

Carlos Dimeo

Arte Popular, Arte Ingenuo y Arte Figurativo en la obra pictórica de Bárbaro Rivas

Sztuka Ameryki Łacińskiej Arte de la América Latina 3, 139-158

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Arte Popular, Arte Ingenuo y Arte Figurativo en la obra pictórica de Bárbaro Rivas

Carlos Dimeo

Escuela Superior de Ciencias Aplicadas de Gdynia (PWSNS)



[Fig. 1. Bárbaro Rivas, archivo, retrato de 1966.]

Aunque algunas fuentes de las que ya hemos consultado puedan abordar otra perspectiva, podemos afirmar que Bárbaro Rivas (1893–1967) puede ser considerado como el pintor más genuinamente “ingenuo”, “primitivista” y de raíz “figurativa” que ha habido en Venezuela en el último siglo¹. Sin que ello signifique acercarlo de manera inminente a una raigambre de origen popular, Rivas apuntaló un nuevo modo “perspectivo” de aquel que por ejemplo se le atribuyera a la pintura y al movimiento creado por Henri Rousseau². Sin ánimo de establecer una distancia entre el ya muy conocido arte Naïf, aquel que se clasifica también como el de un arte “ingenuista” o “ingenuo”, en el caso venezolano esta pretendida inocencia, ignorancia de lo mundano, distará mucho

¹ Nos referimos al siglo XX.

² Henri Julien Félix Rousseau, llamado “El aduanero Rousseau”, (Laval, 21 de mayo de 1844 – París, 2 de septiembre de 1910) fue un célebre pintor francés, uno de los máximos representantes del arte naïf.

de acercarse a la concepción rousseauiana de aquella expresión que encerraba su concepto original considerándolo como un arte de carácter primitivista, o inclusive anti-académico.

En el contexto de estas proporciones y dimensiones podemos rápidamente percibir que entre el Naïf de Rousseau y el Ingenuo de Rivas, existen amplias y marcadas diferencias, así como separaciones y distinciones. Esta diferenciación de principio no es en modo alguno una simple caracterización de la obra de Rivas o inclusive de Rousseau, sino que apunta a distinguir una substancia metódica, canónica y de principios plástico-estéticos que se puede observar de primera fuente entre la creación de un arte Naïf y uno Ingenuo. Esta es la primera compleja confusión que salta a la vista cuando tratamos de definir el espectro pictórico de Bárbaro Rivas. Al enunciar una raíz ingenua a Rivas inmediatamente se lo clasifica en el orden irrestricto de la mirada rousseauiana; nada más alejado de la verdad que conmueve al artista petareño. Rivas fue por esencia un “ingenuo”, cosa que fue más allá de su espectro plástico. En principio esta clasificación debe tomarse al pie de la letra, pues su conciencia pictórico-plástica no iba más allá de las nociones que puede tener un pintor de “brocha gorda”. Sin embargo la esencia creativa del artista no estaba asentada en la implementación de una técnica en especial, de un formato o en el pliegue que daba a sus elementos plásticos, sino más bien ante la creación misma. Por supuesto que la forma expresiva que le implicaba el uso de los elementos pictóricos, como tales requieren siempre de un medio para aparecer; y que Rivas halló de forma intuitiva, o inclusive “celestial”, devenida de una experiencia supra-individual. Ya que Rivas no escogió la pintura como un oficio de arte o de creación, sino que ella apareció tal vez como un medio “descriptográfico” de sus ambientes interiores, de sus pasiones y deseos. Las propias palabras de Francisco Da Antonio, el crítico de arte que hacia el año de 1949 lo “descubrirá” casi por azar del destino, nos lo explica de una forma bastante clara, citamos:

[...] efectivamente debió ser hacia octubre de 1949, digo hacia octubre porque el año es correcto, cuando una mañana... o una tarde, vi yo pasar a Bárbaro, ya yo era un joven... tenía 19 años poco más o menos, en dirección al mercado... concretamente donde el hacía mercado era la bodega “La minita” (Pausa) y de pronto noté que en la bolsa de papel grueso donde debía reunir las compras, había una extraordinaria escena de apóstoles... recuerdo mucho el color... era una cosa dramática... un fondo gris con personajes, con grandes túnicas azules y bermellón (Pausa) gesticulaban (Pausa) con un dibujo negro incisivo que evidentemente no era un cartel, no era un... una estampa (Pausa) y fue tal el asombro que me causó esa imagen que... me acerqué... claro ya yo hombre... la relación era muy distinta naturalmente... y le pregunté que ¿Qué era eso?...

y me dijo que... “que era nuestro señor Jesucristo con los apóstoles” (Pausa) pero noté que estaba pintado en asbestina... era una... era muy denso... la materia era muy densa, después de todo Bárbaro era pintor de brocha gorda, y él trabajaba con esas sustancias, con que se encalan las paredes de las casas, asbestina... (Pausa) Y me... me dijo que... que sí, que él había pintado ese cuadro... (Pausa) Yo no sé debió ser mucho mi asombro, mucho mi entusiasmo de maravillarme ante aquella cosa, de pronto darme cuenta que estaba frente... frente a un genio, realmente un genio en quien Dios había tocado con el dedo la frente... diría...³

Si bien el “artista aduanero” Henri Rousseau, abocó su vocación a la pintura a pesar de los oficios de trabajo en la oficina pública; podríamos afirmar que a la vez aparece en éste un extenso y largo acercamiento a una figuración, la cual no rompe precisamente con un límite normativo, sino que al contrario está muy presente en él. En su cuadro de 1910 «El sueño»⁴ Rousseau hace gala de una producción visual que más que ingenua, podríamos catalogarla de intelectualista. En el cuadro que se reproduce a continuación la figuración fantástica de ese universo creado por el artista, es parte de un espacio muy claramente perfilado. No sin antes que el artista también es un pequeño infante cuya obra se considera una de las aportaciones sobre las que se inserta la definición en el arte moderno.

En efecto, las revisiones críticas actuales señalan como orillas principales de las corrientes de la modernidad a dos tendencias de diverso signo: la centrada en la investigación racional de la forma -con el cubismo y el constructivismo en punta de lanza-, y la dedicada a la exploración de lo irracional y lo fantástico -desde el primitivismo y el dadaísmo, hasta desembocar en el surrealismo y el “arte bruto”-. Entre los adelantados de la fantasía, Rousseau inició una extraña carrera tras lo ingenuo y lo mixtificado, conservando en sus cuadros el sabor penetrante del arte popular y la poética de la infancia⁵.

En efecto tal como afirma Eleazar Marín-Medina, Rousseau, no es un buscador de lo ingenuo sino antes bien con el objeto de mixtificar, o potencializar la expresión poética de artista. Veamos a continuación, como el cuadro “El sueño” pone de manifiesto estas nociones.

³ SARABIA, ZAMORA 1987.

⁴ Rousseau, *El Sueño*.

⁵ MARÍN-MEDINA 2010: 13.



[Fig. 2. Descripción: Óleo sobre lienzo. 204.5 x 298.5 cm;
Localización: Colección Nelson Rockefeller.
Autor: Henri Rousseau, «*El sueño*».]

Ahora bien en realidad Bárbaro Rivas, no fue simplemente un anti-académico (de lo plástico), sino que al contrario de lo que se aduce no estaba en su concepto plantear una ruptura con el paralelo básico del pintor ingenuo. Como tal Rivas no fue más que un hombre que pintaba “sus ideas”, sus universos, sus experiencias religiosas, míticas, siempre religadas a un imaginario público colindante con los habitantes de la ciudad en la cotidianidad, con el universo que le rodeaba en su Caracas de Petare.

Sin embargo, la agregada extracción lúdica y referencial de su universo interior así como exterior, representado este último por la ciudad en la que vivió hacen de pronto que confundamos una raíz Naïf con su arte popular e ingenuo que resulta de un origen distinto.

Hacer esta comparación sería extrapolarlo a un componente uno de los ejes centrales de la transformación del arte popular y del arte figurativo aparecido a finales del siglo XIX hasta mediados del XX en Venezuela. Con el objeto de comprender la obra, sus mundos y sus significaciones, debemos aproximarnos a algunos detalles de su vida que nos permitirán permear este sentido lúdico en Rivas, distinto de Rousseau. Por ello es necesario mencionar aquí algunos elementos biográficos, que dieron al artista la posibilidad a la vez de dejar una huella plástica de singulares aspectos que marcaron la presencia de los personajes y lugares expuestos en sus cuadros. Tal como ya afirman sus biógrafos y críticos José María Salvador, Francisco Da Antonio, entre otros; Rivas fue ade-

más de peón y banderero en el ferrocarril del este, albañil, carpintero y pintor de “brocha gorda”. Trabajos simples, para un hombre simple que nunca aprendería a leer y a escribir. Lo que ofrece una primera motivación para comprender que su visión misteriosa plasmada en sus cuadros no viene de ese componente de las posibilidades expresivas en la obra, sino de su mundo interior. Rivas no pintaba lo que veía, ni lo que vivía, pintaba sus imágenes fantásticas, sus recreaciones individuales y “mágicas”, sus visiones.

Según lo que afirma Francisco Da Antonio y alguno de sus otros críticos, la primer obra de Bárbaro Rivas se habría hecho presente hacia el año 1923. Rivas pintó en la pared exterior de su casa, ubicada en el Barrio Caruto, un mural intitulado por él mismo como: “Dejad que los niños se acerquen a mí”⁶ que manifiesta ya desde un principio esa acuciosa asunción hacia lo hierofánico, lo infantil y la relación con los miembros de su comunidad, conceptos e ideas reproducidos posteriormente en múltiples representaciones mítico-religiosas, mixtificadas y multiplicadas por doquier y sin cesar en obras tales como: *La procesión*⁷ (circa 1960), *Viernes santo en Petare en 1910*⁸ (circa 1958), *Auto-retrato con Santa Bárbara*⁹ (1956); veamos aquí dos de esas representaciones.



[Fig. 3. Descripción: Esmalte sobre visopán. 50 x 60,8 cm;
Localización: Colección Banco Central de Venezuela.
Autor: Bárbaro Rivas, «La procesión».]

⁶ No se conservan datos, ni la pintura de este mural.

⁷ Rivas, *La Procesión*.

⁸ Rivas, *Viernes Santo En Petare En 1910*.

⁹ Rivas, *Auto-retrato Con Santa Bárbara*.



[Fig. 4. Descripción: Duco sobre cartón piedra. 48,7 x 60,6 cm;
Localización: Colección Banco Central de Venezuela.
Autor: Bárbaro Rivas, «Viernes santo en Petare en 1910».]

Sin embargo, tal como Da Antonio, nos lo ha dicho no sería sino hasta mucho tiempo después, apenas en 1949, cuando casi por un “azar” que pudo ser místico para él, a Rivas se le reconocería como un artista plástico.

Sus huellas de infancia marcarían todo el sentido posterior a su obra pictórica; primeramente la condición de hijo “ilegítimo” que lo mantuvo muy cerca de su madre en un principio, y posteriormente de la segunda esposa de su padre, quien además debido al fuerte ascendente religioso llevaría a Rivas hacia múltiples lecturas bíblicas (temas que se ven reflejados casi en la totalidad de su obra). Prontamente a la muerte de su madre progenitora, Rivas fue abandonado tanto por su padre y hermanos. Pasó de su casa en Caruto a vivir en soledad en otra ubicada en un sector cercano a El Calvario. Uno de sus primeros oficios le reveló otras de las temáticas que se exponen comúnmente en sus cuadros; tal como se afirma en el texto del Centro Histórico de Petare, y publicado en su blog por Luis Acosta, siendo banderero del ferrocarril:

Diariamente caminaba desde Petare hasta Ocumare del Tuy para cuidar que nada extraño en los rieles pudiera ocasionar un descarrilamiento. Su ruta incluía paradas en Santa Lucía, San Francisco de Yare, Santa Teresa y Ocumare del Tuy. Ese paisaje de montaña fue penetrando en él para luego aflorar con toda intensidad en su pintura¹⁰.

¹⁰ ACOSTA 2013.

Vemos entonces que el sello de su arte está resignificado en el surgimiento de un sentido pictórico que establece puentes y conexiones entre las formas esenciales del arte popular, la realidad del mundo del artista, la simplicidad de la vida transmutada en el concepto de la ingenuidad, del juego o de la infancia e igualmente el advenimiento de una cosmovisión hagiográfica y hierofánica sobre una gran cantidad de sus obras. Bárbaro Rivas como tantos otros de su época y posteriores (Verbigracia; Salvador Valero, Juan Félix Sánchez, María Isabel Ribas, Feliciano Carballo, Felicinda Salazar, etc.) afrontaron el hecho plástico a partir del mundo local y personal, desenraizado de un arte modelar. Todos estos elementos mencionados son parte de un universo estelar que se repite una y otra vez. En su cuadro “La Sagrada Familia”¹¹ de 1952, estas representaciones saltan a la vista confirmándonos su presencia casi obsesiva.



[Fig. 5. Descripción: Duco sobre cartón. 50x70 cm;
Localización: Galería de Arte Nacional.
Autor: Bárbaro Rivas, «*La Sagrada Familia*».]

Tal como podemos observar en la imagen anterior un arte bordeado por lo autobiográfico los espacios de Caruto o de El Calvario, la mujer y sus labores domésticas (rayano siempre entre el límite de la cordura y la locura), a su vez la construcción a su vez de un mundo cargado de religiosidad, magia, superstición; así como la mirada en perspectiva doble (planos bidimensionales y tri-

¹¹ Rivas, *La Sagrada Familia*.

dimensionales “enclaustrados” en una sola imagen) fueron la fuente de su creación y el poder de la valoración poética y artística que le otorgó Rivas al arte.

Efectivamente la poética plástica de Bárbaro Rivas consignó elementos que en apariencia se vertían como disímiles, pero que llevaban en su seno la figura básica en torno a la imagería popular, las creencias religiosas, etc. Un mundo de mezcla y mestizaje que se manifiesta con la sencillez y la simplicidad del arte ingenuo, es decir siempre en el contexto de lo fabulador e inventor de nuevos mundos y experiencias. A partir de esta proposición es que intentamos desentrañar como este artista plástico venezolano concibió no sólo el arte, sino también cuáles fueron sus relaciones más profundas con las raíces de lo popular y lo local en Venezuela. En uno de sus últimos cuadros se manifiesta claramente esta internalización simbólica de lo telúrico; “Las tres casas” es una pintura que se apropia de estos sentidos; lo bidimensional, casas lugareñas solitarias cruzadas por líneas y trazos cortados en formas de triángulos, líneas rectas sin perspectivas que ponen en la visión del espectador un cúmulo de movimientos.



[Fig. 6. Descripción: Duco sobre cartón piedra. 50x70 cm; Localización: Galería de Arte Nacional. Autor: Bárbaro Rivas, «Las tres casas».]

Como podemos observar en el cuadro, el valor no sólo cromático, sino también espacial de la obra de Bárbaro Rivas se asienta así en su fuerte expresividad risible, irónica e infantil que lo sobrepasa, que sobredimensiona su gesto leve, o que representa el lugar donde la pérdida de la profundidad es el sello de su misma pintura. Pero lo que está en juego no es el exterior de su univer-

so, sino al contrario el mundo interiorista reflejado en la soledad de las casas, en la opacidad de la tonalidad de múltiples colores. No hay sorpresa en esta representación, para Rivas el mundo se hunde cada vez más. Y este hundimiento está atornillado en la melancólica fuerza que acompaña a los colores fuertes. Esta actitud, respuesta de un mundo onírico, fantástico, grotesco, sarcástico, agobiado por una pasión catártica y una poderosa complejidad de interioridad se asemejan profundamente a la coloración y expresión de los cuadros del holandés Vincent Van Gogh o a la religiosidad de las representaciones del polaco Nikifor. En ambos casos (tanto Van Gogh como Nikifor) la misma forma de expresividad parece manifestarse plena y abiertamente. Así cuadros como “Jarro con doce girasoles”¹² o “El sembrador”¹³ de Van Gogh apuntan a mostrarnos una misma realidad y durezas parecidas.



[Fig. 7. Descripción: Óleo sobre tela;
Localización: Kröller-Müller museum.
Autor: Vincent Van Gogh, «El Sembrador».]

¹² Gogh, *Jarro Con Doce Girasoles*.

¹³ Gogh, *El Sembrador*.



[Fig. 8. Descripción: Óleo sobre tela. 91 × 72 cm (35.8 × 28.3 in);
Localización: Neue Pinakothek de Múnich.
Autor: Vincent Van Gogh, «Jarro con doce girasoles».]

En “El sembrador” se puede observar a un hombre solitario en un paisaje revestido de un sol que cae melancólicamente y que allana la vida de un sujeto escondido en su mundo interior, aquel que todavía siembra o que regresa a casa después de una dura jornada de trabajo. En “Jarro con doce girasoles”, flores robustas y amarillas, pero a la vez mustias, añejas por el tiempo y el cansancio de estar condenadas a la atrocidad de su jarrón, una fornida expresividad hacia el vacío que se reflejan también en cuadros como los de Bárbaro Rivas. Es precisamente esta cualidad adolorida por la experiencia lo que parece afirmarnos José María Salvador al intentar dar cuenta de cómo estaba conformado el contexto sobre el cual pintaba el artista. De esta manera María Salvador nos explica:

[e]l universo plástico de Bárbaro Rivas se construye como una imposible taracea en la que se (des)articulan a capricho aplanadas formas en un chato escenario, suerte de rústico decorado de opereta de barrio. El espacio se reduce entonces a una imbricación de retazos cromáticos que se yuxtaponen sin crear verdadera profundidad, los volúmenes se aplastan del todo hasta reducirse a meras epidermis de color, en tanto que las luces se difunden en irradiación homogénea, a guisa de brillante calígine

omnienvolvente, hasta expulsar del cuadro cualquier rastro de sombras propias y sombras proyectadas¹⁴.

Así, a Bárbaro Rivas se lo puede considerar en sí mismo y de acuerdo a una propia definición que nos deja el artista, que él concebirá al arte como una naturaleza propia y del mundo. Aquella que se mueve por el camino de una experiencia devenida en condición metafísica. Desde esta perspectiva lo miramos cuando afirma “Yo nací pintando. Lo mío es un don de la naturaleza (...) Yo dejaré de pintar cuando me muera y cuando no vuelva a soñar”¹⁵. Pero este subsumirse como un médium entre la naturaleza y la pintura aparecida en el papel o en la simple cartulina escolar, no lo llevó a considerar la obra pictórica como un cuadro que debe representar lo “bello”, al contrario en Rivas siempre estuvo ausente este concepto apoyándose en “franca rebeldía frente a las normas convencionales”¹⁶ en el sentido de seguir un modelo canónico, que se halle reglado por la “belleza”, por lo que nos llega a atribuirnos una renovación del lenguaje pictórico y a la vez del tratamiento de la forma y el espacio.

Este alejamiento de lo canónico, está ausente simplemente porque Bárbaro Rivas, no conocía, ni tenía noción alguna sobre un concepto que refiriera a lo plástico. Pintaba porque era algo que le venía de “Dios”¹⁷. Puesto que además, su arte nunca estuvo condicionado a contraer contrato con la intención de divulgar su obra como si fuera tal. Al contrario apenas ser un modo expresivo devenido de su propia fe, demostrando así, tener una sensibilidad artística pura. Los valores pictóricos de la obra están signados por esa sensibilidad expresiva que aparece en su vida diaria.

La pintura adquirió en y desde Rivas, ya lo hemos aseverado, un nuevo modelo expresivo para el arte venezolano, que a la vez responde a una estructura bidimensional y que de pronto la misma se expolia desde un mundo interior hacia un mundo exterior.

Ahora bien, de dónde proviene esta raíz “invencional”, de qué lugar provenía en Bárbaro Rivas esa manera de enfrentarse al cuadro. Para Rivas la obra está revestida por una condición que primaba fundamentalmente: pintar requiere una fuerza interior, una cierta pureza humana, para ser pintor hay que bordearse de una condición mística. Esto significa que Rivas mira antes que nada la cuestión viva frente a lo imperiosamente inútil. Es por ello que para él su único legado era vivir, simplemente; y eso sólo podía hacerlo a través de la pintura,

¹⁴ SALVADOR 1992: 8.

¹⁵ La cita de Bárbaro Rivas, pertenece al texto de Miarahé Pabón del Diario *El Nacional* de 1967, pp. 8–12, SALVADOR 1992: 6.

¹⁶ SALVADOR 1992: 22.

¹⁷ Palabras del propio Bárbaro Rivas.

pero también de la poesía y de la música. En este sentido parece bueno acotar lo que asoma Gastón Bachelard en su “Poética del Espacio”¹⁸, cuando afirma:

Los objetos así mimados nacen verdaderamente de una luz íntima: ascienden a un nivel de realidad más elevado que los objetos indiferentes, que los objetos definidos por la realidad geométrica. Propagan una nueva realidad de ser. Ocupan no sólo su lugar en un orden, sino que colmulgan con ese orden. De un objeto a otro, en el cuarto, los cuidados caseros tejen lazos que unen un pasado muy antiguo con el día nuevo. El ama de casa despierta los muebles dormidos¹⁹.

Esta noción bachelardiana que por un lado implica la noción de propagación, y por otro lado la de creación inicialmente está consustanciada con una realidad geométrica y deviene en dos condiciones:

1. La conquista de una imaginación material, lo cual significa para el artista la transustanciación de los elementos.
2. La revelación de que esa condición material debe ser plasmada, puesta en un objeto; en consecuencia el lugar de esta aplicación, su resultado, será el cuadro.

Pero la belleza no se ve coartada por ningún modo expresivo, al contrario el artista aprovecha todo, lo que esté a su alcance y lo “transforma”, los objetos no representan la realidad, la redimensionan de acuerdo al antojo del día o a lo que ordena su espíritu. En este sentido una vez más José María Salvador afirma: “Bárbaro Rivas desarrolla siempre un dibujo que está, por encima de su chocante rudimentariedad y torpeza, alcanza a ser vehículo de tremenda expresividad”²⁰.

Un recurso de tremenda consolidación que se va exponiendo en un sinnúmero de artistas es el autorretrato. En la pintura “ingenua” este es un recurso y una temática, que se exploran a fondo y de diversas maneras, al menos en los ingenuos venezolanos. Pero no sólo en ellos sino también en los ya mencionados Vincent van Gogh, Nikifor, Felicinda Salazar o Cirilo Mendora, etc. En este sentido cabe acotar que las relaciones retratísticas en Rivas se extienden hacia diversos puntos. Visto así es interesante ver lo que nos plantea Félix Suazo al respecto:

Pero si los contactos expresivos entre Rivas y Chagall son elocuentes, más sugerentes aún resultan las semejanzas de su trabajo con la obra del inglés Francis Bacon (Dublín, 1909–Madrid, 1992), uno de los últimos expresionistas radicales. Bacon, quien produjo también una extensa obra autorretratística, despliega una ferocidad contra el soporte que el

¹⁸ BACHELARD 1965.

¹⁹ BACHELARD 1965: 75.

²⁰ SALVADOR 1992: 6.

petareño no tiene, pero que emula, sin embargo, con un trazo vigoroso. En ambos, el rostro es una máscara dinámica que se contorsiona, intentando defenderse de las pulsiones instintivas que la amenazan. Otras cosas que los emparentan son el autodidactismo y la apelación a la imagen fotográfica como intermediadora “especular” de la pintura²¹.

Es decir que el rostro y el autorretrato en Rivas encontrará un vasto número de obras donde la representación de sí mismo, se plasmará de múltiples formas. En ocasiones acompañando sus santos y así exponiendo su fe religiosa, como en “Autorretrato con Santa Bárbara”, o en otras ocasiones ofreciéndonos una visión sui géneris de su propia introspección, tal como aparece en “Autorretrato con bastón”²².

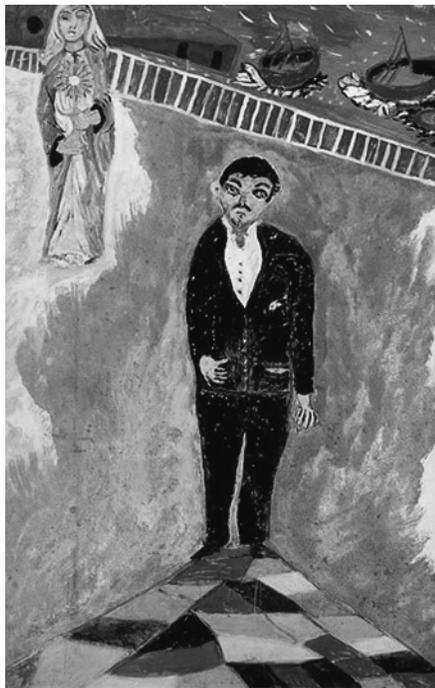
El autorretrato es parte también de un paisaje, que de pronto revela la psique del artista, o en ocasiones es un personaje más vinculado al medio que le rodea. El espacio juega un papel importante, tal como hemos afirmado, en la obra de Rivas, y la plasmación de su rostro en diversos cuadros o expresiones así parecen confirmarlo. De esta manera el retrato funciona en ocasiones como un simple personaje más del conjunto, en otras es básicamente él mismo, en una tercera la relación aparece generalmente con presencias metafísicas y religiosas, finalmente nos muestra su soledad y su individualidad. Frente a ese carácter místico José María Salvador cita el artículo de Lumo Riera²³, donde Bárbaro Rivas afirma: “Ahora tengo mucho que hacer. Tengo que pintar todas estas figuras de esta biblia. Pinto todo lo que me traen y las revelaciones”²⁴. En este sentido su mundo interior representado a través de sus rostros también se convertirá en una revelación de lo profundo psíquico, del inconsciente. Los valores de la obra no son los corporales, sino los interiores.

²¹ SUAZO 2013.

²² Rivas, *Autorretrato Con Bastón*.

²³ RIERA 1964: 8.

²⁴ Lumo Riera citado por José María Salvador en: SALVADOR 1992: 18.



[Figs. 9–10. «*Autorretrato con Santa Bárbara*»; Descripción: Duco sobre cartón. 88x58 cm; Localización: Galería de Arte Nacional. Autor: Bárbaro Rivas; «*Autorretrato con bastón*». Descripción: Duco sobre cartón. 61x40,6 cm; Localización: Galería de Arte Nacional. Autor: Bárbaro Rivas.]

La copia de la posición y del rostro no son simples esquemas voluntarios, una avizorada “locura” y soledad afrentan la fuerte exposición de un cuadro que nos desacostumbra, al ponernos la imagen casi en blanco y negro, por otro lado la expresión de los ojos en la fotografía, reflejan melancolía, pero también sencillez, transparencia, tranquilidad y un abigarrado mundo interior. En este sentido Francisco Da Antonio declara lo siguiente:

Todas estas variantes expresivas de Bárbaro Rivas quedan referidas a un doble propósito: al cumplimiento de una imperiosa necesidad de comunicación y a su afán manifiesto, como dijéramos en alguna oportunidad, por enseñar, por mostrar los caminos hacia el amor, por ejemplarizar con la bondad; por estigmatizar el error y por evidenciar el triunfo del espíritu sobre cualquier otra potencia²⁵.

Si damos un breve acercamiento al arte ingenuo en Venezuela, rápidamente hallaremos una constante. La pintura se la ejerce desde una condición de

²⁵ ANTONIO 1956: 50.

“despreocupación”, de demolición de lo intencional. Acaso de pronto esta actitud parezca ser una pretensión del artista; en una palabra como si el acto (que no la acción) fuera una condición de propio deseo y del goce²⁶, es decir como si “la propia figura del acto estuviera desprovista de su consciente, una justa estima del peso que tiene que soportar cuando algo, precisamente, marca una dimensión de paradoja, de antinomia interna, de profunda contradicción, pero que permite concebir la dificultad que representa para ellos sostener la carga”²⁷. Dicho en otras palabras como si el acto no surgiera como especulación de una contradicción, sino que se colocara allí la aparición de lo místico y lo sagrado. La obra adquiere la dimensión interior del acto revelado tanto en su morfología, como en su forma, que rápidamente se ve incrustada de múltiples distorsiones o visualizaciones propias derivadas también de un carácter mágico. Así, por un lado el artista ingenuo apuesta a una imaginación de desmesura, por otro actúa en la construcción de un mundo plagado entonces donde todo parece onírico y brillante. Es un universo plagado de luces. Esta condición mágica, onírica, lúdica está presente desde siempre y desplegada a través de toda su obra. Así una vez más estas características las podemos observar en cuadros como “El perdón”²⁸ de 1962.

Esta parece ser la propia condición del artista ingenuo, el cual en un momento determinado abandona a su propia voluntad interior, las cosas no están marcadas por la presencia de su condición de “ente”²⁹, al contrario deviene en un dejar ser y hacer, que el inconsciente fluya. Desde ese lugar, la experiencia del pintar surge como una condición que rodea a la obra y trasciende lo propiamente escolástico. Entendiendo que hay una redimensión no sólo de las temáticas y de los signos que fluyen dentro de ella, sino también en todos los campos y ambientes.

²⁶ Ambas acepciones en el sentido freudiano del término.

²⁷ ALBERRO 2013: 37.

²⁸ Rivas, *El Perdón*.

²⁹ De acuerdo con la definición de Heidegger en: HEIDEGGER 1988.



[Fig. 11. Descripción: Duco sobre masonite. 60x48 cm;
Localización: Colección Mauro Villegas.
Autor: Bárbaro Rivas, «*El perdón*».]

Aún y cuando esta forma de percepción del arte fuera rechazada por la “Academia”, sin embargo la aparición de otros artistas anteriormente mencionados, dieron una apertura y un desarrollo diferente que el arte plástico había tenido hasta el momento. Tal como lo afirma Juan Calzadilla: “esta historia se ha ordenado, en lo externo, como un todo que pretendió insertarse, en un principio tímidamente, en la perspectiva del arte académico europeo, y en lo interno, superar y erradicar el modelo primitivo en que degeneró, según se pensaba la tradición de los imagineros coloniales, cuyo espíritu impregna de carácter propio al arte popular derivado de ella, hasta el fin de la centuria pasada (...)”³⁰.

Ya hemos intentado afirmar igualmente, según lo que nos plantea María Salvador, que la estructura de la obra viene cargándose de múltiples registros, desde donde aparece la combinación de “líquidos pigmentos”³¹ para ampararse en un tipo de figura que abandona la representación de la realidad vista, sustituida por una realidad personal y particular.

Pero como resulta imposible establecer un deslinde entre arte y vida, Bárbaro Rivas de este modo también veía y contaba por medio de sus pinturas. Por

³⁰ Juan Calzadilla citado por Eduardo Ruiz en: RUIZ 1998: 97.

³¹ SALVADOR 1992: 14.

lo tanto recurrió a la complejidad del color y sus “posibilidades expresivas (...) [que] obedecen únicamente a las corazonadas de su pincel fabuloso; [el cual] no toma en cuenta conceptos tan básicos para el arte convencional como lo son las nociones de perspectiva, proporciones, unidad cromática, equilibrio y claroscuros ya que su pintura no es ni pretende ser docta, puesto que no se estudia, se siente”³².

La obra de Bárbaro Rivas trascendió finalmente su propio devenir de locura y caótico, nos conlleva a puntos en los cuales no sólo su voluntad, interior sino también la nuestra, así no única y expresamente su calidad creadora, sino también nuestras perspectivas instaladas desde la mirada, nos pone frente a interrogantes que sobre el arte, aún no han sido y probablemente no serán resueltas. Bárbaro Rivas comprendió que más allá de las definiciones sólo resta un elemento para el arte, y este es: la creación. Rivas la tuvo, y en medio de una pobreza extrema se aferró a la pintura y por temporadas intermitentes se aisló sólo para crear su repertorio plástico lleno de sensibilidad primitiva, primordial e inocente. Ahondó desde lo más profundo sus ángeles y demonios, y casi al final de su vida agregó:

*Yo vengo pintando de nacimiento pero después de enfermo es que me conocen [...] Pero mucho antes de que me conocieran ya yo pintaba.*³³

Bárbaro Rivas

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA 2013 – L. Acosta, *Arte Popular y Artesanía de Venezuela: BARBARO RIVAS – Artista Popular*, en: *Arte Popular y Artesanía de Venezuela*, Accedido Noviembre 17, 2013. <http://artesanosdevenezuela.blogspot.com/2010/09/barbaro-rivas-artista-popular.html>.
- ALBERRO 2013 – N. Alberro, *Lectura Del Seminario XV – El Acto Psicoanalítico*, Accedido Septiembre 26, 2013. <http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=1150>.
- ANTONIO 1956 – F. de Antonio, *Bárbaro Rivas, apunte para un retrato*. Caracas: Impr. Cromotip, 1956.

³² SALVADOR 1992: 36.

³³ Dallón citado por José María Salvador. La cita de Dallón es tomada de: DALLÓN 1964: 15.

- BACHELARD 1965 – G. Bachelard, *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- DALLÓN 1964 – E. Dallón, *El Pintor Bárbaro Rivas, Un Abuelo Bondadoso y Genial*, “Diario El Mundo”, Noviembre 3, 1964.
- HEIDEGGER 1988 – M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- MARÍN-MEDINA 2010 – J. Marín-Medina, *El arte germinal de Rousseau: una revisión*, “El Cultural”, Mayo 28, 2010, El mundo edition, sec. Arte.
- REYES TORRES 2011 – E. Reyes Torres, *Bárbaro Rivas: (1893–1967)*. [Caracas, Venezuela]: El Nacional: Fundación Bancaribe, 2011.
- RIAL 1990 – J. A. Rial, *Pintura de Bárbaro Rivas*. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1969.
- RIERA 1964 – L. Riera, *Bárbaro Rivas, el Rousseau de Petare*, “Bohemia Venezolana”, Revista Bohemia edition, sec. Cultura, 1964.
- RIVAS, BOULTON, DA ANTONIO 1984 – B. Rivas, A. Boulton, F. Da Antonio y Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. *Bárbaro Rivas, la intuición pictórica*. [Caracas, Venezuela]: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1984.
- RIVAS, CALZADILLA 1976 – B. Rivas, J. Calzadilla, *Obras fundamentales de Bárbaro Rivas*. Petare, Venezuela: Consejo Municipal del Distrito Sucre, 1976.
- RIVAS et all. 2007 – Bárbaro Rivas, S. Juan Ignacio Parra, D. Rafael Romero, Félix Suazo y Sala Trasnocho Arte Contacto, *Bárbaro Rivas: expresiones emotivas: en ocasión del 40 aniversario de su fallecimiento*, Caracas 2007.
- RUIZ 1998 – R. Ruiz, *Una aproximación crítica a la historia del arte ‘popular’ en Venezuela*, “Kaleidoscopio”, vol. 5, n.º 9 (Junio 1998), pp. 93–101.
- SALVADOR 1992 – J.M. Salvador, *Bárbaro Rivas: incandescencias y rescoldos*, Centro de Arte Crisol, 1992. http://eprints.ucm.es/7116/1/Barbaro_RIVAS.pdf.
- SARABIA, ZAMORA 1987 – X. Sarabia, E. Zamora, *Bárbaro Rivas, el iluminado*, Videocasete (BETA) 28 min. Caracas: Universidad Nacional Abierta, 1987.
- SUAZO 2013 – F. Suazo, *Bárbaro Rivas. Autorretratos: 1954–1966*, [www.paisportatil.com](http://paisportatil.com). Accedido Noviembre 17, 2013. <http://paisportatil.com/2011/12/19/barbaro-rivas-autorretratos-1954-1966-2/>.

Summary

**POPULAR ART, PRIMITIVE ART AND FIGURATIVE ART
IN THE PAINTINGS BY BÁRBARO RIVAS**

Bárbaro Rivas (1893–1967) is considered to be the first ‘primitivist’ and ‘figurativist’ in Venezuela. Local and ludic elements create the central axis of popular and figurative Venezuelan art transformation from the late 19th to the mid-20th century. It was when a sign in painting was redefined – resignified and became an element binding main forms of popular art, reality of artist’s world, simplicity of life transformed into an idea of primitivism. Like other artists of his times (Armando Reverón), Bárbaro Rivas derived his art from life of local society and his own experience. His art is marked with autobiographical elements, which constitute a borderline between common sense and madness. Presented world is permeated with religiousness, magic and superstitions. In visualization, it is important to present reality from a double perspective; his artworks contain two- and three-dimensional grounds embraced in a single depiction. Plastic poetics of Bárbaro Rivas contains contradictory elements, inconsistent *prima facie*, yet containing in their nature rudimentary elements rooted in popular imagination, religious beliefs, etc. The world, being a mixture of elements, becomes a peculiar metisage expressed through the simplicity of primitivism, in the context of searching and describing new worlds and experience. This article aims not only at explaining how Venezuelan artist imagines and plans his art, but also at describing his approach to popular and local elements in Venezuela, which then spread across the whole Latin America as a form of artistic expression.

translated by Małgorzata Leśniak

Streszczenie

**SZTUKA LUDOWA, PRYMITYWIZM I FIGURATYWIZM
W MALARSTWIE BÁRBARO RIVASA**

Bárbaro Rivas (1893–1967) jest uznawany za pierwszego prymitywistę i „figuratywistę” w Wenezueli. Elementy miejscowe i te o charakterze ludycznym tworzą centralną oś przemian sztuki ludowej i figuratywnej w Wenezueli od końca XIX aż do połowy XX wieku. Znak w malarstwie uległ w tym czasie zmianie znaczenia – resygnifikacji i stał się elementem łączącym główne formy sztuki ludowej, rzeczywistość świata artysty, prostotę życia przekształconą w ideę prymitywizmu. Bárbaro Rivas podobnie jak inni artyści jego epoki (Armando Reverón) wyprowadzał swoją twórczość z życia społeczności lokalnej i swoich własnych doświadczeń życiowych. Sztuka naznaczona została elementami autobiograficznymi, które stanowią granicę między rozsądkiem

a szaleństwem. Ukazany świat jest przepojony religijnością, magią, przesądami. W obrazowaniu ważne jest ukazanie rzeczywistości w ujęciu podwójnej perspektywy, w dziełach odnajdujemy plany dwuwymiarowe i trójwymiarowe zamknięte w jednym przedstawieniu. Poetyka plastyczna Bárbaro Rivasa to elementy sprzeczne, nieprzystawalne *prima facie*, mające jednakże w swej istocie elementy rudymenarne zakorzenione w wyobraźni ludowej, wierzeniach religijnych itp. Świat, będący mieszaniną elementów, staje się swoistym metyżem, wyrażony zostaje prostotą prymitywizmu w kontekście wynajdywania i opowiadania o nowych światach i doświadczeniach. Artykuł ma na celu nie tylko wyjaśnienie, w jaki sposób wenezuelski artysta wyobraża sobie i planuje sztukę, lecz także jaki był jego stosunek do elementów ludowych i lokalnych w Wenezueli, które następnie rozprzestrzeniły się na całą Amerykę Łacińską jako formy artystycznego wyrazu.



Fig. 7. «Autorretrato con Santa Bárbara», Bárbaro Rivas, duco sobre cartón. 88x58 cm, Galería de Arte Nacional

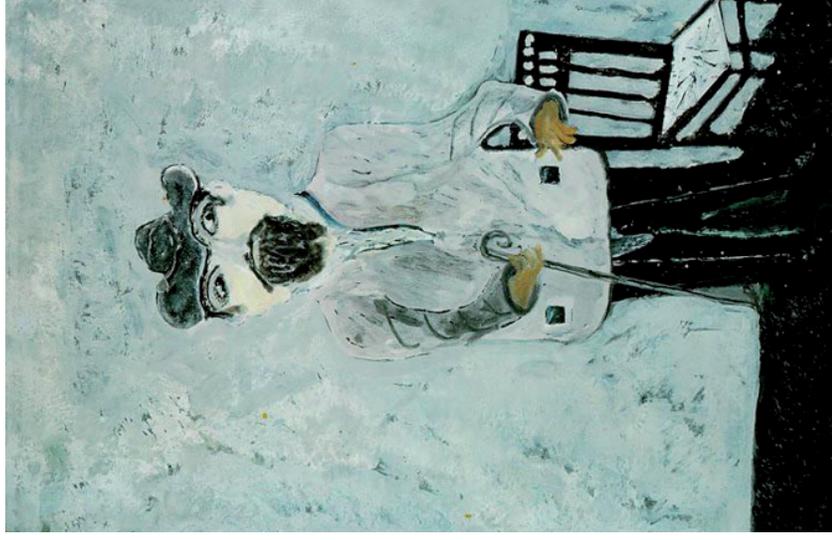


Fig. 8. «Autorretrato con bastón», Bárbaro Rivas, duco sobre cartón. 61x40,6 cm, Galería de Arte Nacional