaba su último hallazgo: un “nuevo ingenuo de Petare” llamado Cruz Amado Fagúndez (1910-1989). Éste sería descubierto y promovido por el crítico, siguiendo el patrón ensayado con Bárbaro Rivas. Fagúndez se habría iniciado en la pintura alrededor de 1963, pero se desempeñaría mayoritariamente en otros oficios, como el de conserje en la Casa de la Cultura Germán U. Lira de Petare (1964-1974). Sus primeras exposiciones se darían gracias a Da Antonio, quien no sólo le incluiría en la delegación venezolana enviada a “Primitivos actuales de América” sino también en la “Primera retrospectiva de pintura ingenua venezolana del siglo XX”, realizada en la Galería Caracas del Círculo Musical (Caracas, 1967). Por último, le organizaría la individual “Cruz Amado Fagúndez: visión retrospectiva”, en la Galería Ángel Boscán (Caracas, en 1975).<sup>116</sup>

## 2.5 La muerte de Bárbaro Rivas y la revalorización de su obra

El 25 de junio de 1967, los dos críticos más involucrados en la difusión de la obra de Bárbaro Rivas, es decir, Da Antonio y Calzadilla, unieron esfuerzos para curar la primera retrospectiva póstuma del artista, “Obras fundamentales de Bárbaro Rivas”, realizada en la

<sup>115</sup> El artículo en cuestión es “Primitivos de América en Madrid”. En: *El Nacional*, Caracas, 07-04-1967, p. C-14; pero dicha exposición había sido inaugurada casi dos meses antes según se verifica en un diario español. Véase: “Convocatorias para hoy”. En: *ABC*, Madrid, 15-02-1967, p. 70. Consultado: 30-06-2013.

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1967/02/15/070.html>

<sup>116</sup> Véase: Fundación Museos Nacionales. *Diccionario biográfico de artistas venezolanos*. Consultado: 30-06-2013. [http://www.fmn.gob.ve/fmn\\_dav\\_F.htm](http://www.fmn.gob.ve/fmn_dav_F.htm)

Galería Caracas del Círculo Musical.<sup>117</sup> Llama la atención que, a pesar de contar con el apoyo del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, las treinta y cinco obras expuestas pertenecieran a coleccionistas particulares,<sup>118</sup> y que aunque en principio ninguna estuviera en venta, la prensa publicara el siguiente anuncio encubierto: “Varios de estos cuadros han sido valorados por sus propietarios en más de cinco mil bolívares. / Los dueños de estas pinturas indicaron, al facilitarlas para la exposición, que no tienen ningún interés en vender, pero que si alguien está interesado, deben pagar los precios que ellos piden”.<sup>119</sup>

En cuestión de meses el valor de los cuadros de Bárbaro Rivas se habría multiplicado por más de quince. Para comprobar esto, recordemos que según declaraciones anteriores de la galerista Nelly Baptista, todas las obras de la última exposición en vida de Bárbaro Rivas se vendieron por el valor de Bs. 16,800.00<sup>120</sup> y, según indica Freddy Reyes Torres, esta individual reunió aproximadamente cincuenta pinturas.<sup>121</sup> Esto significa que el precio promedio de una obra de Bárbaro Rivas se acercaba a Bs. 330.00 en agosto de 1966. Pero diez meses después, mediando la muerte del pintor, cada cuadro costaba Bs. 5,000.00.<sup>122</sup>

Un autor identificado con las siglas A.M. pronto cuestionaría la brecha que existía entre la valoración del artista y su obra. Mientras que los cuadros de Bárbaro Rivas eran ampliamente reconocidos por la crítica y valorados comercialmente, como su autor éste nunca llegó a recibir un trato digno o por lo menos coherente. En el artículo se puede leer:

Sobre Bárbaro Rivas pesaba una doble y extraña fatalidad: el haber vivido sin saber ni preocuparle que era un gran pintor, y el hecho de que habiendo sido uno de los pintores de mayor demanda de obras que ha dado Venezuela, no haya producido, en el sentido económico o material, nada para sí mismo, al punto de haber fallecido en la más penosa miseria. Quien pintó cuadros que vendía por el precio de un litro de aguardiente claro, o

<sup>117</sup> “35 obras de Bárbaro Rivas expondrán el domingo en Galería Caracas”. En: *El Nacional*, Caracas, 24-06-1967, p. C-12.

<sup>118</sup> González, Olga. “Barbarito Rivas atrae más público desde la tumba que desde Petare”. En: *La República*, Caracas, 26-06-1967, p. 9.

<sup>119</sup> “Más de cinco mil bolívares piden por cuadros de Bárbaro Rivas”. En: *El Nacional*, Caracas, 26-06-1967, p. D-5.

<sup>120</sup> “La cantidad depositada a nombre de Bárbaro Rivas alcanza a Bs. 15.300”. En: *El Nacional*, Caracas, 28-02-1967, p. C-10

<sup>121</sup> Véase: Reyes Torres 2011: 101.

<sup>122</sup> US\$ 1,110.00 al cambio de 1967.

que le robaban de ipso facto, no dejó siquiera para comprar las velas de su entierro, pero sí una fortuna en cuadros que ya no eran más de él, sino de afortunados coleccionistas.<sup>123</sup>

Si bien en la segunda mitad del siglo XX la pintura ingenua adquirió valor para críticos y coleccionistas, no parece que esto viniera acompañado de un beneficio o reconocimiento proporcional para el hombre del pueblo como su autor. La valoración de lo autóctono frente a otras corrientes estilísticas fue uno de los grandes cambios que trajo la vanguardia a Latinoamérica, pero en la práctica no llegó a ser una verdadera democratización del arte.



---

<sup>123</sup> A. M. “Una retrospectiva de Bárbaro Rivas”. En: *Quincenario de Arte Imagen*, N° 3, Caracas, 15-30 de Junio de 1967, p. 24.

### CAPÍTULO III

#### De la crítica a la historia

Bárbaro Rivas ha logrado sobrevivir y acceder a la modernidad por ser el único ingenuo cuya obra ha sido objeto de múltiples lecturas a lo largo del tiempo. Su simbolismo y gestualidad definen una diferencia cualitativa que sugiere vínculos con la modernidad de los cuales otros ingenuos carecen. La apreciación crítica de estas características, en presencia de algunos hechos clave registrados en las décadas del sesenta y setenta, permitiría que Rivas se inscribiera definitivamente en la historia del arte venezolano. En primer lugar, vimos cómo su obra figuró en grandes exposiciones internacionales como “Naive Painters of Latin America” (Durham, 1962), “Evaluación de la pintura latinoamericana, años 1960” (Caracas y Nueva York, 1965) y “Primitivos actuales de América” (Madrid, 1967), y se mantuvo vigente aún después de su fallecimiento, gracias a colectivas como “Primitivos latinoamericanos” (Caracas, 1977) y la “Exposición internacional de pintura ingenua” (Caracas, 1978), sintomáticas del interés internacional por la pintura ingenua. En segundo lugar, hemos visto la especulativa reacción del mercado tras el fallecimiento del artista. En Caracas, galerías privadas como la Bellini (1968), Contemporánea Internacional (1968), Mendoza (1969), Banap (1969), Salamandra (1970), Arte Moderno (1970), Durban (1972), Ave que llovía (1973), Michelena (1974) y Adler-Castillo (1976), se avocaron a la organización de retrospectivas y homenajes póstumos.

La década del setenta estuvo marcada también por una profunda y sostenida renovación de las instituciones artísticas venezolanas. El decidido impulso oficial al formalismo, por su aparente inocuidad política y relación con la deseable imagen de país moderno, corrió en paralelo con la aparición de una “nueva figuración” socialmente comprometida, afín al pensamiento izquierdista. Por otra parte, el cierre definitivo del Salón Oficial del Museo de Bellas Artes, en 1969, señaló el fin de un orden que por treinta años había confrontado, valorado y juzgado la producción venezolana en materia de pintura, escultura, dibujo y artes aplicadas. A esto le seguiría una intensa diversificación del aparato museístico, con la apertura del Museo de Artes Contemporáneo de Caracas (1973), el Museo de Arte



Moderno Jesús Soto (Ciudad Bolívar, 1973) y la Galería de Arte Nacional (Caracas, 1976), hechos que pondrían fin a la hegemonía ostentada por Bellas Artes desde 1936.<sup>124</sup>

### 3.1 La aparición de nuevos puntos de vista

Este complejo contexto sociocultural sirve de marco para la aparición de nuevos críticos en torno a Rivas. Hasta el fallecimiento del artista, Francisco Da Antonio y Juan Calzadilla habían escrito casi todo lo que sabemos sobre él. Acto seguido, Alfredo Boulton sería el primero en incluir a Rivas en un compendio de historia del arte contemporáneo, colocándole a la par de artistas consagrados como Marcos Castillo, Francisco Narváez, Héctor Poleo, Mateo Manaure, Alejandro Otero, Carlos Cruz Diez y Jesús Soto. Boulton describe con gran admiración, y no menos romanticismo, la “intuición” de Bárbaro Rivas:

Sin proponérselo y sin importarle rompió con las más grandes consignas que hemos aceptado considerar que son las que rigen los principales elementos pedagógicos enseñados en la Academia. En Bárbaro Rivas esas barreras no existieron, porque simplemente las ignoraba, pero en cambio está presente en su obra un asombroso equilibrio en el saber componer el relato, en compensar los espacios y en medir las justas y precisas intensidades cromáticas, para que sus cuadros mantengan una gran unidad ambiental y una excepcional calidad tonal.<sup>125</sup>

Pero desde finales de los sesenta nuevos críticos cobrarían importancia, destacándose entre ellos Sofía Ímber,<sup>126</sup> incisiva a través de su columna “Criticanito”, y José Antonio Rial,<sup>127</sup>

<sup>124</sup> Véase: Carvajal 1996: 151.

<sup>125</sup> Véase: Boulton 1972: 9.

<sup>126</sup> Sofía Ímber. Soroca, Rumania (n. 1924). Llega a Venezuela en 1930. Su sobresaliente carrera como periodista y promotora cultural le haría merecedora de reconocimientos como el Premio Nacional de Periodismo (1971) y el Premio Nacional de Artes Plásticas (1982). Escribió para diversas publicaciones nacionales e internacionales, destacándose como directora de las páginas culturales del diario *El Universal* entre 1975 y 1996, en Venezuela, y colaborando con diarios extranjeros como *El Tiempo* (Colombia), *La Nación* (Argentina) y *El Excelsior* (México). En la década del cincuenta radicó en Europa, lo cual le permitió acercarse al mundo del arte y entrar en contacto con un grupo de artistas venezolanos radicados en París denominado “Los Disidentes”. De regreso en Venezuela, en 1959 fundó la revista *Crítica, Arte y Literatura* (CAL) junto a Guillermo Meneses. Desde 1969 produjo y condujo el programa de televisión “Buenos Días” junto a Carlos Rangel, donde por espacio de más de veinte años entrevistó a renombradas personalidades nacionales e internacionales. Igualmente produjo y condujo el programa televisivo “Sólo con Sofía” (1976) y el programa radial “La Venezuela Posible” (1991). En 1973 funda el Museo de Arte

periodista y escritor español que aportó una visión más amplia a nuestra crítica de arte. Es así como, gracias a la intervención de estas nuevas voces autorizadas, Rivas comienza su salto de la crítica a la historia. Ímber, por ejemplo, cuestionaba que más que un verdadero interés por el arte del pueblo, entre quienes coleccionaban a Rivas primaba el oportunismo:

En la Galería Bellini hay, desde el domingo treinta cuadros de este pintor. Es la primera vez que hay una muestra de esa importancia aunque justamente por ser tan valiosa nos hubiera gustado mejor colgada y mejor enmarcada. Además no es porque sepamos que muchos Rivas fueron adquiridos por un fuerte (en aquel entonces existían) o por billete de a veinte, o por litro de ron, o por nada, pero si nos parece doloroso que a un año de su muerte los que nunca se interesaron ni en el color, ni en la forma, ni en el mundo, ni en la vida, ni en nada de Bárbaro paguen hoy día cuatro o cinco mil bolívares por un Rivas.<sup>128</sup>

Y la opinión de José Antonio Rial sobre la cotización de las pinturas de Rivas era similar:

En los últimos días de su vida, en febrero de 1967, en su albergue de Petare, el hombre que le cuidaba por disposición del Concejo Municipal, seguía vendiendo los cartones del artista a cincuenta bolívares. Y no siempre tenían comprador. Ahora, esos mismos cartones valen, cuando menos, dos mil bolívares.<sup>129</sup>

---

Contemporáneo de Caracas, desempeñándose como su directora hasta ser destituida en 2001 por decisión del presidente Hugo Chávez y el viceministro de cultura, Manuel Espinoza. Véase: “Sofía Ímber”. En: *Sala Virtual de Investigación*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello. Consultado: 30-06-2013.

[http://200.2.12.132/SVI/sofiacarlos/index.php?option=com\\_content&task=view&id=89&Itemid=275](http://200.2.12.132/SVI/sofiacarlos/index.php?option=com_content&task=view&id=89&Itemid=275).

<sup>127</sup> José Antonio Rial (Cádiz, 1911-Caracas, 2009). Novelista, dramaturgo y periodista español, venezolano por naturalización. Sus obras literarias más reconocidas son *Venezuela Imán* (1954) y *La prisión de Fyffes* (1969). Ambas constituyen testimonios personales, basados en sus propias vivencias, primero, como militante de izquierda y prisionero de la dictadura del general Franco entre 1936-1943, y después como inmigrante español en América. Ante el temor de ser encarcelado nuevamente, desde 1950 se exilia en Venezuela. Escribe para el periódico *El Universal*, del que llega a ser jefe de redacción. Estudia periodismo en la Universidad Central de Venezuela. En paralelo, desarrolla una carrera como dramaturgo, escribiendo numerosas obras de teatro, representadas a partir de mediados de los setenta por el grupo venezolano “Rajatabla”, y manteniendo durante casi dos décadas un programa semanal sobre teatro, *El rostro y sus máscaras*, en la Televisión Nacional de Venezuela. Véase: García Ramos, Juan Manuel. “José Antonio Rial, una voz entre Canarias y Cuba”. En: *El País*, Madrid, 19-11-2009. Consultado: 30-06-2013. [http://elpais.com/diario/2009/11/19/necrologicas/1258585202\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/11/19/necrologicas/1258585202_850215.html).

<sup>128</sup> Ímber, Sofía. “Criticanito”. En: *La Verdad*, Caracas, 03-04-1968, p. 14. En el mismo artículo, sugiere además que la intervención de las personas que en vida fueron allegadas al pintor no era bien vista: “Una realidad anacrónica (y que por fortuna en todas partes está desapareciendo) es la explotación del pintor por su “marchand”, su galería, su “descubridor”... Hablar “horrorizados” de esta explotación es una ingenuidad”.

<sup>129</sup> Rial, José Antonio. “¿Por qué pintaba Bárbaro Rivas?”. En: *El Universal*, Caracas, 11-01-1969, p. 23.

En 1968, una exposición conjunta de Bárbaro Rivas y Feliciano Carvalho, realizada en la Galería Contemporánea Internacional de Caracas, daría pie a comparaciones que ponían en duda la originalidad de este último, aunque apenas dos años antes había obtenido el Premio Nacional de Pintura por la vivacidad de sus colores sobre fondos nocturnos y selváticos:

Cada día escasean más las composiciones atípicas, las búsquedas que antes parecían escenas auténticamente vertidas de su imaginación. Prevalece por el contrario la reiteración de un esquema que, ciertamente, ha ganado un favor y una estima del público poco menos que constante, a pesar del transcurso de los años.<sup>130</sup>

Pocos meses más tarde, Sofía Ímber reforzaría esta apreciación al comentar una exposición similar, “Feliciano Carvalho. Estevan Mendoza. Bárbaro Rivas”, realizada en la Galería Mendoza de Caracas en 1968. La periodista atribuye la pérdida de originalidad de Carvalho a la intervención de coleccionistas y *marchands* (en francés, comerciantes), al sostener que: “Un Feliciano Carvalho era igualito a otro Feliciano Carvalho (ya que eso era lo que agradaba al cliente y vinieron las épocas de las lacas por serie”. Por el contrario, a Bárbaro Rivas era difícil “echarlo a perder; [porque] a él solamente se le explotaba pero [era] imposible hacerlo pintar de tal o tal manera”.<sup>131</sup> En el mismo artículo, Ímber señalaba los frecuentes errores conceptuales y superficialidades existentes en torno a la pintura ingenua. El significado de pintor ingenuo o primitivo se había reducido a “hombre hombre inculto, campesino”, induciendo entre otras cosas a la banalización del hallazgo de éstos. “Cada señora, así como tiene su peluquero o juega barajas quiere tener "su" genio, descubierto por "ella solita"...”. Era de “buen gusto”, estaba “a la moda” descubrir pintores ingenuos.

### 3.2 El ojo de la crítica: ¿Ingenuo o más bien primitivo?

Para José Antonio Rial, Bárbaro Rivas no era ingenuo, sino un primitivo porque “le sobra intención”.<sup>132</sup> El autor desarrolla este planteamiento en la monografía *Bárbaro Rivas*, octavo tomo de la colección *Arte* del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes en 1969:

<sup>130</sup> R.G. “Rivas-Carvalho: Encuentro Fallido”. En: *Quincenario de Arte Imagen*, N° 33, Caracas, 15-09-68, p. 22.

<sup>131</sup> Ímber, Sofía. “Criticanito”. En: *La Verdad*, Caracas, 09-01-1969, p. 14.

<sup>132</sup> Rial, José Antonio. “Bárbaro Rivas y Feliciano Carvalho”. En: Índice Cultural de *El Universal*, Caracas, 29-09-1968, p. 44.

La fuerza es una de las cualidades de Bárbaro Rivas. Otros “primitivos” son cuidadosos, tímidos, detallistas, colman sus cuadros de objetos, de árboles, de figuras, como el venezolano Carvallo, el hondureño J.A. Velázquez o la nicaragüense Asilia Guillén, siendo a veces primorosos, amigos de guirnaldas, banderas, enramadas de flores y pájaros, en tanto que Bárbaro es directo, rudo, parco en detalles y cuando el tema requiere, como en las escenas bíblicas, cierto número de personajes los representa, pero sin adornos ni recreo en lo decorativo, sino yendo siempre a resumir y a dar la impresión dramática del hecho.<sup>133</sup>

Rial ilustra el primitivismo de Rivas con la serie de obras *La Virgen lavando* (Fig. 7), inspiradas en “Los peces en el río”, un villancico popular en España y Latinoamérica.<sup>134</sup> La madre de Jesús aparece con su batea en medio de una inhóspita planicie de color tierra, lavando en compañía de ángeles que le ayudan a colgar los pañales del Niño en la copa de un árbol. Llama la atención la escasez de recursos materiales de la Virgen. No hay ni siquiera un riachuelo alrededor, cosa que hace suponer el origen místico del agua que emplea la Virgen en su labor. Aquella provendría “del cielo”, pues la escena está dominada por nubes negras que ensombrecen el horizonte. Si bien se percibe cierto afán por lograr una composición tierna, colocando angelitos que revolotean alrededor del árbol, el temperamento del artista parece interponerse y las figuras salen torcidas, atormentadas, feas, nunca primorosos ni cuidadosamente modeladas. La economía de recursos marca distancia con el arte ingenuo, acostumbrado a la acumulación y reiteración de motivos.<sup>135</sup>

En realidad, para Rivas la imagen pintada no satisfacía una necesidad estética o intelectual. Era antes que nada un instrumento de la fe y le atribuía a ésta un poder sagrado. Creía que sus cuadros podían actuar como interventores entre la divinidad y los hombres. Tampoco creía que sus obras pudieran tener un valor comercial. Esa ha sido una propiedad atribuida por el público. Miguel Von Dangel asegura que Rivas regalaba sus cuadros o estaba dispuesto a recibir a cambio cualquier cosa, siempre que su “mensaje” fuera aceptado. De lo contrario, tomaba el rechazo como un desprecio a la palabra de Dios y se veía invadido por una furia desesperada.<sup>136</sup> Él se consideraba una especie de intermediario entre Dios y los hombres. Decía: “Por la noche tengo una revelación y en cuanto me despierto la pinto. A veces pinto un cuadro en un día. Otras estoy varios días y no lo termino. La revelación

<sup>133</sup> Véase: Rial 1969: 110.

<sup>134</sup> La Virgen está lavando / y tendiendo en el romero, / los pajarillos cantando, / y el romero floreciendo.

La Virgen lava pañales / y los tiende en el romero, / los angelitos cantando / y el romero floreciendo.

<sup>135</sup> Véase: Rial 1969: 108.

<sup>136</sup> Miguel Von Dangel es citado por Eddy Reyes (2011: 42).

no me llegó entera...”<sup>137</sup> Como se ve, la creación de Rivas es más compleja que la de sus contemporáneos Carvallo y Millán, a quienes sólo podríamos atribuir una representación minuciosa, rudimentaria y pintoresca del mundo de los oficios y las tradiciones populares.

### 3.3 La entrada en la historia

Si bien la pintura ingenua en Latinoamérica tendría su auge entre las décadas del sesenta y setenta, los años ochenta serían los de la consolidación de Bárbaro Rivas como fenómeno histórico-artístico. Si bien los gobiernos democráticos venezolanos apoyaron en mayor medida el formalismo, por su aparente inocuidad política y relación con la imagen de país moderno que se quería transmitir, también promovieron la diversificación del aparato museístico local. Así, en los setentas aparecieron nuevos espacios para el intercambio artístico, como el Museo de Artes Contemporáneo de Caracas (MACC) y la Galería de Arte Nacional (GAN), que jugarían un rol decisivo en el rescate de la obra de Rivas.

Fundado y dirigido por Sofía Ímber, el MACC era el espacio natural para la vanguardia.<sup>138</sup> En 1984, la periodista y crítica de arte confiaría a Alfredo Boulton y Francisco Da Antonio la curaduría de una gran retrospectiva que llegaría a reunir ciento nueve obras de Rivas. La muestra “Bárbaro Rivas: la intuición pictórica” tendría tal repercusión que sería comentada por intelectuales de la talla de Arturo Uslar Pietri, quien a raíz de su posición crítica frente a la conducción económica y a las disfunciones del sistema político venezolano constituía todo un referente moral.<sup>139</sup> Su pronunciamiento, sin embargo, no fue casual. Recordemos

---

<sup>137</sup> José María Salvador, curador de “Bárbaro Rivas. Incandescencias y rescoldos”, cita a Rivas (1992: 18).

<sup>138</sup> “Bárbaro Rivas: del Bar Sorpresa de Petare, al MACC, a la Historia”. En: *El Universal*, Caracas, 26-05-1984, p. 4-1.

<sup>139</sup> Arturo Uslar Pietri (Caracas, 1906-2001). Abogado, periodista, escritor y político, considerado uno de los máximos exponentes del pensamiento contemporáneo venezolano. Es difícil sintetizar sus contribuciones. En el ámbito literario, desde la publicación de su primera novela, *Las Lanzas Coloradas* (Madrid, 1931), dejaría plasmada su visión sobre el nacimiento de la nación venezolana y supondría el comienzo de una fructífera carrera. En lo económico y político, desempeñó una intensa labor por la modernización del país, especialmente tras la muerte de Juan Vicente Gómez. Impulsó importantes reformas a través de la difusión de sus reflexiones sobre la distorsionada incidencia del petróleo en la vida nacional. El editorial “Sembrar el petróleo”, publicado en 1936 en el diario *Ahora*, sintetizaba su posición en relación al destino que debía

que treinta años atrás Uslar Pietri había integrado, junto a su primo Alfredo Boulton, el jurado que adjudicó a Bárbaro Rivas por primera vez el premio para paisaje “Aristides Rojas” (1956). Y volvería a ser jurado en 1960, año en que éste repetiría el premio.<sup>140</sup> En su artículo “Ese misterio que es el arte”, Uslar Pietri sostiene que Rivas es uno de esos artistas para los cuales ni siquiera se tiene un calificativo adecuado y que, repitiendo la injusticia de angloparlantes y franceses, denominamos ingenuos o primitivos. Con esta etiqueta se pretende definir a aquéllos que no tienen definición, artistas “atípicos que no parecen salir de ninguna escuela o secta, que no se han formado a la sombra de ningún maestro y que de una manera casi milagrosa y gratuita inesperadamente se ponen a crear formas de arte que no tienen raíces aparentes ni fuentes precisas de derivación”. Uslar Pietri sostiene que las creaciones de estos mal llamados ingenuos o primitivos asombran y confunden a los críticos de arte. Y, al igual que la directora del MACC, afirma que “no todos los pretendidos espontáneos o intuitivos son auténticos. Muchos se ensayan en ese arte deliberadamente porque hay un mercado para esa pintura, pero existen los auténticos e inconfundibles autodidactas”. Para Uslar Pietri, Bárbaro Rivas era uno de estos individuos especiales y por eso consideró la muestra en cuestión como un “deslumbramiento y una experiencia conmovedora y desconcertante”.<sup>141</sup> Consideramos importante fijar la idea de Bárbaro Rivas como caso atípico, que no admite etiquetas o que admitiría muchas de ellas.

---

tener la renta petrolera como capital para la inversión, y no para su redistribución inmediata. Además, desempeñó importantes cargos públicos como el de **Ministro de Educación** (1939-1941), que permitieron impulsar proyectos de gran envergadura como la Ley de Educación, la cual introdujo reformas radicales a la educación primaria y secundaria, e importantes innovaciones a nivel universitario; la **creación del Salón Oficial Anual de Arte Venezolano** y el **Reglamento de los Museos Nacionales** (Esteva-Grillet 2001<sup>a</sup>: 907-908, 935-940). En el ámbito periodístico, desde 1949 publica su columna “Pizarrón” en *El Nacional*, la cual escribe por espacio de casi cincuenta años. Entre 1969 y 1974 es nombrado director del mismo diario. En 1953 incursiona en televisión con el programa cultural “Valores Humanos”, que se mantendría al aire hasta 1985. Ante la crisis socioeconómica del país declarada en 1983, que más tarde se transformaría en una de crisis política, su posición sostenida de crítico frente a la conducción económica y las disfunciones del sistema político venezolano, hicieron de Uslar Pietri un referente moral. El 4 de enero de 1998, Uslar Pietri se retiraría de la vida pública con la última publicación de su “Pizarrón”. Véase: “Biografía”. En: *Fundación Casa Arturo Uslar Pietri*. Caracas. Consultado: 30-06-21013. <http://www.casauslarpietri.org/?ids=2&idc=3&mod=conte&accion=deta>.

<sup>140</sup> Véase: nuestra “cronología de principales hechos biográficos”.

<sup>141</sup> Uslar Pietri, Arturo. “Ese misterio que es el arte”. En: *El Nacional*, Caracas, 17-06-1984, p. A-4.

\*\*\*

El interés del entorno académico por el pintor como objeto de estudio sería otro hecho fundamental, ocurrido a mediados de los ochenta, que trastocaría el imaginario romántico anteriormente construido alrededor de Bárbaro Rivas. En 1984, Rafael Romero le estudia en su tesis doctoral titulada *Autoportraits d'artistes vénézuéliens: peinture et dessin (1820-1984)* para la Universidad de París I. En 1987, Cecilia Ramírez escribe la tesis *La pintura ingenua en Venezuela en el siglo XX* para la Universidad Central de Venezuela, a la cual le seguirían otras enfocadas por primera vez en aspectos específicos de la creación de Rivas: *Una visión sobre el tema de los autorretratos en la obra de Bárbaro Rivas* (R. Lucena, 1992) y *Bárbaro Rivas: la arquitectura desde otra perspectiva* (María Escurra, 1996). En medio de este intenso período de análisis y relecturas, María Elena Ramos<sup>142</sup> concluiría en 1986 una rigurosa investigación e identificación de obras que haría posible la muestra “El espacio y el color en Bárbaro Rivas”, expuesta en el Museo de Petare. La monografía homónima es, a nuestro criterio, el primer análisis serio y pormenorizado de los recursos formales empleados por el artista para crear el espacio y comunicar a través del color. Ramos sostiene que el espacio pictórico de Rivas es, en efecto, un lugar donde se narra el tiempo a través de imágenes que se repiten en distintas posiciones. Sin embargo, la narración no se logra a través de bandas lineales o espacios divididos temporalmente, sino que se da con cierta fluidez que hace de la lectura algo más ambigua que en la columna

---

“Arturo Usler Pietri dedica programa a Bárbaro Rivas” En: *El Universal*, Caracas, 18-07-1984, p. 4-1.

<sup>142</sup> María Elena Ramos (n. 1947). Periodista venezolana, crítica, investigadora y docente de artes visuales. Licenciada en Comunicación Social, con estudios de maestría y doctorado en Filosofía. Miembro fundador de la Galería de Arte Nacional (1974) y del Museo de Arte Popular de Petare (2001), y directora del Museo de Bellas Artes (1989-2001). Su experiencia como curadora de arte le ha llevado a colaborar en las Bienales Internacionales de Venecia, Sao Paulo, Medellín y Cuenca. Entre sus obras se encuentran, *Juan Lovera y su tiempo* (1981), *Notas sobre arte y comunicación visual* (1982), *Un museo para la paz* (1984), *Arte y Naturaleza* (1987), *Pistas para quedar mirando* (1991), *Acciones frente a la Plaza* (1995), *Intervenciones en el espacio: diálogos en el MBA* (1999), *Armónico-Disonante* (2001), *Fotociudad, estética urbana y lenguaje fotográfico* (2002), *De las formas del arte* (2003), *Diálogos con el arte* (2007), *Gego* (2012) y *La cultura bajo acoso* (2012). Este último compendia textos escritos desde finales de los años noventa hasta el año de publicación, que revelan la creciente pérdida de autonomía de las instituciones culturales como correlato de la supresión de libertades experimentados en el país durante el gobierno del presidente Hugo Chávez (1998-2012). Véase: Ramos, María Elena. 2012. *La cultura bajo acoso*. Caracas: Artesano Editores.

romana o el mural egipcio, según indica la autora.<sup>143</sup> En *El ferrocarril de La Guaira* (1957, Fig. 4) Rivas asume una vista a “vuelo de pájaro” a través de la cual sintetiza los lugares característicos del recorrido del tren. El camino en pendiente es surcado por túneles y rieles zigzagueantes hasta llegar a la playa, donde se ven templos, santos, embarcaciones y la espuma del mar. Ramos hace notar que las diagonales en Rivas indican movimiento pero que no pueden leerse como perspectiva, porque éste logra la profundidad más bien a través de la relativización de las figuras. Es decir, el pintor crea un espacio de intensidad, de énfasis, que en ocasiones recuerda las reglas medievales de jerarquización de personajes a través de sus dimensiones.<sup>144</sup> Por otro lado, es interesante ver que mientras otros artistas populares prefieren utilizar una paleta primaria, Rivas emplea matices cromáticos. En *El ferrocarril* predomina una base gris, intercalada con zonas de naturaleza verde-amarillenta y cielo azul-verdoso.<sup>145</sup> Y, como señala la autora, en algunos casos el color es simbólico. En *La salida de este mundo* (1953, Fig. 6) el cielo azul y el infierno rojo son separados por una zona intermedia donde ambos se entremezclan, sugiriendo la existencia de una especie de lugar de transición o Purgatorio. Claramente, Rivas domina una retórica del bien y del mal compatible con la cultura de lo religioso, y el misticismo es transversal a su obra.<sup>146</sup>

\*\*\*

En lo sucesivo, fechas clave como el centenario del nacimiento del artista (1993) o los cuarenta años de su fallecimiento (2007) servirían para conmemorar la permanencia de Bárbaro Rivas en la historia del arte venezolano. Pero a diferencia del pasado, ahora se muestra mayor sentido crítico al analizar la obra del artista, quedando atrás la época de los análisis edulcorados. En 1994 la GAN, entonces dirigida por Rafael Romero, presentaba “Bárbaro Rivas. Imágenes y revelaciones”. Un nuevo equipo de profesionales liderado por Anita Tapias se hizo cargo de la curaduría y realización, reuniendo un total de ciento veintisiete obras. En 1995, gracias al apoyo del Estado y por intermedio de PDVSA, la muestra se convierte en itinerante y recorre varias sedes de la corporación petrolera. La exposición sería la primera invitación abierta a polemizar alrededor de todo lo escrito sobre Bárbaro Rivas. En el artículo “Lo dicho y no dicho en torno al artista de Petare. Bárbaro

---

<sup>143</sup> Véase: Ramos 1986: 125.

<sup>144</sup> Véase: Ramos 1986: 135.

<sup>145</sup> Véase: Ramos 1986: 150.

<sup>146</sup> Véase: Ramos 1986: 139.



Rivas: un pintor para quitarse el sombrero”, Miguel Von Dangel,<sup>147</sup> sostiene que si bien Bárbaro Rivas es un pintor religioso, de ninguna manera es el continuador de ninguna tradición colonial, como sostenía Da Antonio. No es el equivalente contemporáneo a los imagineros coloniales, como anteriormente se quiso hacer ver, pues su obra nunca obedeció a encargos de la Iglesia ni de sus seguidores. El artista ofrece más bien una interpretación propia de la iconografía religiosa, desde su óptica ajena al pensamiento ilustrado-moderno.<sup>148</sup> Esta sería la razón por la cual, a pesar de ser un pintor del siglo XX, Rivas pareciera tender un puente hacia la tradición gótica tardía del arte colonial, mientras los motivos bíblicos, abundantes en los siglos XVI al XVIII, habían dejado de interesar a los pintores venezolanos post-independentistas de formación y pensamiento racionalista.<sup>149</sup>

Por otra parte, Von Dangel tampoco estaba de acuerdo con la imagen pueril que se había tejido alrededor del artista. Bárbaro Rivas era, por el contrario, un hombre sumamente atormentado, poseedor de un carácter muy difícil. Eddy Reyes Torres cita a Von Dangel:

Rivas es de chispa maliciosa y agresivamente grosero y a lo largo de treinta años se sostuvo la hipocresía a su alrededor (...) [pero] la vida de este artista no puede seguir enfocándose desde la fábula vacía de los forjadores del apresurado melodrama. Sentado en la calle del barrio Baloa, chillando mentadas de madre, el frasquito de aguardiente “Matadecoco” no logra liberar a Barbarito ni de sus cristos, ni de sus benefactores (...) Trina, que vivía a su lado y abajo en un rancho de bahareque y mierda de gallina intuye las raterías sufridas y alcohólicas orgías. Se maldicen a distancia y a diario con gritos y silencios. A veces él la llama que salga al corral y cuando ella se asoma, él parado sobre un taburetito le grita por el hueco de la ventana del baño, sin verla, maldice por puta a su hermana, y le lanza algunas

<sup>147</sup> Miguel Von Dangel. Beyruth, Alemania (n. 1946). Llega a Venezuela a en 1950. Se ha destacado como pintor, escultor y crítico de arte. De formación autodidacta, y tras una corta estadía en la Escuela de Artes Plásticas “Cristóbal Rojas” (1963-1965), comienza su proceso creativo recorriendo el país y tomando contacto con algunas de las comunidades indígenas del sur de Venezuela. Estos viajes serán claves para su trabajo posterior. En 1965 realiza su primera individual en la Sociedad Maraury de Petare. En 1983, finaliza *El regreso de la cuarta nave*, obra con la que representó a Venezuela en la XVII Bienal de Sao Paulo. Su obra se ha presentado en el Museo de América en Madrid en 1986 y en The American Society Art Gallery of New York en 1987. En 1991 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas. En 1993 representó a Venezuela en la XLV Bienal de Arte de Venecia, con la obra *La Batalla de San Romano*. En 1994 la Galería de Arte Nacional le dedica una muestra antológica que abarca treinta años de creación. Véase: Von Dangel, Miguel. 1997. *El pensamiento de la Imagen y otros ensayos*. Caracas: Epsilon Libros.

<sup>148</sup> Gibbs, Adriana. “Lo dicho y no dicho en torno al artista de Petare. Bárbaro Rivas: un pintor para quitarse el sombrero”. En: *El Diario de Caracas*, Caracas, 12-04-1994, p. 33.

<sup>149</sup> Rial, José Antonio. “La Navidad en la pintura y el teatro popular venezolanos. Nacimientos de Juan de Villegas y Bárbaro Rivas”. En: *El Universal*, Caracas, 26-12-1968, p. 8.

monedas de vergüenza. (...) Hasta cuándo pues se hace necesaria la imagen que miente, aquellas fotografías del viejito dulce y parlanchín de barba blanca y brillante, vivarachos ojitos, como los de una mascota falsamente sana, mascota de coleccionistas y farsantes.<sup>150</sup>

Desde aquel generoso artículo de Carlos Dorante, publicado con motivo de la exposición del bar Sorpresa en 1956, se había elaborado un imaginario idealizado de Bárbaro Rivas, que comenzaba a ser cuestionado recién en el centenario del nacimiento del artista. Antes de eso, se aceptaba la imagen del abuelito dulce, inocente y vivaz, pródigo de amor y en paz consigo mismo, que desde el voluntario aislamiento de su humilde rancho plasmaba en cuadros un “limpio testimonio espiritual” que, sin saberlo, le convertía en un visionario del arte y para muchos le situaba a la par de grandes maestros de la pintura local y universal.<sup>151</sup>

### 3.4 El ojo de la crítica: ¿Bárbaro Rivas expresionista?

En 2007 la sala Trasncho Arte Contacto de Caracas (TAC) presenta “Bárbaro Rivas. Expresiones emotivas”. Los textos de Rafael Romero y Félix Suazo se mantienen en la línea de cuestionar lo dicho en el pasado.<sup>152</sup> Son interesantes, por ejemplo, las premisas

<sup>150</sup> Von Dangel citado en Reyes Torres 2011: 58-60.

<sup>151</sup> Basta un breve repaso hemerográfico: Dorante, Carlos. “Bárbaro Rivas existe y pinta hace casi medio siglo” (24-02-1956); Villamizar, Marconi. “Un anciano analfabeta se revela como pintor” (04-03-1956); “El pintor espontáneo Bárbaro Rivas vive en un rancho de Petare en voluntario aislamiento” (30-09-1956); Da Antonio, Francisco. “Bárbaro Rivas. Apunte para un retrato” (22-10-56); Dorante, Carlos. “A Bárbaro Rivas le enseñó a pintar un ángel con liqui-liqui” (Oct. 1956); Da Antonio, Francisco. “Bárbaro Rivas o el color de la poesía” (11-07-1957); Da Antonio, Francisco. “La vida de Jesús en la pintura de Bárbaro Rivas” (03-05-1960); Dallon, Eliano. “El pintor Bárbaro Rivas: un abuelo bondadoso y genial” (03-11-1964); Reinoso, Víctor. “Bárbaro Rivas: el apóstol analfabeto del pincel” (14-11-1964); R.J. “El pintor primitivo Bárbaro Rivas dice: la mano de Dios me guía, pinto muñecas y hago casitas desde niño” (12-02-1967); T.A. “Bárbaro Rivas, la sensibilidad artística en estado puro” (21-03-1977); “Visionario del arte” (20-02-1980).

<sup>152</sup> Félix Suazo. La Habana, Cuba (n. 1966). Graduado del Instituto Superior de Arte de la Habana (1990) y Máster en Museología de la Universidad de Valladolid, España (2003). Residenciado en Venezuela desde 1991, se ha desarrollado como docente, crítico de arte y curador. Ha sido investigador de la Galería de Arte Nacional (1997-2003) y del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (2004-2008). Actualmente es profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela y de la Universidad Nacional Experimental de las Artes, en Caracas, y curador del espacio “Periférico Caracas - Arte Contemporáneo”. Suazo, Félix. 2013. *Umbrales de la Museología*. Caracas: El Anexo Arte Contemporáneo.

sobre las cuales fueron seleccionadas las obras para la exposición. El comité curatorial, presidido por Romero, se interesó especialmente en cuadros donde Rivas no se preocupó por la representación más o menos fidedigna de su mundo. Por el contrario, se inclinó por obras donde el pintor sacrifica la apariencia de las cosas y la precisión de los hechos, ante la preocupación de expresar con fuerza una vivencia interior. La inferencia es que cuando se altera la apariencia de la realidad, se obedece no sólo a motivaciones pictóricas, sino también a la necesidad de exteriorizar de manera impactante sentimientos y pasiones.<sup>153</sup> Sabemos que Bárbaro Rivas extraía muchos de sus temas de su mundo interior, plasmando sueños místicos y recuerdos de un paraíso perdido. Y sabemos también que cuando no recurría a su memoria, pintaba a partir de fuentes impresas, siendo esta práctica en Rivas lo más cercano a una copia del natural. Estampas, revistas y calendarios explican numerosas coincidencias, como la de *San Juan y el Niño* (1954), versión ingenua de *Los niños de la Concha* (1670) de Bartolomé Murillo,<sup>154</sup> y sus aproximadamente cuarenta autorretratos.<sup>155</sup>

Pero que Bárbaro Rivas haya usado fotografías publicadas en la prensa como modelo para sus autorretratos, y no el espejo, plantea varias cuestiones. Primero, que el artista configuró su propia imagen a partir de lo que otros veían en él, hecho relacionado con la consolidación de la idea de sí mismo como pintor, y que explica por qué la mayoría en sus auto-imágenes fueron pintados en los últimos años de su vida, cuando ya era conocido.<sup>156</sup> Por otra parte, Rivas no dominaba el arsenal de recursos académicos que permiten copiar del natural logrando parecidos aproximados, así que en realidad no podemos determinar cómo se veía el pintor a sí mismo a partir de sus auto-imágenes. Para José Antonio Rial, aquél no intentaba reproducir su aspecto físico, sino su personalidad: severa, extraña y

<sup>153</sup> Véase: Romero 2007: 13.

<sup>154</sup> Rivas conserva los personajes y su distribución, pero cambia la ambientación, prescinde de las nubes y los vaporosos ángeles del español para situar la acción en un contexto más próximo a su propio entorno: un riachuelo cercado de verdes plantas, enmarcadas por grandes rocas en último plano. Dos diagonales estructuran la composición y se interceptan en el vértice donde están las figuras principales. El cielo es amarillo y las aguas corren levantando vapores violáceos. Rocas, montañas y plantas no parecen estar inanimadas, sino llenas de una vida convulsionada (Da Antonio 1980: 311-312).

<sup>155</sup> “Siempre que estuviese de buen humor, Bárbaro se mostraba inspirado; si se le hacían fotos, no renunciaba a seguir hablando, su verba era continua, y solía acompañarla de grandes risotadas, de agudo timbre. Allí, delante del visitante, se sentía un actor, disfrutaba de las visitas y aunque nunca posaba para los fotógrafos, comprendía que si se le tomaban fotos era porque su vida tenía importancia”. (Calzadilla 1976: 18).

<sup>156</sup> Véase: Suazo 2007: 29-30.

absurda.<sup>157</sup> Félix Suazo, refuerza dicha hipótesis cuando afirma que: “Lo que pasa allí nadie lo sabe, sobre todo cuando lo que interroga el pintor no son los rasgos de su cara sino los fluidos oscuros de la conciencia”.<sup>158</sup> Lo único que sabemos a ciencia cierta es que pintó su rostro con insistencia, lo cual en sí mismo es una rareza para un artista ingenuo y permite, una vez más, una lectura alternativa de su obra. En su tesis doctoral, Rafael Romero (1984) sostiene que Rivas pintó treinta y cuatro autorretratos entre 1955 y 1966, cinco de los cuales habrían desaparecido durante el terremoto de Caracas en 1967. La cifra es ratificada en la tesis de grado de Roselia Lucena (1992) y complementada por Félix Suazo, quien estima que si se toman en cuenta algunos trabajos poco conocidos hoy en manos de coleccionistas privados y otros donde Rivas habría proyectado su propia imagen en otros personajes, entonces habría producido al menos cuarenta autorretratos.<sup>159</sup> Para Suazo, la proliferación de autoimágenes podría ser el reflejo de la batalla interior de un hombre que quiso transferir su ansiedad a la superficie pictórica, como ya lo habían hecho antes Vincent Van Gogh, Marc Chagall, Francis Bacon y otros maestros modernos.

Entre todos, el *Autorretrato* de 1965, perteneciente a la Galería de Arte Nacional, es quizá el más conocido y comentado (Fig. 8). En éste el pintor logra la composición a partir de la deformidad de su figura, que adquiere la pavorosa intensidad de una aparición. Los ojos desorbitados, los pómulos prominentes, los cabellos revueltos, el cuello hinchado y el tórax comprimido generan una sensación de angustia, dolor y desamparo. Se presume que las deformidades reflejan el deterioro físico, mental y emocional del artista, producto de sus recurrentes intoxicaciones etílicas, o quizá del temor a una muerte cercana, que en efecto le alcanzaría dos años más tarde. Otros cuadros de la misma época, como *El fantasma de la pobreza* (ca. 1965) y *El hombre luchando con las enfermedades* (ca. 1966), confirman el pesimismo y la desesperanza de los últimos años del pintor. Y en el aspecto formal, la paleta monocromática y la línea nerviosa acentúan sus notables efectos de drama y torsión:

Con frecuencia la pintura de Rivas está llena de movimiento, lo que contribuye a remarcar su expresionismo; las formas suelen estar desenfocadas mientras todo pareciera sacudido, tembloroso y deformado, por una fuerza que estremece toda la estructura del cuadro. Los elementos parecieran girar en torbellino. Las espirales se oponen a los ritmos diagonales y angulares de la composición poniendo al

---

<sup>157</sup> Véase: Rial 1969: 111.

<sup>158</sup> Véase: Suazo 2007: 27.

<sup>159</sup> Véase: Suazo 2007: 28.

descubierto un dibujo incisivo, rápido, gestual, que al valorizarse adquiere una gran carga expresiva. Muchos cuadros sólo están dibujados y nos les hace falta el color.<sup>160</sup>

Si bien la tensión y nerviosismo de esta obra ha dado lugar a entusiastas comparaciones que en general terminan atribuyendo la calidad expresionista a Bárbaro Rivas, es más probable que nuestro artista lograra tales efectos por otra vía distinta a la reflexión intelectual. En general, se tiende a asumir que hay un simbolismo en la obra de personas mentalmente afectadas porque éstas pueden percibir “misteriosas relaciones” que estarían fuera del alcance de un individuo normal, lo cual constituye una idealización de la locura. También se resta importancia al hecho de que el deterioro en las facultades mentales puede venir acompañado de cierta discapacidad física, que dificultaría la habilidad para ejecutar determinadas tareas. Así como, al ser víctima de una parálisis, el músico puede perder el dominio de sus dedos o el lingüista puede olvidar idiomas anteriormente aprendidos, un pintor puede perder facultades sensoriales y motoras. Por lo tanto, éste percibe una realidad alterada, como si observara el mundo a través de un lente distorsionado, y su motricidad limitada también podría introducir desviaciones adicionales en la representación pictórica.

De manera que, habiendo tantos factores fuera de control, es absurdo seguir deliberando sobre el expresionismo de Bárbaro Rivas. Siempre será difícil afirmar con certeza si las deformidades anatómicas y las distorsiones espaciales que se advierten en sus obras fueron espontáneas o conscientes, si fueron producto de su impericia o de su maestría. Sin embargo, tampoco podemos seguir calificándolo de enigma o misterio, porque no lo es. Tras haber revisado los antecedentes de esta investigación, deberían quedar claras al menos dos cosas: la primera es que al principio, es decir, entre las décadas del cincuenta y sesenta, pesó mucho la intervención de terceras personas con diversos intereses. La segunda es que, en la medida que Rivas ya va superando la prueba del tiempo, nos vemos precisados a considerar seriamente la posibilidad de que exista alguna calidad artística en él. Hemos visto que su obra tiene la capacidad de permitir múltiples lecturas. Rivas ha sido llamado repentista, espontáneo, primitivo, ingenuo, autodidacta y expresionista, en virtud de cierta diferencia cualitativa frente a aquellos pintores que ensayan una representación minuciosa y rudimentaria del mundo de los oficios y tradiciones populares. ¿Acaso esta polivalencia no es, en sí misma, una calidad artística? Como señalaba Uslar Pietri, Bárbaro Rivas es un caso atípico que no admite etiquetas. Y justamente eso le ha permitido mantenerse vigente.

<sup>160</sup>Calzadilla, Juan. “La pasión según Bárbaro Rivas”. En: Revista *Bigott*, N° 29, enero-marzo 1994, p. 3-13.

El problema radica en que siempre se ha intentado analizar a Bárbaro Rivas y su obra, cuando en realidad la crítica en torno a él constituía el objeto de estudio. Ni siquiera Eddy Reyes Torres,<sup>161</sup> en su monografía *Bárbaro Rivas* publicada en 2011, ha reparado en ello. Se limita a resumir lo anteriormente dicho por otros críticos, especialmente Miguel Von Dangel, adoptando un estilo confuso que combina lo histórico con la ficción, dando como resultado una interesante mezcla entre biografía y novela, pero que no ayuda a entender cómo este pintor “espontáneo” ha logrado posicionarse en el arte venezolano del siglo XX.



---

<sup>161</sup> Eddy Reyes Torres. Soledad, Venezuela (n. 1951). Abogado, escritor y crítico de arte. Egresado de la Escuela de Derecho de la Universidad Central de Venezuela (1974), con Máster en Derecho Comparado de la Southern Methodist University (Texas, 1977). Consultor Jurídico y Segundo Vicepresidente del Banco Central de Venezuela, institución a la que prestó servicios por veintisiete años. Se ha desempeñado como docente en la Facultad de Derecho de la Universidad Católica Andrés Bello, en Caracas. En los últimos años, ha escrito textos biográficos de figuras como Marisol Escobar, Mario Abreu, Bárbaro Rivas, Miguel Von Dangel, Asdrúbal Colmenárez, Javier Level, Iván Petrovsky, Luis Guevara Moreno, Hugo Baptista, Henry Bermúdez y Pedro León Zapata, entre otros. Véase: reseña del autor en Reyes Torres 2011.

## CONCLUSIONES

Al entrar en contacto con la historia de Bárbaro Rivas, nuestra primera impresión es la de encontrarnos frente a un descubrimiento de incuestionable valor. Desde los años cincuenta, críticos y coleccionistas han aplaudido el genio y la intuición de un humilde personaje cuya obra se nos quiere presentar como la confirmación de que el verdadero talento es innato e independiente de la formación académica. La espontaneidad, simbolismo y gestualidad de su pintura, ha dado pie a múltiples comparaciones y etiquetas que van desde los imagineros coloniales hasta grandes maestros modernos como Van Gogh y Chagall. Al respecto, quizá lo único verificable es que Rivas no orientó su obra según planteamientos convencionales.

Tradicionalmente se le ha clasificado como un pintor espontáneo, ingenuo o primitivo, al igual que otros artistas venezolanos como Feliciano Carvallo o Víctor Millán quienes, al igual que Rivas, fueron pintores autodidactas. Adicionalmente, todos ellos serían de origen popular y su obra necesitaría ser “descubierta” y promovida por terceros. Siguiendo el patrón del francés Henri Rousseau o los haitianos Héctor Hyppolite y Philomé Obin, los espontáneos venezolanos recibieron un fuerte impulso que respondió no tanto a su talento sino a la determinación de quienes les introdujeron en el circuito del arte. Motivados por el establecimiento de nuevos modelos políticos fundamentados en el pueblo o por el deseo de proyectar una imagen de progreso, la sociedad venezolana de los años cincuenta, sesenta y setenta comprendió que un proyecto de nación ya no podía prescindir del componente popular y se renunció a viejos esquemas que privilegiaban los intereses de una minoría. En lo artístico, esto se manifestó en la apertura de espacios alternativos de enseñanza como el Taller libre de arte (1948-1951), el ataque a la tradición por parte de *Los Disidentes* (1950), el cierre del Salón Oficial del Museo de Bellas Artes (1969) y la diversificación del aparato museístico (1973-1976); hechos que en conjunto permitirían la implantación de un marco conceptual más amplio y receptivo a prácticas artísticas anteriormente ignoradas.

Adicionalmente, en Rivas se dio una interesante valoración simultánea de bandos opuestos. Desde 1936, en un contexto de búsqueda de formas artísticas auténticamente venezolanas, empieza a configurarse un intenso debate entre figuración y abstracción, que alcanzaría su punto álgido en 1957 (el mismo año de la IV Bienal de São Paulo), con la polémica protagonizada por el escritor Miguel Otero Silva y el pintor Alejandro Otero. En la década

del cincuenta tenemos, por un lado, la inquietud de jóvenes estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas con franca orientación revolucionaria, como Francisco Da Antonio, que se avocarían a la promoción de artistas espontáneos para hacer frente a un contexto políticamente represivo que había excluido a los exponentes del realismo social del Salón Oficial y los museos.<sup>162</sup> Se propusieron generar un impacto moral en la sociedad, forzando a la reflexión sobre el derecho de aquellos sectores socialmente ignorados. Por otra parte, intelectuales y artistas consagrados como Alfredo Boulton, Arturo Uslar Pietri y Manuel Cabré aprovecharían su posición dentro del engranaje oficial para destacar los logros formales de Bárbaro Rivas (espontaneidad, primitivismo, ingenuidad, etc.) dejando selectivamente de lado interpretaciones más polémicas en relación a la cuestión social. El celebrado *Barrio Caruto en 1925* (1955), ejecutado, premiado e internacionalizado en plena dictadura militar, quedaría reducido por los modernistas a la representación gestual de una faena pastoril.<sup>163</sup> Con el retorno de la democracia, ganarían notoriedad obras como *El ferrocarril de La Guaira* (1958), posiblemente una alegoría al contraste entre los estilos de vida rural y urbano, que recibiría el premio para paisaje “Aristides Rojas” en 1960; y *El arresto de Escalona* (1958), testimonio personal de los acontecimientos que rodearían la caída de Pérez Jiménez, que ganaría el premio para pintura “Federico Brandt” en 1963. Sin embargo, la frágil situación política haría que se diera prioridad a valoraciones formales como el ensamblaje de perspectivas y el cromatismo intuitivo de dichas obras, descartando alusiones al contenido. Dicho enfoque perduraría hasta mediados de la década del ochenta, como se ve en “El espacio y el color en Bárbaro Rivas” (1986) de María Elena Ramos.

Con lo dicho no se pretende evaluar la validez o conveniencia de una postura frente a la otra. Nada más lejos de nuestra intención. Simplemente se quiere hacer visible que la investigación del contexto de creación de la personalidad artística de Bárbaro Rivas constituye una suerte de estudio de caso en torno a procesos y problemáticas más amplias. Por eso, en la medida que se insista en analizar al artista y su obra, sin considerar sus diferentes horizontes de recepción, se corre el riesgo de perpetuar el mito vacío de un genio

<sup>162</sup> Nos referimos a César Rengifo (1915-1980), Gabriel Bracho (1915- 1995), Héctor Poleo (1918-1989) y Pedro León Castro (1913-2003). “Fundación Museos Nacionales enriquecerá colecciones de arte de los museos”. En: *Correo del Orinoco*, Caracas, 18-01-2012. Consultado: 30-06-2013.

<http://www.correodelorinoco.gob.ve/nacionales/fundacion-museos-nacionales-enriquecera-colecciones-arte-museos/>

<sup>163</sup> *Barrio Caruto en 1925* recibiría el premio para paisaje “Aristides Rojas” en 1956 y mención de honor en la IV Bienal de São Paulo en 1957, evento que tendría lugar en plena dictadura de Pérez Jiménez (1952-1958).



creador en estado elemental y las trágicas anécdotas de su singular existencia. En el caso de Bárbaro Rivas la recepción crítica es el verdadero objeto de estudio. Gracias a ella aquel hombre humilde se convirtió en autor de una pintura que hasta el presente sigue resonando y que ya es momento de liberar de todas sus etiquetas. Sería una ingenuidad no hacerlo.



## ILUSTRACIONES



**Fig. 1.** Feliciano Carvallo. *Verano templado* (1965)

**Premio Nacional de Pintura**, 1966. XXVII Salón Oficial. Caracas, Venezuela

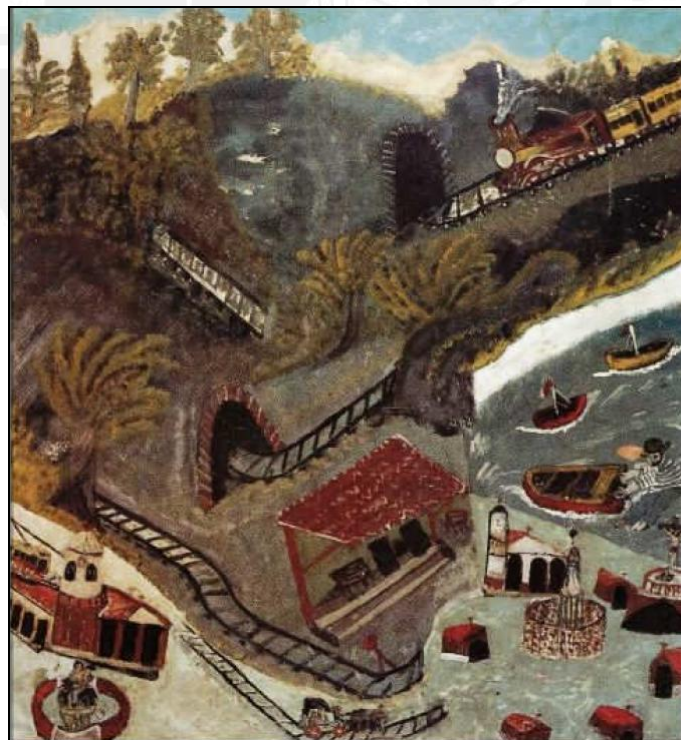


**Fig. 2.** Bárbaro Rivas. *Barrio Caruto en 1925* (1955)

Óleo y duco sobre cartón piedra. 69.7 x 89.5. Colección. Francisco Da Antonio  
**Premio para Paisaje “Arístides Rojas”**, 1956. XVII Salón Oficial. Caracas, Venezuela  
**Mención de Honor**, 1957. IV Bienal Internacional. São Paulo, Brasil



**Fig. 3.** Víctor Millán. *Diablos de Yare* (1971)  
 Óleo sobre tela. 56.0 x 56.5. Colección de arte de la Fundación Celarg



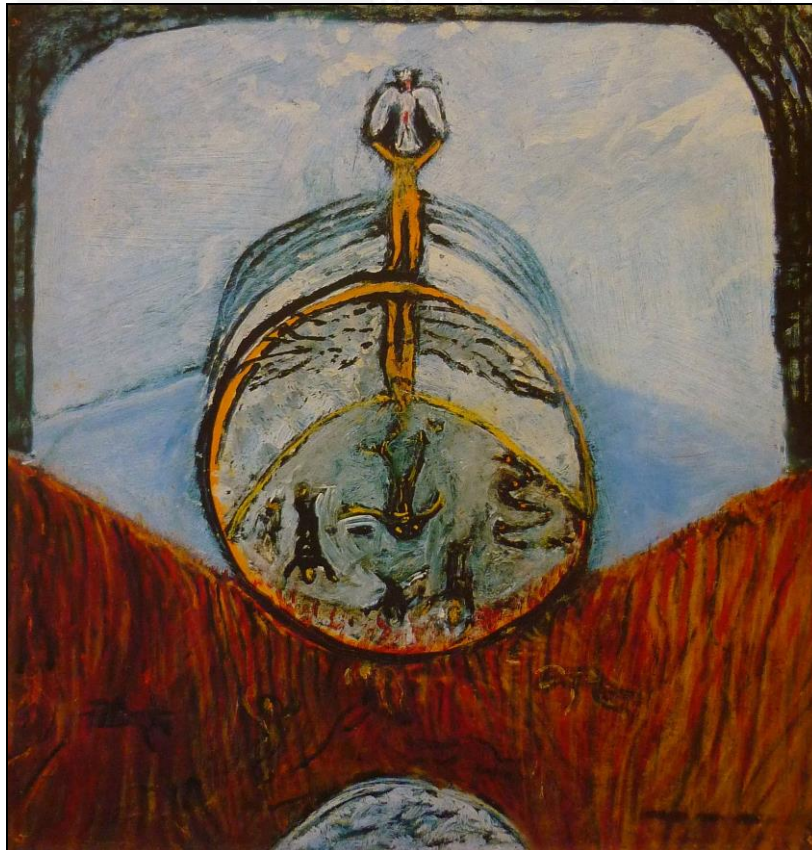
**Fig. 4.** Bárbaro Rivas. *El ferrocarril de La Guaira* (1957)  
 Duco sobre masonite. 64.0 x 57.0. Colección Mauro Villegas  
**Premio para Paisaje “Aristides Rojas”, 1960. XXI Salón Oficial. Caracas, Venezuela**



**Fig. 5.** Bárbaro Rivas. *El arresto de Escalona* (1958)

Duco sobre cartón piedra. 74.0 x 97.0. Colección Chapellín

Premio para Pintura “Federico Brandt”, 1963. XXIV Salón Oficial. Caracas, Venezuela

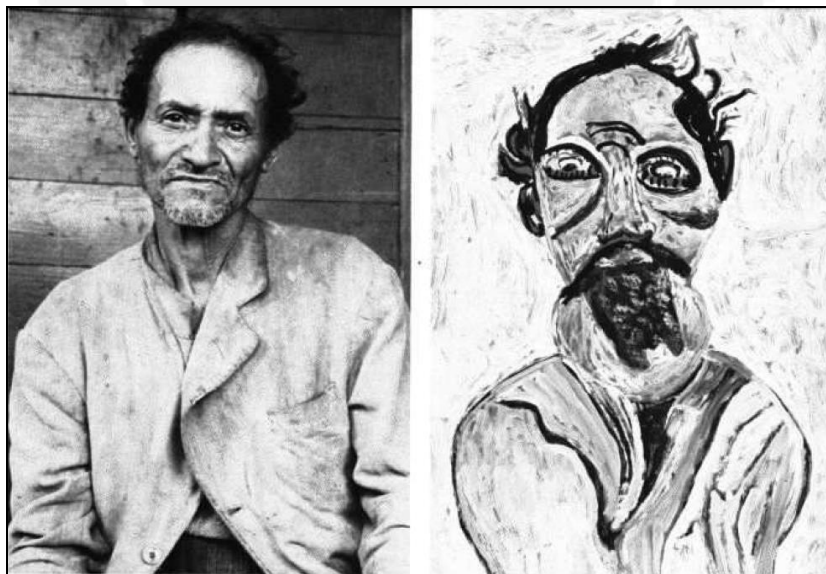


**Fig. 6.** Bárbaro Rivas. *La salida de este mundo* (1953)

Duco sobre cartón piedra. 40.7 x 39.0. Colección Lisette Vargas Colmenares



**Fig. 7.** Bárbaro Rivas. *La Virgen lavando* (ca. 1965)  
Duco sobre masonite. 60.4 x 61.4. Colección particular



**Fig. 8.** Izq.: Bárbaro Rivas a la puerta de su casa (ca. 1956).<sup>164</sup> Der.: *Autorretrato* (ca. 1965)  
Duco sobre cartón piedra. 61.5 x 44.0 cm. Colección Galería de Arte Nacional, Caracas

<sup>164</sup> Fotografía de Paolo Gasparini, reproducida en Salvador 1992: 22.

## HEMEROGRAFÍA

- 1953 "Nuestra pintura contemporánea en la Escuela de Agronomía". En: *La Religión*, Caracas, 08-05-1953, p. 11.
- 1954 PÉREZ, Peregrino. "El curioso caso de Bárbaro Rivas. ¿Quién conoce a este pintor repentista?". En: *El Nacional*, Caracas, 25-04-1954, p. 44.
- 1956 "Exposición de 7 pintores espontáneos y primitivos inauguran hoy en Petare". En: *El Universal*, Caracas, 23-02-1956, p.18.
- "20 obras integran la primera exposición de primitivos que se lleva a cabo en Venezuela". En: *La Esfera*, Caracas, 23-02-1956, portada.
- DORANTE, Carlos. "Bárbaro Rivas existe y pinta hace casi medio siglo". En: *El Nacional*, Caracas, 24-02-1956, p. 38.
- "Pintores primitivos de Petare". En: *Últimas Noticias*, Caracas, 24-02-1956, portada.
- VILLAMIZAR, Marconi. "Un anciano analfabeta se revela como pintor". En: Suplemento Dominical de *Últimas Noticias*, N° 60, Caracas, 04-03-1956, pp. 2-3.
- GARCÍA, Teresa. "Bárbaro Rivas, pintor primitivo quiere prestar a premio los mil bolívares que se ganó". En: *Últimas Noticias*, Caracas, 04-03-1956, p. 5.
- "El pintor espontáneo Bárbaro Rivas vive en un rancho de Petare en voluntario aislamiento". En: *El Universal*, Caracas, 30-09-1956, p. 5.
- DORANTE, Carlos. "A Bárbaro Rivas le enseñó a pintar un ángel con liqui-liqui". En: *Revista Momento*, Caracas, Octubre 1956.
- SASSONE, Elena. "Uno siempre hace el papel de campesino". En: *La Esfera*, Caracas, 02-10-1956, p. 12.

"Exposición del primitivo Rivas el próximo día 27". En: *El Universal*, Caracas, 18-10-1956, p. 19.

"Una retrospectiva de Bárbaro Rivas, pintor ingenuo". En: *El Nacional*, Caracas, 18-10-1956, p. 16.

"Abierta exposición del albañil pintor. Bárbaro Rivas es el último descubrimiento de la pintura ingenua venezolana". En: *El Nacional*, Caracas, 20-10-1956, p. 16.

"Bárbaro Rivas expondrá la próxima semana en Bellas Artes". En: *El Nacional*, Caracas, 21-10-1956, p. 16.

DA ANTONIO, Francisco. "Bárbaro Rivas. Apunte para un retrato". En: *La Calle*, Caracas, 22-10-56, p.8.

DORANTE, Carlos. "Bellas barbaridades de Bárbaro". En: *El Nacional*, Caracas, 27-10-1956, p. 7.

"Desde hoy puede visitarse exposición retrospectiva de Bárbaro Rivas". En: *El Nacional*, Caracas, 27-10-1956, p. 16.

"En Bellas Artes. Exposición del primitivo Bárbaro Rivas. En: *El Universal*, Caracas, 27-10-1956, p. 20.

"Esta tarde se abre la exposición del pintor ingenuo Bárbaro Rivas". En: *La Calle*, Caracas, 27-10-1956, p. 8.

"La exposición de Bárbaro Rivas". En: *La Esfera*, Caracas, 27-10-1956.

"Bárbaro Rivas exhibe sus primitivos en los salones del Museo caraqueño". En: *El Universal*, Caracas, 27-10-1956.

"En Bellas Artes. Octava exposición del albañil pintor". En: *La Esfera*, Caracas, 29-10-1956, p. 22.

CALZADILLA, Juan. "Bárbaro Rivas, un pintor ingenuo". En: Índice Literario de *El Universal*, Caracas, 06-11-1956, p. 2.

DÍAZ, Ramón. "De Bárbaro Rivas a Fina Gómez". En: *El Universal*, Caracas, 11-11-1956, p. 4.

TRUJILLO, Manuel. "Un domingo en el Museo". En: *Últimas Noticias*, Caracas, 13-11-1956, p. 4.

"Muchas caras nuevas visitaron el Museo". En: *La Calle*, Caracas, 13-11-1956.

1957 "Bárbaro Rivas y Víctor Millán abren juntos su exposición en la librería Cruz del Sur". En: *El Universal*, Caracas, 02-04-1957.

DORANTE, Carlos. "Abren hoy la exposición de 2 pintores ingenuos". En: *El Nacional*, Caracas, 02-04-1957, p. 12.

"Inauguración de la exposición de los pintores Rivas y Millán". En: *La Religión*, Caracas, 03-04-1957, p. 10.

"Abierta en Cruz del Sur exposición de Rivas y Millán". En: *La Esfera*, Caracas, 03-04-1957, p. 22.

"Exponen dos pintores ingenuos Bárbaro Rivas y Víctor Millán sus más recientes producciones". En: *El Universal*, Caracas, 04-04-1957, p. 18.

CALZADILLA, Juan. "Bárbaro Rivas y Víctor Millán". En: Índice Cultural de *El Universal*, Caracas, 09-05-1957.

"Interesada la Bienal de São Paulo en la pintura de los espontáneos venezolanos". En: *El Nacional*, Caracas, 09-05-1957, p. 16.

"Bárbaro Rivas inaugura exposición retrospectiva en el Ateneo de Valencia". En: *El Nacional*, Caracas, 05-07-1957, p. 16.



"Interesante exposición retrospectiva de Bárbaro Rivas inaugurada en Valencia". En: *La Religión*, Caracas, 05-07-1957.

"Abierta ayer en el Ateneo exposición de pintor ingenuo". En: *El Carabobeño*, Valencia, 08-07-1957, portada.

"Está abierta la muestra pictórica de Bárbaro Rivas". En: *El Nacional*, Caracas, 12-07-1957, p. 12.

DA ANTONIO, Francisco. "Bárbaro Rivas o el color de la poesía". En: *El Carabobeño*, Valencia, 11-07-1957, p. 4.

"Irán nueve pintores venezolanos a la IV Bienal de São Paulo". En: *El Universal*, Caracas, 13-07-1957.

"Seleccionados los pintores que representarán a Venezuela en la Bienal de San Pablo". En: *El Nacional*, Caracas, 13-07-1957, p. 16.

"Bárbaro Rivas expone mañana en Los Teques", En: *El Nacional*, Caracas, 27-07-1957, p. 16.

SIGLER, Edmundo. "Venezuela en la IV Bienal de San Paolo". En: *El Heraldo*, Caracas, 05-10-1957, p. 2.

"Primitivos venezolanos exponen mañana en el Profesional del Este". En: *El Nacional*, Caracas, 05-12-1957, p. 16.

"Hoy exposición de Primitivos en Profesional del Este. Cuadros coloniales anónimos y de Bárbaro Rivas, Feliciano Carvalho, Víctor Millán y Domingo Carvalho". En: *El Nacional*, Caracas, 06-12-1957, p. 16.

PINEDA, Rafael. "Pintura ingenua en Venezuela". En: *El Nacional*, Caracas, 12-12-1957.

1959 "Incendiada y destruida la casa de Bárbaro Rivas quien sufrió pérdidas por Bs. 5.000". En: *El Universal*, Caracas, 03-08-1959.

"A Bárbaro Rivas le reconstruirán su casa y el Gobierno le pasará una pensión". En: *El Nacional*, Caracas, 04-08-1959, p. 28.

DA ANTONIO, Francisco. "Panorama de la pintura ingenua contemporánea de Venezuela". En: Revista *El Farol*, Caracas, noviembre-diciembre de 1959.

1960 "Se otorgaron 6 premios privados en el XXI Salón Oficial de Arte". En: *El Universal*, Caracas, 28-03-1960.

"Exposición de pintura se iniciará hoy en Petare". En: *Últimas Noticias*, Caracas, 28-03-1960, p. 2.

"Diez años de pintura en Petare". En: *La Religión*, Caracas, 29-03-1960, última.

PÉREZ, Peregrino. "El arte religioso de Bárbaro Rivas". En: *El Nacional*, Caracas, 07-04-1960, p. 22.

"Exposición Vida de Jesús seguirá abierta hasta el 23". En: *El Mundo*, Caracas, 18-04-1960, p. 23.

DA ANTONIO, Francisco. "La vida de Jesús en la pintura de Bárbaro Rivas". En: *La Esfera*, Caracas, 03-05-1960.

"Exponen pintores venezolanos en el Parque José Félix Rivas". En: *El Nacional*, Caracas, 30-05-1960.

"Donada obra de Bárbaro Rivas al Parque José Félix Rivas". En: *El Universal*, Caracas, 10-07-1960.

"Obra de pintor ingenuo donada al Parque José Félix Rivas de Petare". En: *El Nacional*, Caracas, 11-07-1960.

1962 "Retrospectiva de Bárbaro Rivas en "atelier" de Petare". En: *El Nacional*, Caracas, 19-12-1962, p. 20.

"Hoy dará conferencia Francisco Da Antonio sobre Bárbaro Rivas". En: *El Universal*, Caracas, 21-12-1962.

"Conferencia de Da Antonio inaugura la retrospectiva del ingenuo de Petare". En: *El Nacional*, Caracas, 21-12-1962, p. 22.

1963 "Pintura ingenua en Galería El Muro". En: *El Nacional*, Caracas, 11-07-1963,  
C - página de arte.

"Ingenuistas exponen en El Muro". En: *El Nacional*, Caracas, 15-07-1963,  
C - página de arte.

"Pintura Ingenua". En: *La Esfera*, Caracas, 15-07-1963.

1964 SALAZAR, Víctor. "Casi sin voz y en la miseria más espantosa se encuentra el pintor Bárbaro Rivas". En: *La Esfera*, Caracas, 30-05-1964, p. 10.

CHACÍN, Marco. "Cartones y pintura pide Bárbaro Rivas". En: *La Esfera*, Caracas, 14-06-1964, p. 10.

DA ANTONIO, Francisco. "Bárbaro Rivas expone el domingo en Petare". En: *La Esfera*, Caracas, 22-10-1964, p. 21.

"El Maravilloso mundo parroquial de Bárbaro Rivas". En: *El Nacional*, Caracas, 22-10-1964, C - página de arte.

"Inaugurada en Petare exposición de Bárbarito Rivas". En: *El Nacional*, Caracas, 24-10-1964, p. C-2.

SALAZAR, Víctor. "Me rascan, esperan que me duerma, se llevan todos mis cuadros y luego no me pagan nada". En: *La Esfera*, Caracas, 28-10-1964, p. 17.

J.F.CH. "Nada tenemos que ver con promesas de otros organismos". En: *La Esfera*, Caracas, 29-10-1964, p.21.

"El Arte de la Semana". En: *El Mundo*, Caracas, 31-10-1964.

"Los concejales de Petare rescataron al pintor primitivo Bárbaro Rivas". En: *Últimas Noticias*, Caracas, 02-11-1964, p. 9.

DALLON, Eliano. "El pintor Bárbaro Rivas: un abuelo bondadoso y genial". En: *El Mundo*, Caracas, 03-11-1964, p. 13.

REINOSO, Víctor. "Bárbaro Rivas: el apóstol analfabeto del pincel". En: *Revista Élite*, Caracas, N° 2042, 14-11-1964, pp. 38-42, 75.

REVA, Lumo. "Bárbaro Rivas. El Rousseau de Petare". En: *Revista Bohemia Venezolana*, Caracas, 22-11-1964.

1965 CARRASQUEL, Adriana. "El mundo apasionante del ingenuo Bárbaro Rivas". En: *Revista Momento*, Caracas, 10-01-1965, pp. 44-45.

DELGADO, Rafael. "El mundo alucinante de Bárbaro Rivas". En: *El Universal*, Caracas, 12-01-1965, p. 4.

"Bárbaro Rivas será el nombre de una Escuela para Limpiabotas". En: *El Nacional*, Caracas, 03-03-1965, C – página de arte.

ÍMBER, Sofía. "Bárbaro Rivas". En: *Revista Dinners*, Caracas, diciembre 1965.

1966 "Cuatro Primitivos Venezolanos en la Galería Gamma". En: *El Nacional*, Caracas, 01-07-1966, C – página de arte.

PÁEZ, María E. "Bárbaro Rivas resucita con su mejor obra". En: *El Nacional*, Caracas, 18-08-1966, p. D-14.

BATALLAN, Lorenzo. "Bárbaro Rivas vendió en una hora todos los cuadros de la exposición". En: *El Nacional*, Caracas, 22-08-1966, p. C - última.

R.A.S. "Bárbaro Rivas, Un místico en estado primitivo". En: *El Nacional*, Caracas, 25-08-1966, p. C-1.

1967 "Rescatarán al pintor ingenuo Bárbaro Rivas". En: *Últimas Noticias*, Caracas, 03-02-1967, p. 6.

R.J. "El pintor primitivo Bárbaro Rivas dice: la mano de Dios me guía, pinto muñecas y hago casitas desde niño". En: Índice Cultural de *El Universal*, Caracas, 12-02-1967, p. 1.

"Hospitalizado pintor ingenuo Bárbaro Rivas". En: *Últimas Noticias*, Caracas, 19-02-1967, p. 4.

"Es crítico estado del pintor ingenuo petareño". En: *Últimas Noticias*, Caracas, 20-02-1967, p. 6.

"Barbarito Rivas está muy enfermo". En: *La República*, Caracas, 20-02-1967, p. 9.

"Está en cámara de oxígeno. Sufrió recaída pintor ingenuo Bárbaro Rivas". En: *Últimas Noticias*, Caracas, 23-02-1967.

"Bárbaro Rivas tiene un depósito bancario impuesto a su nombre por la Galería 22". En: *El Nacional*, Caracas, 25-02-1967.

PABÓN, Mariahe. "Atrapado en su alucinante mundo y perdido de su voluntad creadora Bárbaro Rivas ingresará en un sanatorio". En: *El Nacional*, Caracas, 26-02-1967, p. B-12.

PABÓN, Mariahe. "Bárbaro Rivas siempre ha querido conocer el mar y tener un taller de pintura". En: *El Nacional*, Caracas, 27-02-1967.

"La cantidad depositada a nombre de Bárbaro Rivas alcanza a la suma de Bs. 15.300". En: *El Nacional*, Caracas, 28-02-1967.

PABÓN, Mariahe. "Bárbaro Rivas tendrá ahora tutor y el cuidado de nuevos amigos". En: *El Nacional*, Caracas, 01-03-1967.

"El INCIBA está dispuesto a ocuparse de suerte de Bárbaro Rivas". En: *El Nacional*, Caracas, 06-03-1967.

JOLIVALD, Olga. "Se consume rumbo a la muerte el ingenuo Barbarito Rivas". En: *El Mundo*, Caracas, 11-03-1967, p. 8.

"Siempre solo hasta después de muerto". En: *El Mundo*, Caracas, 13-03-1967, portada.

BATALLAN, Lorenzo. "La ingenua grandeza de un noble artista" En: *El Nacional*, Caracas, 13-03-1967.

"Falleció ayer tarde el pintor Bárbaro Rivas". En: *El Universal*, Caracas, 13-03-1967, portada.

"Murió el pintor Bárbaro Rivas". En: *Últimas Noticias*, Caracas, 13-03-1967, p. 33.

"Murió el pintor Barbarito Rivas". En: *La República*, Caracas, 13-03-1967, portada.

"Homenaje póstumo a Bárbaro". En: *Últimas Noticias*, Caracas, 14-03-1967, p. 6.

"Barbarito Rivas fue enterrado ayer". En: *La República*, Caracas, 15-03-1967, p. 2.

"Sepelio de Bárbaro Rivas". En: *Últimas Noticias*, Caracas, 15-03-1967, p. 3.

"Demostración popular de duelo ayer en el sepelio del pintor Bárbaro Rivas". En: *Últimas Noticias*, Caracas, 15-03-1967, p. 3.

PACHANO, David. "Bárbaro Rivas un pintor que declina" En: *Revista Élite*, Caracas, 18-03-1967, pp. 20-22.

"Ha muerto Bárbaro Rivas el pintor espontáneo". En: *Índice Cultural de El Universal*, Caracas, 19-03-1967.

FÁBREGAS, Marta. "Ya nadie explotará más a Bárbaro Rivas". En: *Revista Momento*, Caracas, 19-03-1967, pp. 47-49, 53.

GINNARI, Rafael. "Réquiem para Bárbaro Rivas". En: *El Universal*, Caracas, 19-03-1967.

"Bárbaro Rivas". En: Papel Literario de *El Nacional*, Caracas, 26-03-1967, portada.

"El camino de la amistad". En: Papel Literario de *El Nacional*, Caracas, 26-03-1967.

"En un rincón de su rancho yace la cruz de Bárbaro Rivas". En: Índice Cultural de *El Universal*, Caracas, 26-03-1967.

CAMPO, Manuel. "Bárbaro Rivas". En: Revista *Kena*, Caracas, N° 60, 28-03-1967, pp. 34-38.

"Acuerdo de condolencia". En: *El Nacional*, Caracas, 30-03-1967.

"Acuerdo N° 11 del Consejo Municipal del Distrito Sucre del Estado Miranda". En: Revista *Visión del Este*, N° 30, Caracas, marzo, 1967.

"Opina el hermano: dinero de la Galería 22 debe servir para Museo Bárbaro Rivas". En: *Quincenario Petare*, Año 3, N° 74, Petare, marzo, 1967.

"Primitivos de América en Madrid, con Bárbaro Rivas, Oliveros, los Millanes y Fagundez, nuevo ingenuo de Petare". En: *El Nacional*, Caracas, 07-04-1967, p. C-14.

"Mundo plástico de Bárbaro Rivas en film de Jesús Enrique Guedez". En: *El Nacional*, Caracas, 17-05-1967.

SILVA, Ludovico. "Bárbaro Rivas (el documental de un poeta)". En: *El Nacional*, Caracas, 16-06-1967.

"35 obras de Bárbaro Rivas expondrán el domingo en Galería Caracas". En: *El Nacional*, Caracas, 24-06-1967.

"Inauguran exposiciones Guevara Moreno, Bárbaro Rivas, Jacobo Borges, Vigas y otros pintores". En: *La República*, Caracas, 24-06-1967, p. 9.

"Muestras de Guevara Moreno y Bárbaro Rivas en Caracas". En: *La República*, Caracas, 26-06-1967, portada.

GONZÁLEZ, Olga. "Barbarito Rivas atrae más público desde la tumba que desde Petare". En: *La República*, Caracas, 26-06-1967, p. 9.

"Más de cinco mil bolívares por cuadros de Bárbaro Rivas". En: *El Nacional*, Caracas, 26-06-1967.

"Desde el ingenuo Bárbaro Rivas hasta el sugerente Guevara Moreno". En: *El Universal*, Caracas, 26-06-1967.

A. M. "Una retrospectiva de Bárbaro Rivas". En: *Quincenario de Arte Imagen*, N° 3, Caracas, 15-30 de Junio de 1967, p. 24.

ROJAS, Oscar: "En las salas de Caracas: Retrospectiva de Bárbaro Rivas". En: Índice Cultural de *El Universal*, Caracas, 02-07-1967.

"Asociación Pro-Música clausura exposición de Bárbaro Rivas". En: *El Nacional*, Caracas, 09-07-1967.

"Galería Caracas. Pintura ingenua del siglo XX". En: *El Universal*, Caracas, 03-11-1967.

"Excepcional Retrospectiva de Pintura Venezolana abrirán en la Galería Caracas". En: *El Nacional*, Caracas, 07-11-1967.

"Galería Caracas. Primera Exposición Retrospectiva de Pintura Ingenua en Venezuela". En: Índice Cultural de *El Universal*, Caracas, 19-11-1967.

1968 "Evocación de Bárbaro Rivas a través de treinta obras. En: *El Nacional*, Caracas, 30-03-1968.

"Galería Bellini presenta las mejores obras de Bárbaro Rivas". En: *El Universal*, Caracas, 30-03-1968, p. 14.

"Hoy clausura el Salón Oficial. Bárbaro Rivas en la Galería Bellini". En: *El Nacional*, Caracas, 31-03-1968.



"Homenaje al pintor Bárbaro Rivas al cumplirse un año de su muerte". En: *El Universal*, Caracas, 31-03-1968.

SHAEL, Alfredo. "Ronda Dominical: Organizada exposición en honor de Bárbaro Rivas". En: *El Universal*, Caracas, 01-04-1968.

FUENMAYOR, Euro. "Domingo de Arte: Bárbaro Rivas: lo más sobresaliente al cierre del Salón Oficial". En: *El Nacional*, Caracas, 01-04-1968.

"Homenaje. El primitivo Bárbaro Rivas". En: *El Universal*, Caracas, 01-04-1968.

ÍMBER, Sofía. "Criticanito". En: *La Verdad*, Caracas, 02-04-1968, p. 16.

ÍMBER, Sofía. "Criticanito". En: *La Verdad*, Caracas, 03-04-1968, p. 14.

RIAL, José Antonio. "Bárbaro Rivas y Feliciano Carvalho". En: Índice Cultural de *El Universal*, Caracas, 29-09-1968, p. 44.

R.G. "Rivas - Carvalho: Encuentro Fallido". En: *Quincenario de Arte Imagen*, Nº 33, Caracas, 15-30 de Septiembre de 1968, p. 22.

RIAL, José Antonio. "La Navidad en la pintura y el teatro popular venezolanos, Nacimientos de Juan de Villegas y Bárbaro Rivas". En: *El Universal*, Caracas, 26-12-1968, p. 8.

1969 "La temática religiosa en la obra de Bárbaro Rivas". En: Meridiano Cultural de *El Universal*, Caracas, 04-01-1969, p. 18.

ÍMBER, Sofía. "Criticanito". En: *La Verdad*, Caracas, 09-01-1969, p. 14.

"Los máximos representantes de la pintura popular expondrán en la Sala Mendoza". En: *El Nacional*, Caracas, 10-01-1969.

RIAL, José Antonio. "¿Por qué pintaba Bárbaro Rivas?". En: *El Universal*, Caracas, 11-01-1969, p. 23.

"Esteban Mendoza, Feliciano Carvalho y Bárbaro Rivas en la Sala Mendoza". En: *El Nacional*, Caracas, 12-01-1969.

"La Mendoza abre sus puertas a la ingenuidad". En: Suplemento Cultural de *Últimas Noticias*, Caracas, 12-01-1969.

ROJAS, Oscar. "Tres pintores primitivos". En: Índice Cultural de *El Universal*, Caracas, 12-01-1969.

RIAL, José Antonio. "Dos ingenuos y un primitivo. Bárbaro Rivas contra Carvalho y Mendoza". En: *El Universal*, Caracas, 18-01-1969.

SILVA, Alfredo. "Bárbaro Rivas, Feliciano Carvalho y Esteban Mendoza en una exposición". En: *La Verdad*, Caracas, 21-01-1969. p. 16.

MADRID, Antonieta. "Bárbaro Rivas". En: Revista *Élite*, N° 2279, Caracas, 31-05-1969.

1970 "Reseña Dominical. Galería Salamandra". En: *El Nacional*, Caracas, 14-07-1970.

ERMINY, Perán. "Bárbaro Rivas y el Hombre del Anillo". En: Revista *Kena*, N° 145, Caracas, 30-07-1970.

CALZADILLA, Juan. "La Pasión de Bárbaro Rivas". En: *Revista Nacional de Cultura*, N° 194, Caracas, julio-agosto, 1970.

"Arte ingenuo venezolano expondrán en Europa". En: *El Nacional*, Caracas, 30-07-1970.

"Retrospectiva de Bárbaro Rivas en una selección de obras". En: *El Universal*, Caracas, 29-10-1970.

"Bárbaro Rivas, el pintor ingenuo en la Galería de Arte Moderno". En: *El Universal*, Caracas, 31-10-1970.

ROJAS, Oscar. "Bárbaro Rivas en Arte Moderno". En: Índice Cultural de *El Universal*, Caracas, 01-11-1970.

"Hoy en Galería de Arte Moderno las pinturas de Bárbaro Rivas". En: Índice Cultural de *El Universal*, Caracas, 01-11-1970.

BRICEÑO, José. "Guevara Moreno, Bárbaro Rivas y nuevos valores que se asoman fueron los atractivos de las galerías". En: *El Nacional*, Caracas, 02-11-1970.

"Bárbaro Rivas en Arte Moderno", En: Visión Cultural de *El Mundo*, Caracas, 07-11-1970. p. 7.

1972 LOZANO, Rafael. "Bárbaro Rivas". En: *Quincenario de Arte Imagen*, N° 38, 14-21 marzo, 1972. p. 14.

1975 DA ANTONIO, Francisco. "Presencia de Bárbaro Rivas". En: *La Gaceta de Petare*, Año 1, N° 1, marzo-abril de 1975, pp. 8-10.

1976 "Obras fundamentales de Bárbaro Rivas". En: *El Nacional*, 14-12-1976, p. C-19.

1977 T.A. "Bárbaro Rivas, la sensibilidad artística en estado puro". En: *El Nacional*, Caracas, 21-03-1977, p. C-1.

1978 "Cuatro visionarios del arte venezolano". En: Revista *Élite*, Caracas, 08-02-1978.

T.A. "Dos exposiciones para reivindicar el tapiz y el arte popular". En: *El Nacional*, Caracas, 21-06-1978, p. C-11.

"Pobladores de la imaginación cotidiana". En: *El Universal*, Caracas, 23-07-1978, p. 1-29.

PISANI, Napoleón. "Pintores Venezolanos". En: *Dominical de Últimas Noticias*, Caracas, 30-07-1978.

1979 HERNÁNDEZ, Alberto. "Bárbaro Rivas estudiado médicamente a través de su pintura". En: *El Nacional*, Caracas, 08-03-1979, p. C-16.

"In Valencia: Latin American Painters on Display". En: *The Daily Journal*, Caracas, 19-08-1979, p. 12.

1980 "Visionario del arte". En: *El Diario de Caracas*, Caracas, 20-02-1980, p. 85.

1984 "Pedro Ángel González y Bárbaro Rivas a un año más de su muerte". En: *El Universal*, Caracas, 13-03-1984, p. 4-1.

"El MACC expondrá a Bárbaro Rivas". En: *El Diario de Caracas*, Caracas 28-03-1984, p. 15.

LOZADA, Luis. "El MACC antologará a Bárbaro Rivas". En: *El Diario de Caracas*, Caracas 10-05-1984, p. 15.

"Un pintor generador de asombro y estudio". En: *El Diario de Caracas*, Caracas 10-05-1984, p. 15.

"Bárbaro Rivas: del Bar Sorpresa de Petare, al MACC, a la Historia". En: *El Universal*, Caracas, 26-05-1984, p. 4-1.

"Exposición de Bárbaro Rivas". En: *El Universal*, Caracas, 26-05-1984, p. 3-33.

"Bárbaro Rivas: un mundo lleno de luz". En: *El Diario de Caracas*, Caracas, 02-06-1984, p. 16.

BOULTON, Alfredo. "La intuición pictórica". En: *El Universal*, Caracas, 03-06-1984. pp. 4-1 y 4-2.

DA ANTONIO, Francisco. "Las claves cifradas". En: *El Universal*, Caracas, 03-06-1984, p. 4-1, 4-2 y 4-3.

"Un pintor asombroso: Bárbaro Rivas". En: *El Nacional*, Caracas, 03-06-1984, p. C-22.

"Exposición de Bárbaro Rivas". En: *El Universal*, Caracas, 03-06-1984, p. 3-35.

"El MACC: Una escena digna de Bárbaro Rivas". En: *El Universal*, Caracas, 04-06-1984, p. 4-1.

"Bárbaro Rivas reina en el MACC". En: *El Diario de Caracas*, Caracas, 04-06-1984, p. 16.

RAMÍREZ, María: "Bárbaro Rivas". En: *El Diario de Caracas*, Caracas, 11-06-1984, p. 6.

"Bárbaro Rivas fascina al público en el MACC". *El Diario de Caracas*, Caracas, 11-06-1984, p. 16.

"La Trinidad pintada por Bárbaro Rivas". En: *El Nacional*, Caracas, 13-06-1984, p. A-6.

USLAR PIETRI, Arturo. "Ese misterio que es el arte". En: *El Nacional*, Caracas, 17-06-1984, p. A-4.

PINEDA, Rafael. "El productor de cultura". En: *El Nacional*, Caracas, 18-06-1984, p. A-4.

GUEVARA, Roberto. "Bárbaro ebrio de pureza". En: *El Nacional*, Caracas, 21-06-1984, p. C-17.

PATIÑO, Alicia. "Bárbaro Rivas una pura sensibilidad". En: *El Universal*, Caracas, 25-06-1984, p. A-4.

ZAVARCE, Carlos. "Bárbaro Rivas un pecador que pintaba y no rezaba". En: *Revista Élite*, N° 3064, 03-07-1984, pp. 67-69.

DE HOY, Ana. "Barbaridades de Bárbaro". En: *El Universal*, Caracas, 09-07-1984, p. 4-4.

"Un milagro inicia hoy su peregrinar". En: *El Diario de Caracas*, 17-07-1984, p.18.

"Arturo Usler Pietri dedica programa a Bárbaro Rivas". En: *El Universal*, Caracas, 18-07-1984, p. 4-1.

JIMÉNEZ, Ariel. "Autenticidad". En: *El Universal*, Caracas, 23-07-1984, p. 4-1.

"Clausura exposición Bárbaro Rivas". En: *El Universal*, Caracas, 22-08-1984, p. 4-1.

"Mañana clausura exposición Bárbaro Rivas". *El Universal*, Caracas, 25-08-1984, p. 4-1.

"Clausuran exposición de B. Rivas". En: *El Diario de Caracas*, 26-08-1984, p. 18.

"Bárbaro Rivas hasta el domingo". En: *El Nacional*, Caracas, 27-08-1984, p. C-17.

1985 "Bárbaro Rivas y otros". En: *Revista Caracas a Diario de El Diario de Caracas*, Caracas, 23 al 29 de marzo 1985, p. 38.

1986 HERNÁNDEZ, Rómulo. "El espacio y el color de Petare fueron ayer para Bárbaro Rivas". En: *El Diario de Caracas*, Caracas, 29-09-1986.

P.G. "Bárbaro. El golpe no avisa". En: *El Nacional*, Caracas, 29-09-1986, p. C-1.

"Bárbaro sigue vivo". En: *Revista Estampas de El Universal*, Caracas, 19-10-1986, p. 72.

"Muestran pinturas en El Junquito". En: *El Diario de Caracas*, Caracas, 22-12-1986, p. 59.

1988 "Bárbaro Rivas". En: *Suplemento Pequeño Diario de El Diario de Caracas*, Caracas, 08-03-1988, p. 8.

1989 "En Coraven será inaugurada muestra de Bárbaro Rivas". En: *El Diario de Caracas*, Caracas, 12-07-1989.

"Coraven muestra a Bárbaro Rivas". En: *El Diario de Caracas*, Caracas, 15-07-1989, p. 30.

- 1993 "Centenario de Bárbaro Rivas". En: *El Globo*, Caracas, 24-10-1993, p. 27.
- 1994 CALZADILLA, Juan. "La pasión según Bárbaro Rivas". En: Revista *Bigott*, N° 29, enero-marzo 1994, p. 3-13.
- "Un pintor mirandino en el siglo XX". En: *El Universal*, Caracas, 11-01-1994, p. 4-2.
- GUANIPA, Moraima. "Bárbaro Rivas: la imaginación revelada". En: *El Universal*, Caracas, 04-02-1994, p. 4-1.
- CORONA, Efrain. "Las imágenes revelarán a otro Bárbaro Rivas". En: *El Globo*, Caracas, 04-02-1994, p. 30.
- "¿Quiénes coleccionan sus obras?". En: *El Nacional*, Caracas, 04-02-1994, p. C-1.
- MONSALVE, Yasmín. "Una celebración con el espíritu de Bárbaro Rivas". En: *El Nacional*, Caracas, 04-02-1994, p. C-1.
- GIBBS, Adriana. "La obra de Bárbaro Rivas le baja los humos a unos cuantos". En: *El Diario de Caracas*, Caracas, 05-02-1994, p. 37.
- "Imágenes y revelaciones de un gran artista popular". En: *Economía Hoy*, Caracas, 05-02-1994, p. 16.
- D.G. "Bárbaro Rivas: más allá de una categoría posible". En: *El Universal*, Caracas, 07-02-1994, p. 4-1.
- KOWALSKI, Andrea. "From Bar to Galleries: Images of Bárbaro Rivas". En: *The Daily Journal*, Caracas, 10-02-1994, p. 19.
- Reseña sobre Bárbaro Rivas. En: *La Revista de Caracas*, Caracas, 13-02-1994, pp. 24-25.
- "Los sueños plasmados de Rivas". En: *Economía Hoy*, Caracas, 15-02-1994, p. 18.
- MILITE, Filomena. "Bárbaro Rivas, cazador de ilusiones". En: *El Globo*, Caracas, 23-02-1994, p. 36.

JIMÉNEZ, Maritza. "Bárbaro Rivas creador de mundos". En: *El Universal*, Caracas, 27-02-1994, p. 4-1.

GUEVARA, Roberto. "La obra como autorretrato". En: *El Nacional*, Caracas, 29-03-1994, p. C-7.

GIBBS, Adriana. "Bárbaro Rivas: un pintor para quitarse el sombrero". En: *El Diario de Caracas*, Caracas, 12-04-1994, p. 33.

SOGBE, Beatriz. "Divergencia". En: *El Nuevo País*, Caracas, 13-04-1994, p. 17.

ARANAGA, Mario. "Bárbaro Rivas: los misterios de la vida". En: *La Revista de Caracas*, N° 125, 06-06-1994, pp. 3-8.

"Bárbaro Rivas. El Primitivo de Petare". En: *Revista Estampas*, 06-11-1994, p. 41.

"Flores y paisajes de el Primitivo de Petare". En: *El Universal*, Caracas, 08-11-1994, p. 4-3.

1996 "Bárbara historia sagrada". En: *Economía Hoy*, Caracas, 01-02-1996, p. 19.

"La historia sagrada de Bárbaro Rivas". En: *El Universal*, Caracas, 01-02-1996.

"La ingenuidad de Bárbaro Rivas relata una historia sagrada". En: *El Nacional*, Caracas, 01-02-1996.

MADDICKS, Rusell. "Bárbaro Rivas Retrospective Opens". En: *The Daily Journal*, Caracas, 03-01-1996.

DUGARTE, Sonja. "Bárbaro Rivas imágenes y revelaciones". En: *2001*, Caracas, 04-01-1996, p. 10.

2007 MÉNDEZ, María Gabriela. "Bárbaro Rivas revive en la mirada de 19 artistas". En: *El Universal*, Caracas, 24-11-2007, p. 3-9.

2008 "Homenaje. Se cumplieron 40 años de su muerte. Retoman los autorretratos de Bárbaro Rivas". En: *El Nacional*, Caracas, 09-04-2008.



## BIBLIOGRAFÍA

- BOULTON, Alfredo. 1972. *Historia de la pintura en Venezuela. Época contemporánea*, vol. 3. Caracas: Ernesto Armitano Editor.
1984. “Bárbaro Rivas. La intuición pictórica”. En: *Bárbaro Rivas. La intuición pictórica* (Catálogo de exposición). Caracas: Museo de Arte Contemporáneo, pp. 6-31.
- BUNTINX, Gustavo. 2003. “Las excelencias de la raza”. En: *Mario Urteaga: nuevas miradas*. Lima: MALI, pp. 17-57.
- CABALLERO, Manuel. 2005. *La pasión de comprender: nuevos ensayos de historia (y de) política*. Colección Manuel Caballero, Vol. 8. Caracas: Alfa.
- CALZADILLA, Juan. 1969. “Bárbaro Rivas”. En: *El arte en Venezuela. Pintores venezolanos N° 17*. Madrid: Edime.
1970. “La pasión de Bárbaro Rivas”. En: *Bárbaro Rivas: un pintor del siglo XX*. Los Teques: Italgráfica, 1993, pp. 43-49.
1976. *Obras fundamentales de Bárbaro Rivas*. Caracas: Litografía Tecnocolor.
1990. “Bárbaro Rivas”. En: *Pintores venezolanos Tomo II*. Caracas: Edime, pp. 449-476.
- CARVAJAL, Rina. 1996. “Venezuela”. En: Edward Sullivan (editor), *Latin American Art in the Twentieth Century*. Londres: Phaidon, pp. 137-157.
- DA ANTONIO, Francisco. 1956. “Bárbaro Rivas. Apunte para un retrato”. En: *Textos sobre arte (Venezuela 1682-1982)*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980, pp. 304-319.
1967. *Obras fundamentales de Bárbaro Rivas*. Caracas: Seleccion.
1974. *El arte ingenuo en Venezuela*. Caracas: Litografía Tecnocolor.

1975. "Presencia de Bárbaro Rivas". En: *Textos sobre arte (Venezuela 1682-1982)*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980, pp. 320-326.
1980. *Textos sobre arte (Venezuela 1682-1982)*. Caracas: Monte Ávila Editores.
1984. "Bárbaro Rivas en el arte del siglo XX". En: *Bárbaro Rivas. La intuición pictórica* (Catálogo de exposición). Caracas: Museo de Arte Contemporáneo, pp. 32-64.
- ESCOBAR, Ticio. 2004. "El mito del arte y el mito del pueblo". En: Acha, Juan et al. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- ESCURRA, María J. 1996. *Bárbaro Rivas: la arquitectura desde otra perspectiva* (Tesis de grado). Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- ESTEVA-GRILLET, Roldán. 2001<sup>a</sup>. *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX, Vol. I*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- 2001<sup>b</sup>. *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX, Vol. II*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- GARCÍA Canclini, Néstor. 1977. *Arte popular y sociedad en Latinoamérica: teorías estéticas y ensayos de transformación*. México: Grijalbo.
1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GOLDWATER, Robert. 1986. *Primitivism in Modern Art*. Enlarged Edition.
- GOMBRICH, E.H. 2011. *La preferencia por lo primitivo: Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Londres: Phaidon Press.
- JAKOVSKY, Anatole. 1979. *Naive Painting*. Oxford: Phaidon.
- JAUSS, Hans Robert. 2002. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- LAUER, Mirko. 1976. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul.

- LUCENA, Roselia. 1992. *Una visión sobre el tema de los autorretratos en la obra de Bárbaro Rivas* (Tesis de grado). Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- NORIEGA, Simón. 1989. *El Realismo Social en la Pintura Venezolana, 1940-1950*. Mérida: Universidad de Los Andes.
2001. *Venezuela en sus artes visuales*. Mérida: Autor.
- PAYRÓ, Julio E. 1944. *Aduanero Rousseau*. Buenos Aires: Editorial Poseidón.
- RAMOS, María Elena. 1986. "El espacio y el color en Bárbaro Rivas". En: *Bárbaro Rivas: un pintor del siglo XX*. Los Teques: Italgráfica, 1993, pp. 121-152.
- RAMÍREZ, Cecilia. 1987. *La pintura ingenua en Venezuela en el siglo XX* (Tesis de grado). Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- REYES TORRES, Eddy. 2011. *Bárbaro Rivas*. Colección Biblioteca Biográfica Venezolana Vol. 131. Caracas: Editora El Nacional.
- RIAL, José Antonio. 1969. "Bárbaro Rivas". En: *Bárbaro Rivas: un pintor del siglo XX*. Los Teques: Italgráfica, 1993, pp. 93-118.
- ROMERO, Rafael. 1984. *Autoportraits d'artistes vénézuéliens: peinture et dessin (1820-1984)* (Tesis doctoral). París: Université de Paris I. Pantheon Sorbonne.
2007. "Premisas sobre la exposición". En: *Bárbaro Rivas. Expresiones emotivas* (Catálogo de exposición). Caracas: Proarte, pp. 13-16.
- SALVADOR, José María. 1992. *Bárbaro Rivas. Incandescencias y rescoldos* (Catálogo de exposición). Ciudad Guayana: Sala de Arte SIDOR.
- SILVA, Carlos. 1989. *Historia de la pintura en Venezuela. Tomo III: Modernismo y contemporaneidad*. Caracas: Armitano.
- SUAZO, Félix. 2007. "Vocación, devoción, expresión". En: *Bárbaro Rivas. Expresiones emotivas* (Catálogo de exposición). Caracas: Proarte, pp. 17-38.

TRABA, Marta. 1994. *Arte de América Latina 1900 - 1980*. Washington D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo.

TAPIAS, Anita. 1994. "Para Bárbaro Rivas". En: *Bárbaro Rivas. Imágenes y revelaciones* (Catálogo de exposición). Caracas: Gráficas Armitano, pp. 4-9.

UDEH, Wilhelm. 1949. *Five Primitive Masters*. Nueva York: Quadrangle.

VON DANGEL, Miguel. 1997. *El pensamiento de la imagen y otros ensayos*. Caracas: Epsilon Libros.



## ANEXOS

### 1. Cronología de principales hechos biográficos

1893 Nace José Bárbaro Rivas, un 4 de diciembre, en Petare. Fue el segundo de cinco hijos naturales del músico Prudencio García y Carmela Rivas. El acta de bautismo identifica a su madre como María del Carmen Rivas. Es probable que por un trato familiar se le llamara Carmela, como de hecho figura en su acta de defunción.<sup>165</sup>

1907 Entra a trabajar como peón y banderero del Ferrocarril Central de Venezuela.

1919 Muere su padre, Prudencio García, el 27 de febrero.

1923 Pinta en la pared exterior de su casa *¡Dejad que los niños se acerquen a mí!*, escena bíblica, hoy desaparecida, que el artista recuerda como su primera obra.

1926 Pinta los cuadros más tempranos que se conservan: *El rebaño* y *Paisaje de Baruta*.

1929 Muere su madre, Carmela, el 24 de septiembre.

Alrededor de este año, Bárbaro Rivas se muda a las inmediaciones de El Calvario, a las afueras de Petare, en una empobrecida casa cercana al ferrocarril.

1937 Sufre su primera crisis alcohólica, pierde su puesto en el ferrocarril y decae su moral. Trabaja como albañil, fabricante de bateas de cemento y coronas difuntos.

1949 Es encontrado por Francisco Da Antonio en la bodega La Minuta de Petare. Una escena bíblica, *Jesús con los Apóstoles*, pintada sobre una bolsa de cemento con la que el artista solía hacer mercado, llamó la atención del joven crítico de arte.

1950 Sufre una segunda crisis alcohólica que lo lleva a abandonar nuevamente la pintura.

---

<sup>165</sup> Este dato se puede corroborar en el archivo de la Casa Parroquial de Petare, según se indica en el catálogo de la exposición “Bárbaro Rivas. Expresiones emotivas” (Sala de Arte Contacto de Caracas, 2007).

1953 Retoma la pintura elaborando una serie de paisajes retrospectivos.

1954 Participa por primera vez en XV Salón Oficial Anual de Arte Venezolano. Francisco Da Antonio envía las obras *Entrada de Petare (antigua)* y *Placita de Petare en 1910*, que serían adquiridas por el crítico Alfredo Boulton y el escritor Miguel Otero Silva. En este Salón también participan los ingenuos Feliciano Carvallo y Víctor Millán.

Se comienza a dudar de la existencia del artista, dada su reticencia a aparecer en público. El misterio queda parcialmente develado cuando, utilizando el pseudónimo de Peregrino Pérez, el crítico de arte José Ratto-Ciarlo publica la primera semblanza del pintor, acompañada de su retrato, en el diario *El Nacional* (25-04-1954).

Bárbaro Rivas acoge a Jesús María Escalona, un niño huérfano y damnificado del terremoto de El Tocuyo, escapado del retén del Consejo Venezolano del Niño.

1955 Participa en el XVI Salón Oficial Anual de Arte Venezolano con las obras *Domingo de Ramos, la Oración y San Juan y el Niño*. Participa en el VII Salón Planchart.

1956 Aparece en público por primera vez en “Siete pintores espontáneos y primitivos de Petare”, muestra organizada por Francisco Da Antonio en el bar Sorpresa de Petare.

Participa en el XVII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano. El jurado integrado por Manuel Cabré, Alfredo Boulton, Arturo Uslar Pietri, Ramón Martín Durban y Gastón Diehl le otorga el Premio para Paisaje “Aristides Rojas”, por *Barrio Caruto en 1925*. Ese año el Premio Nacional de Pintura, la máxima distinción del Salón, recaería en Armando Lira, profesor de la Escuela de Artes Plásticas.

El Museo de Bellas Artes presenta la primera individual, “Exposición retrospectiva: 1926 a 1956”, que reúne cuarenta obras y viene acompañado del primer ensayo monográfico, “Bárbaro Rivas. Apunte para un retrato”, de Francisco Da Antonio.

1957 Participa en el XVIII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, con *La Virgen lavando* y otras dos composiciones.

La librería Cruz del Sur de Caracas presenta la exitosa muestra “Dos primitivos”, que reúne obras de Bárbaro Rivas y Víctor Millán.

Forma parte de la delegación de artistas venezolanos enviados a la IV Bienal de São Paulo, donde obtiene una mención de honor por *Barrio Caruto en 1925*. Bárbaro Rivas fue el único artista ingenuo reconocido entre los que acudieron al encuentro. Aparte él, el venezolano Jacobo Borges recibiría una mención de honor, por *La pesca*, obra que meses antes había sido reconocida con el Premio para Pintura “José Loreto Arismendi” en el XVIII Salón Anual de Arte Venezolano.

1958 Participa en el XIX Salón Oficial Anual de Arte Venezolano con *El pastorcito* y otras dos composiciones.

1959 Participa en el XX Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, con *La visitación de la Virgen*, un paisaje y una composición.

El Museo de Bellas Artes conmemora veinte años del Salón Oficial con la exposición “Veinte años del salón a través de sus premios”, que incluye una obra de Rivas.

Un incendio destruye su casa en El Calvario, junto con parte de su producción. Como ayuda, la Municipalidad de Petare le proporciona una nueva vivienda y una pensión.

1960 Participa en el XXI Salón Oficial Anual de Arte Venezolano. El jurado integrado por Arturo Usler Pietri, Manuel Cabré y Alejandro Otero le otorga por segunda vez el Premio para Paisaje “Aristides Rojas”, por *El ferrocarril de La Guaira*. Ese año el Premio Nacional de Pintura recaería en el cinetista Jesús Soto, por *Vibración blanca*.

La Sociedad Maraury de Petare presenta la exposición individual “Vida de Jesús en la pintura de Bárbaro Rivas”.

1961 Se confirma la presencia de un personaje a quien Bárbaro Rivas llamaba “el alemán”; en realidad, un inmigrante español con nexos comerciales en Alemania, quien se hizo de buena parte del trabajo del artista a cambio de alcohol.

La sociedad de Amigos del Museo de Bellas Artes, adquiere *La casa del pintor*, primera obra de un artista no académico venezolano que ingresa a la colección.

Es incluido en la exposición “Pintura venezolana, 1661-1961”, organizada por el Museo de Bellas Artes, como recuento de la producción pictórica destacada del país.

1962 Participa en el XXIII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, con *Corpus Christi*, el *Descarrilamiento* y un paisaje.

Su obra se expone en la muestra “Naive painters of Latin America” presentada en la Duke University (Durham, EE.UU).

El Atelier des Fourbes de Petare ofrece una exposición individual del artista.

1963 Participa por última vez en el XXIV Salón Oficial Anual de Arte Venezolano. El jurado integrado por Ernesto Maragall, Mary Brandt de Villanueva, Manuel Cabré, Pedro Vallenilla Echeverría y Elisa Elvira Zuloaga le otorga el Premio para Pintura “Federico Brandt”, por *El arresto de Escalona*. Ese año el Premio Nacional de Pintura recaería en Jacobo Borges, por *La coronación de Napoleón*.

Participa en la muestra “Adquisiciones y donaciones” del Museo de Bellas Artes.

1964 En la Sociedad Maraury, Petare, se presenta su individual “El maravilloso mundo parroquial de Bárbaro Rivas” enfocada en su obra paisajística.

1965 Participa en la colectiva “Evaluación de la pintura latinoamericana, años 1960” realizada por el Ateneo de Caracas, Venezuela.

Miguel Otero Silva dona a la nación parte de su colección de arte venezolano que incluye la *Placita de Petare en 1910*. El Museo de Bellas Artes exhibe el conjunto.

Este año, Juan Calzadilla y Nelly Baptista comienzan a asistir a Bárbaro Rivas, suministrándole alimentos y medicinas, así como materiales para pintar, con miras a una exposición cuyas ventas aseguraran una mejor calidad de vida para el artista.



1966 La Galería 22 de Caracas presenta la muestra “Homenaje a Bárbaro Rivas. Obras recientes: pinturas y dibujos”.

1967 Su obra se exhibe en la exposición “Primitivos actuales de América”, organizada por el Museo de Arte Moderno de Madrid.

Fallece el 12 de marzo en el Hospital Pérez de León, de Caracas.

Jesús Enrique Guedez filma el cortometraje *Bárbaro Rivas*, siendo el guión escrito por Francisco Da Antonio.

La Galería Caracas presenta “Obras fundamentales de Bárbaro Rivas”, la primera retrospectiva póstuma del artista curada por Francisco Da Antonio y Juan Calzadilla.



## 2. Cronología de exposiciones nacionales

- 1956 **Siete pintores espontáneos y primitivos de Petare** <sup>(Colectiva)</sup>  
Bar Sorpresa, Petare.  
**Bárbaro Rivas. Exposición retrospectiva: 1926 a 1956**  
Museo de Bellas Artes, Caracas.
- 1957 **Bárbaro Rivas. Exposición retrospectiva: 1926 a 1956**  
Ateneo de Valencia y biblioteca Cecilio Acosta, Los Teques.  
**Dos primitivos. Bárbaro Rivas. Víctor Millán**  
Librería Cruz del Sur, Caracas.
- 1959 **XX años del Salón a través de sus premios** <sup>(Colectiva)</sup>  
Museo de Bellas Artes, Caracas.
- 1960 **Vida de Jesús en la pintura de Bárbaro Rivas**  
Sociedad Maraury, Petare.  
**Diez años de pintura en Petare** <sup>(Colectiva)</sup>  
Sociedad Maraury, Petare.
- 1961 **Pintura venezolana 1661-1961** <sup>(Colectiva)</sup>  
Museo de Bellas Artes, Caracas.
- 1962 **Bárbaro Rivas**  
Atelier des Fourbes, Petare.
- 1964 **El maravilloso mundo parroquial de Bárbaro Rivas**  
Sociedad Maraury, Petare.
- 1966 **Homenaje a Bárbaro Rivas. Obras recientes**  
Galería 22, Caracas.
- 1967 **Obras fundamentales de Bárbaro Rivas**  
Galería Caracas. Círculo Musical, Caracas.  
**Primera retrospectiva de la pintura ingenua venezolana del siglo XX** <sup>(Colectiva)</sup>  
Galería Caracas. Círculo Musical, Caracas.
- 1968 **Selección de pinturas. Bárbaro Rivas**  
Galería Bellini, Caracas.  
**Obras de Feliciano Carvallo y Bárbaro Rivas**  
Galería Contemporánea Internacional, Caracas.

- Feliciano Carvalho. Estevan Mendoza. Bárbaro Rivas**  
Galería Mendoza, Caracas.
- 1969 **El Hombre del Anillo y Bárbaro Rivas**  
Galería Banap, Caracas.
- 1970 **Bárbaro Rivas y Antonio José Fernández**  
Galería Salamandra, Caracas.
- Bárbaro Rivas 1893-1967**  
Galería de Arte Moderno, Caracas
- 1972 **La obra de Bárbaro Rivas. Exposición retrospectiva**  
Galería Durban, Caracas.
- 5 versiones del ingenuismo del siglo XX en Petare** (Colectiva)  
Salón de lectura de la Plaza Bolívar, Caracas.
- Autorretratos de pintores venezolanos** (Colectiva)  
Salón de lectura de la Plaza Bolívar, Caracas.
- 1973 **Bárbaro Rivas**  
Galería El ave que llovía, Caracas.
- Bárbaro Rivas**  
Galería Michelena, Caracas.
- 1974 **Pintura ingenua venezolana hoy** (Colectiva)  
Galería INCIBA, Caracas.
- 1976 **Obras fundamentales de Bárbaro Rivas**  
Galería Adler-Castillo, Caracas.
- 1979 **Pintores ingenuos contemporáneos. V edición. Homenaje a Bárbaro Rivas** (Colectiva)  
Centro Nacional de Telecomunicaciones. CANTV, Caracas.
- 1980 **Indagación de la imagen (la figura, el ámbito, el óleo). Venezuela 1680-1980** (Colectiva)  
Galería de Arte Nacional, Caracas.
- 1984 **Bárbaro Rivas. La intuición pictórica**  
Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.
- 1986 **El espacio y el color en Bárbaro Rivas**  
Museo de Petare, Caracas.
- 1987 **Lecturas del arte nacional** (Colectiva)  
Galería de Arte Nacional, Caracas.
- 1990 **Laberintos de identidad. Autorretratos 1820-1989** (Colectiva)

- Galería de Los espacios cálidos, Caracas.
- 1992 **Bárbaro Rivas. Incandescencias y rescoldos**  
Sala de Arte SIDOR, Ciudad Guayana.
- 1993 **Nuevas adquisiciones I, 1991-1992** (Colectiva)  
Galería de Arte Nacional, Caracas.
- 1994 **Bárbaro Rivas**  
Galería Li, Caracas.
- Bárbaro Rivas. Imágenes y revelaciones**  
Galería de Arte Nacional, Caracas.
- 1995 **La década prodigiosa. El arte venezolano en los años 60** (Colectiva)  
Museo de Bellas Artes, Caracas.
- 1997 **Adquisiciones 1996. Una selección** (Colectiva)  
Galería de Arte Nacional, Caracas.
- 1998 **Re-figuraciones** (Colectiva)  
Galería de Arte Nacional, Caracas.
- 1999 **Autorretratos. Cristóbal Rojas, Bárbaro Rivas, Armando Reverón** (Colectiva)  
Galería de Arte Nacional, Caracas.
- 2005 **En el pueblo del dulce nombre de Jesús**  
Feria Iberoamericana de Arte, Caracas.
- Uno a la vez. Dibujos en la colección Mercantil** (Colectiva)  
Museo de Arte Contemporáneo del Zulia, Maracaibo.
- 2006 **Documentaria. 30 años en el arte venezolano** (Colectiva)  
Galería de Arte Nacional, Caracas.
- 2007 **Bárbaro Rivas. Expresiones emotivas**  
Sala Trasncho Arte Contacto, Caracas.

### 3. Cronología de exposiciones internacionales

#### 1957 **IV Bienal de São Paulo**

Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil.

#### 1962 **Naive Painters of Latin America**

(Representación venezolana: Bárbaro Rivas, Feliciano Carvallo y Víctor Millán)

Duke University, Durham - EE.UU.

#### 1965 **Evaluación de la pintura latinoamericana, años 1960**

(Selección del Dr. Thomas M. Messer)

Ateneo de Caracas y Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York - EE.UU.

#### 1967 **Primitivos actuales de América**

Instituto de Cultura Hispánica, Madrid - España.

#### 1977 **Primitivos latinoamericanos**

Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Venezuela.

#### 1978 **Exposición internacional de pintura ingenua**

Ministerio de Relaciones Exteriores, Caracas - Venezuela.

#### 1992 **De Venezuela. Treinta años de arte contemporáneo (1960-1990)**

Pabellón de las Artes. Expo Sevilla 92, España.

#### 1998 **Bárbaro Rivas: Prophecies and Visions**

The Venezuelan Center Gallery, Nueva York - EE.UU.

#### 2007 **6º Bienal do Mercosul**

Porto Alegre - Brasil.

### 4. Cronología de distinciones y premios

1956 **Premio para paisaje “Aristides Rojas”**, por *Barrio Caruto en 1925* (1955).

XVII Salón Oficial. Museo de Bellas Artes, Caracas - Venezuela.

1957 **Mención de honor**, por *Barrio Caruto en 1925* (1955).

IV Bienal Internacional de São Paulo, Brasil.

1960 **Premio para paisaje “Aristides Rojas”**, por *El ferrocarril de La Guaira* (1958).

XXI Salón Oficial. Museo de Bellas Artes, Caracas - Venezuela.

1963 **Premio para pintura “Federico Brandt”**, por *El arresto de Escalona* (1958).

XXIV Salón Oficial. Museo de Bellas Artes, Caracas - Venezuela.