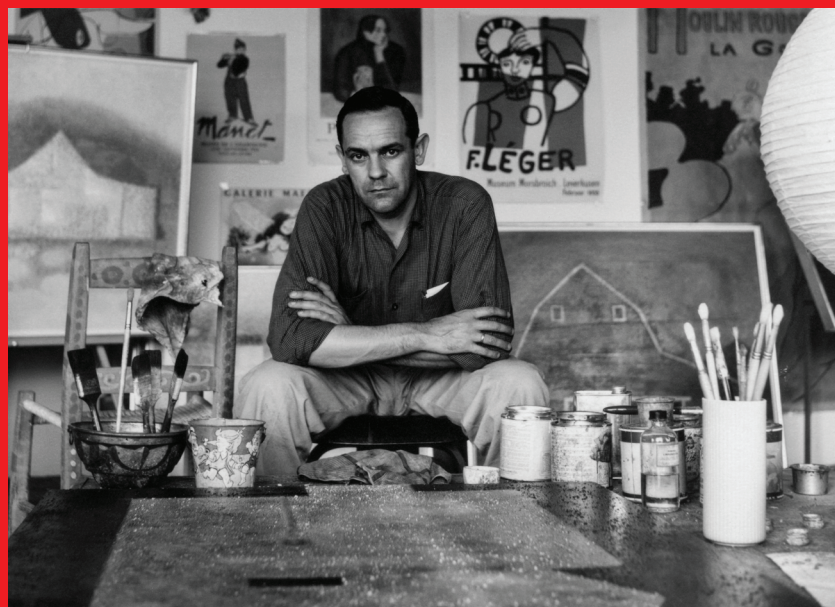


GRAZIANO GASPARINI Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

PRODUCCIÓN, PROMOCIÓN Y EXHIBICIÓN
ENTRE ITALIA Y VENEZUELA



RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

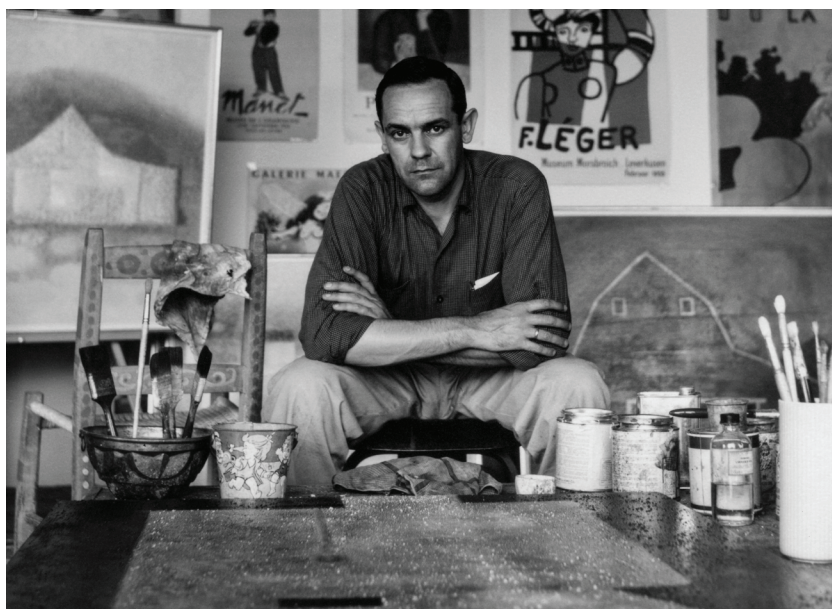


**GRAZIANO GASPARINI
Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

PRODUCCIÓN, PROMOCIÓN Y EXHIBICIÓN
ENTRE ITALIA Y VENEZUELA

GRAZIANO GASPARINI Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

PRODUCCIÓN, PROMOCIÓN Y EXHIBICIÓN
ENTRE ITALIA Y VENEZUELA



RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES





ARQ. RAMÓN GUTIÉRREZ
Director

MG. ARQ. PATRICIA MÉNDEZ
Dirección Editorial

Diseño Gráfico
DG MARCELO BUKAVEC
marcebuk@gmail.com

© CEDODAL, abril de 2021.

ISBN 978-84-09-29558-6

Todas las imágenes que ilustran este libro proceden del Archivo Graziano Gasparini (Caracas), a excepción de las que tengan otra indicación.

Foto de cubierta: Paolo Gasparini, Caracas, 1957 (Gentileza del autor).

Rodrigo Gutiérrez Viñuales (autor y editor). Graziano Gasparini : Producción, promoción y exhibición entre Italia y Venezuela ; 1a. ed. Granada : CEDODAL - Centro de Documentación de Arte y Arquitectura Latinoamericana: abril, 2021.
256 p. ; 22x22 cm.

ISBN 978-84-09-29558-6

1. Historia del Arte. 2. Arte Latinoamericano. 3. Arte Venezolano. 4. Arte Italiano

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente en todo o en parte, una obra literario, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
2. NOTAS DE JUVENTUD Y LLEGADA A VENEZUELA (1943-1948)	9
3. BREVES NOTAS CONTEXTUALES SOBRE EL PROCESO DE MODERNIZACIÓN DEL ARTE VENEZOLANO (1936-1959)	32
4. EN TORNO A LA XXVII BIENAL DE VENECIA (1954)	44
5. LA XXVIII BIENAL DE VENECIA (1956)	60
6. GRAZIANO GASPARINI, PINTOR VENEZOLANO (1949-1959)	74
7. COLECCIONISMO Y MECENAZGO. EL "PREMIO GRAZIANO" (VENECIA-MILÁN, 1951-1957)	112
8. GRAZIANO Y LA GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CARACAS, 1957-1962)	150
9. EXPOSICIONES DE PINTURA EN LOS TIEMPOS DE UN HISTORIADOR DE LA ARQUITECTURA (1959-2000)	172
10. PALABRAS FINALES	206
GALERÍA FOTOGRÁFICA	221
BIENALES DE VENECIA (1948-1956)	221
GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CARACAS (1957-1958)	233
GRAZIANO GASPARINI EN LALENTE DE RAMÓN PAOLINI (1974-2012)	239
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	249

Yo siempre he pensado que en la lápida que ponen en el lugar donde uno es enterrado cuando muere, además del nombre y apellido y las fechas que dicen nació en tal año y murió en tal año, debería agregarse por lo menos, una o dos palabras que digan, en mi caso, algo así como: arquitecto, historiador, botánico, amó a Venezuela, amó su arquitectura, le gustaban los cujés, le gustaba Paraguaná; y a los que no hicieron nada que les pongan: «Aquí sigue descansando».

(Graziano Gasparini, en: Burelli, Guadalupe. *Italia y Venezuela: 20 testimonios*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2006).

1. INTRODUCCIÓN

Hacia mediados de abril de 2009 nos organizamos con mi padre, Ramón Gutiérrez, para coincidir una semana en Caracas, viajando él desde Buenos Aires y yo desde Granada. En mi caso era la primera vez que iba a Venezuela, con lo cual dentro del plan estaba el de conocer espacios esenciales como el Museo de Bellas Artes, la Galería de Arte Nacional, el Museo Sofía Imber, la Ciudad Universitaria y otros lugares ineludibles, entre ellos, para despuntar el vicio de la bibliofilia, una de las librerías de viejo más grandes del mundo, La Pulpería del Libro, en Sabana Grande. Varios de esos recorridos los hicimos con buenos amigos como Carlota Ibáñez y Ramón Paolini.

El objetivo principal del viaje, en realidad, era otro: pasar unos días con Graziano Gasparini en su hacienda el “Hato Las Virtudes”, en Paraguaná, un edificio de 1839 adquirido por los Gasparini en 1996 y recuperado por Graziano para vivienda, apacible lugar de retiro al cual añadiría la construcción de un ala para conservar el grueso de su biblioteca personal, unos 4.000 volúmenes. Después de muchos años de discusión, de defensa a ultranza de los respectivos (y bastante alejados entre sí) puntos de vista sobre temas americanos, y no pocos enfrentamientos serios, Graziano y mi padre, si bien seguirían difiriendo en sus perspectivas, habían ido encontrando no solamente espacios de diálogo sino los cauces para ir construyendo una amistad que se iría fortaleciendo y duraría con solidez hasta el fallecimiento de Graziano.

Llegaríamos a Paraguaná tras un viaje de ocho horas desde Caracas, en la camioneta de Graziano, quien condujo todo el viaje (lo haría también a la vuelta; tenía entonces sólo 84 años de edad). Entre los días miércoles 15 y domingo 19 de aquel mes compartimos unos días inolvidables, cuya rutina fue desayuno, tiempo de lecturas, hurgue en la biblioteca y revisión de archivos fotográficos, almuerzo, siesta, horas y horas de amena charla en el patio cubierto —en donde la notable memoria de Graziano y su particular sentido del humor fueron dos rasgos característicos—, cena. De la revisión matutina de archivos fotográficos devino una importante donación de Graziano de fotografías de distintos lugares y momentos al CEDODAL, a partir de la cual se organizó una exposición en Buenos Aires al mes siguiente (mayo de 2009). También de un conjunto de fotos vinculadas a sus experiencias dentro de ámbitos de arte contemporáneo las que suponen uno de los soportes gráficos centrales de la presente publicación. Por su parte, las largas horas vespertinas de conversaciones, a veces con un itinerario previamente establecido (sobre todo en lo que tocaba a esos vínculos con el arte contemporáneo), aunque en su mayor parte espontáneas, fueron grabadas al completo.

Pasada más de una década de aquella experiencia, y como una forma de recordar a Graziano, fallecido a finales de noviembre de 2019, y en cierta medida saldar una deuda contraída tácitamente con él de publicar estas

“memorias parciales”, *desempolvé* esos archivos de audio con el fin de extraer sus contenidos fundamentales. A ellos se sumó, primero la documentación que gentilmente me había entregado, y luego, en el proceso de redacción del documento final, la invaluable ayuda de su esposa Luise Margolies de Gasparini, quien con enorme generosidad dedicó un precioso tiempo a revisar los archivos de Graziano en Caracas e ir enviándome de manera organizada un valiosísimo repertorio de imágenes y noticias que permitieron enriquecer notablemente este trabajo, el que, sin su ayuda, esmero y entusiasmo, no hubiera sido igual.

En este libro recupero muchas de las historias que Graziano me relató en aquél viaje de 2009, las que en buena medida han quedado relegadas al olvido, bien por su carácter a veces coyuntural (o breve), bien porque en su trayectoria la praxis como historiador de la arquitectura, y su acción dentro de la conservación del patrimonio (temas a los que él reconocía haber sido introducido por Carlo Scarpa), terminaron por opacar tanto sus emprendimientos institucionales vinculados al arte contemporáneo, entre Italia y Venezuela, como inclusive su trayectoria como artista plástico. Si bien está última pasión la desarrolló hasta sus últimos años (de hecho, cuando hicimos la visita a Paraguaná estaba en plena producción de una de las tantas series de obras que dedicó a “Las Virtudes”), indudablemente la primera década desde su llegada a Caracas, la que iría desde 1948 hasta los escasos años en que funcionó la Galería de Arte Contemporáneo fundada por él en 1957, es la más intensa desde el punto de vista institucional.

En este trabajo, pues, hemos rescatado esos testimonios orales de Graziano, cotejándolos con bibliografía, hemerografía y documentación acopiada a partir de ellos. Hemos estructurado una narración que imbrica sus recuerdos dentro de la compleja red que supuso en esos años la construcción de la modernidad venezolana en el ámbito de las artes y la cultura, a la vez que recuperamos su papel en la promoción artística vinculado a Italia y particularmente a Venecia, lo que generó un puente entre esta ciudad y el arte venezolano. El hecho de que hayan pasado algo más de diez años desde que charlamos con Graziano sobre estos temas ha hecho que se haya incrementado el conocimiento sobre estos periodos, fundamentalmente en Venezuela y en Italia, países centrales en este relato, y por tanto el estudio ha podido ganar en referencias y en cuanto a la mejora de los contextos expuestos en él.

2. NOTAS DE JUVENTUD Y LLEGADA A VENEZUELA (1943-1948)

A lo largo de las charlas mantenidas con Graziano Gasparini quedó patente que el interés principal de su vida, su pasión y su brújula fueron la arquitectura y la historia de la arquitectura, y hacia ellas, inclusive, haría virar su propia producción plástica una vez radicado en Venezuela, a la que dedicaremos apartados específicos. Nos cuenta que esa afición forma parte de sus primeros recuerdos:

“con 6 años iba en bicicleta a ver las ruinas romanas de Aquilea y Grado, en Gorizia. Siempre me impresionó la Basílica de Aquilea, construida en el siglo IV por gente que huía de la invasión de Atila, sobre un antiguo templo romano. A un metro y medio de profundidad se encontró un piso de 70 metros de largo por 25 de ancho: un sólo mosaico con decoraciones de marinas, peces y otros elementos. Se ve que eso me quedó impregnado y que años después, en el Istituto Universitario di Architettura y siendo ya el alumno dilecto de Carlo Scarpa, decidí hacer mi tesis sobre las relaciones entre la arquitectura bizantina y la arquitectura veneciana, y el plan fue aceptado. Fui el único alumno que entonces presentó una tesis sobre historia de la arquitectura, ya que el resto presentó proyectos de edificios. Hice un documento a máquina, ilustrado con fotos hechas por mí. Me pasé un año y medio buscando calle por calle, casa por casa, datos sobre la influencia bizantina en la arquitectura veneciana del siglo IX al siglo XIII. Este manuscrito está en la Biblioteca Marciana de Venecia. Tuvo mucho éxito y me dieron la calificación máxima”¹.

Graziano, que había nacido en Romans d’Isonzo (Gorizia) el 31 de julio de 1924² siendo sus padres el restaurador industrial Luciano Gasparini y Anita Viola, rememora los años de la segunda guerra, “en que prácticamente no podía viajar, ni siquiera a ver a mis padres que vivían en el Friuli, cerca de Udine. Era constante la presencia de aviones norteamericanos que bombardeaban los ferrocarriles, los puentes, las carreteras”³. Son tiempos —incluyendo los años anteriores— de los que, afortunadamente, se conservan varios y sustanciosos documentos gráficos, desde fotografías infantiles hasta las de los cuatro hermanos Gasparini (Mario, Graziano, Lucio y Paolo) paseando o esquiando en los Alpes, o las de Graziano durante las competiciones de atletismo regionales y nacionales representando a Gorizia, entre 1940 y 1943, fotos que guardaba en un álbum especial junto a recortes de periódico alusivos: se entrenaba con la idea fija de llegar a competir en los Juegos Olímpicos de Londres, en 1944, los cuales fueron cancelados debido a la guerra.

Es también época de sus primeras armas en el arte de la pintura, de la que se atesoran algunos testimonios. Con 18 años de edad expone en la Sesta Mostra d’Arte del G.U.F. Guido Resen en Gorizia (15 al 30 de agosto de 1942), de la que tomaron parte once artistas y 58 obras en total. Estas exposiciones de arte del G.U.F. (Gruppi Universitari Fascisti) tenían ediciones en varias ciudades italianas. En la cubierta del catálogo goriziano de 1942 se incluía la referencia a “Anno XX”, recordando el vigésimo aniversario del ascenso de Benito Mussolini como presidente del Consejo de Ministros del Reino de Italia. Graziano presentó a la sazón tres óleos: *Ragazza tedesca*,

1. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

2. Datos tomados de: *Museo de Bellas Artes de Caracas. Catálogo general*. Caracas, Talleres Tipográficos “El Globo”, enero de 1958, p. 14.

3. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

Studio di vecchia y Natura morta (núms. 16 a 18 de catálogo), las cuales nos hablan de su inclinación inicial a la figuración. Existe fotografía del *Studio di vecchia*, aparentemente el que más llamó la atención del jurado por la manera original de contrastar y combinar colores fuertes; como curiosidad destacaremos que esa obra la firma “Gasparini”, lo que en poco tiempo cambiaría para dejar paso a su tradicional rúbrica “Graziano” dispuesta en curva. A ello acompañaría, como veremos, la transición —que sería temporal— a la abstracción.

De la época de su formación en el Istituto Universitario di Architettura (1943-1948), además de su vínculo con Scarpa, Graziano recordaba vívamente a Egle Renata Trincanato, que, en 1938, fue la primera mujer en graduarse de arquitecta en el Regio Istituto Superiore di Architettura di Venezia (el que en 1940 se convertiría en el IUAV), y que en 1941 se incorporaría a la cátedra de Disegno Architettonico e rilievo dei monumenti de dicha institución. Recuerda también de esos años a Bruno Zevi, nombrado profesor de historia de la arquitectura en el IUAV en 1948.

Las ideas de Trincanato y Zevi —y en especial las incluidas en dos libros respectivos publicados en 1948— terminarían por ser decisivas en la práctica de Graziano vinculada al rescate de la arquitectura colonial venezolana algunos lustros después: Trincanato publicó su *Venezia minore*, en el que centra su atención no en la arquitectura monumental de la ciudad sino en la residencial, en la que se consideraba “arquitectura menor”, la de los barrios populares, desde el siglo XIII hasta el XVIII. Sin duda este acento en los valores arquitectónicos de construcciones sin ínfulas, permearían en el espíritu del joven Graziano, lo mismo que la praxis de Giuseppe Pagano, director en distintos momentos de revistas como *Casabella* y *Domus*, y quien descubriría su pasión por la fotografía a partir justamente de la preparación de una exposición sobre arquitectura popular, junto a Guarniero Daniel, la “Mostra dell’Architettura Rurale nell bacino del Mediterraneo” presentada en la VI Triennale di Milano en 1936⁴. En cuanto a Zevi, su trascendente *Saper vedere l’architettura*⁵ y sus conceptos acerca del valor de lo espacial en la arquitectura, también lo harían, marcando, entre otros aspectos, la mirada pictórica y fotográfica de Graziano, como veremos más adelante.

A todos estos recuerdos, en sus relatos, solía engarzarlos con vicisitudes de su arribo a Venezuela, aspecto este sobre el que fue requerido en diversas entrevistas. Graziano, al respecto, tenía un relato más o menos estandarizado, el que, con pequeñas diferencias (algún detalle, algún nombre) es el que transmitió habitualmente según pudimos constatar⁶. Lo reflejaremos aquí, a partir de lo que él personalmente nos narró, aunque añadiendo en algún caso puntual detalles tomados de esas otras entrevistas citadas, como asimismo algunas informaciones y matizaciones surgidas del propio trabajo de campo y revisión documental que hicimos, de tal manera de establecer una versión más completa.

Hacia 1945, al momento de terminar la segunda guerra mundial, Graziano sería convocado por Carlo Scarpa para trabajar (hasta 1948) en la recuperación de los pabellones de la Bienal de Venecia (Italia, España, Bélgica,

4. Ver: Podestá, Attilio. “VI Triennale. Mostre dell’architettura”. *Casabella*, Milán, N° 104, agosto de 1936, p. 11.

5. Se publicaría en castellano apenas tres años después: Zevi, Bruno. *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1951.

6. Burelli, Guadalupe. *Italia y Venezuela: 20 testimonios*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2006; Rivera, Nelson. “Palmo a palmo, pueblo a pueblo”. *El Nacional*, Caracas, 2 de febrero de 2008; Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. Entrevistas inéditas. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 16 y 18 de abril de 2009; “Graziano Gasparini (Premio Nacional de Cultura, mención Arquitectura 1995)”. Registro Nacional Voz de los Creadores, Caracas, 5 de julio de 2013. Canal de Youtube; Vega-Padilla, Ana Cecilia. “Graziano Gasparini. Arquitecto, historiador y restaurador”. 31 de marzo de 2015. *Quiroga*, Granada, núm. 8, julio-diciembre de 2015, pp. 130-141.

7. La Bienal de Venecia, pionera en ese formato bianual, había tenido su primera edición en 1895.

Rusia, el de Artes Decorativas...), que hasta el fin de la contienda habían sido ocupados por los nazis. Estos los utilizaron como depósitos de documentos y los habían transformado a la fuerza, derribando paredes de los mismos para que pudiesen desplazarse e introducirse cajas grandes. Tras la guerra se llevaron todos esos materiales, pero dejaron los pabellones en condiciones lamentables. En aquél entonces fungía como secretario general de la Bienal⁷ el historiador de arte Rodolfo Pallucchini, notable especialista en pintura veneciana, de quien Graziano era muy amigo: lo había conocido a los 16 años en calidad de profesor.

La XXIV Bienal de Venecia, la primera tras el fin de la guerra⁸, se llevó a cabo entre mayo y septiembre de 1948, y es recordada como “la Bienal de Peggy Guggenheim”, por el histórico hecho de que la reconocida coleccionista y promotora artística expuso una destacada selección de obras de su acervo en el pabellón de Grecia (aprovechando que estaba vacío), con montaje de Carlo Scarpa. La provechosa experiencia determinaría que Peggy retornara al año siguiente a la ciudad con el fin de establecerse en el Palazzo Venier dei Leoni, edificio del siglo XVIII, dejando Nueva York; como se sabe, trasladaría su colección a la ciudad italiana. La Bienal de ese año también incluyó una muestra de impresionistas comisariada por Roberto Longo, una retrospectiva de Picasso y una exhibición que incluyó a artistas considerados degenerados por el régimen nazi en Alemania: Otto Dix y Karl Hofer⁹.

En lo que toca a Graziano, es importante señalar que en ese tiempo concretó acciones relevantes como escenógrafo y diseñador gráfico. En la primera de las ramas destaca la decoración que realiza para el ingreso a la Mostra Internazionale della Tecnica Cinematografica, en los Giardini de Venecia (1947). Más aún, en ese mismo año, y con motivo de un “Festival dell’atto unico di prosa” a realizarse en septiembre en La Fenice bajo la coordinación de René Farrell, director de cine de origen alemán, Graziano iba a tener un papel destacado como autor de las escenografías de 21 actos (únicos) del programa, como asimismo de la ejecución de una docena de bocetos; otros serían confiados a artistas de renombre como Pablo Picasso, Carlo Carrà, Filippo De Pisis o Massimo Campigli. Asistirían al festival, como queda registrado en recortes de prensa conservados en el archivo de Graziano, Jean Cocteau, Jean Marais, Louis Jouvet y otros personajes de la escena francesa.

En su faceta de diseñador gráfico, Graziano no solamente bosquejaría la cubierta del catálogo principal de la Bienal de Venecia de 1948 y varias publicidades incluidas en el interior del mismo, sino que también sería vencedor del concurso para el cartel de la IX Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica¹⁰ (y a la vez l’Esposizione Tecnica della Cinematografia), evento celebrado entre el 19 de agosto y el 4 de septiembre de ese año, como parte de la Bienal. Admiraba a Cassandre y especialmente su alfabeto tipográfico.

En cuestiones de pintura, rememoraba:

“Comencé pintando animales en las paredes de mi casa, cuando era chico. Siempre tuve facilidad para el dibujo¹¹. Fui mas bien autodidacta. Aunque hice el liceo artístico para adquirir una buena base cultural, ya que ahí se

8. La última se había llevado a cabo en 1942. Es de destacar que también durante la primera guerra mundial había quedado suspendido el evento, llevándose a cabo ediciones en 1914 y, luego, recién en 1920. Para saber más sobre el evento remitimos a: Di Martino, Enzo. *La Biennale di Venezia 1895-1995. Cento anni di arte e cultura*. Milán, Giorgio Mondadori, 1995.

9. Ver: Mascheroni, Loredana. “In Venice, a small exhibition for adepts celebrates the genius of Peggy”. *Domus*, Rozzano, 11 de junio de 2018. [En: www.domusweb.it . Consulta: 20 de agosto de 2020]

10. La primera edición había sido en 1932, en una época en la que se fueron sumando otros certámenes como parte de la Biennale, entre ellos el Festival Internazionale di Musica Contemporanea (1930) y el Festival Internazionale del Teatro (1934).

11. Su hermano Paolo recuerda que era muy buen dibujante (incluso a él le gustaba esta faceta más que la del pintor) y que, aún en Gorizia, hizo varios retratos a carbonilla.

enseñaba la arquitectura griega, la arquitectura romana, la pintura... Estaba también siempre en contacto con pintores jóvenes, aunque mi inclinación siempre iba para el lado de la historia de la arquitectura. Y si quieres ser pintor tienes que dedicarte únicamente a la pintura: ser pintor de domingo no sirve”¹².

Graziano participó de la Bienal con *Ícaro* (1948), una obra abstracta, compuesta por una serie de formas geométricas y orgánicas —algunas con ciertas reminiscencias dalinianas—, generando un espacio de cierto sabor metafísico. Esta obra, junto a otra similar, la conservó en Gorizia el hermano mayor de Graziano, Mario, y sigue en poder de la familia. Preguntamos justamente a Graziano acerca de los inicios de su actividad como pintor, la cual vincula al año de su ingreso al Istituto Universitario di Architettura, en 1943:

“Yo era entonces uno de los «jóvenes pintores de Venecia» junto con Emilio Vedova, Renato Guttuso, Giuseppe Santomaso, Franco Gentilini y otros¹³. Durante la guerra, Venecia se convirtió en una ciudad-refugio, protegida, por lo cual muchos artistas de Milán y de otros lados se radicaron ahí; grandes pintores como Carlo Carrà, Filippo De Pisis, Arturo Tosi. Había una galería llamada «Piccola Galleria», por cierto, diseñada por Carlo Scarpa. Quedaba a dos cuadras de la Piazza di San Marco y la regentaba un tal Roberto Nonveiller¹⁴, que luego de terminar la guerra en 1945 emigró a Mendoza (Argentina)¹⁵ y abrió una galería allí”¹⁶.

Graziano llegó a exponer en la Piccola Galleria de Nonveiller y asimismo en la Galleria Sandri (Venecia), la Galleria d’Arte dello Scorpione (Trieste)¹⁷ y la XXXV Mostra Colletiva dell’Opera Bevilacqua-La Masa (Sala Napoleonica, Venecia, julio de 1947). El año anterior, Carlo Scarpa, junto con los pintores Anton Giulio Ambrosini y Mario Deluigi había fundado en Venecia la Scuola Libera di Arti Plastiche. Graziano, en cuestiones plásticas y por razones obvias de cercanía, va a arrimarse a ese fuego, e inclusive nos devela quién fue el artista que le influyó de manera directa: “Yo era gran admirador de un pintor que se llamaba Mario Deluigi que en ese entonces se situaba en la línea del surrealismo abstracto”¹⁸. Sin duda la huella del trevisano Deluigi, que a su vez había sido alumno de Arturo Martini en la Accademia di Belle Arti di Venezia entre 1942-1944, queda plasmada en *Ícaro*, la obra con que Graziano se presentó en la Bienal de Venecia de 1948; tenía 23 años y fue el artista más joven en ser aceptado en

12. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

13. Para conocer más del arte de Venecia en esos años: Marchiori, Giuseppe. “L’arte a Venezia dopo il 1945”. En: Marchiori, Giuseppe (ed.). *Il Fronte Nuovo delle Arti*. Vercelli, Giorgio Tacchini Editore, 1978; Messina, Maria Grazia (ed.). *Venezia 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*. Catálogo de la exposición. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 settembre 1999-9 gennaio 2000; Del Giudice, Dolores. “Il panorama artistico delle Venezie nel secondo dopoguerra”. En: www.artericerca.com. Revista científico-cultural de d’Arte, Trieste, s/f. [Consultada: 15 de septiembre de 2020].

14. Abrió la “Piccola Galleria” en 1944. De ese año destaca un retrato en yeso patinado que le realiza el escultor Arturo Martini, obra que se encuentra en la Galleria d’Arte Moderna Ca’ Pesaro, en Venecia. Nonveiller dirigió, junto a Sergio Solmi, la revista “Lettere ed Arti”.

15. No pudimos confirmar datos de esta radicación en Mendoza, aunque sí en Buenos Aires, donde vivía en Rodríguez Peña 1003. Había llegado al país en 1948, y optó por la ciudadanía argentina en 1951. (Merlino, Adrián. *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII-XIX-XX*. Buenos Aires, Edición del autor, 1954, p. 268). Merlino reconoce haber tomado los datos de un librito publicado el año anterior: Ramos, José Ignacio. *Nonveiller (París otoñal)*. Buenos Aires, Editorial Fabril, 1953. Localizamos asimismo una publicación de Nonveiller, con reproducciones de óleos suyos: *Diez postales artísticas de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edición del autor, s/f. Vimos algunas obras suyas, discretas, en las que destacan las vistas urbanas (de París y Buenos Aires en el caso de las ediciones citadas).

16. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

17. Maldonado Bourgoïn, Carlos. “Graziano Gasparini”. Biografía disponible en Galería de Arte Nacional, Caracas.

18. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

dicha edición, según recordaba. Respecto de Deluigi, vale la pena mencionar, además de que la mayor parte de su trayectoria la realizaría vinculada a las galerías Il Cavallino (situada en la Riva degli Schiavoni, en Venecia) e Il Naviglio (en vía Manzoni 45, en Milán) fundadas respectivamente en 1942 y 1946 por Carlo Cardazzo —personaje al que referiremos en varias ocasiones en este trabajo por sus vínculos con Graziano—; en 1951 Deluigi sería uno de los firmantes, junto a Lucio Fontana, del Manifiesto dell'arte spaziale.

La producción pictórica de Graziano en Venezuela, como analizaremos más adelante, se iría alejando de las propuestas estéticas que caracterizaron a *Ícaro*. Como dijimos, esta obra fue seleccionada por el jurado de la Bienal de 1948, el que componían Carlo Carrà, Felice Casorati y Marino Marini (miembros elegidos por los artistas), y Renato Guttuso, Giacomo Manzù y Giuseppe Marchiori (elegidos por la comisión para las artes figurativas de la Bienal), jueces que nombraron como presidente al comisario extraordinario y presidente de la exposición, el profesor Giovanni Ponti¹⁹. Fueron admitidas 237 obras de 231 artistas, incluyendo extranjeros radicados en Italia²⁰.

En septiembre de 1948, prácticamente coincidiendo con la clausura de la XXIV edición del certamen, Graziano, de 24 años de edad, marchó a Caracas, poco tiempo después de que lo hubiera hecho su hermano Lucio. El arribo de los Gasparini a Venezuela formaba parte de un plan familiar de emigración. Habían perdido casi todo durante los años de la segunda guerra y la situación en Gorizia no era la más propicia para reconstituirse: al final de la contienda, entre 1945 y 1947 Gorizia se dividió en dos zonas por la línea Morgan: al oeste la zona A, administrada por los angloamericanos y la B por los yugoslavos. Tras el Tratado de París (1947) una gran parte de la provincia pasó definitivamente a manos yugoslavas, y la ciudad de Gorizia quedó partida en dos, creándose en el lado yugoslavo Nova Gorica. La línea fronteriza atravesaba inclusive uno de los cementerios de la ciudad.

En esos tiempos de gran dureza fue cuando Luciano Gasparini, quien se dedicaba a la restauración de maquinaria pesada y autotransporte, tomó la decisión de emigrar, eligiendo Venezuela pues tenían testimonios de una familia amiga que se había marchado poco antes a ese país y desde allí les habían transmitido certezas de prosperidad, a tono con la “política de concreto” que consagró al dictador Pérez Jiménez en cuanto a promover el arribo de profesionales y mano de obra cualificada desde la Europa de la posguerra.

El primero de los Gasparini en emigrar sería Lucio, quien, ya en Caracas, desempeñaría distintos oficios y llegaría, con el tiempo, a regentar una cantera de piedras que, entre otras acciones, serviría materiales para la construcción del Hotel Tamanaco (inaugurado en 1953). Graziano fue el segundo en arribar a la capital venezolana, y a continuación lo haría el padre, Luciano, quien continuaría trabajando con maquinarias pesadas e instalaría un taller propio en San Martín; retornaría a Italia a principios de los 60. El hermano mayor, Mario, médico de profesión, llegaría en 1951, acompañado de su madre Anita y del hermano menor, Paolo, quienes estuvieron solamente dos meses. Paolo regresaría para instalarse definitivamente en Caracas en diciembre de 1954. Mario volvería a Italia a mediados de 1955, tras haber trabajado como médico rural en los Andes venezolanos y en el Orinoco, peaje necesario para que le permitieran el ejercicio profesional de la medicina en Venezuela, la que desempeñaría fundamentalmente en Gorizia²¹.

19. Ha de aclararse que, a pesar de ser homónimos, no se trataba del arquitecto Gio Ponti, a quien también referimos en este ensayo.
20. *XXIV Biennale di Venezia*. Venecia, Edizione Serenissima, 1948, p. 18.

21. Conversaciones telefónicas con Paolo Gasparini, Caracas, 31 de enero y 6 de febrero de 2021.

A poco de la llegada de Graziano a Venezuela, en noviembre de 1948 se produjo el golpe de estado encabezado por Marcos Pérez Jiménez y el abrupto final del gobierno de Rómulo Gallegos. Antes, en Venecia, tras haberse clausurado la Bienal de ese año y, ante la confirmación de su marcha a América, Palluchini y Scarpa le habían encomendado a Graziano que hiciera gestiones allí a fin de contar por primera vez con la presencia del país sudamericano en la Bienal²².

Entre las primeras vicisitudes en el país de acogida, recordaba Graziano el encuentro en el bar del hotel Klindt (ya desaparecido), al norte de Altigracia, con los ingenieros Alfredo Rodríguez Delfino y Enrique Pardo Morales, quienes en 1957 crearían, junto a Luis Pietri Lavié, la firma Técnica Constructora, C.A.. Entonces,

“Con mi español aún “macarrónico”, “musalénico”, les conté que era arquitecto y me preguntan: ¿tú podrías hacernos un *proyectico* de una quinta para un amigo, Apolodoro Chirinos, que es el presidente del Banco de Maracaibo? Entonces les digo: perfecto, vamos mañana por la mañana a ver el terreno, para ver la orientación, el sol, la vista, etc. Y me puse a trabajar: prácticamente en una noche hice corte, planta, sección, fachada y perspectiva de una *quintica* como las que había ahí en la urbanización Los Caobos, con tantas habitaciones... Ellos quedaron encantados.

En esa época no había casi arquitectos en el país: el colegio de arquitectos contaba apenas con diez, entre ellos Gustavo Wallis, Carlos Raúl Villanueva, Carlos Guinand Sandoz, Andrés Vegas, Martín Vegas, Tomás José Sababria, Cipriano Domínguez (fundador de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela en 1945). Casi todos habían estudiado afuera²³.

Advertí pronto que en Venezuela empezaba un *boom* económico (y constructivo), en contraposición a lo que ocurría en Italia. Recuerdo que al regresar para la Bienal del 54, les pregunté a viejos estudiantes amigos míos que qué habían hecho en esos años en que yo había estado en Venezuela: uno me dijo que, como máximo, había decorado una perfumería. Las consecuencias de la guerra duraron al menos doce años en Italia²⁴.

Fue así como Graziano fue arraigándose, dejando atrás la *Venezia* donde residía para afincarse en la *Venezziola* a la que se aquerenciaba. En los cinco primeros años de estancia en Venezuela, Graziano recuerda haber realizado una treintena de obras arquitectónicas, y este tipo de tareas se extenderían aún un lustro más:

“Entre 1948 y 1958 me dediqué casi exclusivamente a la arquitectura constructiva, a través de una empresa constructora propia que se llamaba justamente «Constructora Graziano»²⁵. Sólo construía aquellas obras en las que podía estar presente físicamente.

22. Hasta entonces, de los países latinoamericanos, solamente habían participado en la Bienal, Argentina (1901, 1903 y 1922), México (1914) y Bolivia (1922). Cfr. Rodríguez, Bélgica. *Venezuela en la Bienal de Venecia (1954/1982)*. Caracas, Ediciones GAN (Galería de Arte Nacional), 1984, p. 24.

23. Fue en 1949 cuando, en Caracas, egresó la primera promoción de la Escuela de Arquitectura. La misma la conformaron: Ernesto Fuenmayor, Óscar Carpio, Antonio Cruz Fernández, Santiago Giori, Carlos Guinand, Fritz Rahan, Luis Manuel Rivas, Jorge Romero, Tony Manrique de Lara, José Ron Pedrique y Miguel Salvador. En: Araujo Suárez, Carmen C.; Niño Araque, William (curadores). *Wallis, Domínguez y Guinand. Arquitectos pioneros de una época*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1998, p. 171.

24. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 16 de abril de 2009.

25. “Oficina de Ingeniería y Arquitectura Graziano”.

Mi primera novia en Venezuela —que luego sería mi esposa—, Olga Lagrange Antich, era hija de unos franceses y nieta de un cónsul de Francia en Venezuela cuyo hijo decidió radicarse allí de manera definitiva; era director de uno de los departamentos de la Creole Petroleum Corporation, que a su vez era una filial de la Standard Oil. Recuerdo anécdotas al respecto de la casi ausencia de arquitectos en Venezuela, y de ese hecho de que los pocos que había habían logrado sus títulos en el exterior ya que ahí no se conseguían: cuando Olga me presentaba a sus amistades le preguntaban que qué hacía yo, a qué me dedicaba. Ella respondía «es arquitecto». «¿Qué?», le preguntaban; «es arquitecto». «Y eso qué es»; y a ella no le quedaba más remedio que responder: «una especie de ingeniero»²⁶.

Al rápido posicionamiento profesional de Graziano en Venezuela ayudó sin duda su matrimonio con Olga Lagrange Antich, de familia muy bien situada social y económicamente. Olga, mujer de cultura avanzada, era sobrina de José Loreto Arismendi, ministro de educación con Pérez Jiménez, quien, como reseñaremos más adelante, apoyaría las ideas de Graziano para concretar las participaciones de Venezuela en la Bienal de Venecia y la construcción del pabellón. Los Lagrange vivían en una quinta llamada “Kerolga”, ubicada cerca de la parroquia de Santa Rosalía, en El Paraíso, una de las urbanizaciones preferidas por la alta sociedad caraqueña. Benjamín Lagrange, padre de Olga, se había ganado la vida primero vendiendo medicinas y viajando a lomo de mula por los Andes venezolanos. Luego se acercaría al negocio del petróleo donde prosperaría, llegando a gestionar, en concesión, varias estaciones de servicio vinculadas a la Esso Standard Oil. Una de ellas estaba justamente al lado del edificio Lagrange, en San Agustín del Sur, obra diseñada y construida por Graziano en 1949, donde éste estableció su estudio de arquitectura, dentro del cual, a partir de su llegada en 1954, cedería un espacio a su hermano Paolo para que instalase su laboratorio de fotografía. Es muy factible que en este contexto se hayan conocido y hayan iniciado su relación Graziano y Olga, aunque también pudo haberse dado dentro de círculos culturales muy precisos de la Caracas de entonces, en torno a familias como los Uslar Pietri o los Boulton, con las cuales estaban relacionados²⁷.

En 1954, Graziano diseñaría la casa familiar en Valle Arriba; ésta albergaría no solamente al joven matrimonio sino también a los padres de Olga, Benjamín y María Isabel Antich de Lagrange, quienes se trasladaron a ella desde la suya de El Paraíso. A modo de continuidad, la nueva vivienda se denominó también “Kerolga”. Al ser concebida con amplias dimensiones, ambos matrimonios harían vidas independientes: por un lado Benjamín y María Isabel, y por otro Graziano y Olga con sus tres hijas, Sylvia, Marina y Sandra. El único espacio en común era la cocina, cerca de la cual estaban los respectivos comedores²⁸.

Pero volvamos a 1948. A los dos meses de su arribo, Graziano regresó a Italia. Estando allí, muy poco después, lo llamaron desde Caracas para encargarle, junto al arquitecto Luis Eduardo Chataing (hijo del arquitecto Alejandro Chataing), el proyecto del Gran Hotel Palmar. Este y otros trabajos que fueron surgiendo luego determinaron la decisión de Graziano de radicarse en Venezuela, lo que sería, como se sabe, definitivo.

No faltaron en su producción arquitectónica primigenia algunas acciones vinculadas más a la plástica, y en especial la realización de murales exteriores e interiores, en cuyo diseño Graziano se inclinó fundamentalmente a

26. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

27. Conversaciones telefónicas con Paolo Gasparini, Caracas, 31 de enero y 6 de febrero de 2021.

28. *Ibidem*.

la abstracción geométrica, a tono con lo que predominaba en ese momento en Caracas, y, en especial, con los murales que se estaban haciendo en la Ciudad Universitaria. Entre esas obras de Graziano podemos mencionar los muros y el piso del lobby del Cine Variedades (1951), en avenida Sucre, en Catia, o el Edificio San Germán (1952), en avenida Solano y calle Iglesia, en Sabana Grande, que se publicó en la revista *Domus*²⁹. Es de interés hacer notar que mientras en la obra pública mantenía sus modos abstractos, en la pintura de caballete ya había transitado de manera decidida hacia la figuración, centrándose en tipos humanos y arquitectura colonial y popular preferentemente, como analizaremos más adelante.

Por lo señalado en el párrafo precedente, no extraña pues que sus primeros murales en Caracas, de 6 x 5 metros, realizados en el hotel Potomac, hubieran sido figurativos. Para uno de ellos se basó en la lámina *El Joropo* incluida en un almanaque de la empresa petrolera Creole Petroleum Corporation que Carlos Cruz-Díez³⁰ había diseñado con unas ilustraciones hechas a témpera sobre fiestas populares venezolanas. En dicho hotel, inaugurado en 1949, las pinturas de Graziano estaban ubicadas en la recepción y en el llamado Salón Joropo, donde estaba aquél mural. El hotel fue demolido en los años 90, y Graziano lamentaba no haber conservado ni siquiera unas fotografías de sus obras all ³¹. Graziano recuerda haber conocido a Cruz-Díez en 1948, el año en que llegó a Caracas³².

Eran aquellos los años de sus primeros vínculos con el país, de lo que rememora:

“La primera persona que conocí aquí, gracias a la amistad que tenía la madre de mi esposa, la señora Lagrange, fue Catalina Pietri, que era la madre de Alfredo Boulton. Ambas vivían en “El Paraíso”, que entonces era una zona elegante de Caracas. Entonces entró en contacto con Boulton, que tenía cuadros de Reverón, del periodo azul, las majas... Fuimos juntos muchas veces a su casa de Pampatar, en Margarita. Era un tipo extraordinario, y ahí en Margarita nos divertíamos mucho”³³.

29. “Graziano, architetto in Venezuela”. *Domus*, Milán, N  299, octubre de 1954, p. 20.

30. Cruz-Díez centr  buena parte de su trabajo de esos años en el diseño gráfico, y, en concreto, vinculado a la Creole Petroleum Corporation. Además de los almanaques referidos, se encargó, entre 1944 y 1955 del diseño gráfico y de la dirección artística de la revista *El Farol*, de dicha empresa (Ver: Nesselrode Moncada, Sean. “Panorama petrolero: El regreso de Cruz-Díez a El Farol”. En: *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas. Ficciones Metropolitanas. Revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana*. Buenos Aires, Centro de Estudios Espigas-IIPC-UNSAM, 2017. <http://publicaciones.espigas.org.ar/> [Consultada: 14 de septiembre de 2020]. Destacan también de esa época, en la producción gráfica de Cruz-Díez, la diagramación e ilustración de libros y catálogos, y, sobre todo de los cuadernos de poesía publicados por la Dirección de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación. En los mismos se puede apreciar la transformación de Cruz-Díez desde sus propuestas figurativistas (N  1  de la serie: Rugeles, Manuel F. *Evocación geográfica de la Isla Margarita*. Septiembre de 1953) a la abstracción geométrica (N  20 de la serie: Ramírez Murzi, Marco. *Otra soledad*. Noviembre de 1956). Los 18 primeros números de la serie fueron ilustrados por él de manera ininterrumpida. Casi al cierre del presente libro (marzo de 2021), se inauguró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid, una exposición comisariada por Ariel Jiménez bajo el título *El peso de la forma. El diseño gráfico de Carlos Cruz-Díez*.

31. Fueron sus primeras obras en Venezuela. De ambos murales mand  fotos a la familia en su momento, aunque el propio Graziano reconocía que no le gustaban mucho. (Conversación telefónica con Paolo Gasparini, Caracas, 25 de noviembre de 2020).

32. Graziano Gasparini y Carlos Cruz-Díez, junto a Alfredo Armas Alfonzo, Rafael Pineda y José Antonio de Armas Chitty conformarían, en octubre de 1954, la mesa editora de un efímero emprendimiento: la colección de “Sol de los Venados”, que iba a componerse de cuadernos o pequeños libros sobre tradición, folklore, arte, historia y geografía de Venezuela.  nicamente se publicó el primer volumen, *Islas de pueblos*, con texto a cargo de Armas Chitty, ilustrado con fotografías de Armas Alfonzo y diagramación de Cruz-Díez, dedicado a la fundación de iglesias en siete pueblos del estado de Guárico. Estaba previsto, aunque, al menos que sepamos, nunca se concretó, que el segundo fuera de Graziano e iba a titularse *Cinco expresiones de piedra* tal como se anunció en el primer volumen de la colección.

33. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

Aunque durante las entrevistas no hablamos de ello, es muy probable que Boulton³⁴ haya sido una de las personas que, al margen de la propia curiosidad y entusiasmo natural de Graziano, le haya impulsado a viajar por distintas regiones del país y registrarlas fotográficamente, aprovechando la naciente afición adquirida a partir de que su padre, aún en Italia, le había regalado una Leica. Esta cámara le permitía producir fotografías de 35 mm. También llevó a Venezuela una Rolleiflex, que determinaría su gusto por los formatos cuadrados (negativos 6 x 6), además de ser mejores de cara a presentarse a concursos fotográficos. Su hermano Paolo recuerda que Graziano siempre llevaba una de estas cámaras consigo, además de una Nikon; y que en una ocasión le hizo comprar una Hasselblad pero que Graziano no llegó a aficionarse a ella.

Por su parte, Paolo, aún en Italia, hacia 1952-1953, es decir en vísperas de su partida a Venezuela (1954), recibió de Graziano una Leica y recuerda que, al inscribirse en el Fotoclub italiano, era el único que tenía una de esas; más adelante se inclinó hacia el uso de cámaras Canon³⁵. Paolo llegó a Caracas en diciembre de 1954 en la *motonave* “Marco Polo”, y recuerda perfectamente lo mucho que le ayudó Graziano, presentándole a todos los artistas y arquitectos que conocía. Previamente a su llegada, hasta había encargado el sello de “Arquifoto” que Paolo usaría como identidad de su empresa de fotografía. A las pocas semanas de llegar a Caracas, Graziano lo llevó a la tienda “Micrón” y le compró su primera cámara, una Linhof de 4x5 pulgadas³⁶.

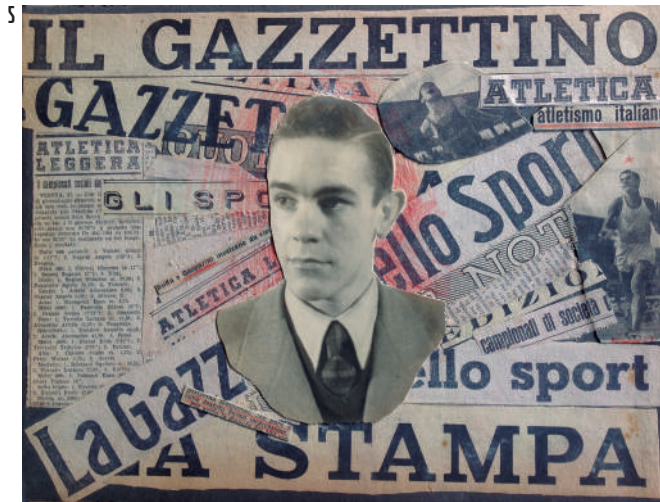
34. Recomendamos la lectura (y visualización) del libro-catálogo: *Homenaje a Alfredo Boulton. Una visión integral del arte venezolano*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1987. Ver también: *Alfredo Boulton. Fotografías*. Caracas, O. Ascanio Editores, 1995; Vollmer de Maduro, Sofía, y otros. *Boulton moderno, 1928/1944*. México, RM + Toluca Éditions, 2014.

35. Conversación telefónica con Paolo Gasparini, Caracas, 25 de noviembre de 2020.

36. Conversaciones telefónicas con Paolo Gasparini, Caracas, 31 de enero y 6 de febrero de 2021.



1. Graziano, a los dos años, con su padre Luciano Gasparini y su hermano mayor, Mario (1926).
2. Los hermanos Mario y Graziano Gasparini en la casa de campo en Villesse (1928).
3. Mario y Graziano regresando del colegio para vacaciones de Navidad, con sus hermanos menores Lucio y Paolo (1937).
4. Los cuatro hermanos Gasparini: Lucio, Paolo, Graziano y Mario, en los Alpes (1946).



5. Collage de Graziano, con su fotografía, para la primera página de su álbum deportivo (1942).
 6. Graziano en el podio. Tercer lugar en los Campeonatos Italianos de Vanguardia, representando a Gorizia (Torino, 19 de julio de 1942).
 7. Un salto en largo con los dos y medio (6,53 metros). (Grado, 1942).
 8. Graziano en las tribunas del estadio de Torino.



9. Graziano alpinista (1941).
10. Graziano en los Alpes (1943).
11. Graziano en los Alpes (1943).
12. Graziano en los Alpes (1946).



13. Graziano adolescente (1939).

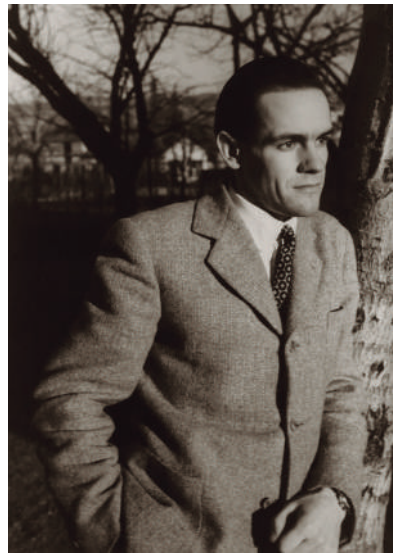
14



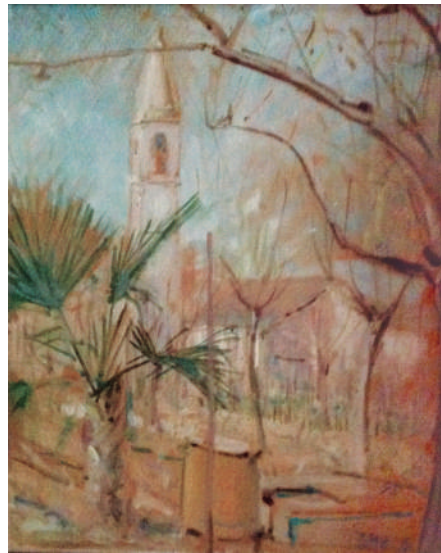
15



16



17



14. Cubierta del catálogo de la Sexta Muestra de Arte del Gruppi Universitari Fascisti (G.U.F.) de Gorizia (1942).

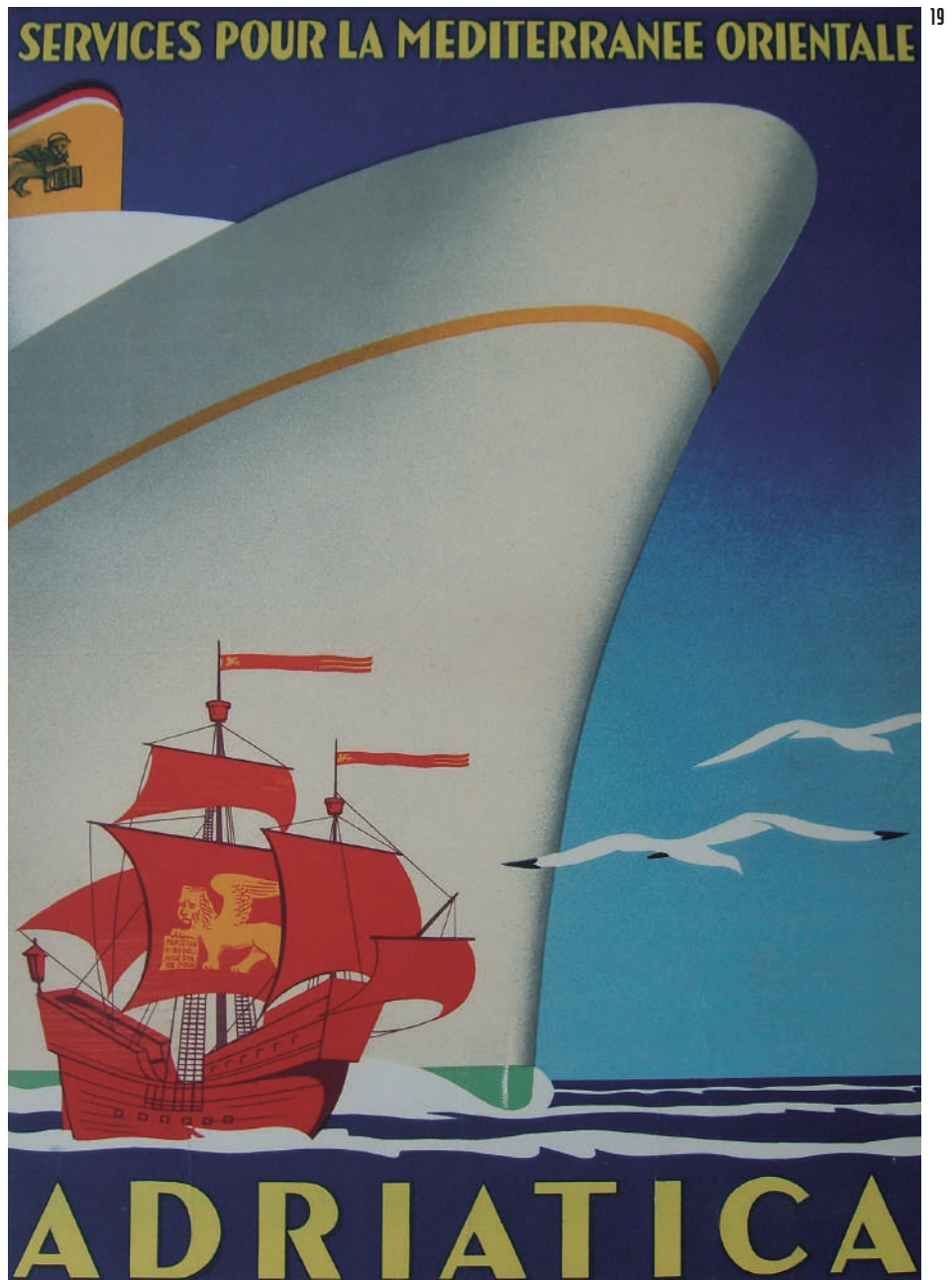
15. Graziano. Studio di vecchiaia (1942). Óleo presentado a la Muestra del G.U.F. en 1942.

16. Graziano en Gorizia (1946).

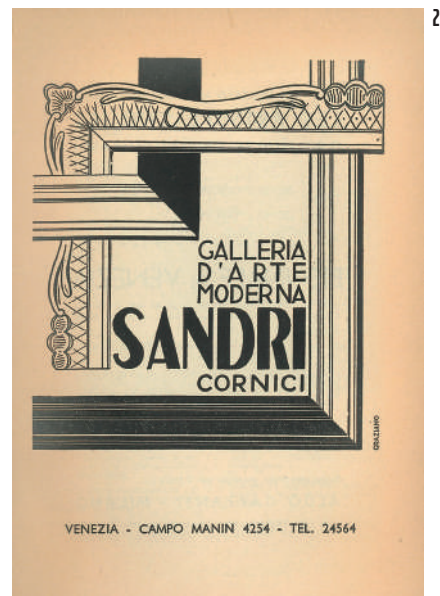
17. Graziano. Capilla en Romans d'Isonzo (1945). Acuarela. Colección privada.



18. Graziano. Cartel de la IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica y I Esposizione Tecnica della Cinematografia. Bienal de Venecia, 1948.



19. Graziano. Cartel para la empresa naviera Adriática de Navegazione. Venecia, c.1948.



20. Graziano. Cubierta del catálogo de la XXIV Bienal de Venecia. Venecia, Edicione Serenissima, 1948. Biblioteca d'Arte - Fondazione Torino Musei.

21 a 23. Graziano. Publicidades insertas en el catálogo de la XXIV Bienal de Venecia, 1948. Biblioteca d'Arte - Fondazione Torino Musei.



24

24. Filippo de Pisis, Graziano Gasparini, el director de cine René Farrell y Emilio Vedova, en Venecia (1947).



25

25. Graziano con Mario Deluigi en Venecia (1946).

26



27



26. Mario Deluigi. *Composizione* (1951). Óleo sobre lienzo. Colección privada.
27. Mario Deluigi. *Bozetto fisiologico* (c.1948). Óleo sobre lienzo. Colección privada.



28



29

28. Graziano. Sin título (1947). Óleo sobre hardboard. 72 x 54 cm. Colección privada.

29. Graziano. Ícaro (1948). Óleo sobre lienzo. Colección privada, Gorizia. (Foto: Erica Gasparini).

30



31



32

30. Graziano. *Composizione* (1948). Óleo sobre lienzo. Colección privada, Gorizia. (Foto: Erica Gasparini).
31 y 32. Obras abstractas de Graziano, del periodo 1947-1948.



33

33. Una de las primeras fotos de Graziano en Venezuela (1949).

3. BREVES NOTAS CONTEXTUALES SOBRE EL PROCESO DE MODERNIZACIÓN DEL ARTE VENEZOLANO (1936-1959)

Consideramos pertinente, antes de ingresar de lleno en la acción de Graziano Gasparini como promotor institucional y en su producción artística, dejar establecidas unas líneas muy generales acerca del marco en el cual le cupo actuar. Tal como reza el título de este apartado, se trata de unas “breves notas”, surgidas de las lecturas de autores como Sergio Antillano, Juan Calzadilla, Alfredo Boulton, Bélgica Rodríguez, Juan Carlos Palenzuela o José Antonio Navarrete, entre muchos otros, que aspira a generar un tejido de conocimiento en el cual puedan ser entendidas las decisiones tomadas por Graziano. Las fechas colocadas entre paréntesis no son caprichosas: la primera, 1936, por lo general consensuada en la historiografía, hace referencia al inicio de un nuevo proceso de modernidad en el arte venezolano, y 1959 es data vinculada a Graziano: marca la publicación de su primer libro, *Templos coloniales en Venezuela* (Ernesto Armitano Editor), a la que acompañará con una bajada de intensidad en su actuación dentro de las artes plásticas, con la consolidación de un espacio creciente como profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela y con un vuelco productivo hacia la historia de la arquitectura y la conservación y restauración del patrimonio arquitectónico.

Centrados en el inicio del periodo definido, hecho clave en Venezuela será el fallecimiento del dictador Juan Vicente Gómez en 1935, en tanto supone una reacción ante el inmovilismo cultural imperante. A partir del año siguiente, ya con Eleazar López Contreras en la presidencia del país y la designación del escritor Rómulo Gallegos como ministro de Instrucción Pública, comienzan a sucederse los cambios: Antonio Edmundo Monsanto es designado Director de la Escuela de Artes Plásticas; se encarga al arquitecto Carlos Raúl Villanueva, recién arribado de París, la construcción del Museo de Bellas Artes (se inaugura a finales de 1936 pero su apertura se dará a principios de 1938). En febrero de 1940 se llevará a cabo la primera edición del Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, al que seguirán en años sucesivos la instauración de otros salones en el interior del país: el Salón Arturo Michelena, creado por el Ateneo de Valencia (1943), el Salón D’Empaire en el Centro de Bellas Artes de Maracaibo (1954) que concretaría hasta doce ediciones, o el Salón Oficial de Arte Julio T. Arze, en Barquisimeto (1954), consolidando una red bastante engrasada de funcionamiento del arte a escala nacional. En Caracas, entre 1948 y 1959 funcionó también el Salón Planchart, promovido por la empresa Armando Planchart & Cía., mecenas y coleccionista notable a quien referiremos en otras partes de este ensayo³⁷.

Las transformaciones esenciales de modernización se producirán fundamentalmente a partir de mediados de los años 40 y entrados los 50, teniendo en el centro las tensiones entre estéticas figurativistas —muchas de ellas de tinte social, acordes con los efluvios que llegaban desde México³⁸—, propuestas derivadas del surrealismo, informalismos, y la abstracción geométrica que, con la mirada puesta en París fundamentalmente,

37. Claro ejemplo de “self made man”, Armando Planchart Franklin (1906-1978) destacó como empresario dedicado a la venta de coches. En 1947 abrió su concesionario “A. Planchart y Cia.”, vinculado a la General Motors. Mecenas de las artes, entre otros múltiples aportes a la sociedad venezolana, instauró en 1948 el “Salón Planchart” que tuvo once ediciones.

38. Para este tema, ver: Noriega, Simón. *El realismo social en la pintura venezolana, 1940-1950*. Mérida, Universidad de Los Andes, 1989.

luchaba por hacerse un hueco en el ambiente: una grieta abierta que derivaría, debido a varias circunstancias, en la consolidación de esta última como vertiente dominante durante algunos años.

Los hechos comienzan a precipitarse embrionariamente a mediados de los 40, y en ello son referencia sucesos vinculados a la capital francesa: en 1944 —aún sin haber acabado la segunda guerra mundial— abre sus puertas la Galería Denise René; en 1945 se instala en París (hasta 1949) el artista venezolano Alejandro Otero, figura clave en nuestro derrotero, al que pronto seguirán otros compatriotas como Carlos González Bogen, Mateo Manaure o Pascual Navarro. En 1946 Frédo Sidès funda el Salon des Réalités Nouvelles³⁹, espacio decisivo para la promoción de la abstracción geométrica, en cuya tercera edición (1948) destacará la presencia de los geométricos argentinos de Arte Concreto-Invención y Arte Madi. En 1950 se conforma el grupo venezolano “Los Disidentes”, del que forman parte, entre otros, los citados Otero (desde Caracas), González Bogen, Manaure y Navarro, además de Luis Guevara Moreno, Rubén Núñez y Perán Ermíny (quien casi una década después glosaría una de las exposiciones de Graziano). Defensores a ultranza de la abstracción, “Los Disidentes”

“se preocupan por la Arquitectura, por el Diseño Industrial, por las artesanías, e imaginan un estado de integración de las artes según el cual, éstas están presentes no sólo en el gran mural o en la policromía de los edificios, sino también en el diseño y selección de materiales y color de objetos tan comunes como puede serlo una cacerola. Proclaman que el arte debe entrar en la casa, en el apartamento, debe modificar las ciudades y penetrar en todos los estratos; debe también, el arte, servirse de la tecnología contemporánea y hacer uso de los nuevos materiales y procedimientos inventados por la técnica, pues tanto los unos como los otros pueden servir a un propósito expresivo y contribuir a hacer más estimulante y humano el medio cultural y físico del hombre”⁴⁰.

Estas ideas *bauhausianas* del grupo se incardinarian a la perfección con las de Carlos Raúl Villanueva, ya en plena construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas. Sus miembros, los que en su mayoría retornarían pronto a Venezuela, publican además una revista de la que saldrán cinco números, en cuya última entrega se publica el recordado “Manifiesto NO”, en el que sentenciaban:

“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 Artes Plásticas 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. Decimos “NO” de una vez por todas al *consummatum est* venezolano con el que no seremos nunca sino una ruina”⁴¹.

39. Ver: Cavanna, Arthur y Schidlower, Daniel (org.). *Réalités Nouvelles 1946-1955*. París, Galerie Drouart, 2006.

40. Arroyo C., Miguel G. *Breve introducción a la pintura venezolana*. Caracas, Oficina Central de Información, 1967, pp. 14-15.

41. “Presentación” [Manifiesto NO]. *Los Disidentes*, París, núm. 5, septiembre de 1950, pp. 1-2. Redactado por los artistas venezolanos Rafael Zapata, Bernardo Chataing, Régulo Pérez, Genaro Moreno y Omar Carreño. (Repr.: Arroyo C., Miguel G. *Breve introducción a la pintura venezolana*. Caracas, Oficina Central de Información, 1967, pp. 13-14).

Mientras, en Caracas, en febrero de 1948 asumía la presidencia del país Rómulo Gallegos, suceso al que acompañó la realización, en el Museo de Bellas Artes, de dos muestras trascendentes, “Tres siglos de pintura venezolana”⁴² y, sobre todo para nuestro itinerario, la “Exposición Interamericana de Pintura Moderna”⁴³, organizada por el cubano José Gómez Sicre, conformada por obras de la colección del Museum of Modern Art de Nueva York, colecciones particulares y de los artistas, y algunas del Museo de Bellas Artes de Caracas. Esta muestra, que se insertaba en la incipiente acción internacionalista emprendida por Gómez Sicre, iniciada con la recordada exhibición *Modern Cuban Painters* en el Museum of Modern Art de Nueva York (1944)⁴⁴, constaba de 52 obras representativas de 43 pintores de 14 países, y, para el medio venezolano, significaría una irrupción de modernidad, mostrando sendas diferentes al arte socialista mexicano reinante, configurando un territorio propicio para la discusión entre facciones estéticas.

La presencia y acción de Gómez Sicre⁴⁵, que, en Caracas, entra en contacto con un grupo de artistas jóvenes, provocaría que en el mes de julio se conformase el Taller Libre de Arte⁴⁶ (actuante hasta 1952), con egresados y alumnos de la Escuela de Bellas Artes, ajenos a sus dictámenes y a los del Salón Oficial⁴⁷, que promueven el internacionalismo y el arte abstracto, entre otras vertientes: “si bien se distanciaban del realismo de acento mexicano y del paisajismo tradicional caraqueño, se mantenían dentro de una figuración fabulosa, de indagación en una historia mítica, maravillosa, americana”⁴⁸. Está al frente Alirio Oramas, y, entre muchos otros, en diversas etapas, estarán vinculados Oswaldo Vigas, Luis Guevara Moreno, Mario Abreu, Régulo Pérez, Ángel Hurtado, Víctor Valera, Carlos Cruz-Díez, Jesús Rafael Soto (quien parte a París en 1950, sin haber vendido ni una sola obra en su país), Alejandro Otero y Jacobo Borges. El Taller publicará tres números de una revista propia, diagramados por Carlos Cruz-Díez, ya entonces dedicado de manera firme a las artes gráficas. A la misma se vincularán varios literatos, entre ellos Alejo Carpentier. En octubre el Taller organizará primero una “Exposición de pintores jóvenes” y luego, a mediados de mes, una de obras abstractas del español José Mimó Mena y del grupo argentino Arte Concreto-Invencción. A finales de ese año, en el que se había producido el fallecimiento de Monsanto (en abril), y el arribo de Graziano y del crítico francés Gastón Diehl⁴⁹, un golpe militar derrocaba al gobierno de Rómulo Gallegos.

Repasando lo escrito, “Los Disidentes” desde París y el Taller Libre de Arte en Caracas, actúan como una suerte de pinza de propuestas renovadoras sobre las figuraciones dominantes. Los años 50 irán inclinándose

42. *Tres siglos de pintura venezolana*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1948. Incluye un largo texto de Enrique Planchart titulado “La pintura en Venezuela” (pp. 1-41).

43. Gómez Sicre, José. *Exposición panamericana de pintura moderna con motivo de la toma de posesión de Rómulo Gallegos, presidente electo de Venezuela*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1948, 12 pp.

44. Ver: Fox, Claire F. *Arte panamericano. Políticas culturales y guerra fría*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2016.

45. Gómez Sicre, José. “Carta Abierta a los Jóvenes del Taller Libre” (Partes I y II). *El Nacional*, Caracas, 1º y 15 de agosto de 1948.

46. Da Antonio, Francisco. “El Taller Libre, 1948-1952”. En: *Indagación de la imagen. La figura. El ámbito. El objeto. Venezuela, 1680-1980*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1980-1981, pp. 122-127. (Repr. en: Da Antonio, Francisco. *Textos sobre arte (Venezuela 1682-1982)*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1980, p. 236).

47. Luis Guevara Moreno se referiría en 1950 al Salón como “ruidosa farsa anual”: “...Concursos y Salones de arte siguen siendo en nuestro medio el mismo decorado para eruditos hambrientos de notoriedad y condecoraciones, de etapas históricas ya superadas”. Cfr.: Guevara, Luis. “Concursos y Salones de Arte en Venezuela”. *Los Disidentes*, París, núm. 5, septiembre de 1950, p. 3. (Repr.: Rodríguez, Bélgica. *La pintura abstracta en Venezuela, 1945-1965*. Caracas, Maraven, Gerencia de Relaciones Públicas, 1980, p. 245).

48. Palenzuela, Juan Carlos. “Sobre la pintura en Venezuela”. En: *Ideas sobre lo visible*. Caracas, Banco Central de Venezuela, 2000, p. 22.

claramente la balanza hacia su terreno. Algunos hechos son claves, como la inauguración, en febrero de 1952, de la Galería “Cuatro Muros”, fundada por Carlos González Bogen y Mateo Manaure tras retornar de París; entonces se haría allí la primera exposición de arte abstracto de Venezuela. La misma funcionó en un sótano del jardín del bloque siete de la Reurbanización “El Silencio”, en un espacio diseñado exprofeso para taller y galería por Carlos Raúl Villanueva⁵⁰. En su manifiesto, “Cuatro Muros” se asumía como “una continuación de la lucha iniciada en la Revista Los Disidentes”⁵¹.

Pero indudablemente una de las grandes consagraciones del arte abstracto llegará de la mano del propio Villanueva, y de su obra cumbre, la Ciudad Universitaria de Caracas (1940-1960), en cuya construcción queda patentizada su firme voluntad por integrar las artes plásticas a la arquitectura entroncando, sobre todo en el imaginario exterior⁵², la tradición abstracta “occidental” con la propiamente venezolana: sumará a las obras de Hans Arp, Henri Laurens, Alexander Calder, Sophie Taeuber-Arp, Fernand Léger, Baltasar Lobo, Víctor Vasarely, André Bloc o Antoine Pevsner, las de los venezolanos Manaure, Vigas, Navarro, González Bogen, Otero, Valera, Oramas, Barrios, Poleo, Narváez, León Castro, Salazar, Carreño y Arroyo⁵³. No en vano Juan Calzadilla, al referirse a la significación de esta obra colectiva, escribiría un capítulo con el elocuente título de “La alianza con la arquitectura favoreció el auge del abstraccionismo geométrico”⁵⁴. Ilustrativo resulta un texto de Mariano Picón-Salas, en plena efervescencia de las tensiones, al referirse a este grupo de artistas venezolanos:

“En recientes construcciones de Caracas los murales y ornamentos de estos artistas y de otros más jóvenes compañeros suyos que se colocan en la vanguardia antifigurativa, se adaptan a las masas geométricas de la nueva Arquitectura y al rabioso cromatismo de que quieren vestir sus edificios algunos arquitectos audaces. El público inquiriere si la función de esta pintura novísima será plegarse, ancilarmente, a las exigencias de lo arquitectónico”⁵⁵.

No obstante los logros aún cabrían polémicas en torno al arte abstracto como la mantenida entre el escritor Miguel Otero Silva y el artista Alejandro Otero en las páginas de *El Nacional* en la primera mitad de 1957⁵⁶, con amplios tratamientos en las historias del arte venezolano contemporáneo⁵⁷, motivada por la

49. En enero de 1950 llevaría a Caracas, en calidad de comisario, la exposición de arte francés *De Manet a nuestros días*, que se había exhibido en Buenos Aires, Rosario y Santa Fe durante el año anterior, y que circularía luego a Santiago de Chile y Montevideo.

50. Antillano, Sergio. *Los Salones de arte*. Caracas, Maraven S.A., 1989, p. 53.

51. “Manifiesto Cuatro Muros” (Caracas, 21 de febrero de 1952). (Repr.: Rodríguez, Bélgica. *La pintura abstracta en Venezuela, 1945-1965*. Caracas, Maraven, Gerencia de Relaciones Públicas, 1980, p. 268).

52. Ya que como bien recalca Luis Pérez Oramas, “son fundamentalmente obras figurativas, alegóricas, las que habitan sus estratégicas coordenadas internas”. Ver: Pérez Oramas, Luis. “Notas sobre la escena constructiva venezolana, 1950-1973”. En: Suárez, Osbel (comisario). *América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*. Madrid, Fundación Juan March, 2011, p. 57.

53. Entre las múltiples obras dedicadas a la construcción de la Ciudad Universitaria y a la integración de las artes en la misma mencionaremos a: Gasparini, Marina, y otros. *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas, Universidad Central de Venezuela-Monte Ávila-CONAC, 1991; Hernández de Lasala, Silvia. *En busca de lo sublime. Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2006.

54. Calzadilla, Juan. *Movimientos y vanguardia en el arte contemporáneo en Venezuela*. Caracas, Concejo Municipal del Distrito Sucre, 1978, p. 36.

55. Picón-Salas, Mariano. “Perspectiva de la pintura venezolana”. En: *La pintura en Venezuela*. Caracas, Secretaría General de la Décima Conferencia Interamericana, 1954, p. 55.

ausencia de recompensas oficiales para los abstraccionistas en el Salón Oficial de ese año, “campo de batalla”⁵⁸ del arte venezolano al que retornaban la mayoría de “Los Disidentes” tras seis años de autoexclusión⁵⁹. Desde su regreso de París en 1949, momento en que exhibe su serie de *Las cafeteras*⁶⁰ en el Museo de Bellas Artes, Otero, tanto a través de la praxis artística como de la teoría⁶¹, se había convertido en adalid del arte abstracto en el país. Sin duda esa última faceta le dotaba de un arma decisiva, por lo general ausente en otros artistas de entonces, que le permitía pisar con firmeza en el terreno del debate de ideas y defender sus posiciones argumentando a través de la producción plástica y la palabra. Como sintetizaba Juan Carlos Palenzuela, “Otero fue columnista de prensa a lo largo de su vida. Estudió comprendió y difundió cuestiones teóricas relacionadas con la pintura y el arte moderno. Fue un notable polemista, cuya opinión creaba cismas. Además de sus artículos de prensa, escribió varios libros, algunos de carácter autobiográfico; textos para catálogos y ensayos específicos”⁶².

En la consolidación de Otero, como analizaremos más adelante, Graziano Gasparini va a convertirse en un actor de relevancia, primero sumándolo en calidad de vicedomisario y expositor a la XXVIII Bienal de Venecia en 1956, en la que expuso cinco de sus *Coloritmos* (serie iniciada el año anterior) y, en 1957 al inaugurar en Caracas, con obras de la misma serie, una exposición suya en la Galería de Arte Contemporáneo. En medio de todo ello, en 1956, el Museum of Modern Art de Nueva York había adquirido su *Coloritmo N° 1*. En 1958, año que se iniciaba con el fin de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958), el número 35 de los *Coloritmos* de Otero, “una de las más significativas empresas de la pintura venezolana contemporánea” al temprano decir de Guillermo Meneses⁶³, sería el triunfador en el XIX Salón Oficial, evento en el cual, en el ámbito de la escultura, sería premiado Víctor Valera por una escultura abstracta. Se produce así un notorio punto de inflexión (tanto que, con los años, hasta se le dedicaría a esa edición del Salón una exposición y un libro específicos⁶⁴), quedando marcado el suceso por lo que Luis Guevara Moreno denominaría como un “desagravio a la abstracción”⁶⁵, por el

56. Las cartas cruzadas entre ambos fueron publicadas en formato monografía, en ese mismo año, por el Ministerio de Educación: Otero Rodríguez, Alejandro; Otero Silva, Miguel. *Polémica sobre arte abstracto*. Caracas, Colección “Letras Venezolanas”, 1957.

57. Destacamos, entre otros, el libro-catálogo de la exposición: Casanova, Sonia (coord.). *Reacción y polémica en el arte venezolano*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 2000.

58. Palenzuela, Juan Carlos. “Sobre la pintura en Venezuela”. En: *Ideas sobre lo visible*. Caracas, Banco Central de Venezuela, 2000, p. 29.

59. Navarrete, José Antonio. *Arte en libertad. Salón 1958*. Caracas, Museo Alejandro Otero, 1998, p. 13.

60. Realizada en la capital francesa entre 1946 y 1948, esta serie había sido previamente expuesta en la Unión Panamericana de Washington, entre octubre y diciembre de 1948, por invitación expresa de José Gómez Sicre a Otero. Cfr.: Fox, Claire F. *Arte panamericano. Políticas culturales y guerra fría*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2016, p. 183.

61. Ver: *Alejandro Otero. Memoria crítica*. Caracas, Galería de Arte Nacional-Monte Ávila Editores, 1993 (1ª ed.); Caracas, Artesanosgroup Editores, 2008 (2ª ed.).

62. Palenzuela, Juan Carlos. “Alejandro Otero y Mario Abreu”. En: *Ideas sobre lo visible*. Caracas, Banco Central de Venezuela, 2000, p. 100.

63. Meneses, Guillermo. *Pintura venezolana, 1661-1961*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1960-1961, p. 10. A propósito de Meneses, vale la pena apuntar que fue el autor del texto del fotolibro de Graziano Gasparini *Muros de Venezuela* (1967).

64. Navarrete, José Antonio. *Arte en libertad. Salón 1958*. Caracas, Museo Alejandro Otero, 1998. En la ocasión se reeditó en parte aquella exposición de 1958, con obras que se pudieron localizar cuarenta años después. Una idea similar había signado la muestra realizada en el Museo de Bellas Artes en 1965 rememorando el Primer Salón de Arte Venezolano (1940) con motivo de su 25º aniversario. En el caso de la de 1998 se planteó como un “resumen muy sucinto de las corrientes artísticas más importantes existentes en el país cuando se realizó el Salón originario”, al decir de Navarrete (p. 21).

65. Guevara Moreno, Luis. “19º Salón Oficial de Arte”. En: *Cruz del Sur*, Caracas, vol. IV, N° 37, junio de 1958, pp. 54-55. Repr.: Navarrete, José Antonio. *Arte en libertad. Salón 1958*. Caracas, Museo Alejandro Otero, 1998, p. 175.

triumfo de la abstracción geométrica⁶⁶, a la que comenzaban ya a oponerse los artistas inclinados a la corriente abstracto-informalista. El propio Guevara Moreno, ya apartado de la abstracción, ganaría el premio de pintura en 1959, y en 1960 lo haría Jesús Rafael Soto⁶⁷ por una de sus *Vibraciones*, marcando una incipiente inclinación oficialista hacia el cinetismo.

66. Antillano, Sergio. *Los Salones de arte*. Caracas, Maraven S.A., 1989, p. 62.

67. Palenzuela, Juan Carlos. "Sobre la pintura en Venezuela". En: *Ideas sobre lo visible*. Caracas, Banco Central de Venezuela, 2000, p. 27.



1. Graziano Gasparini. Av. Bolívar desde el Centro Simón Bolívar, Caracas (c.1955).



2. Carlos Cruz-Díez. El Joropo (c.1948). Tinta sobre papel. Colección privada.

3. Mural de Mateo Manaure (1954) a la entrada de la Sala de Conciertos. Ciudad Universitaria de Caracas (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 2009).



4



5

4. Graziano Gasparini. Lobby del Cine Variedades, Ave. Sucre, Catia, Caracas (1951). La composición geométrica del piso es también diseño suyo. (Foto: Graziano Gasparini).

5. Graziano Gasparini. Lobby del Cine Variedades, Ave. Sucre, Catia, Caracas (1951). (Foto: Graziano Gasparini).



6. Graziano Gasparini. Edificio San Germán, Ave. Solano, Caracas (1952). Repr. Domus, Milán, N° 299, octubre de 1954, p. 20. Colección MLR.

7. Graziano Gasparini. Edificio San Germán, Ave. Solano, Caracas (1952). (Foto: Graziano Gasparini).



8



9

8. Graziano Gasparini. Casa-quinta de la familia Palenzuela, Valle Arriba, Caracas (1954). (Foto: Paolo Gasparini-Arquifoto).
9. Graziano Gasparini. Casa de fin de semana en El Junko Golf Club, de Graziano y Olga Gasparini (1951). (Foto: Graziano Gasparini).



10



11

10 y 11. Graziano Gasparini. Quinta "Kerolga", de Graziano y Olga Gasparini, Valle Arriba, Caracas (1954). (Foto: Graziano Gasparini).

4. EN TORNO A LA XXVII BIENAL DE VENECIA (1954)

Como ya se dijo, uno de los cometidos de Graziano Gasparini en su ida a Venezuela era el de publicitar la Bienal de Venecia y hacer gestiones para que el país participara en la misma. Para ello, según recuerda, tuvo primero contactos con la pintora Elisa Elvira Zuloaga, directora de Cultura del gobierno de Rómulo Gallegos. Ya caído éste, y tiempo después, serían decisivas las reuniones que tuvo con José Loreto Arismendi, ministro de Educación (luego, a partir de 1956, lo sería de Relaciones Exteriores) y con el nuevo director de Cultura, el escritor y periodista Manuel Felipe Rugeles. A ellos convenció del valor que tendría la participación venezolana en Venecia, la cual se produciría en la XXVIII edición de la Bienal, entre el 19 de junio y el 17 de octubre de 1954.

Una de las mayores satisfacciones para Graziano sería la de llevar a ese evento la obra de Armando Reverón, en una de las primeras experiencias de internacionalización de la misma; en 1952 había peregrinado hasta su vivienda-taller “El Castillete”, en Macuto, realizando un nutrido reportaje fotográfico del maestro en su hábitat, retratándose con él y con su legendaria compañera Juanita. Casi medio centenar de fotografías componen ese reportaje⁶⁸, las que vimos casi al completo durante nuestra visita a Graziano en Paraguaná. Cuando hablaba del Castillete y del estudio de Reverón, Graziano tenía el recuerdo muy vivo: “Era fantástico. Construía muñecas a tamaño natural⁶⁹. A una la sentaba delante de una mesa de coser, cuyas patas estaban hechas con palmeras y parecía art nouveau. Y había un teléfono falso con timbre y dos campanitas revestidas de papel de chocolate brillante”⁷⁰.

Graziano regresaría a visitar a Reverón algunos meses después, ahora en compañía de Armando Planchart y de Gio Ponti —más adelante referiremos a la construcción en esos años de la llamada “Villa Planchart” por parte del italiano y del papel de Graziano en la misma—. A Ponti le gustó tanto la experiencia que decidió publicar un artículo sobre “El Castillete” en la revista *Domus*⁷¹, que se convirtió en el primero sobre Reverón en Europa, dos meses antes del fallecimiento de éste. Así lo narraba Federico Vegas en su estupendo libro *Los incurables* (2012):

“...En una de las visitas de Ponti a Caracas, Planchart y Gasparini lo llevan a conocer a Reverón. Ponti se emociona con la casa y taller del artista y le pide a Graziano que haga un plano del lugar. Este levantamiento, única planta que conozco de Castillete, más las fotos del mismo Graziano, son publicadas en *Domus* (la revista milanesa de arquitectura y diseño que dirigía Ponti) en julio de 1954, dos meses antes de la muerte de Reverón. El reportaje de siete páginas fue titulado: *Los sueños, sueños son*. Por primera vez Castillete fue considerado como una obra con valores universales, digna de ser reseñada en una publicación que exploraba la vanguardia internacional”⁷².

68. Ver: Palenzuela, Juan Carlos. *Reverón. La mirada lúcida*. Caracas, Banco de Venezuela, 2007, pp. 365-371.

69. Para saber más de esto, ver: Pérez Oramas, Luis Enrique (ed.). *Armando Reverón. El lugar de los objetos*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 2001.

70. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

71. Ponti, Gio. “Reverón, o la vita allo stato di sogno”. *Domus*, Milán, N° 296, julio de 1954, pp. 33-39. Incluía, además de un conjunto de fotografías, tomadas todas por Graziano, “el plano que yo había hecho sobre la casa, que es el que utilizaría el MoMA de Nueva York en la exposición de Reverón en 2007 sin pedirme autorización ni decirme nada” (Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009).

72. Vegas, Federico. *Los incurables*. Caracas, Editorial Alfa, 2012, p. 275.

Reverón fallecería el 18 de septiembre de 1954, con lo que su puesta en escena en Venecia terminó por convertirse en una suerte de exposición póstuma, aunque sería al año siguiente, en 1955, cuando el Museo de Bellas Artes llevaría a cabo la mayor exposición retrospectiva del maestro, con 399 obras, muestra que prologó Alfredo Boulton y que se conformó mayoritariamente con obras pertenecientes a colecciones privadas venezolanas⁷³. En aquel panorama descrito de tensiones figurativo-abstractas, Reverón había aparecido como una figura de consenso, como artista respetado, admirado y alabado por unos y otros. Graziano, al darle ese espacio de privilegio en la sección venezolana de la Bienal de Venecia, no solamente se mostraba coherente con esa situación de aprobación generalizada, sino que también aprovechaba la oportunidad para irradiar hacia el ámbito internacional el mito de Reverón, al que habían fortalecido internamente la circulación de los reportajes fotográficos de Alfredo Boulton (1932-1934), Martín Pérez Matos (1935), Ricardo De Sola (1940), John de Menil (1943), Victoriano de los Ríos (1949-1954)⁷⁴, del propio Graziano (1952-1954) y de Ricardo Razetti (1953), entre otros artistas e intelectuales que le visitaron en esos años, y la película *Reverón* de Margot Benacerraf (1951-1952)⁷⁵. El artículo de Gio Ponti sobre “El Castillote” publicado en *Domus* en plena realización de la Bienal (julio de 1954) reforzaría la presentación de Reverón en Venecia⁷⁶.

Los viajes de Graziano a Macuto se inscribían dentro de una serie de incursiones que había comenzado a realizar dentro del territorio venezolano, siendo una de las primeras, en 1949, la ida a El Tocuyo (Edo. Lara) ciudad destacada por sus siete templos y estupendas casas que registrará fotográficamente entonces, y en 1950, al día siguiente de que un devastador terremoto destruyese varios de esos edificios. Entre los viajes que más recordaba estaba el que haría durante su luna de miel: se había casado en diciembre de 1951 con Olga, con quien recorrieron entonces, en un VW Karman Ghia, varias regiones del país, llevando a cabo un valioso registro fotográfico que sería, años después, la base para el primer libro de Graziano, *Templos coloniales de Venezuela* (1959).

También recordaba con nitidez su ida a Araya, que se haría famosa por la película documental homónima de Margot Benacerraf⁷⁷, quien había debutado en el cine justamente en 1952 con la que hizo sobre Reverón, a partir de guión encargado por Gastón Diehl. Cuenta Graziano que:

73. Boulton, Alfredo (prólogo). *Exposición retrospectiva de Armando Reverón*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1955.

74. Ver: Huizi, María Elena. *La cámara y el espejo. Victoriano de los Ríos. Serie fotográfica Armando Reverón*. Caracas, Odalys Ediciones de Arte, 2016.

75. José Antonio Navarrete apunta también los documentales de Edgar J. Anzola, de 1934, y de Roberto Lucca, que termina de editar el suyo en 1949 aunque no sería exhibido sino hasta 1996. (Navarrete, José Antonio. “Cuando el retrato lo firma Razetti (IV)” www.prodavinci.com, Caracas, 25 de octubre de 2020. [Consultado: 25 de octubre de 2020]. Navarrete cita allí dos trabajos de Luis Enrique Pérez-Oramas sobre el Reverón fotografiado: “Las quimeras de la imagen: Armando Reverón en la luz de la fotografía”. En: *La construcción de un personaje. Imágenes de Armando Reverón*. Catálogo de exposición. Sala Trasnocho Arte Contacto TAC, Caracas, 2004; y “La intemperie reveroniana: obturación frente a un espejo roto”. Entrevista a Pérez-Oramas por Karina Sainz Borgo. *ExtraCámara*. Caracas, Asociación Civil ExtraCámara, N° 26, 2005.

76. Nos parece de interés apuntar que este artículo sobre Reverón venía precedido de otros artículos publicados el mes anterior por el propio Gio Ponti en *Domus*, en este caso testimoniando su fascinación por la Ciudad Universitaria de Caracas de Carlos Raúl Villanueva y por el Centro Bolívar de Cipriano Domínguez: Ponti, Gio. “Coraggio del Venezuela”. *Domus*, Milán, N° 295, junio de 1954, pp. 1-7; e “Idea de Caracas”. *Domus*, Milán, N° 295, junio de 1954, pp. 8-13. En ambos casos las fotos que acompañaban los artículos habían sido realizadas por Graziano Gasparini. El primero de los artículos arrancaba con esta sentencia: “Venezuela es una de las naciones más ricas del mundo, y una de las más ricas del futuro: y es uno de los países más ricos del mundo en fantasía arquitectónica energética y elevada” (Trad. del autor, del italiano).

77. Ver: Gutiérrez, Miguel Ángel. “Notas sobre montaje y política a propósito de Araya”. *Pulsar. Revista de reflexión fílmica*. México, Núm. 1, verano de 2019.

“En el pueblo de Araya la gente vivía recogiendo la sal con chalanas de madera bajas porque entonces no había instalaciones industriales. Era como lo había visto Antonelli en el siglo XVI ! Cuando la gente moría y le hacían la tumba en el cementerio de Araya, les ponían, encima de la misma, flores de coral; era una cosa surrealista. Las sacaban del mar ya que ahí no había nada de verde... Margot Benacerraf⁷⁸, que tenía muy buen ojo y realmente le gustaba el cine... fue para allá. Hizo el documental *Araya*, donde mostraba a los pobladores sacando la sal y algunas escenas del cementerio... Ganó el premio de la crítica internacional en el Festival de Cannes en 1959”⁷⁹.

Esta labor, en la que la arquitectura, principalmente colonial pero también la arquitectura popular, incluyendo detalles de muros, puertas, ventanas y otros motivos, comenzaba a consolidarse en su producción, le significaría también a Graziano su designación, en abril de 1955, como Jefe del Servicio de Cine y Fotografía de la Dirección de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación, en reemplazo de Ricardo Razetti⁸⁰. Hallábase ya en plena inserción de su labor como fotógrafo, junto a nombres como los del propio Razetti, más Alfredo Boulton, Victoria-no de los Ríos, Leo Matiz, Fina Gómez o Carlos Puche, tal como recordaba Juan Carlos Palenzuela en uno de los análisis más detallados de la labor de Graziano como fotógrafo y autor de fotolibros⁸¹. Al asumir el cargo comenzó a preparar diferentes series de fotografías para repartir en las escuelas, consistentes cada una de aquellas en cien diapositivas. El primer juego estuvo dedicado a la Pintura Venezolana. De las treinta series que había pergeñado para mayo no tenemos más detalles. Solamente sabemos que pensaba incluir series dedicadas a la arquitectura colonial, a temas históricos, a geografía, a zoología y a botánica. Quizá el hecho de no haber ejercido el cargo durante mucho tiempo puede haber sido detonante de que no se haya concretado esa planificación⁸².

En tanto, a finales de 1954 había arribado desde Venecia su hermano Paolo Gasparini (entonces con 20 años de edad), quien establecería poco tiempo después su estudio “Arquifoto. Servicios fotográficos de arquitectura y reportajes”, ubicado e el número 45 de la Avenida Principal de San Agustín del Sur, en el Edificio Lagrange⁸³. Paolo Gasparini, a través de la fotografía documental y artística, dentro de la cual lo arquitectónico fue también decisivo, se convertiría con el transcurrir de los años en figura imprescindible de la fotografía contemporánea de Venezuela y de Latinoamérica.

Pero volvamos atrás en el tiempo. Las gestiones con Arismendi, quien llevó el asunto a consideración del presidente Pérez Jiménez, fructificarían, no solamente en el sentido de concretar un envío de arte venezolano a la Bienal de Venecia sino también en cuanto a la posibilidad de construir un pabellón exclusivo, el que a la postre sería el primer edificio latinoamericano en el certamen. Al plantearse, Arismendi le dijo que perfecto, que se ocupase de ello. Graziano habló entonces con Carlos Raúl Villanueva para proponerle se hiciera cargo del proyecto, pero este rechazó la invitación pues no estaba coyunturalmente en condiciones de asumirlo.

78. De ella recordaba también que su padre (Moisés Benacerraf) era fundador y dueño del Banco Unión, y conocía por igual Nueva York y París. Un hermano de Margot, también banquero, cuando entrevistamos a Graziano, vivía en su mismo edificio, en el piso superior.

79. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

80. Ver: Monroy, Douglas (coord.). *Ricardo Razetti. Itinerario fotográfico. Venezuela y México*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1990; Navarrete, José Antonio. “Ricardo Razetti: un fotógrafo moderno en México y Venezuela”. www.prodavinci.com, Caracas, 4 de octubre de 2020. [Consultado: 16 de octubre de 2020].

81. Palenzuela, Juan Carlos. “Permanencia de la imagen”. En: *Ideas sobre lo visible*. Caracas, Banco Central de Venezuela, 2000, pp. 263-268.

82. Correo electrónico de Luise Margolies de Gasparini, Caracas, 10 de diciembre de 2020.

83. Datos tomados de una publicidad en la revista *Integral*, Caracas, N° 10-11, marzo de 1958, s/p.

“Entonces le escribí al querido Carlo Scarpa para decirle que me gustaría que se hiciera cargo del proyecto y me contestó una carta, que ahí tengo siempre guardada, en la que me da las gracias por haberme recordado del profesor y del amigo. Se hizo el proyecto, de inmediato se construyó, y en la Bienal del 54 prácticamente ya estaba listo. Yo viajé a Venecia como primer comisario”⁸⁴.

Graziano recordaba particularmente la sensibilidad de Arismendi, quien ya para entonces había viajado por Europa; decía que quizá la fascinación que sentía por Venecia fue determinante para concretar la ansiada participación venezolana. Ya en contacto con Scarpa, y una vez que éste aceptó el encargo, se le hizo el correspondiente contrato. El proyecto sería financiado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Venezuela y costaría catorce millones de liras. A la posibilidad de construcción del pabellón⁸⁵ acompañó la suerte, expresada en la ubicación de un espacio específico dentro de un sitio limitado y poblado de pabellones como era El Giardini; casi no había lugar disponible:

“Quedaban muy pocos, poquísimos. Ya no había muchas posibilidades y junto a otro conocido arquitecto italiano, Carlos Scarpa, hurga El Giardini y localiza un ‘lugarcito’ entre los pabellones de Suiza y la Unión Soviética. Allí será... Comienza un ir y venir... La idea se hace realidad. (...). De 1954/55 es el pabellón que, entre las sedes de Suiza y Rusia, Carlo Scarpa erigió para Venezuela sobre el borde bastante exiguo del jardín que quedaba disponible⁸⁶. La estrechez del lugar, sin embargo, lejos de limitar las posibilidades expresivas de Scarpa, haría que el arquitecto alcanzará un resultado que permanece memorable en el recinto de la Bienal, pero también en el más vasto campo de los edificios pequeños para exposición”⁸⁷.

Graziano conservaba en su archivo, con gran afecto, una carta de Carlo Scarpa, en la que le agradecía sus gestiones en Venezuela, y le comentaba las dificultades que veía en la realización del pabellón y las soluciones que estaba pensando para concretarlo. Algunas frases de dicha misiva se convierten en todo un credo conceptual, como cuando le dice “el espacio exterior es la vida del interior”. Dada la significación de esta carta, nos pareció oportuno transcribirla al completo:

“Venecia, 12 de noviembre de 1953

Querido Graziano,

Realmente tenía que escribirte antes para agradecerte tu amable propuesta en la Bienal con respecto a mí. Y por eso me disculpo.

84. Burelli, Guadalupe. *Italia y Venezuela: 20 testimonios*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2006.

85. Una detallada descripción arquitectónica del pabellón puede leerse en: Rodríguez, Bélgica. *Venezuela en la Bienal de Venecia (1954/1982)*. Caracas, Ediciones GAN (Galería de Arte Nacional), 1984, pp. 25-27.

86. Graziano destaca que el pabellón estaba pensado para obras bidimensionales y algunas esculturas, no para algunas de las propuestas que vendrían después, sobre todo instalaciones. “Una vez vino un artista que acá en Venezuela lo llaman «el Príncipe Negro» -N. de la R.: Rolando Peña- cuya obra consiste en hacer una torre de cilindros, poniendo, uno encima de otro, barriles nuevos de petróleo pintados de dorado. No entró en razón cuando se le habló de la naturaleza e importancia del pabellón de Carlo Scarpa, de su carácter de obra única en la historia de la arquitectura. Su respuesta fue «yo me cago en Carlo Scarpa» (Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009). Peña fue representante de Venezuela en la Bienal de Venecia de 1997.

87. Rodríguez, Bélgica. *Venezuela en la Bienal de Venecia (1954/1982)*. Caracas, Ediciones GAN (Galería de Arte Nacional), 1984, p. 21 y 25.

Llevo más de un mes estudiando el proyecto pero esto es muy difícil porque el espacio que tengo a mi disposición es tirano, no el espacio en sí, que es suficiente para la construcción, sino por la absoluta falta del circundante; el espacio exterior es la vida del interior.

En la planimetría que te habrá mandado la Bienal habréis visto cómo nos situamos entre el pabellón ruso y el nuevo de Suiza, luego tenemos la restricción de tres árboles, uno de los cuales es secular, que creo y debo respetar. De dos soluciones: la primera ya estudiada ahora no me satisface, está demasiado cerrada, y no tengo ganas de hacer algo bloqueado, entre dos casillas tan juntas que no parece posible agregar la tercera. ¿Te parece?

Pero ahora estoy estudiando y diseñando la segunda idea planteada de una manera diferente, más transparente, esta me parece la más adecuada, esta semana espero entregar los dibujos a la Bienal que pensarán en enviarlos. A Palucchini, que me hace llamar porque quería el proyecto para el 20 de octubre, le dije que todavía tenga paciencia estos últimos días y que te escribiría explicando el motivo del retraso.

Es para devolverte tu cortesía que me gustaría hacer algo bueno... pero es tan difícil.

Por eso te escribiré en unos días acompañando los dibujos, de nuevo te agradezco mientras estoy complacido contigo del éxito en ese lejano país.

¡Aquí hablamos mucho de "Graziano"! El buen trabajo es un deseo para mí también.

Atentamente

PD Si necesitara madera rara (nuevamente para el pabellón) que no se encuentra aquí y de un tamaño considerable, ¿crees que se podría enviar desde Venezuela a Venecia?

¿Puedes darme novedades al respecto? u otro material que te parezca adecuado para nuestros gustos y que sea natural.

Ciao Carlo Scarpa⁸⁸.

Con pisos de mármol, techos de salas acabados en madera de teca, la que, junto a ladrillos amarillos confeccionados a mano, se utilizó también en el acabado de la fachada, Venezuela fue el primer país latinoamericano que contó con pabellón propio en la Bienal de Venecia⁸⁹, hasta 1960 en que se sumó Uruguay, adaptando un edificio que servía de almacén, y 1964 en que se construiría el de Brasil, obra de Amerigo Marchesin. Brasil se había adelantado en cuestiones de participación, gracias a los buenos oficios de *Ciccillo Matarazzo*⁹⁰: en 1950 enviaría a la Bienal un conjunto conformado por obras de Roberto Burle Marx, Milton Dacosta, Cicero Dias, Emiliano Di Cavalcanti, Flavio de Carvalho, Candido Portinari, José Pancetti, Bruno Giorgi, Víctor Brecheret, Livio Abramo y Oswaldo Goeldi. Entre octubre y diciembre de 1951, dentro de las celebraciones del cuarto centenario de fundación de São Paulo (Brasil) se llevaría a cabo la I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo⁹¹, en la que se incluía el importante envío italiano, comisariado por el presidente de la Biennale di Venezia⁹², Giovanni Ponti, que

88. Carta de Carlo Scarpa a Graziano Gasparini, Venecia, 12 de noviembre de 1953. (Archivo Graziano Gasparini). (Trad. del autor, del italiano).

89. Ver: Guccione, Margherita (coord.). *I disegni di Carlo Scarpa per la Biennale di Venezia. Architettura e progetti [1948-1968]*. 2ª ed. Roma, Gangemi Editore, 2005, pp. 26-31.

90. Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho (1898-1977). Empresario industrial, político y mecenas brasileño. Fundó el Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) y la Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1951).

91. El MAM había sido fundado por Matarazzo en 1948. Sobre el proceso que desembocaría en la realización del I Bienal de São Paulo, ver: Amarante, Leonor. *As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987*. São Paulo, Projeto, 1987, pp. 12-31.

92. La Biennale se encargaría a partir de entonces de hacer la selección de artistas para la Bienal paulista.

incluía, entre un total de 211 obras, las de artistas de la talla de Carlo Carrà, Massimo Campigli, Renato Guttuso, Alberto Magnelli, Giorgio Morandi, Giuseppe Santomaso, Emilio Vedova, Lucio Fontana o Giacomo Manzú. En la presentación, Ponti aludía al surgimiento del evento paulista “con finalidades y características semejantes a las que inspiraron la actividad de la entidad veneciana... La ‘Bienal de Venecia’ siéntese realmente orgullosa en constatar cómo la idea de reunir, lado a lado, en noble competición, las fuerzas artísticas de los más diversos países, encontró un tan digno y apasionado continuador”⁹³.

La primera participación de Venezuela en la Bienal de Venecia, la de 1954, con la que se abría decisivamente hacia una presencia internacionalista que ya no abandonaría, se llevó a cabo sin haberse aún concluido del todo las obras del pabellón. Graziano fungió como comisario del envío, compuesto por obras de diez pintores y un escultor (Francisco Narváez) y en el que se incluyeron algunas presentadas en mayo en el XV Salón Oficial en Caracas; se encargó asimismo de redactar el prólogo para la sección venezolana. En el mismo destacaba el hecho de que Venezuela era el primer país sudamericano en contar con pabellón propio y permanente en la Bienal.

“La realización de este pabellón ha sido posible gracias a la presidencia de la República de Venezuela... que, convencida de la utilidad de las relaciones culturales, ha facilitado a los artistas venezolanos la posibilidad de exponer con continuidad sus obras en la más grande manifestación artística de Europa.

Los artistas venezolanos son todavía desconocidos por la mayoría de la crítica italiana, aunque su valor ha sido reconocido repetidamente en todos los países de América y en Francia”⁹⁴.

Al referirse a los artistas, Graziano destaca particularmente a Armando Reverón, “cuya fuerza expresiva y personal es digna de ser colocada a la par de los mayores nombres de la pintura contemporánea”⁹⁵. También a Héctor Poleo, señalando el interés que mostraban los museos estadounidenses en su obra, que representaba, en este conjunto, la veta figurativa, costumbrista y social. Según Graziano, Poleo, con su obra *Los comisarios*, estuvo a punto de ganar el premio de pintura que otorgaba la UNESCO pero perdió por un solo voto⁹⁶.

Por contrapartida, se incluía en la muestra a una serie de jóvenes artistas representativos de la abstracción venezolana, como Carlos González Bogen, Armando Barrios, Oswaldo Vigas y Mateo Manaure, de quienes Graziano destacaba su vinculación a la construcción de la modernidad en Caracas a través de la realización de varios murales. En cuanto a Reverón, fue el artista más representado del conjunto con 15 obras, las cuales, mayoritariamente, procedían de colecciones privadas como las de J. M. Gutiérrez, Germán Vegas o Armando Planchart, o del Museo de Bellas Artes. Un *Retrato* (núm. 40 del catálogo) era de la colección particular de Graziano⁹⁷. Fungía de contrapeso un total de 14 esculturas de Francisco Narváez, cuya obra también estaría presente en Venecia dos años después.

93. Ponti, Giovanni. “Italia”. En: *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Catálogo*. São Paulo, 1951, p. 124. (Trad. del autor, del portugués).

94. Gasparini, Graziano. “Venezuela”. En: *XXVII Biennale di Venezia*. Venecia, Lombroso Editore, 1954, p. 369. (Trad. del autor, del italiano).

95. *Ibidem*.

96. “Venezuela participó con éxito en la XXVII Bienal de Venecia e inauguró su propio pabellón”. *El Nacional*, Caracas, 10 de julio de 1954.

97. Este *Retrato*, temple y óleo sobre tela de 45 x 40 cm., fue exhibido en la retrospectiva de Reverón que se hizo en el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1955 (núm. 158 del catálogo). Aunque no está fechado, en dicho catálogo se indica que es de 1938.

Respecto de Graziano, aunque fuera de catálogo (no figuró ni en la sección italiana ni en la venezolana), expuso en el evento tres obras, todas ellas exhibidas en enero de ese año en la primera exposición individual de Gasparini en el Museo de Bellas Artes de Caracas: una *Maternidad* (1952) y un cuadro titulado *En la salina* (1952), ambos de idénticas dimensiones y aún en poder de la familia, y *Paisaje* (1953) que había sido premiado en el XIV Salón Oficial Anual de Arte Venezolano el año anterior. De ello dan cuenta no solamente recortes de prensa de la época, sino las etiquetas que aun permanecen al dorso de, al menos, las dos primeras piezas citadas⁹⁸.

En cuanto al papel desempeñado por Graziano como promotor del arte venezolano al seleccionar a aquellos artistas y a sus obras para exhibirlos en Venecia, se completaría en el ámbito internacional en los dos años siguientes con el envío a la III Bienal de São Paulo (1955) —de la cual hablaremos más adelante al tratar la obra pictórica de Graziano— y a la XXVIII Bienal de Venecia (1956). Estas acciones suponían un reconocimiento interno, dentro de Venezuela, de su presencia y valía en los espacios de la arquitectura y las artes plásticas contemporáneas, moviéndose pues en líneas diversas pero convergentes. En una época crucial para estas correlaciones, en plena construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas y de incorporación de murales u obras escultóricas a buena parte de las edificaciones modernas del país, no resultaría extraño que Graziano fuera convocado para discutir sobre estos temas.

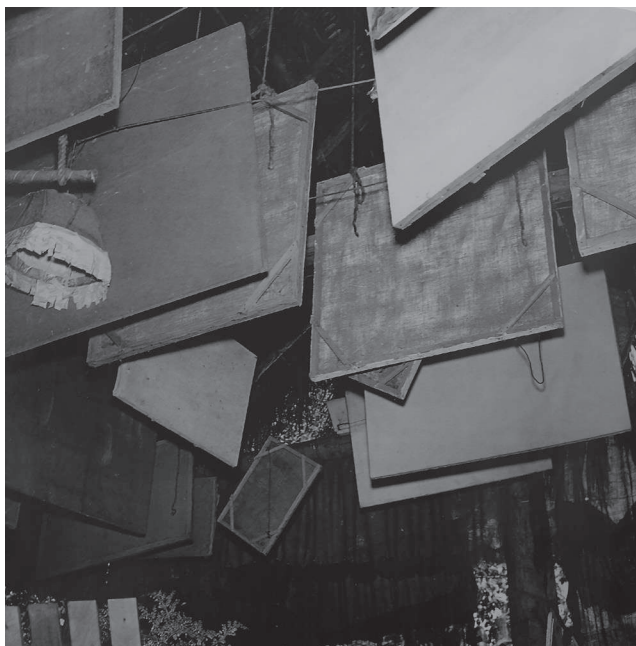
Podríamos poner como ejemplo de lo señalado la participación de Graziano en la mesa redonda sobre “Integración de las artes plásticas a la arquitectura” organizada por la revista *Integral* el 4 de noviembre de 1955, en la que se trataron, entre otros temas, “el arte abstracto y el arte figurativo en su integración a la arquitectura”. Realizada pocas semanas después del IX Congreso Panamericano de Arquitectos celebrado en Caracas, además de Graziano tomaron parte de la misma Oscar Niemeyer (que había arribado a la ciudad para dicho Congreso y aún estaba en la misma), Carlos Guinand, Juan Andrés Vegas, Jorge Romero Gutiérrez (el director de *Integral*), Santiago Goiri, Fruto Vivas, los artistas Carlos González Bogen y Omar Carreño, y Henrique Hernández, entre otros.

98. En ellas se puede también leer como dirección postal de Graziano el Apartado 3305 de Caracas, casilla que tenía en la oficina central de IPOSTEL (Instituto Postal Telegráfico de Venezuela).

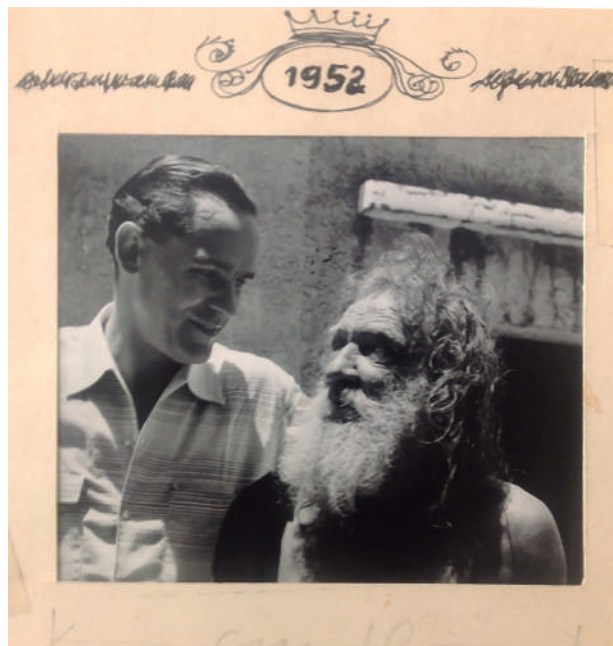


1

1. Graziano Gasparini con Armando Reverón y Juanita (1952). El Castillete, Macuto.

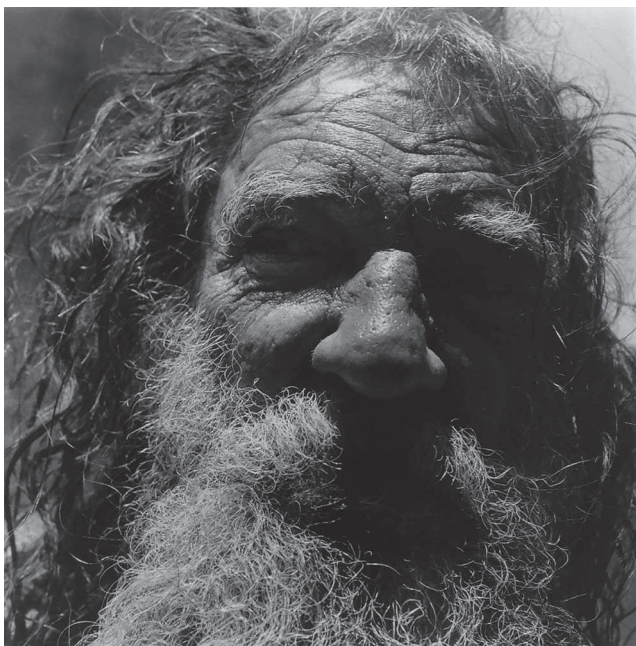


2

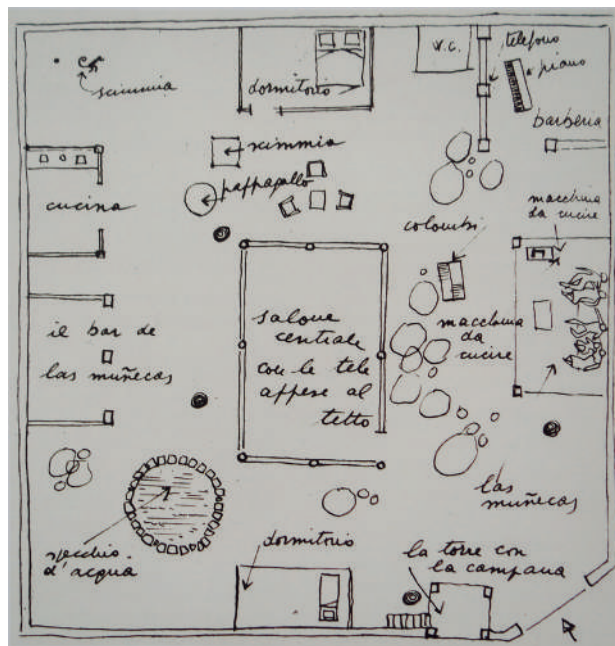


3

2. Cuadros de Armando Reverón colgados del techo para protegerlos del agua y los animales (1952). (Foto: Graziano Gasparini).
3. Graziano Gasparini con Armando Reverón (1952). El Castillete, Macuto.



4



5

4. Armando Reverón (1952). (Foto: Graziano Gasparini).

5. Graziano Gasparini. Plano de "El Castillete" de Armando Reverón (1953). Publicado por Gio Ponti in Domus, Milán, en julio de 1954.

Venezia, 12 novembre 1953

Caro Graziano,

dovevo in verità scriverti prima d'ora, per ringraziarti della tua cortese proposta alla Biennale a mio riguardo. E di questo mi scuso.

E' già più di un mese che studio il progetto ma questo mi si presenta molto difficile perchè lo spazio a mia disposizione è tiranno, non lo spazio in se, che alla costruzione è sufficiente, ma per l'assoluta mancanza di quello circostante; lo spazio esterno è la vita di quello interno.

Dalla planimetria che la Biennale ti avrà mandato avrai visto come siamo posti fra il padiglione Russo e quello nuovo della Strigera abbiamo però il vincolo di tre alberi, di cui uno secolare, che bisogna e ritengo di rispettare.

Di due soluzioni: la prima già studiata ora non mi soddisfa più è troppo chiusa, e io non mi sento di fare una cosa bloccata, fra due cassoni così avvicinati non mi sembra possibile aggiungere il terzo. Ti pare? ! .

Ma ora sto studiando e disegnando la seconda idea impostata in maniera diversa, più trasparente, questa mi sembra la più adatta, in settimana spero di consegnare i disegni alla Biennale che penserà ad inviarti. A Fallucchini che mi fa telefonare perchè voleva il progetto per il 20 ottobre ho detto che pazienti ancora questi ultimi giorni e che ti avrei scritto spiegandoti la ragione del ritardo.

6

E' per ricambiare la tua cortesia che vorrei fare una cosa buona..... ma è così difficile.

Ti scriverò dunque fra pochi giorni accompagnando i disegni, di nuovo ti ringrazio mentre mi compiaccio con te della bella riuscita in quel lontano paese.

Qui si parla molto di "Graziano" ! Buon lavoro è un augurio anche per me.

Cordiali saluti.

P.S.- Se avessi bisogno di legno raro (sempre per il padiglione) che qua non si trova e di dimensioni anche notevoli, credi che dal Venezuela si potrebbe inviarlo a Venezia?

Mi puoi dare notizie in proposito? o altro materiale che tu pensassi idoneo ai nostri gusti e che sia naturale.

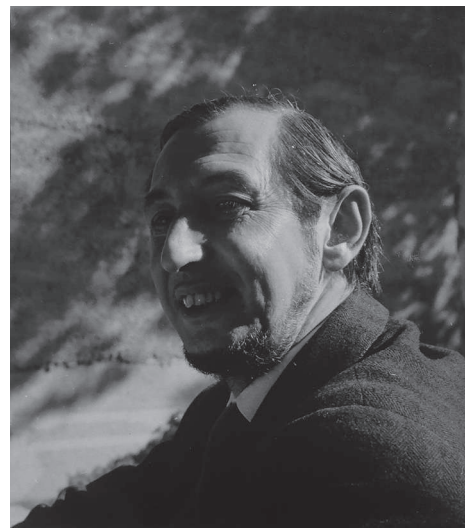
cin
Am. Carlo Scarpa
G.V.

7

6-7. Carta de Carlo Scarpa a Graziano Gasparini. Venecia, 12 de noviembre de 1953.



8



9

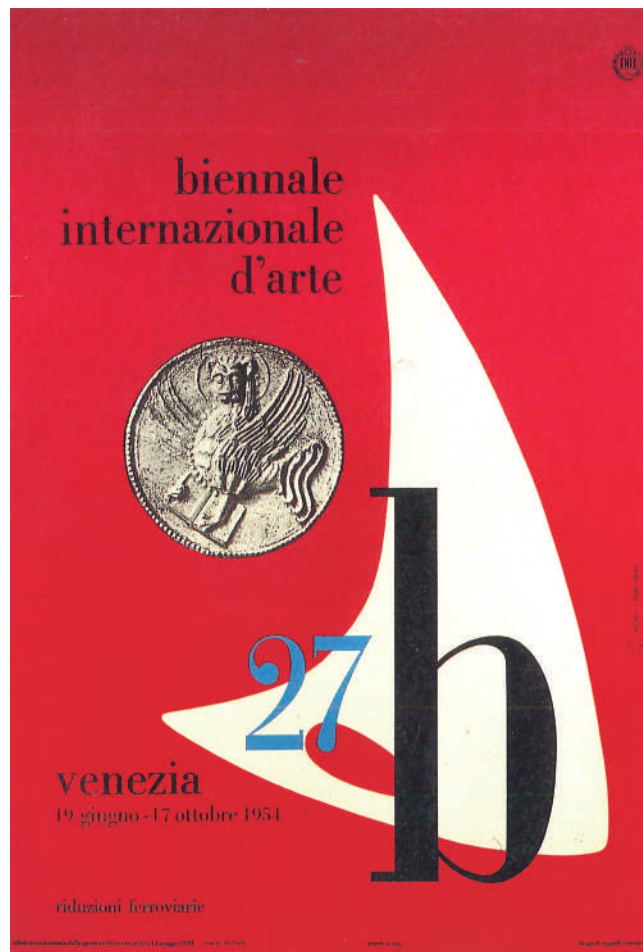
8. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela (1954). (Foto: Graziano Gasparini).

9. Carlo Scarpa en Venecia (1954). (Foto: Graziano Gasparini).

10



11



10. Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela (1954). (Foto: Graziano Gasparini).

11. Longo & Zoppelli, Treviso. Cartel de la 27ª Biennale Internazionale d'Arte. Impreso. Venecia, Studio Alma, 1954. Colección privada.

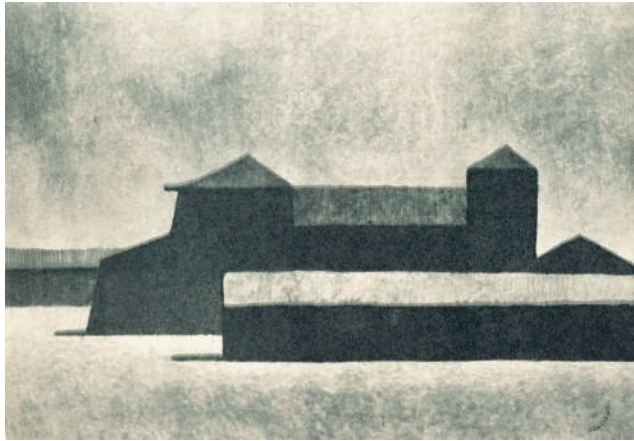
12

Da Caracas alla Biennale di Venezia



Ecco una delle opere che Graziano Gasparini — del quale abbiamo parlato ieri — presenterà quest'anno alla Biennale di Venezia. L'opera è già stata presentata dal giovane artista goriziano, emigrato nel Venezuela nel 1948, alla recente «personale» allestita a Caracas, nelle sale del «Museo des bellas artes», sotto il patrocinio del Ministero dell'Educazione nazionale venezuelano. S'intitola «Maternità» ed è una delle opere che meglio e più eloquentemente rivelano il modo d'esprimersi di Graziano; un modo personale, che non può essere inserito nella maniera astrattista, né in quella surrealista, sebbene per diversi aspetti s'accosti a quella realista.

12. "Da Caracas alla Biennale di Venezia". Recorte de periódico italiano sin datos, dando noticia de la presentación de Graziano en la XXVII Bienal de Venecia (1954).



13



14



15

13. Graziano. Paisaje (1953). Óleo sobre lienzo. Localización desconocida. Obra expuesta en la XXVII Bienal de Venecia (1954).
14. Graziano. En la salina (1952). Óleo sobre lienzo, 91 x 73 cm. Colección privada. Obra expuesta en la XXVII Bienal de Venecia (1954).
15. Graziano. Maternidad (1952). Óleo sobre lienzo, 91 x 73 cm. Colección privada. Obra expuesta en la XXVII Bienal de Venecia (1954).



16

16. Emilio Vedova. Diario del Brasile (Spazio inquieto) (1954). Témpera y óleo sobre lienzo, 144 x 190 cm. Obra presentada en la Bienal de Venecia de 1954 y adquirida entonces por Graziano. Hoy en colección privada.

S. LA XXVIII BIENAL DE VENEZIA (1956)

Para la edición de la Bienal de 1956⁹⁹, llevada a cabo entre el 16 de junio y el 21 de octubre, Graziano Gasparini y Alejandro Otero fueron designados como comisario y vicecomisario, respectivamente, del envío venezolano. Desde Venecia sugirieron que se seleccionaran pocos artistas pero que de los mismos se enviaran varias obras (mínimo cinco). Esto declaraba Graziano a la prensa en esos días:

“Hemos tratado... de complacer las exigencias de la Bienal, la cual sugirió que en lugar de enviar obras de muchos pintores, enviáramos varias de pocos autores. Esta manera nos conviene por varias razones, entre ellas la de que, para los años venideros, podremos presentar una representación completamente diferente, con nombres totalmente distintos de los que representarán el país ahora. De otra parte, para hacer la selección actual, nos hemos guiado por un criterio ecléctico y sin compromisos, de manera que Venezuela quede significada por ocho de sus más valiosos artistas representativos de diferentes tendencias y escuelas”¹⁰⁰.

Una ojeada al catálogo permite confirmar que la oportunidad de tener un espacio propio fue perfectamente aprovechada para generar una importante muestra de arte venezolano, en la cual había obras de Armando Barrios, Graziano, Luis Guevara Moreno, Mateo Manaure, Rafael Monasterios, Francisco Narváez, Alejandro Otero, Héctor Poleo —presentado por Graziano como “el pintor venezolano más grande de la actualidad y uno de los sudamericanos más conocidos del mundo”— y Manuel Quintana Castillo. El conjunto fue expuesto en el Museo de Bellas Artes de Caracas durante un único día, antes de su partida. En la presentación inserta en el catálogo¹⁰¹, Graziano aseveraba:

“Entre la actividad inquieta de los jóvenes, preocupados por la búsqueda de un lenguaje personal propio, y la ya segura trayectoria de artistas consagrados, Caracas atraviesa uno de los momentos más vivos e interesantes de su vida artística, mano a mano con el gran periodo de desarrollo y de transformación que, actualmente, está teniendo lugar en este país. (...) ...El esfuerzo de transformación y el enorme desarrollo que actualmente caracterizan a este país en el mundo económico social, están igualmente presentes y representados en el campo artístico”¹⁰².

El propio Graziano, ya como “venezolano”, expondría allí cinco obras, todas pintadas sobre tabla entre 1951 y 1956, fungiendo como un muestrario del trayecto pictórico realizado hasta entonces desde su llegada

99. A manera de notas latinoamericanas, es oportuno destacar que en esta edición de la Bienal el brasileño Aldemir Martins sería premiado en la categoría de diseño. En 1958 lo sería su compatriota Fayga Ostrower en la de grabado, galardón éste que repetiría otro latinoamericano, el argentino Antonio Berni, en 1962. Otros dos argentinos, Julio Le Parc y Lucio Fontana, aunque actuantes respectivamente en París y en Milán, serían premiados en 1966.

100. Testimonio de Graziano Gasparini, en: Dorante, Carlos. “Solamente por hoy exponen en Bellas Artes la representación venezolana a la Bienal de Venecia”. *El Nacional*, Caracas, recorte sin fecha. (Archivo Graziano Gasparini).

101. En el catálogo se reprodujeron dos obras venezolanas: *Los novios* (I fidanzati) de Poleo, y *Contrapunto* (Contrappunto) de Barrios, ambas de 1956. Curiosamente, estos dos artistas, junto a Graziano, compartirían exposición en noviembre del año siguiente en la Galería de Arte Contemporáneo de Caracas, fundada ese año.

102. Gasparini, Graziano. “Venezuela”. En: *XXVIII Biennale di Venezia*. Venecia, Alfieri Editori, 1956, p. 523 y 525. (Trad. del autor, del italiano).

a Venezuela: *Iglesia colonial* (1951), *Paisaje* (1952), *El muro* (1954), *El muro de la iglesia* (1955) y *Pueblo* (1956). Por esta última obra obtendría el Premio adquisición de la Galleria Internazionale d'Arte Moderna (500.000 liras); sin embargo, esta obra no consta en los inventarios de esta institución, aunque sí una comprada por el Comune di Venezia, *El muro de la iglesia*, un cuadro típico de Graziano, de quietud metafísica, y en el que el sabor colonial se rompe sutilmente con un elemento de modernidad: un poste de luz eléctrica. El mismo premio recibió Héctor Poleo con *Los novios*, siendo Venezuela, de los 35 países concurrentes a la Bienal, el único con doble galardón¹⁰³. No es menor el hecho de que las dos obras premiadas fueran figurativas, prefiriéndose esta vertiente a los geométricos abstractos, y en especial a Alejandro Otero y Mateo Manauere. Existen varias fotos en las que se pueden ver las pinturas de Graziano colgadas en el pabellón, inclusive una en la que se ve a Carlo Scarpa mirando detenidamente el cuadro *Iglesia colonial*. Funcionaban ya a pleno los tres ámbitos expositivos del pabellón: la Sala de Dibujos, la Sala Mayor y la Sala Menor.

El pabellón venezolano, que gozaría de repercusión en importantes revistas de arquitectura de la época¹⁰⁴, fue inaugurado por Giovanni Gronchi, entonces presidente de la República Italiana. Fue visitado también por Max Ernst —quien había recibido premio de pintura en la Bienal anterior, la de 1954—, momento del que existen fotografías donde se ve al artista junto a Graziano, a su esposa Olga y a Alejandro Otero. Al cierre de la Bienal, y antes de emprender el regreso a Caracas, se llevó a cabo un agasajo que resultó todo un acontecimiento: asistieron cerca de trescientos críticos de arte de varias nacionalidades, entre ellos Lionello Venturi, quien “señaló a Venezuela como uno de los ejemplos más dignos a ser imitados por muchos otros países”¹⁰⁵. Graziano recordaba que asistieron reputados artistas, entre otros, Carlo Carrà, Franco Gentilini, Emilio Vedova, Arturo Rossi y Massimo Campigli.

Además de mencionar a Max Ernst, es interesante hacer un recorrido por los testimonios de Graziano acerca de otros artistas y personalidades que conoció en el marco de aquellas bienales, en casos aprovechando tanto los numerosos ágapes y actividades lúdicas, como los viajes por la región, de los que recordaba especialmente uno a Torcello y otro para ver el campanile cilíndrico del Duomo di Caorle:

“Conocí, y muy bien, a Marc Chagall, a Giorgio Morandi, a Francis Bacon, a otro pintor inglés, Graham Sutherland, y a otros italianos: Chirico, Guttuso, Carrà, Fontana. También a Alvar Aalto, que había construido en madera el pabellón de Finlandia; lo recuerdo trabajando con sus propias manos, clavando una tela para obtener una luz tamizada. Era un pabellón en el cual se podía comer en una jardinera, y que tenía muchas zonas verdes, muy bonito”¹⁰⁶.

En dicha ocasión, evocaba Graziano, conoció también a quien oficiaba en esa Bienal como comisario de Estados Unidos, René D'Harnouncourt, entonces director del Museum of Modern Art de Nueva York. Lo recordaba

103. Crea confusión la denominación de las obras en catálogo al comparársela con los títulos que circulan en la prensa caraqueña de esos años. En el caso de *Paisaje* (1956) de Graziano, en los diarios venezolanos aparece como *Pueblo*. En el caso de *Los novios* de Poleo, en los diarios aparece como *Barloventeños* y en el catálogo de la propia Bienal no figura de ninguna de estas dos maneras sino como *Gli andini*.

104. “Il padiglione del Venezuela alla Biennale”. *Domus*, Milán, N° 323, octubre de 1956, pp. 11-14 (nota ilustrada con fotos de Graziano); Tentori, Francesco. “Un padiglione di Carlo Scarpa alla Biennale di Venezia”. *Casabella Continuità*, Milán, N° 212, septiembre-octubre de 1956, pp. 19-30.

105. “Venezuela superó con 2 triunfos pictóricos en la Bienal de Venecia”. Recorte sin datos. (Archivo Graziano Gasparini).

106. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

como un hombre alto, “de 1,90 m., y que hablaba muy bien el español”. Aunque de origen austriaco, había vivido en México entre 1926 y 1933 —inmerso, además, en el ámbito artístico local—, antes de marcharse a Estados Unidos. Años después de Venecia, se reencontrarían en Nueva York, planteándole Graziano, según su testimonio, la realización de una exposición de arte latinoamericano, para lo que tuvieron varias reuniones. Recuerda a D’Harnoncourt, como conecedor, fundamentalmente, de arte mexicano, y como alguien para quien era esencial que hubiera un discurso que, partiendo de las producciones a partir de las Independencias, unificara la producción latinoamericana y que la muestra no se limitara a simplemente “colgar cuadros”. Estas reuniones habrían sido la génesis de la exposición que se concretaría al cabo de los años, en 1966, en la University of Yale con “Art of Latin America since Independence”, comisariada por Stanton Loomis Catlin¹⁰⁷, a quien Graziano también conoció a través del director del MoMA.

Graziano había viajado, junto a su esposa Olga, a Nueva York, con el encargo, por parte de Armando Planchart —quien les financió el viaje—, de adquirir un cuadro de Henri Matisse¹⁰⁸ para la casa que, diseñada por Gio Ponti en Milán¹⁰⁹, se estaban construyendo los Planchart en El Cerrito. Para la construcción de la llamada “Villa Planchart” (1953-1957)¹¹⁰, una de las obras emblemáticas de la modernidad arquitectónica venezolana y latinoamericana, con unas impresionantes vistas al Ávila y una relevante colección privada de arte¹¹¹ entre otras pertenencias (orquídeas y trofeos de caza entre ellos), Graziano oficiaría de arquitecto residente en el tramo final de la construcción. En efecto, entre marzo y noviembre de 1957, en reemplazo del constructor Mario De Giovanni quien había desempeñado ese papel desde el inicio de la obra (1955)¹¹², Graziano se desempeñaría como representante de Ponti en Caracas, en parte porque al hablar en italiano se convertía en interlocutor de excepción para interpretar planos e instrucciones en ese proceso final; sería autor, además, del pavimento de entrada a la casa, realizada con concreto y unos diseños geométricos concebidos por él, anticipando la ornamentación de los interiores.

“...Un día (Graziano) recibe una llamada de Armando Planchart, quien estaba construyendo la famosa casa «El Cerrito» en Lomas de Mirador. La casa proyectada por Gio Ponti (Italia, 1891-1979) estaba en estructura. Pero su contratista tenía problemas. Todos los planos y detalles estaban en italiano. Nadie entendía nada. Planchart invita a Gasparini a supervisar y coordinar la obra. Este acepta y le explica que, en Italia, había métodos diferentes de construcción. Gasparini no solo adaptará los planos a la forma de construir local, sino que hará muchas especi-

107. La muestra itineraría por cuatro sedes más dentro de Estados Unidos, antes de recalar, ya en 1967, en el Museo del Palacio de Bellas Artes de México.

108. Graziano lo adquirió por 35.000 dólares y sería vendido mucho tiempo después por cerca de un millón, según rememoraba.

109. Los Planchart, Armando y su esposa Anala Braun, fascinados con la arquitectura que Ponti publicaba en su revista *Domus*, fueron a Milán en 1952 a entrevistarse con él y hacerle el encargo.

110. Ver: Greco, Antonella; Gómez, Hannia. *Giò Ponti. La villa Planchart a Caracas*. Roma, Edizioni Kappa, 2008; Necchi, Silvia. *Gio Ponti. La Villa Planchart, un progetto per corrispondenza (1953-1957)*. Tesis doctoral. Barcelona, Universidad Politècnica de Catalunya, 2012.

111. Una serie de morandis adquiridos en la Galleria Il Milione de Milán, obras de Massimo Campigli, Fausto Melotti (macetas gigantes), Pablo Picasso (cerámicas), el móvil de Alexander Calder ubicado a la entrada, y, entre los venezolanos, varias obras de Armando Reverón (protegido de los Planchart) y un Jesús Rafael Soto que sería encargado a posteriori por Anala, entre otras. Y, por supuesto, el variado mobiliario diseñado por el propio Gio Ponti (Greco, Antonella; Gómez, Hannia. *Giò Ponti. La villa Planchart a Caracas*. Roma, Edizioni Kappa, 2008. pp. 18-19).

112. Necchi, Silvia. *Gio Ponti. La Villa Planchart, un progetto per corrispondenza (1953-1957)*. Tesis doctoral. Barcelona, Universidad Politècnica de Catalunya, 2012, p. 95.

ficaciones en la obra. El día que se inaugura la casa, fue un 22 de enero de 1958, estaban presentes, además de sus propietarios, el propio Gio Ponti, Gasparini y la hermana de Anala, Isabel Braun de Uslar –la esposa de Arturo Uslar Pietri–. La señora Uslar estaba muy preocupada viendo hacia el Oeste. Desde el jardín –que posee una vista privilegiada de la ciudad de Caracas– se observaba que la sede de la Seguridad Nacional –la policía política del presidente Marcos Pérez Jiménez– se estaba incendiando. Uslar Pietri estaba ahí preso desde hacía unos días. Sorpresivamente, Uslar aparece en la casa. Había sido liberado. El hecho se convirtió en una verdadera fiesta. En la madrugada del 23 de enero de 1958, el propio Ponti observa que se encienden las luces del aeropuerto de La Carlota y advierte que el tirano se iba en la famosa «Vaca sagrada»¹¹³.

113. Sogbe, Beatriz. “Graziano Gasparini: el caminante que se detuvo en los monumentos”. *Papel Literario, El Nacional*, Caracas, 3 de febrero de 2019.



1



2

1. Cubierta del catálogo de la XXVIII Bienal de Venecia. Venecia, Alfieri Editori, 1956. Biblioteca d'Arte-Fondazione Torino Musei.
2. Luigi Veronesi. Cartel de la 28ª Biennale Internazionale d'Arte. Impreso. Venecia, Studio Alma, 1956. Colección privada.



3

3. Interior del pabellón de Venezuela durante el montaje del envío nacional a la XXVII Bienal de Venecia (1956). (Foto: Graziano Gasparini).



4. Interior del pabellón venezolano de la XXVII Bienal de Venecia (1956), con pinturas de Héctor Poleo (a la izquierda) y de Graziano (a la derecha). (Foto: Graziano Gasparini). Publicado por Carlo Scarpa en Domus, Milán, en octubre de 1956.



5

5. Interior del pabellón venezolano de la XXVII Bienal de Venecia (1956). Pueden verse obras de Poleo, Narváez y Manaure. (Foto: Graziano Gasparini). Publicado por Carlo Scarpa en Domus, Milán, en octubre de 1956.



6

6. Pabellón de Venezuela. XXVIII Bienal de Venecia, 1956. A la izquierda, Graziano Gasparini; a su lado Max Ernst y totalmente a la derecha, con bastón, Carlo Scarpa.



7



8

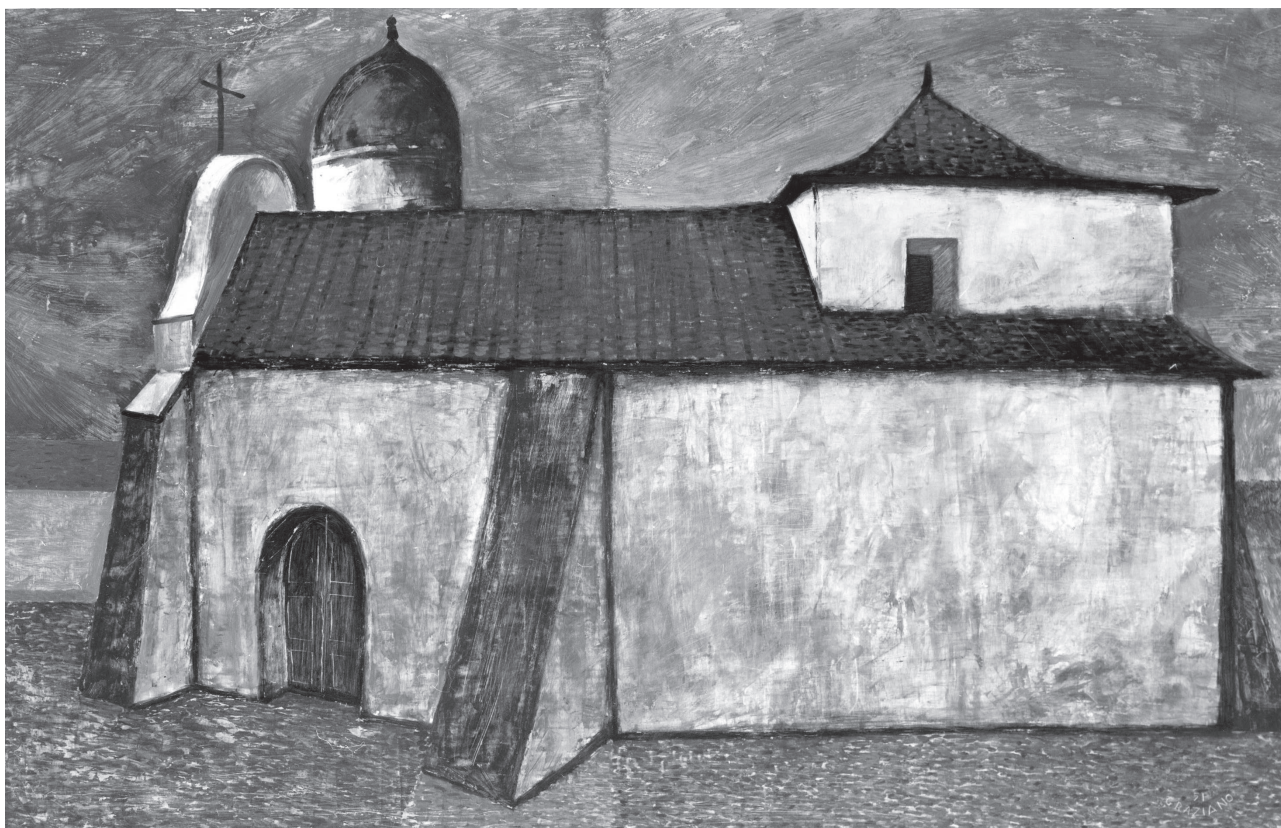
7. Graziano conversando con el arquitecto finlandés Alvar Aalto junto al pabellón venezolano (1956).

08. Graziano con el pintor Carlo Carrà en Venecia (1956).



9

9. Graziano. El muro de la iglesia (1955). Óleo sobre tabla, 72.4 x 88.5 cm. Obra expuesta y adquirida en la XXVIII Bienal de Venecia (1956) por el Comune di Venezia. Colección Ca' Pesaro-Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venecia, Inv. 2133.



10

10. Graziano. Iglesia colonial (1951). Óleo sobre tabla. Obra expuesta en la XXVIII Bienal de Venecia (1956). Localización desconocida.



11. Héctor Poleo. Los novios (1956). Óleo sobre lienzo, 146.4 x 114.3 cm. Obra expuesta y premiada en la XXVIII Bienal de Venecia (1956). Colección Ca' Pesaro-Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venecia, Inv. 2134.

Poleo y Graziano Premiados

En la Bienal Internacional De Venecia

Gararon "premios adquisición" del Museo de Arte Moderno. Venezuela, único país con dos premios entre los 35 participantes

Hector Poleo, el extraordinario pintor venezolano cuyo último premio fue una medalla de oro en la Bienal de Sao Paulo, acaba de obtener otro galardón para Venezuela en la Bienal de Venecia, donde premiaron su cuadro "Los Novios" con un premio adquisición que también obtuvo el pintor venezolano nacido en Venecia Graziano Gasparini, por su óleo "El Pueblo", para hacer que Venezuela fuera el único país, entre treinta y cinco concurrentes, que obtuvo más de un premio en la Exposición Internacional Bienal de Venecia.

La noticia, que apenas había circulado vagamente en círculos artísticos, apenas fue confirmada ayer, durante rueda de prensa en la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, por el director Manuel Felipe Rugeles, y el Comisario por Venezuela a la Exposición de Venecia, el pintor Graziano Gasparini, quien trajo la confirmación oficial.

Venezuela —dijeron los informantes— ha obtenido con estos triunfos una singular importancia en el campo artístico internacional. Fue el único país, entre treinta y cinco participantes con una cuatro mil obras, que ganó dos premios...

Los premios son idénticos, tanto para "Los Novios" de Poleo como para "El Pueblo", de Gasparini.

Los donos, —añadieron— el Museo de Arte Moderno de Venecia, son premios "adquisición". Es decir, que los cuadros quedan de la propiedad del Museo, donde serán exhibidos en sus colecciones. La importancia del premio acredita por esto al monto en efectivo, que es de medio millón de liras para cada uno...

El Comisario Venezolano en la exposición, Gasparini, añadió alguna información general sobre la misma. Como siempre, ha resultado en éxito internacional. Los grandes premios, fueron ganados por Jacques Villón, pintor cubista francés a quien su país destinó una sala completa en el pabellón; el de escultura por Lynn Chadwick,

inglés, quien presentó una serie de esculturas abstractas en hierro y el de dibujo por el brasileño Ademir Martins.

La participación venezolana esta vez muy equilibrada, está formada por seis obras de Hector Poleo, cinco de Armando Barrios, cinco de Graziano Gasparini, cinco de Guevara Moreno, tres de Mateo Manauze, tres de Rafael Monasterios, cuatro de Quintana Castillo, tres esculturas de Francisco Narváez y cinco "coloritos" de Alejandro Otero, quien también tomó parte en la organización general de la participación venezolana en calidad de Comisario adjunto.

Otero —informó Gasparini— siguió viaje a Francia... Permanecerá algún tiempo más en Europa— antes de regresar a Caracas.

La Exposición Internacional de Venecia, en la cual participa Venezuela este año por segunda vez, permanecerá abierta hasta el próximo octubre.

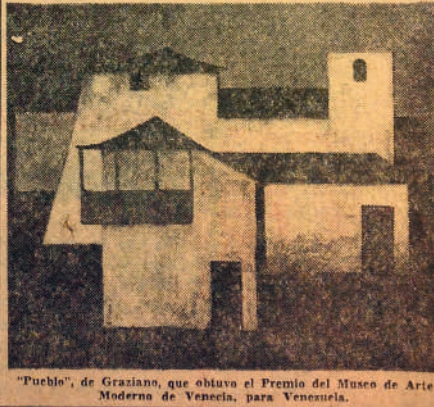
Pero —tal vez por el éxito mismo— ya se piensa en otra participación del país en certámenes plásticos internacionales.

—Concretamente, la Exposición Bienal Internacional de Sao Paulo, que se efectuará en septiembre del año próximo, y para la cual ha sido invitado el país.

Es casi seguro que se decida la participación venezolana, especialmente a base de sus pintores llamados "espontáneos" o "primitivos", ya que los directivos de la Bienal de Sao Paulo quieren que la exposición de 1947 insista particularmente en este tipo de pintura, para calibrar el aporte que ha dado a las artes modernas.



El Comisario Venezolano en la Exposición Internacional de Venecia, Graziano Gasparini y el Director de Cultura del ME, Manuel Felipe Rugeles, durante la rueda de prensa de ayer.



"Pueblo", de Graziano, que obtuvo el Premio del Museo de Arte Moderno de Venecia, para Venezuela.

12. "Poleo y Graziano premiados en la Bienal Internacional de Venecia". Recorte de periódico caraqueño sin datos, 1956.

6. GRAZIANO GASPARINI, PINTOR VENEZOLANO (1949-1959)

El conjunto presentado por Graziano en la XXVIII Biennale (1956), en la cual ganaría el premio adquisición de la Galleria Internazionale d'Arte Moderna de Venezia, era demostrativo de las temáticas que le habían interesado desde su arribo a Venezuela y que, con variantes estéticas, mantendría a lo largo de su vida, en especial en lo vinculado a las representaciones arquitectónicas, tanto de iglesias como de viejas casas venezolanas (con especial inclinación a los muros planos y blancos, carentes de toda ornamentación). En muchas de estas obras quedaría patentizada la herencia de la pintura metafísica italiana que tanto le fascinaba, imprimiéndole a las mismas un sello distintivo y muy reconocible. También en esos años, más en consonancia con el figurativismo costumbrista de artistas como Héctor Poleo, se inclinará a la representación de tipos humanos venezolanos, por lo general rurales, desarrollando diversas actividades; el geometrismo aplicado a varios de estos cuadros deja en evidencia su admiración por artistas como Armando Barrios.

Pero sin duda su interés, permanente hasta sus últimas obras, sería el de la representación de la arquitectura popular venezolana, plausible de establecer un diálogo íntimo con uno de los apartados más singulares de su producción fotográfica, en una clara acción de encumbrar estas expresiones a una categoría artística superior, superadora de su modestia constructiva. Esto obedecía a la fascinación que sentía por esas arquitecturas, austeras y simples, pero, desde su mirada y concepto, netamente modernas. Este rasgo lo compartía con Carlos Raúl Villanueva, quien le decía: “Yo prefiero la sencillez de un muro blanco de una iglesia venezolana, que uno cargado barroco de México”¹¹⁴. Cuando a finales de 1965 Graziano diseñara la exposición “Venezuela 1498-1910” en el Museo de Bellas Artes, al escribir en el catálogo sobre la arquitectura colonial venezolana consolidaría esas convicciones afirmando que “No proponemos una revalorización de la «pobre» arquitectura colonial venezolana” y que el rasgo más peculiar de ésta “fue el de la persistente continuidad y aceptación de un esquema distributivo, estructural y volumétrico que siempre se manifestó con sencillez y dignidad más que con pobreza. (...) ...a la tacha de «pobreza» con que se acostumbra a tildar nuestra arquitectura colonial, oponemos el más apropiado apelativo de «dignidad»¹¹⁵.

“En mis cuadros siempre está el motivo arquitectónico, la ausencia de personajes... Las iglesias que pintaba —como la iglesia de San Francisco de Yare— eran auténticas, no inventadas, aunque a veces, al representarlás, las sintetizara”¹¹⁶. Incardinada con su mirada netamente moderna, Graziano, en sus pinturas, convierte a los espacios de la arquitectura colonial en espacios metafísicos, cargados de sencillez, sobriedad y síntesis. En alguna medida podríamos trazar vínculos a lo largo del tiempo y del espacio con la labor pictórica del argentino José Malanca, iconógrafo de iglesias coloniales y de arquitecturas populares de Argentina, Bolivia y Perú a partir de los años 20: varias de sus obras en esta línea estaban caracterizadas por el silencio, por la ausencia del hombre, por una sugestión metafísica, aunque, en comparación estricta, las de Graziano mostraban una mayor intencionalidad sintética.

114. Vega-Padilla, Ana Cecilia. “Graziano Gasparini. Arquitecto, historiador y restaurador”. 31 de marzo de 2015. *Quiroga*, Granada, núm. 8, julio-diciembre de 2015, p. 135.

115. Gasparini, Graziano. “La arquitectura colonial en Venezuela”. *Venezuela 1498-1810*. Catálogo de la exposición. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1965, pp. 32 y 51.

Si uno compara las obras presentadas por Graziano en la Bienal de Venecia en 1948 y en 1956, el contraste es evidente entre aquel *Ícaro* inscrito en una suerte de surrealismo abstracto y esta serie presentada en el recién inaugurado pabellón venezolano. Él mismo lo cuenta:

“La diferencia entre los continentes marca la transición entre *Ícaro* y lo que pinto en Venezuela tres años después. Pasé de la influencia de Deluigi, de las formas flotantes, dentro de la cual hice varios cuadros, a lo que pinté en Venezuela y que mostré en el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1954”¹¹⁷.

“Al principio hice algunas figuras pero luego solo me dediqué a lo arquitectónico, por la vía de la metafísica que era lo que me interesaba en pintura: la presencia de la falta del hombre, la presencia de lo ausente”¹¹⁸.

Debe tenerse en cuenta que la participación de Graziano en la sección venezolana de la XXVIII Biennale obedecía en buena medida al reconocimiento que había alcanzado en el medio caraqueño. En 1950 había participado con tres obras, en el XI Salón Oficial (1950), entre ellas la titulada *Cargador de bananas*. En dicha ocasión el crítico Rafael Lozano escribió en *El Universal*:

“...hay que enseñar las tres obras de Graziano, cuyo vigor de líneas y fuerza de colorido resaltan en la sencillez de las composiciones. Es un italiano que ve a Venezuela con ojos nuevos, con el mismo asombro con que Gauguin nos dejó sus impresiones de Tahití. Este pintor ha visto, sobre todo, los verdes lujuriosos del trópico y ha sabido captar los trozos rudos de los hombres del campo. Es una pintura bien compuesta, sana y objetiva, que hubiera merecido un premio”¹¹⁹.

En 1951 tomó parte de una exposición colectiva en el Ateneo de Caracas y se presentó al Salón Oficial de Arte, lo mismo que en 1952. Fue en estos años en los que Graziano proyectó y se construyó una casa de campo o “week-end house” en el Junko Golf Club, también conocido como El Junkito, inaugurado en 1948. Era un sitio idílico para estar solo con su joven familia y pintar en paz los fines de semana. El club quedaba sobre la misma carretera que luego llegaba a la conocida Colonia Tovar (Aragua), asentamiento de inmigrantes alemanes desde mediados del siglo XIX y construida en estilo tirolés. El Junkito quedaba a unas dos horas de Caracas en aquel entonces y tenía unas estupendas vistas panorámicas al Mar Caribe. Graziano construyó también allí la sobria y pequeña capillita de Santa Ana, con espadaña que remitía a las iglesias coloniales españolas¹²⁰, y para cuyo altar pintó unas espectaculares escenas de la Última Cena. Pero la casa estaba demasiado cerca de Caracas, y lo que iba a ser un lugar de tranquilidad terminó por convertirse en un sitio de confluencia de visitas, algunas planeadas y otras varias no, por lo que, poco después de tres años, se cansaron y la vendieron¹²¹.

En 1953 Graziano ganó el Premio “José Loreto Arismendi” (destinado a artistas menores de 30 años) en el XIV Salón Oficial, el mismo en el que se otorgaron a Reverón tres premios, el Nacional de Pintura, el Federico

116. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

117. *Ibidem*.

118. *Ibidem*.

119. Lozano, Rafael. “Primeras Impresiones. Undécimo Salón Oficial Anual de Arte”. *El Universal*, Caracas, 26 de abril de 1950.

120. Ponti, Gio. “Tre costruzioni: Graziano, architetto in Venezuela”. *Domus*, Milán, N° 299, octubre de 1954, p. 20.

121. Correo electrónico de Luise Margolies de Gasparini, Caracas, 29 de enero de 2021.

Brandt y el John Boulton. Entonces, Graziano participó con tres obras: *Paisaje*, *Recuerdo de Margarita* y *Maternidad*; éstas dos últimas las exhibiría en enero de 1954 en su primera exposición individual. En la prensa se leyó:

“...ayer fue decidido en el Museo de Bellas Artes el Premio «José Loreto Arismendi» concedido a la mejor obra o conjunto de obras originales, de pintura o escultura, para artistas cuya edad no exceda de treinta años. Los mil bolívares, pues este año el «Arismendi» fue doblado en su valor, corresponden al pintor Graziano Gasparini, según veredicto de Carlos Otero, Gustavo Wallis y Ana Teresa Arismendi de Guzmán, esta última representante personal del Dr. José Loreto Arismendi, creador del Premio.

Ejemplo de constancia, dedicación y tesón el de este artista italiano, ayer premiado en el XIV Salón Oficial Anual de Arte Venezolano. Todos los años concurre pacientemente al certamen Graziano Gasparini, impresionando la sensibilidad de los jurados. Ha demostrado conocer su oficio, interpretar su época y adaptarse, acaso conscientemente, al modo de hacer de la nueva pintura americana... Los tres cuadros que exhibe en el Salón, cuadros que le valieron su primer y merecido premio, están en frente de los de Héctor Poleo, en la segunda sala del Museo de Bellas Artes”¹²².

El periodista Antonio Muiño Louredo firmaba con su seudónimo “El Diablo Cojuelo”, un artículo titulado “Del abstraccionismo al hombre en el arte actual de Graziano” en el cual reflexionaba acerca de que la vida de los europeos, al pisar tierra americana, acababan por dividirse en dos y lo vinculaba a su producción:

“el abstraccionismo sencillamente precedió en Graziano a su actual manera de pintar. Hace dos años y medio, cuando llego a este país, Graziano hizo un examen de conciencia y no supo honradamente qué hacer. Pertenecía, desde los dieciséis, al grupo de pintores jóvenes italianos que, en cierto modo capitaneados por De Luigi, fueron el primer brote revolucionario de la postguerra en Italia. Movimiento que buscaba, más allá del abstraccionismo, más allá de la forma y el color, la tercera dimensión, la profundidad y el claroscuro. Con esa escuela puede catalogarse toda su obra anterior”¹²³.

En lo que toca a *Paisaje*, la obra premiada en ese Salón de 1953, el mismo crítico afirmaba que con ella Graziano “está logrando una simplificación de la naturaleza infundiendo en el cuadro la luz meridiana, esa luz vertical que cae a plomo... la función del pintor, además de artística, empieza a ser una función social, a conceder mayor importancia al elemento hombre —para Graziano el más importante de la pintura— que al elemento decorativo”¹²⁴. Y era el propio Graziano quien opinaba, y a la vez se situaba, respecto del movimiento abstracto: “En todas mis obras de arquitectura —el ‘hall’ del Teatro Variedades, el edificio que me ocupa ahora en Sabana Grande— he realizado unos murales abstractos enormes, uno de doce metros de largo, por ejemplo. Así he visto cuán fácilmente puede caerse en lo decorativo. Y me he convencido, fatalmente, de que su aplicación sólo sirve para la arquitectura moderna”¹²⁵.

122. “Héctor Poleo, Premio ‘Antonio Esteban Frías’. Graziano Gasparini, Premio José Loreto Arismendi”. *El Nacional*, Caracas, 19 de marzo de 1953.

123. El Diablo Cojuelo (Antonio Muiño Louredo). “Del abstraccionismo al hombre en el arte actual de Graziano”. *El Nacional*, Caracas, 25 de marzo de 1953.

124. *Ibidem*.

125. *Ibidem*.

En 1954 Graziano participó, como oportunamente se ha señalado y aunque fuera de catálogo, en la XXVII Biennale con tres obras que habían estado en su exposición individual del Museo de Bellas Artes, y también en la Exposición de Pintura Venezolana llevada a cabo en el marco de la X Conferencia Interamericana.

En 1956, el año de la XXVIII Biennale (en la que se le otorgó el Premio Adquisición por la Galleria Internazionale d'Arte Moderna), en marzo obtuvo el Premio "Federico Brandt" en la XVII edición del Salón por su obra *Castilla*, tras decisión de un jurado conformado por Mary Brandt de Villanueva, Elisa Elvira Zuloaga, Manuel Cabré, el crítico de arte Juan Robles y el escultor Ernesto Maragall. Poco después, con *Casas en Clarines* (óleo de 1955), participó en la sección venezolana¹²⁶ de la "Gulf-Caribbean Art Exhibition", muestra que se realizó en el Museum of Fine Arts de Houston entre el 4 de abril y el 6 de mayo, y que luego circuló a The Dallas Museum of Fine Arts, The Institute of Contemporary Art (Boston), The Munson-Williams-Proctor Institute (Utica), The Carnegie Institute (Pittsburgh) y The Colorado Springs Fine Art Center¹²⁷. En ese año expuso también en una Exposición de Pintores Italianos, en París. En 1958 recibiría el Premio para paisaje "Aristides Rojas" en el XIX Salón Oficial por su obra titulada justamente *Paisaje*.

En medio de estos reconocimientos se produjo el que seguramente fue el más notable: el 31 de enero de 1954, patrocinada por el Ministerio de Educación, se inauguró su primera exposición individual en Venezuela, en el Museo de Bellas Artes de Caracas, la que se tituló simplemente "Graziano"¹²⁸,

"muestra en la que exhibe su obra pictórica resultado de sus observaciones, de sus viajes por el interior del país, del contacto con la gente y de su mirar como arquitecto... Al año siguiente reúne un conjunto de fotografías en blanco y negro de templos coloniales venezolanos bajo el título «Arquitectura religiosa colonial de Venezuela» (MBA), develando parte de nuestra historia a través de los detalles artísticos y de los sistemas de construcción empleados en las edificaciones religiosas de ese período en las distintas regiones del país"¹²⁹.

Lo cierto es que pocos artistas podrían presumir de exponer en el espacio legitimador por antonomasia de un país un año sí y otro también, y esto es lo que sucedió con Graziano en el Museo de Bellas Artes de Caracas con sus exposiciones individuales de pintura (1954) y de fotografía (1955). En ambas convergía una común sugestión trascendentalista, expresada en algunos de los óleos y fotografías incluidos, quedando evidenciada la decidida inclinación de Graziano a la representación/captación de las edificaciones coloniales venezolanas y de los muros de las arquitecturas populares. De la primera de ella transcribimos el prólogo del catálogo, escrito por Juan Röhl:

"Cuando el veneciano Graziano Gasparini vino a trasplantarse a Venezuela, provisto de una sólida preparación estética que habíale ya valido triunfos en Europa, e imbuido de las enseñanzas que le prestara el ambiente artístico, en perpetua renovación, de su ciudad natal, sintióse deslumbrado por la cruda luminosidad de nuestra atmósfera tropical.

126. Tras selección de obras por parte de José Gómez Sicre, participaron de la misma, además de Graziano, Armando Barrios, Elsa Gramcko, Ángel Hurtado, Francisco Narváez, Alejandro Otero, Mercedes Pardo, Adela Rico de Poleo, Héctor Poleo, Ángel Humberto Jaimés-Sánchez y Oswaldo Vigas; éste último recibiría un premio por su óleo *Nacimiento de un personaje*.

127. *Gulf-Caribbean Art Exhibition*. Catálogo de la exposición. Houston, Museum of Fine Arts, 4 de abril al 6 de mayo de 1956.

128. *Graziano*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1954, 12 pp.

129. Maldonado Bourgoïn, Carlos. "Graziano Gasparini". Biografía disponible en Galería de Arte Nacional, Caracas.

Dos años de recogimiento introspectivo, de labor mental, de búsqueda serena, le procuraron el equilibrio espiritual necesario antes de comenzar a producir de nuevo.

Fruto de sus estudios, de su compenetración con el alma de nuestro pueblo y nuestra tierra, de su amor e interés por la arquitectura de las humildes iglesias rurales, cuyas nobles proporciones y sencillez de líneas hubieron de captar su visión de arquitecto, es la muestra que presenta en el Museo de Bellas Artes y que es a nuestro juicio una de las de más alto contenido que hayamos podido admirar en largo tiempo.

La tendencia de Graziano tiene honda raigambre en el cubismo, ese Maestro desdeñador de detalles fútiles y severo depurador del gusto. ¿Insistiremos de modo suficiente sobre la importancia de ese imponderable —y para muchos abstruso— factor que es el buen gusto en las Artes Plásticas? Su dibujo escueto, sintético, valorador de masas, logra inesperada profundidad y volumen, como se advierte en sus figuras y en el escorzo, tan logrado, de la Barca Varada (No. 1), cualidades que solo se adquieren tras de una recia disciplina cubista.

Uno de los atributos de Graziano, que nos muestra su fina sensibilidad y pone sello personal y original a su obra, es el toque delicado y tenue, luego modelado y bruñido hasta alcanzar una deliciosa calidad de esmalte. Porque nuestro artista, al trabajar la materia de sus cuadros, ha de experimentar un goce intenso, un placer voluptuoso, emoción que sabe transmitirnos.

Gracias a los riquísimos matices de su empaste, cálido y jugoso, Graziano capta con el más puro realismo el profundo sentido de las cosas inanimadas (No. 18), el apacible e inmutable sosiego y friolenta atmósfera que envuelve los pueblos de la Cordillera (No. 3), o la vibración del aire en el bochorno meridiano bajo la acción de un sol calcinante (Nº 9), sin apelar a manoseados convencionalismos.

Qué intenso dramatismo logra, valiéndose de los medios más simples, en la Casa Abandonada (No. 10), cuya silueta hemos vislumbrado tantas veces en los caminos de Venezuela; cuánto sabor criollo ha sabido imprimirle al conjunto arquitectónico de la Iglesia de San Francisco de Yare (No. 2), con su característico techo cuadrangular; cuánta transparencia en las sombras y qué fino colorido consigue en la figura del Diablo de Yare (No. 16) y cuánta dignidad y qué hondo sentimiento, tierno y envolvente, reflejan sus Maternidades.

Siempre resulta grato admirar y alabar sin ambages, como lo hacemos hoy la producción de un artista de la calidad de Graziano”¹³⁰.

Esta exposición gozó de repercusión en la prensa. En una de las reseñas se hizo hincapié en el carácter de Graziano como “pintor trasladado”¹³¹, de Italia a Venezuela, pero también desde la abstracción a un *realismo nuevo*. De medio centenar de obras pintadas durante los seis años transcurridos de su llegada a Venezuela, seleccionó 18 para esta muestra. En varias entrevistas y programas de radio, dijo, respecto de la tarea de pintar, que había pasado los dos primeros años en Venezuela en blanco. Que había quedado engeguado por la luz tropical y el cambio de ambiente, y que veía los colores del trópico con desconcierto. Pero que poco a poco, se había ido acostumbrando y, tras ganar el premio “José Loreto Arismendi” el año anterior, se sentía preparado para tener una exposición individual.

A ella se refirió Rafael Lozano, quien ya había analizado la pintura de Graziano en ocasiones anteriores:

“Las 18 obras exhibidas se distinguen por una gran unidad estilística en las que expresa su emoción ante el medio ambiente venezolano... Creemos que Graziano ya se ha encontrado a sí mismo en su pintura, en la que ha

130. Röhl, Juan. (Prólogo). En: *Graziano*. Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1954, s/p.

131. “El pintor ‘Trasladado’. Se inaugura el domingo exposición de Graziano. De Venecia a Caracas”. *El Nacional*, Caracas, 28 de enero de 1954.

logrado apresar aspectos decisivos de la realidad venezolana, interpretada a través de su cultura europea y su temperamento mediterráneo”¹³².

En cuanto a su técnica, el propio Lozano diría:

“Los cuadros de Graziano se distinguen por su superficie bruñida, brillante y casi esmaltada, que le dan una calidad semejante a la de las pinturas de los primitivos italianos, quienes trabajaban, también, sobre madera. La rica textura del empaste está lograda por superposición de capas de color. El artista, que trabaja dos o tres meses en un cuadro, pinta una capa de color, la deja secar, después la lija y vuelve a pintar sobre la superficie lijada. Por esa razón el color es, como se llama en pintura, ‘sucio’, es decir, mezclado. Pero esta característica es lograda además por Graziano a fin de producir efectos de vetustez, sobre todo al interpretar los muros de los edificios, como en las iglesias y casas de algunos de sus paisajes”¹³³.

En lo que atañe a la figura humana, los críticos advirtieron no solamente una tendencia cubista en los rostros rudos, sino también la influencia de la cultura indígena en las caras chatas. Las figuras precolombinas de barro que se conservaban en el Museo de Ciencias Naturales, al lado del Museo de Bellas Artes —de las que Graziano conservaba en su archivo fotos tomadas por Alfredo Boulton—, le habían servido como inspiración. Nos cuenta Luise Margolies de Gasparini que:

“los cuadros de los años 50 estaban dominados por hombres y mujeres, gente sencilla cumpliendo con sus oficios, como campesinos, pescadores, vendedores, recolectores, alfareros, madres jóvenes, que Graziano conoció en sus números viajes por el país. Sin duda, pintaba el pueblo en todos sus quehaceres diarios y lo que él veía con sus propios ojos. Él me explicaba que sentía que tenía que abandonar la pintura abstracta para poder captar temas socioculturales. El abstraccionismo resultaba inoficioso para sus propósitos. Aparte de la gente humilde, también pintaba paisajes, pero nunca los combinaba”¹³⁴.

A todo lo señalado, y siempre dentro del análisis de la representación, por parte de Graziano, de la figura humana, advertimos como un detalle saliente y reiterativo el hecho de que alarga, de manera exagerada, los cuellos de sus personajes al pintarlos (maternidades, vendedores, El Diablo de Yare, el retrato de Olga, entre otras obras de esa época). Indudablemente ese recurso devela su admiración por Amedeo Modigliani, de quien, además, tenía una obra en su casa.

La muestra trascendería las fronteras, y sería nada menos que Gio Ponti quien la reseñara en las páginas de *Domus*, tras haberla visto personalmente en Caracas en el mes de febrero. En una nota en la que reproducía cuatro óleos de dicha exhibición más una fotografía de un diablo de Yare que tenía como fondo la iglesia colonial de San Francisco, Ponti destacaba de Graziano la “presencia poética” que emanaba de todas sus acciones, fuere en la pintura, la arquitectura o la fotografía¹³⁵.

132. Lozano, Rafael. “Ayer en el Museo de Bellas Artes se inauguró la primera exposición de 18 cuadros del pintor Graziano”. *El Universal*, Caracas, 1° de febrero de 1954.

133. Lozano, Rafael. “La pintura psicológica de Graziano”. *El Universal*, Caracas, 30 de enero de 1954.

134. Correo electrónico de Luise Margolies de Gasparini, Caracas, 2 de diciembre de 2020.

135. Ponti, Gio. “Graziano Gasparini”. *Domus*, Milán, N° 294, mayo de 1954, p. 41.

Respecto de la exposición de fotografía, “Arquitectura religiosa colonial de Venezuela”, en el catálogo de la misma se anunciaba que estaba “próximo a publicarse”, por parte de Graziano Gasparini, el libro “Historia de la arquitectura religiosa colonial y post-colonial de Venezuela”, que no era otra cosa que un avance más del que sí se publicaría, cuatro años después, *Templos coloniales de Venezuela* (1959). En realidad, esta idea rondaba en su cabeza desde al menos 1952, año en que había escrito a su amigo Carlo Cardazzo a Venecia contándole que tenía en marcha “un libro sobre la arquitectura religiosa colonial” venezolana¹³⁶. Poco después, en abril de 1953, se publicaría una pequeña nota en la prensa, en la que Graziano daba cuenta de que había recorrido el país durante dos años y había relevado fotográficamente unas 200 iglesias¹³⁷. En enero de 1955 anunciaría que estaba preparando una trilogía, cuyo primer volumen se iba a titular “Historia de la arquitectura religiosa colonial de Venezuela”, el cual incluiría el estudio de 150 templos. Afirmaba que estaba listo después de cinco años de investigaciones, durante los cuales había tomado alrededor de cuatro mil fotos de las más relevantes y representativas iglesias coloniales del país, de las cuales unas sesenta eran de suma importancia desde el punto de vista arquitectónico. El segundo volumen iba a centrarse en la arquitectura militar y el tercero en las casas coloniales o en las haciendas, pero decía que “mejor ni hablar todavía” al no estar seguro del todo¹³⁸.

La exposición de fotografía, inaugurada el 17 de abril de 1955, por tanto, fungía casi de anticipo publicitario de un libro (que finalmente postergaría su aparición) en el que el autor reunía

“las expresiones consideradas más significativas de la arquitectura religiosa colonial, intentando ilustrar en la forma más documentada posible todos los datos históricos y detalles de construcción, arquitectónicos, artísticos y a veces puramente espontáneos, de las iglesias que, a través del tiempo, con su presencia de piedra y de pátina, representan la sólida base de nuestra arquitectura. (...).

No llegando a reunir la riqueza y belleza de las iglesias mexicanas o peruanas, las nuestras, (no)¹³⁹ se nos presentan, menos interesantes desde el punto de vista del estudio de la arquitectura colonial hispanoamericana, llegando a adquirir vital importancia en lo que a historia de la arquitectura nacional se refiere.

Recorriendo el país en todas sus latitudes, por buenos y malos caminos, Graziano tuvo oportunidad de estudiar y fotografiar, en cinco años de trabajo, más de 220 templos, levantando los planos de los más importantes y los detalles de los más modestos.

Las fotografías de esta exposición, muestra pequeña de más de 2.400 negativos sacados en estos viajes por el interior, dan una visión clara de la importancia histórica y artística de nuestra arquitectura colonial¹⁴⁰.

136. Carlo Cardazzo. Presentación. *Premio Graziano 1952*. Exposición N° 136. Galleria del Naviglio, Milán, 13 al 26 de diciembre de 1952, s/p.

137. El Diabolo Cojuelo (Antonio Muiño Louredo). “Unos 200 templos coloniales venezolanos estudiados en un volumen de 1.500 hojas”. *El Nacional*, Caracas, 18 de abril de 1953.

138. Dorante, Carlos. “Historia de la arquitectura religiosa de Venezuela, concluyó el ingeniero Graziano Gasparini”. *El Nacional*, Caracas, 7 de enero de 1955.

139. En el ejemplar del catálogo que tenemos, que perteneció al historiador del arte español Enrique Marco Dorta (está su sello), este “no” está agregado a mano por el propio Graziano Gasparini, corrigiendo lo que fue un fallo de la imprenta que cambia por completo el sentido de la frase impresa.

140. Sin autor. “Historia de la arquitectura religiosa colonial y post-colonial de Venezuela”. En: *Arquitectura religiosa colonial de Venezuela*. Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1955, s/p.

La muestra fue patrocinada por los Ministerios de Educación y de Justicia, y las ampliaciones de las fotografías quedaron a cargo del Servicio de Cine y Fotografía que Graziano dirigía entonces, en el seno del primero de esos ministerios. Se exhibieron 150 fotos, convirtiéndose en la primera exposición en su género en ofrecer una visión clara acerca de la importancia histórica y artística de la arquitectura colonial religiosa de Venezuela; a la vez, reveló otros talentos de Graziano, entonces ocultos por sus actividades en el ámbito de las artes plásticas: el de fotógrafo y el de estudioso de arte colonial. Esto lo supieron ver críticos como Luis Beltrán Reyes, quien no dudó en afirmar:

“El arte fotográfico es también, quiérase o no por muchos, un «sentido expresivo» de una realidad concreta. En el puede revelarse la sensibilidad de un arte puro. Y Graziano Gasparini, ha sabido aquí demostrar ese sentimiento en la lente maravillosa de su cámara. Es un encanto sin duda el rico acervo colonial de nuestros templos. Y es ese, precisamente, lo que está exposición refleja en toda su magnitud... Poseemos una arquitectura religiosa hasta ahora poco estudiada y hasta muchas veces contemplada con indiferencia”¹⁴¹.

La exposición fue muy concurrida y recibió elogios de muchas personas vinculadas al mundo de arte como Héctor Poleo, Pedro Centeno Vallenilla, Juan Röhl, José Cañizales Márquez, la poetisa Reyna Rivas o Alfredo Boulton, de cuya autorizada voz en cuestiones de fotografía se oiría:

“El trabajo de Gasparini es de primer orden tanto en su aspecto fotográfico como en el histórico y cultural. Es una poderosa contribución al conocimiento de la arquitectura religiosa colonial en Venezuela que viene a llenar un vacío considerable en el análisis de la arquitectura en general... La cámara de Gasparini ha sido la habilísima pluma de un cronista y con su técnica y arte ha expresado, con una justeza sorprendente, rasgos y aspectos que posiblemente nadie los hubiera podido narrar con mayor dramatismo”¹⁴².

En noviembre de 1955 Graziano participó en la “Exposición Internacional de Pintura” organizada por el Ateneo de Valencia, celebrada con motivo del 400° aniversario de la fundación de la capital del Estado de Carabobo, que fue presentada en el Museo de Bellas Artes, en Caracas. El catálogo, editado por el Ministerio de Educación, destaca por su calidad de impresión y, sobre todo, por la magnífica cubierta abstracta diseñada por Carlos Cruz-Díez, quien por esos años realizó las ilustraciones de varias de las ediciones de poesía promovidas por el Ministerio, en las cuales comenzaban a vislumbrarse las vertientes geométricas que le consagrarían. En dicha muestra Graziano participaría con *La cosecha perdida* (1955; óleo sobre madera, 140 x 215 cm.)¹⁴³, reproducida en el catálogo, demostrativa de su veta socialista y que hasta podría, con sus tres personajes, verse como un cierto guiño a Héctor Poleo y a su obra *Los tres comisarios* (1943), aún cuando estos estaban de espaldas y en la composición de Graziano los rostros de los campesinos se hacían visibles.

Un recorrido a este catálogo permite advertir la importancia que esta exposición tuvo para el medio artístico venezolano, tanto en lo que atañe al propio conjunto de artistas locales que participaron, como asimismo a los

141. Beltrán Reyes, Luis. “Una magnífica exposición de fotografías de arte colonial religioso en el Museo de Bellas Artes”. *El Universal*, Caracas, 8 de mayo de 1955.

142. Boulton, Alfredo. Especial para *El Nacional*, Caracas, 30 de abril de 1955. (Archivo Graziano Gasparini).

143. Obra de gran formato, Graziano la conservó durante mucho tiempo en su oficina. Con el tiempo pasaría a integrar las colecciones de la Universidad Central de Venezuela.

artistas extranjeros que fueron de la partida¹⁴⁴. Lógicamente, no haremos alusión al listado completo, pero mencionaremos al menos (por orden alfabético de países) a Hans Hartung (Alemania), Emilio Pettoruti (Argentina), René Magritte (Bélgica), María Luisa Pacheco (Bolivia), Cândido Portinari (Brasil), Enrique Grau y Sergio Trujillo Magnenat (Colombia), Wifredo Lam y Amelia Peláez (Cuba), Nemesio Antúnez (Chile), los “indigenistas” ecuatorianos, entre ellos Oswaldo Guayasamín y Eduardo Kingman, Daniel Vázquez Díaz (España), Max Ernst (por Estados Unidos), Fernand Léger, André Masson, George Rouault y Víctor Vasarely (Francia) —en el apartado francés se incluían seis obras de pintores españoles residentes en París entre los que estaban Pablo Picasso, Óscar Domínguez, Francisco Bores y Hernando Viñes—, Karel Appel (Holanda), Ben Nicholson (Inglaterra), Massimo Campigli, Alberto Magnelli y Gino Severini (Italia), Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros (México), Julia Codesido, Alberto Dávila, Carlos Quípez Asín y José Sabogal (Perú), María Elena Vieira da Silva (Portugal) y Jaime Colson (República Dominicana). En el catálogo, la valoración del conjunto extranjero quedó en manos de Gastón Diehl quien, en su texto titulado “El arte sin fronteras”, abogaba por una praxis artística que no maniatase el libre arbitrio de los artistas al producir su obra: “No ha de temerse de ninguna manera esta llamada uniformidad con la que nos amenazan los adversarios del arte moderno. La característica de todo academicismo es la monotonía y el aburrimiento”; más adelante sentenciaba: “la finalidad del arte no ha sido nunca transcribir, exponer los acontecimientos exteriores, las variaciones efímeras de la moda o de las costumbres”¹⁴⁵.

La sección venezolana, la más nutrida de la muestra (con un total de 89 obras) fue comentada en el catálogo por Alfredo Boulton, y en su texto destacaba el grado de modernidad que se había alcanzado en el arte del país a partir del nombramiento, en 1936, como Director de la Escuela de Artes Plásticas, de Antonio Edmundo Monsanto.

“Al lado de los más destacados pintores europeos, se reúnen en esta oportunidad también los más destacados pintores venezolanos de la hora actual. Es un momento de magnífica oportunidad para analizar y saber hasta dónde sigue Europa influenciándonos o si es que nuestra formación cultural está ya suficientemente madura para crear nuestro propio lenguaje. Para saber si realmente existe una mentalidad propia y personal de expresarnos ‘en venezolano’”¹⁴⁶.

De los artistas incluidos en la muestra es interesante advertir que Graziano figuraba como venezolano, siendo que el catálogo incluía un apartado de “extranjeros residentes en Venezuela” —entre los que estaba el español Abel Vallmitjana—.

Dentro del mismo año de 1955 es de importancia destacar asimismo la participación de Graziano en la 3ª Bienal de São Paulo¹⁴⁷, llevada a cabo en el Museu de Arte Moderna de dicha ciudad, dentro del envío venezolano

144. Para concretar esta muestra, y al hilo de su propio testimonio, fue imprescindible la labor de captación de artistas hecha entonces en París por Oswaldo Vigas, valenciano. Ver: “Oswaldo Vigas (Premio Nacional de Cultura mención Artes Plásticas 1952)”. Registro Nacional Voz de los Creadores (canal de youtube), minuto 16’ 25”. <https://www.youtube.com/watch?v=SgcsO8veUss> [Consultado: 14 de septiembre de 2020].

145. Diehl, Gastón. “El arte sin fronteras”. *Exposición Internacional de Pintura*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1955, s/p.

146. Boulton, Alfredo. “Perspectiva de la pintura venezolana”. *Exposición Internacional de Pintura*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1955, s/p.

147. Para un análisis de la III Bienal sugerimos: Alambert, Francisco; Lopes Canhête, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo, Boitempo, 2004, pp. 65-69.

del cual también fue comisario en dicha ocasión. Graziano y las obras (34 pinturas y 2 esculturas, de 18 artistas) viajaron a bordo del vapor “Río Jachal” desde el puerto de La Guaira hasta el de Santos.

Es menester indicar que la edición anterior, la 2ª Bienal (1953), recordada entre otras cuestiones por la exhibición del *Guernica* de Picasso, supuso la primera comparecencia de Venezuela en el evento; si bien en el catálogo no se explicitaba un “comisario” en concreto, el texto de presentación —al igual que en el caso de la 3ª— llevaba la firma de Juan Röhl¹⁴⁸. En este último texto, el de la 3ª, Röhl dedicaba una parrafada destacada a Graziano y a las tres obras presentadas por él allí: *Trapiche* (óleo sobre madera, 72 x 89 cm.), *La Revolución* (óleo sobre madera, 72 x 89 cm.) —que aún conserva en propiedad la familia de Graziano— y *Madre* (óleo sobre madera, 72 x 89 cm.).

“El ítalo-venezolano Graziano Gasparini, elemento importante en la actualidad artística de Venezuela, por su preocupación e identificación con el ambiente de la nueva patria, consigue en sus telas una cualidad exquisita de esmalte. Una de estas telas, «La viuda»¹⁴⁹, posee profundo y sugestivo contenido dramático. El claroscuro que él emplea en «Madre e hijo»¹⁵⁰ es de un realismo fuerte y dinámico”¹⁵¹.

Entre los recuerdos que guardaba Graziano vinculado a la 3ª Bienal de São Paulo figuraba el encuentro que el año anterior a su celebración, estando en Venecia para la XXVII Biennale (1954), había tenido con *Ciccillo Matarazzo*, con quien había coincidido en el mismo hotel durante la estancia de ambos allí. Es Matarazzo quien le impulsa a armar un conjunto venezolano sólido para la Bienal paulista de 1955. Y de lo acontecido en la ciudad brasileña ya en dicho año, rememoraba Graziano las visitas a la *fazenda* de Matarazzo y, en especial, una gran escultura de Marino Marini que tenía sobre la piscina.

“Conocí a los artistas que eran amigos de Matarazzo, como Emiliano Di Cavalcanti o Cándido Portinari. Íbamos a la quinta que tenía Matarazzo a dos horas de São Paulo y ahí estaban todos los comisarios de los envíos de los distintos países, había artistas...

Matarazzo era también muy amigo de los arquitectos Lúcio Costa y Oscar Niemeyer. A Niemeyer lo quise conocer en 1955 cuando fui a Río y São Paulo. Después de terminada la Bienal me quedé diez días más y fui a Río, al estudio que Niemeyer tenía en Copacabana. Él me invitó, y también estaban Rodrigo Mello Franco de Andrade y Renato Soeiro¹⁵². Fue entonces que invité a Niemeyer a venir a Caracas¹⁵³, en septiembre de ese

148. Crítico e historiador de arte, pintor y compositor, propietario de una importante colección de arte conservada en su casa “Atalaya” en Los Caobos, Röhl había sido retratado por el mexicano Diego Rivera (“Este es el verdadero Juan Röhl”. *El Nacional*, Caracas, 24 de marzo de 1949). Dicho retrato, de 1948, fue expuesto en la Exposición Internacional de Pintura de Valencia, en 1955, y reproducido en el catálogo de la versión de la muestra expuesta en el Museo de Bellas Artes de Caracas en noviembre de ese año.

149. Cuyo título final fue *La Revolución*, y así se consignó en el listado de obras del catálogo. De marcado carácter social, Graziano nos comentaba que el mismo surgió a propósito de una revuelta en la que habían muerto unas treinta personas y el diario había publicado la foto de una señora llorando. “Ahí opté por hacer el retrato del muerto y su viuda” (Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009).

150. En el catálogo figura simplemente como *Madre*.

151. Röhl, Juan. “Venezuela”. En: *3ª Bienal de São Paulo*. São Paulo, EDIAM-Edições Americana de Arte e Arquitetura, 1955, pp. 267-268. (Trad. del autor, del portugués).

152. Mello Franco de Andrade fue el ideólogo del SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) creado en 1937, y Soeiro sería director del mismo entre 1967 y 1979, aunque la institución se llamaba entonces Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), y, desde 1970, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

año, para participar de la Reunión Internacional de Arquitectura¹⁵⁴ que se iba a hacer acá. Él vino, pero demoró como ocho días en llegar desde São Paulo; hizo escala en Trinidad y viajó hasta Caracas en un barco propio de pescadores”¹⁵⁵.

De su paso por Brasil también le hubiera gustado a Graziano llevar a Caracas una exposición, la retrospectiva de Fernand Léger presentada en la Bienal de São Paulo, en la que el francés recibió el Gran Premio. Constaba de 150 obras, un muestrario de su trayectoria desde 1910 hasta ese momento. Graziano hizo allí oportunas y positivas gestiones, tanto que logró el patrocinio del Instituto Cultural Venezolano-Francés y la embajada de Francia¹⁵⁶. Seguramente el fallecimiento de Léger, el 17 de agosto de 1955, aun en plena celebración de la bienal paulista, sepultó los deseos y las gestiones, y el proyecto no llegó a cristalizarse.

Hace un momento comentábamos del encuentro, en la Bienal de Venecia de 1954, entre Graziano y Matarazzo. Otro de los vínculos que Graziano había establecido en esos años, en la ciudad de los canales, fue con el arquitecto Gio Ponti, habiendo mediado una carta de presentación de Armando Planchart. Graziano, como ya comentamos oportunamente, sería el encargado de coordinar in situ la última etapa de la construcción de la Villa Planchart (1953-1957), de Armando y Anala Planchart, cuyo diseño habían encargado a Ponti, entusiasmados con las obras que éste publicaba en su revista *Domus* (la que fundó en 1928 y dirigió hasta su muerte en 1979) y a la que el matrimonio estaba suscrito. Esta obra maestra de la modernidad, ubicada en El Cerrito, con una extraordinaria vista al Ávila, fue una de las más destacadas en la trayectoria de Gio Ponti junto a otras como la Torre Pirelli, en Milán (1956-1961) y, más tardíamente el Denver Art Museum (1970-1971). Además de albergar la prestigiosa colección de los Planchart, el mismo edificio incorporó en su diseño varias obras de arte en techos, escaleras y muros, amén de los múltiples diseños mobiliarios del propio Ponti, en un verdadero alarde de integración de las artes. Casi un apéndice de la obra integrativa por antonomasia, la Ciudad Universitaria de Caracas¹⁵⁷, inaugurada parcialmente en marzo de 1954 y que, al decir de Roberto Guevara fue para los venezolanos “el más formidable taller que haya habido jamás en nuestro país. Un taller de ideas,

153. En 1955, y luego de que Mies Van der Rohe rechazara la propuesta, se le encargó a Niemeyer el proyecto para el Museo de Arte Moderno de Caracas. El mismo, en el que destacaba una gran pirámide invertida (antecedente de la que Pedro Ramírez Vázquez concretara en 1964 como remate de la fuente situada en el patio interior del Museo Nacional de Antropología, según me hizo notar María Luisa Bellido Gant) no llegó a realizarse, primero por la inestabilidad geológica del terreno en donde se planeó y, más adelante, tras la caída de Pérez Jiménez, por el declive en las inversiones en proyectos urbanos y arquitectónicos de Caracas. Para esta obra de Niemeyer ver: Niemeyer, Oscar. “Museo de Arte Moderno de Caracas”. *Integral*, Caracas, N° 2, 1955; Barrios Nogueira, Carola. “El Museo de Arte de Niemeyer: su lugar en el paisaje moderno de Caracas”. *ArqTexto*, Porto Alegre, N° 10-11, 2008, pp. 76-91.

154. Se refiere al IX Congreso Panamericano de Arquitectura, celebrado en Caracas en septiembre de 1955, al que asisten, además de Niemeyer, figuras de la talla de Richard Neutra, Pierre Vago o Víctor Brunner. Ver: Gutiérrez, Ramón; Tartarini, Jorge; Stagno, Rubens. *Congresos Panamericanos de Arquitectos 1920-2000. Aportes para su historia*. Buenos Aires, CEDODAL, 2007, pp. 79-82.

155. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009. Es interesante señalar que este extenso *raid* de Niemeyer obedecía a su animadversión a viajar en avión. Quizá por esta limitación su único viaje “latinoamericano”, al margen de los realizados dentro de Brasil, fue ese a Venezuela.

156. Dorante, Carlos. “Exposición de Léger será presentada en Caracas”. Recorte sin datos, Caracas, 12 de julio de 1955. (Archivo Graziano Gasparini).

157. Ver: Villanueva, Carlos Raúl. “La integración de las artes”. *Integral*, Caracas, N° 13, agosto de 1958, s/p.; Villanueva, Carlos Raúl. *La integración de las artes*. Colección Espacio y Forma N° 3. 2ª ed. Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, octubre de 1960.

desafíos, de oportunidades, de violentos saltos de escala, de giros también en el dominio conceptual, que obligó a nuestros artistas a considerar una dimensión creadora que hasta entonces prácticamente no había sido abordada”¹⁵⁸.

En cuanto a su producción plástica posterior a estos años diríamos “intensos”, hay contados indicios desde lo institucional, aunque Graziano va dejando mojones en el camino, como cuando, a mediados de 1958, una obra suya, *Paisaje de Paraguaná*, ocupa, en panorámico diseño, la cubierta de *El Farol*, la revista que publicaba la Creole Petroleum Corporation. Se reproducía en la misma un cuadro suyo compuesto por tres construcciones de tinte popular y otras tantas canoas, a modo de apertura hacia una nota firmada por él mismo en el interior del ejemplar, sobre “Los muros blancos”¹⁵⁹. Se hacía evidente que en esos muros blancos, desprovistos de ornamentación (a excepción de las bandas azules, las ventanas y pocos elementos más) Graziano encontraba la cristalización palpable, real, de la metafísica que, naturalmente y a través de Chirico y de otros artistas italianos a los que era tan afecto, estaba arraigada en su mirada y en su espíritu.

También nos queda el análisis que, apuntando muy en la línea de la obra citada, hace Perán Ermíny de los cuadros que presenta Graziano al XIX Salón Oficial en Caracas en ese mismo año, en el que, como dijimos, recibe el Premio “Aristides Rojas”, otorgado por un jurado integrado por Alfredo Boulton, Arturo Uslar Pietri, el pintor español radicado en Venezuela Ramón Martín Durbán y Gastón Diehl:

“GRAZIANO GASPARINI insiste en sus composiciones arquitectónicas, componiendo sólidos geométricos, en los cuales experimenta texturas muy sobrias y limpias sobre extensos planos de fondo, que de repente se incorporan a las estructuras centrales del tema. No hay duda que Graziano tiene más éxito en estas composiciones que en otras donde inscribe formas humanas. Obtuvo este año el premio para paisaje “Aristides Rojas”, sin embargo nos parece que sus cuadros no han sido concebidos en función de paisaje, como si lo son exactamente los de Monasterios. A nuestro entender, la búsqueda de Graziano se orientó mas bien hacia la obtención de un equilibrio de planos y formas geométricas con variedad de texturas”¹⁶⁰.

En este punto, en el que aludimos a la recepción, por parte de Graziano, del Premio “Aristides Rojas” en el Salón Oficial de 1958, consideramos de interés mencionar que para esta edición del evento, financiada por la Creole Petroleum Corporation, decididamente volcada, como estamos pudiendo apreciar, al apoyo y promoción de las artes en el país, verá la luz una lujosa publicación incluyendo reproducción en alta calidad de las obras premiadas en el Salón, junto a un retrato fotográfico y una ficha biográfica de los artistas galardonados. Se incluía también —y resulta una excelente fuente de consulta— el listado completo de los artistas participantes y los miembros de cada uno de los jurados.

En realidad, esta acción de la Creole se había iniciado en 1956 (el año de instauración de la Fundación Creole en Caracas), con la edición de un álbum de reproducciones de Armando Reverón, prologada por Alfredo

158. Guevara, Roberto. “Antecedentes. Los Salones Oficiales, los Premios y la Plástica en Venezuela, 1940-1969”. En: *Veinticinco años de premios nacionales y el desarrollo del Arte Contemporáneo en Venezuela, 1961-1986*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1987, p. 13.

159. Gasparini, Graziano. “Los muros blancos”. *El Farol*, Caracas, N° CLXXVII, julio-agosto de 1958, pp. 34-38.

160. Ermíny, Perán. “Visita al XIX Salón de Arte Venezolano”. *Sardio. Revista Bimestral de Cultura*. Caracas, mayo-junio de 1958. Tomado de los Archivos del ICAA, N° 1172221.

Boulton, y que se presentaba en gran formato (44.5 x 32 cm.), a la que había seguido al año siguiente una dedicada al 18° Salón Oficial (con comentarios críticos de Gastón Diehl), siendo la tercera (y creemos última) la del 19° Salón, ambas también con las mismas dimensiones y, en ambos casos, encuadernadas en pasta dura. Para la impresión, a cargo de Cromotip, se utilizó papel de alto gramaje, habitualmente destinado a las tiradas de grabados, y en algunas de las hojas se pegaron encima, manualmente, las reproducciones de las obras, en excelente calidad. El estadounidense Larry June, recién arribado a Caracas para trabajar justamente en las ediciones de la Creole, se encargó de la dirección técnica de las tres carpetas, y Gerd Leufert de los finísimos y muy modernos diseños de las cubiertas.

Si en la carpeta correspondiente al Salón de 1957 queda constancia de la participación de Graziano en la sección de pintura, en la del de 1958, al haber sido laureado, recibe un tratamiento más amplio: dos páginas con el retrato fotográfico (realizado, al igual que los del resto de artistas glosados, por Paolo Gasparini) y la semblanza en la hoja de la izquierda, y la reproducción de su óleo *Paisaje* (el premiado, al cual había expuesto a finales del año anterior en la Galería de Arte Contemporáneo en la muestra “Barrios, Graziano, Poleo” bajo el título *Los taques de Paraguaná*) a la derecha. Pero no sólo eso: en el texto crítico de presentación de la carpeta, a cargo de Clara Diament de Sujo, ésta dedica varias líneas a glosar la obra de Graziano, las cuales, incluidas en un apartado titulado “Emancipación del espacio” en el que incluye también a Hugo Baptista (ganador ese año del Premio José Loreto Arismendi), transcribimos al completo:

“Cuando el dibujo insiste en dominar las formas, el espacio depone siempre su expresividad. Pero otras veces, cuando buscan sentirse inmersas, se comportan con la tiesura peculiar que cobran los muros en la pintura de Graziano o se agitan tensas como en la tela de Baptista, es el espacio el que impone su vivencia. En Graziano existe una voluntad de forma geometrizable que determina el apego a la figuración arquitectónica. Todo es medida, equilibrio. ¿Podía ser de otro modo? Son siglos de una visión clásica del universo y ello se advierte hasta en el modo de mirar y ver el paisaje venezolano que ama descubrir. Pero tras la sobriedad compositiva, en las texturas, en la sustancia pictórica el artista despliega inagotable escala de valoraciones. Allí se descubre el índice de una inquietud metafísica dominante frente a la cual aquella tesitura inicial depone su pretendida adustez. En ese frenar de la fácil sensibilidad, en ese exigirse denodado de las tintas más justas, las pastas resueltas a cabalidad, el despliegue contenido de una sola franja azul alcanza a fungir de elemento expresivo desencadenante. (...).

...En Graziano el intelecto sofrena el instinto, en Baptista éste acepta el rigor del pensamiento. En ambos, el sentimiento metafísico de un mundo plástico traducido en espacio muy vivo, muy pleno, alcanza máxima expresividad. La obra de arte se hace explicación habida entre el hombre y el mundo y como tal impone su valía”¹⁶¹.

Un buen final para este apartado podría ser una afirmación con algo de hipótesis, que referiría a un posible influjo, aunque para nosotros bastante claro, ejercido por la obra de Graziano en la de Héctor Poleo. Concretamente en un *Paisaje* que éste firma ya en París en 1958, año en que se establece en la capital francesa, obra en la que se ven de manera nítida no solamente los rasgos compositivos de Graziano sino también motivos habituales

161. Diament de Sujo, Clara. (Comentario crítico). En: *Pintura Venezolana. 19° Salón Oficial 1958*. Caracas, Creole Petroleum Corporation, 1958, s/p.

suyos: largos, blancos y austeros muros, viviendas con techos planos de torta como los que le habían fascinado en Los Taques, iglesias coloniales y barcas. Esto hablaría de la admiración de Poleo por las obras de Graziano, y en especial por las de ese periodo culminante de finales de los años 50; casi diríamos que Poleo no puso allí empeño alguno en “no parecerse” a Graziano.

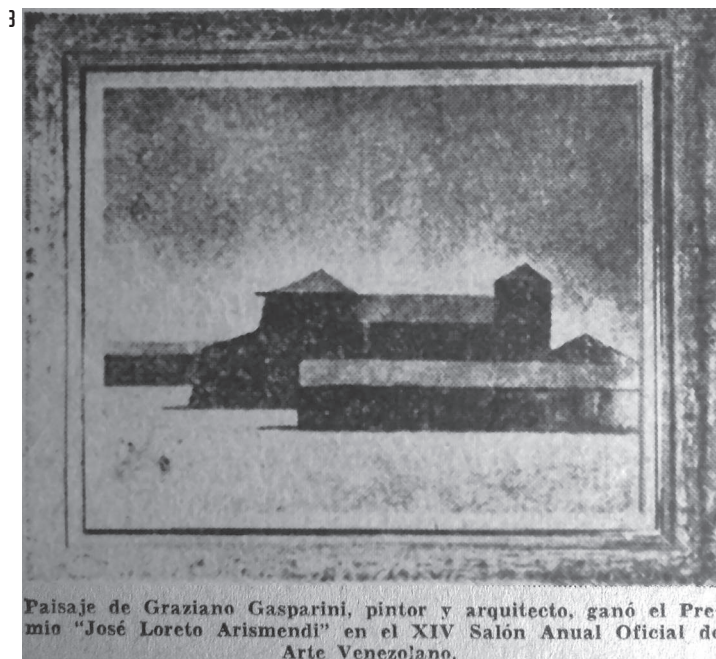


1. Graziano. Cargador de bananas (1950). Óleo sobre lienzo, 61 x 82 cm. Obra presentada al XI Salón Anual Oficial de Arte Venezolano, Caracas, 1950. Colección privada. (Fotografía Abel Naím. Cortesía Fundación Odalys).



2. Graziano recibiendo el Premio "José Loreto Arismendi" de manos de su promotor, en el XIV Salón Anual Oficial de Arte Venezolano, Caracas, 1953. Recorte de periódico caraqueño sin datos.

3. Graziano. Paisaje (1953). Obra premiada en el XIV Salón Anual Oficial de Arte Venezolano, Caracas, 1953. Recorte de periódico caraqueño sin datos.





4. Graziano. Retrato de Olga Lagrange de Gasparini (1954). Óleo sobre madera, 68 x 56 cm. Colección privada. (Fotografía Abel Naim. Cortesía Fundación Odalys).



5

GRAZIANO EXPONE EL DOMINGO EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES

Forman la Exposición 18 de los Cuadros Más Recientes del Pintor, Ejecutados Sobre Diversos Motivos de Varias Regiones de Venezuela.



Este cuadro "El Diablo de Yare" del joven pintor Italiano Graziano forma parte de la exposición que se inaugurará el próximo domingo en el Museo de Bellas Artes.

6



7



8

5. Graziano. Catálogo de exposición. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1954.

6. "Graziano expone el domingo en el Museo de Bellas Artes". Recorte de periódico caraqueño sin datos, 1954.

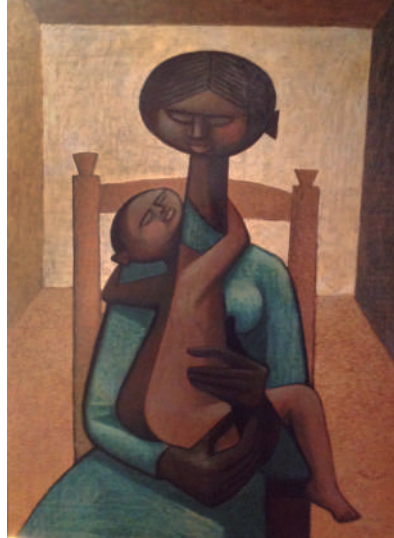
7. Graziano. El diablo de Yare (1953). Óleo sobre madera. Colección privada, Villese. (Foto: Cristina Delchin).

8. Graziano Gasparini frente a su atril de pintor, delante de su obra El diablo de Yare. (Repr. Graziano. Catálogo de exposición. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1954).

9



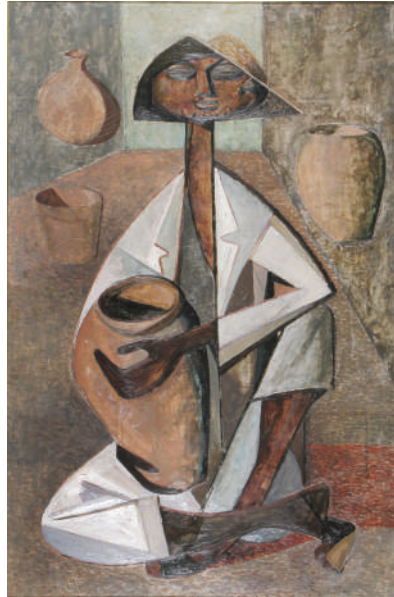
10



11



12



09. Graziano. Cocos de Caraballeda (1953). Óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm. Colección privada.

10. Graziano. Maternidad (1952). Óleo sobre lienzo, 91 x 73 cm. Colección privada.

11. Graziano. Vendedor de cobijas (c.1953). Óleo. Localización desconocida. Recorte de periódico caraqueño sin datos, 1954.

12. Graziano. Vendedor de vasijas (1951). Óleo sobre madera, 107 x 72 cm. Colección privada. (Fotografía Abel Naím. Cortesía Fundación Odalys).



13

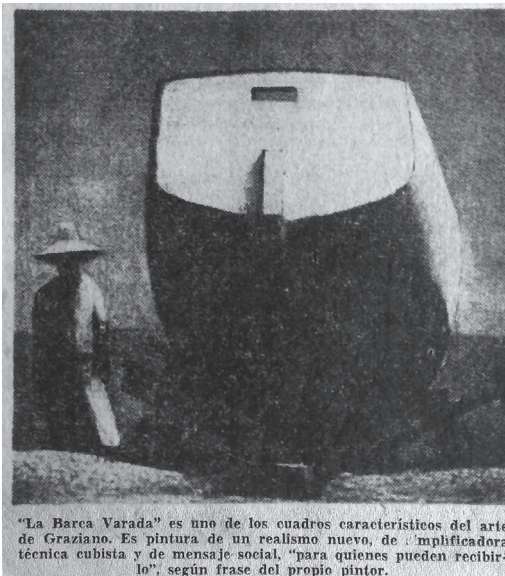


14

15



16



13. Graziano. Naturaleza muerta (1953). Óleo sobre lienzo. Localización desconocida.

14. Graziano. Paisaje andino (1953). Óleo sobre madera, 84.7 x 124 cm. Galería de Arte Nacional, Caracas.

15. Graziano. Recuerdo de Margarita (1952). Óleo sobre lienzo. Localización desconocida.

16. Graziano. La barca varada (c.1953). Óleo. Localización desconocida. Recorte de periódico caraqueño sin datos, 1954.



17

17. Graziano junto a su óleo Iglesia de Piritu durante la muestra en el Museo de Bellas Artes de Caracas, 1954.

Graziano Gasparini

Graziano Gasparini è una delle personalità i cui sviluppi meritano di essere tenuti in stretta osservazione. Pittore eccellente come qui si vede, nella osservazione, nella espressione e nella composizione del quadro (una belle-



Chiesa coloniale e paesaggio andino

sima mostra di lui ho ammirato a Caracas in febbraio). Fotografo prodigioso (sue fotografie venezuelane pubblicheremo fra poco) stilista ed indagatore del costume e dell'architettura antica (ha in preparazione un volume sulla architettura spagnola nel Venezuela), ottimo architetto, questo giovane uomo rappresenta uno di quei temperamenti dei quali si dire che « non possono che essere italiani ». Operando in Venezuela, Gasparini ha fondato il premio Graziano per i pittori italiani, attribuito nel 1953 a Reggiani, che Donus ha illustrato.

Ma queste son notizie, ed a noi premeva, accanto a queste lussuose notizie, far notare una presenza poetica in tutte le cose (pittura, architettura, fotografia) che testimoniano di Graziano.

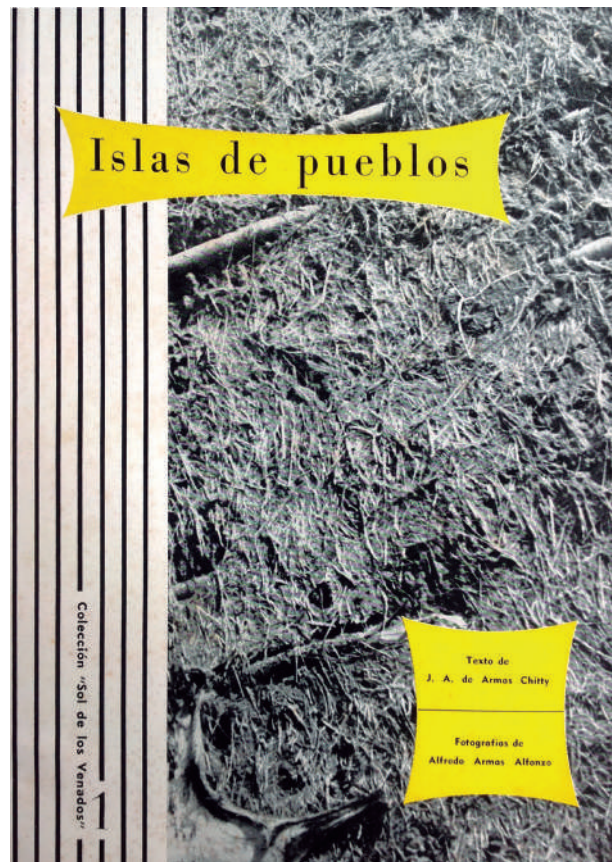
s. p.



Il diavolo di S. Francesca di Yare, maschera venezuelana: dipinta e illustrata da Graziano.



19



20

19 y 20. José Antonio de Armas Chitty (texto), Alfredo Armas Alfonso (fotografías) y Carlos Cruz-Díez (diagramación). Islas de pueblos. Primer volumen de la Colección "Sol de los Venados", editada por los tres citados, más Graziano Gasparini y Rafael Pineda. Caracas, octubre de 1954.



21



22

21. Carlos Cruz-Díez. Ilustración para: Rafael Ángel Insausti. *Conjuros a la muerte*. Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, N° 9, mayo de 1954. Colección MLR.

22. Carlos Cruz-Díez. Ilustración para: Carlos Gottberg. *Estrictamente humano*. Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, N° 16, marzo de 1956. Colección MLR.

23



24



23. Arquitectura religiosa colonial de Venezuela. Catálogo de la exposición de fotografías de Graziano Gasparini. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1955. CEDODAL, Buenos Aires.

24. Arquitectura religiosa colonial de Venezuela. Vista de la exposición. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1955.



En el Museo de Bellas Artes de Caracas se exhibe, desde el domingo 17 de abril, una exposición fotográfica sobre ARQUITECTURA RELIGIOSA COLONIAL DE VENEZUELA, patrocinada por los Ministerios de Educación y Justicia y organizada por el Arq. Graziano Gasparini, director del Servicio de Cine y Fotografía del M. E. y autor de todas las fotos presentadas. La personalidad y el arte de G. G. son ya ampliamente conocidas en nuestro ambiente. En esta exposición nos revela ahora otra de sus menos conocidas, pero no por eso menos interesantes y geniales, capacidades artísticas: la de estudioso de arte colonial. En este panorama fotográfico de la arquitectura religiosa colonial en Venezuela — preludeo a una obra próxima a publicarse sobre el mismo tema — Graziano nos revela por vez primera la importancia y la personalidad de la arquitectura religiosa colonial, casi desconocida hasta hoy. Ahí están sus iglesias con toda la luz, la humildad, la fusión con el paisaje y la vegetación que les son propias; impregnadas de sinceridad, hasta revelar en claridad de imágenes las exactas proporciones, las líneas fundamentales, el detalle espontáneo y el material con que fueron pacientemente edificadas por los frailes y los criollos de la colonia. Esta interesante exposición, primera en su género, se propone “dar una visión clara de la importancia histórica y artística de nuestra arquitectura colonial”. En la fotografía el Arq. G. G. mientras acompaña al Dr. José Loreto Arismendi, Ministro de Educación, y al Dr. Luis Felipe Urbaneja, Ministro de Justicia, por el salón de la exposición.

25. Graziano Gasparini recorre su exposición junto al Ministro de Educación José Loreto Arismendi y al Ministro de Justicia Luis Felipe Urbaneja. A la izquierda, con vestido blanco, Olga Lagrange de Gasparini. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1955. Recorte de periódico caraqueño sin datos.



26

27



26. Catálogo de la "Exposición Internacional de Pintura" organizada por el Ateneo de Valencia. Museo de Bellas Artes, Caracas, noviembre de 1955. Diseño de cubierta: Carlos Cruz-Díez. Colección MLR.

27. El crítico de arte y escritor venezolano Juan Röhl, retratado por el mexicano Diego Rivera. (Repr.: catálogo de la "Exposición Internacional de Pintura", Caracas, 1955).

PERSPECTIVA DE LA PINTURA VENEZOLANA

En Venezuela la trayectoria de las artes plásticas tiene un carácter tan peculiar, que merecería un estudio especial —que en el presente caso no tiene cabida— pero al que de todos modos es necesario referirnos, aunque sea para un rápido bosquejo de su desarrollo.

El origen de la pintura en América Latina, como es sabido, es esencialmente de carácter hispánico. En el preciso caso nuestro ese carácter que en otras partes de América se diluye, en nosotros subsiste hasta bien entrada la primera mitad del siglo XIX; ya rotos los nexos políticos que nos unían con España. Contrariamente a la evolución habida en México, Quito y el Cuzco, nuestra pintura colonial no percibió el aporte interesantísimo de la raza indígena. La nuestra fué estrictamente de carácter peninsular y sólo en algunos casos aislados se observa la mano y el temperamento del mestizo, y aún más escasamente llegamos a sentir la influencia del indígena. En general nuestros aborígenes no se distinguieron por preocupaciones de orden plástico. Los numerosos

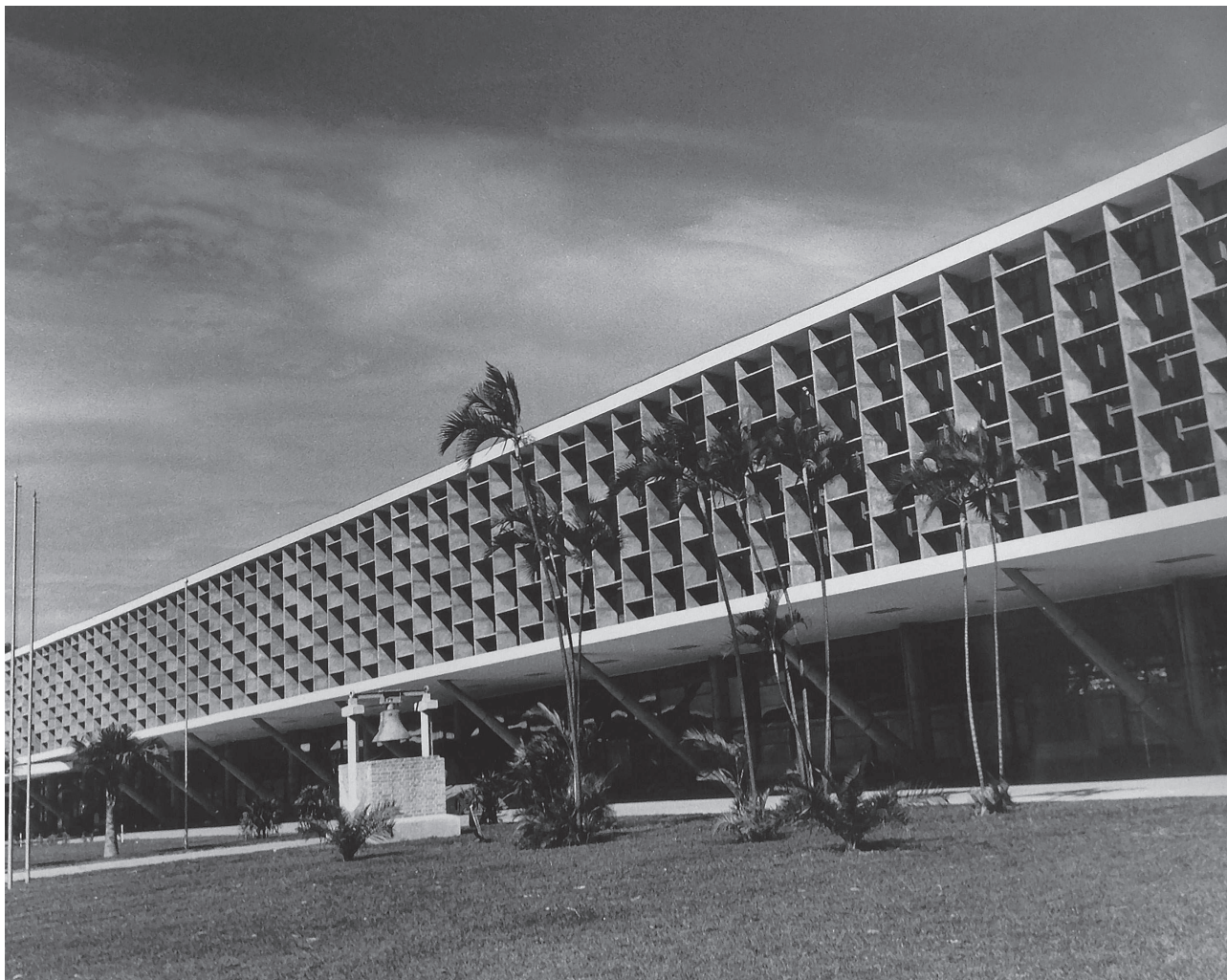
GRAZIANO
La cosecha perdida



28. La cosecha perdida, cuadro de Graziano reproducido en el catálogo de la "Exposición Internacional de Pintura", Caracas, 1955.

REGULO PEREZ
Los enamorados





29

29. Palácios dos Estados, Parque Ibirapuera, São Paulo, 1955 (Foto: Graziano Gasparini).

30



31



30. Sección venezolana en la III Bienal de São Paulo, 1955. Obras de Francisco Narváez, Héctor Poleo y Graziano (La viuda, Madre e Hijo y Trapiche —detrás del panel—).

31. Sección venezolana en la III Bienal de São Paulo, 1955. Obras de Armando Reverón.

32



33



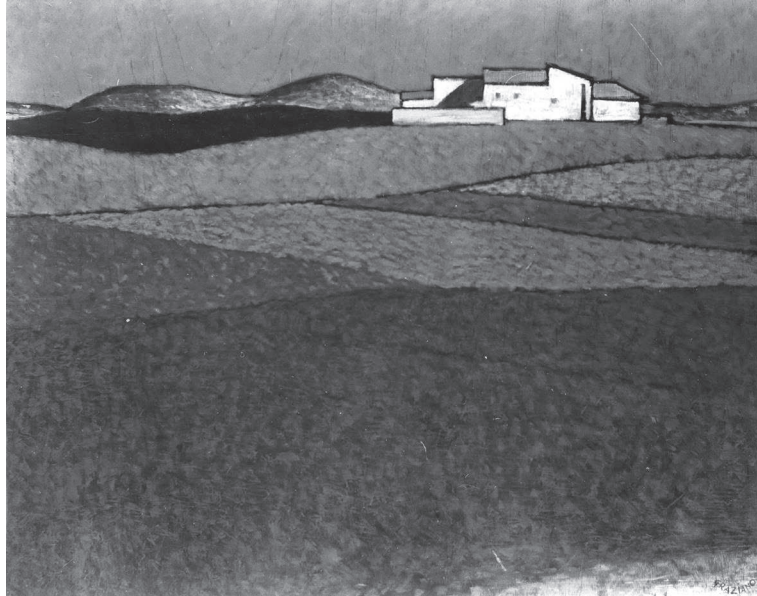
32. Graziano. Revolución (La viuda). Óleo sobre madera, 72 x 90 cm. Obra presentada en la III Bienal de São Paulo, 1955.

33. Graziano. El Trapiche. Óleo sobre tabla. Obra presentada en la III Bienal de São Paulo, 1955. (Gentileza: Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo)



34. Catálogo de la "Gulf-Caribbean Art Exhibition". Museum of Fine Arts de Houston, abril-mayo de 1956. Colección MLR.

35

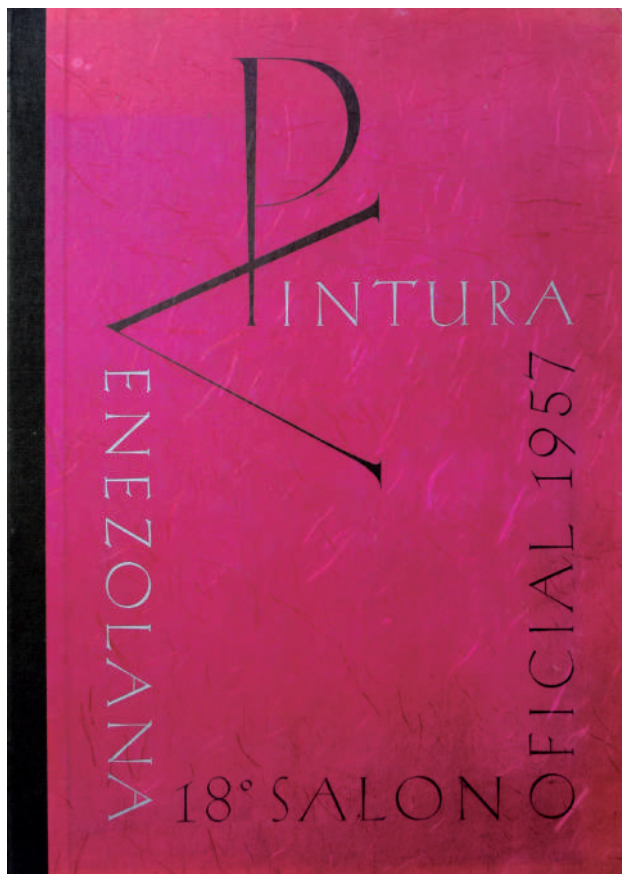


36

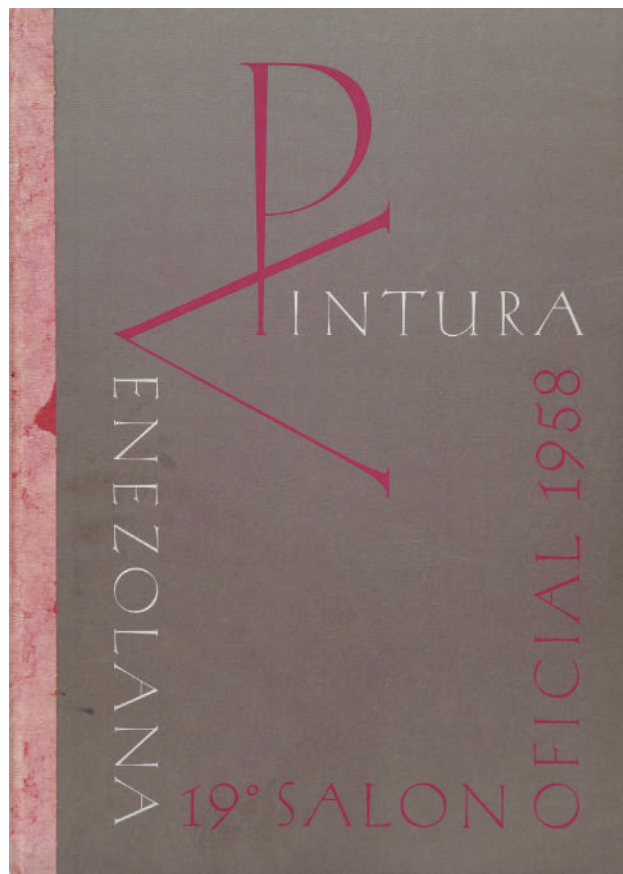


35. Graziano. Castilla (c.1956). Obra galardonada con el Premio "Federico Brandt" en el XVII Salón Anual Oficial de Arte Venezolano, Caracas, 1956. Colección MLR.

36. Graziano. Muros (1957). Óleo, 63 x 80 cm. Colección privada.



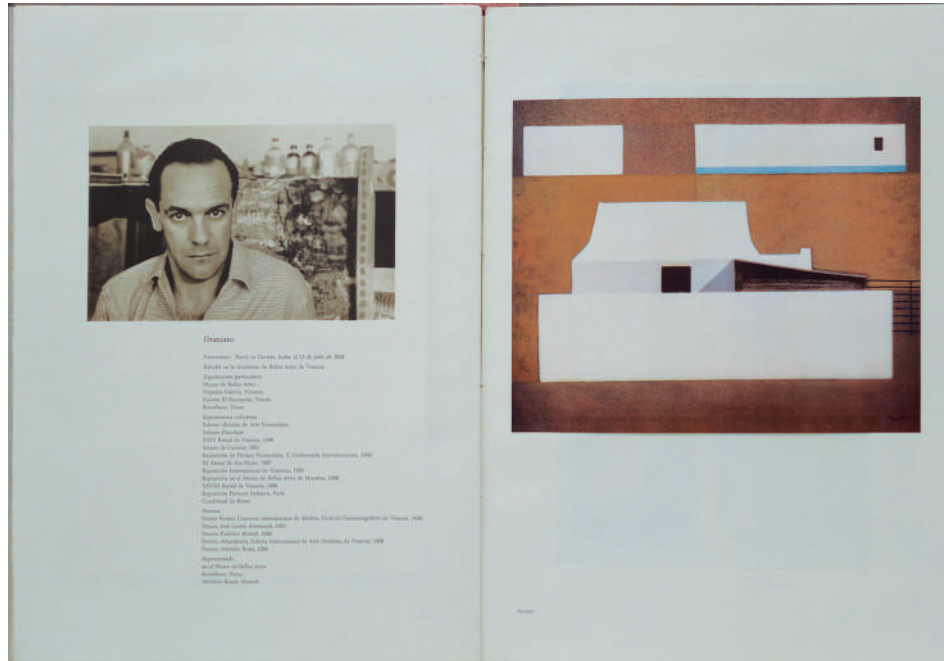
37



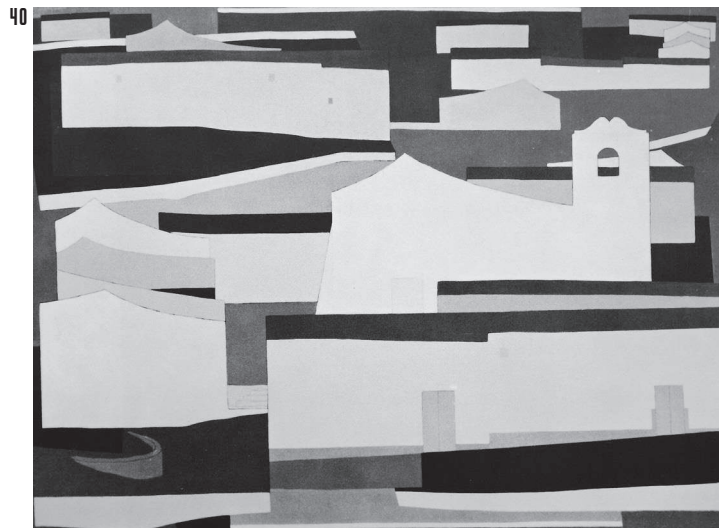
38

37. 18° Sal3n Oficial. Caracas, Creole Petroleum Corporation, 1957. Dise1o de cubierta: Gerd Leufert. Colecci3n MLR.

38. 19° Sal3n Oficial. Caracas, Creole Petroleum Corporation, 1958. Dise1o de cubierta: Gerd Leufert. Fotograf1as de Paolo Gasparini. Colecci3n MLR.



39



40

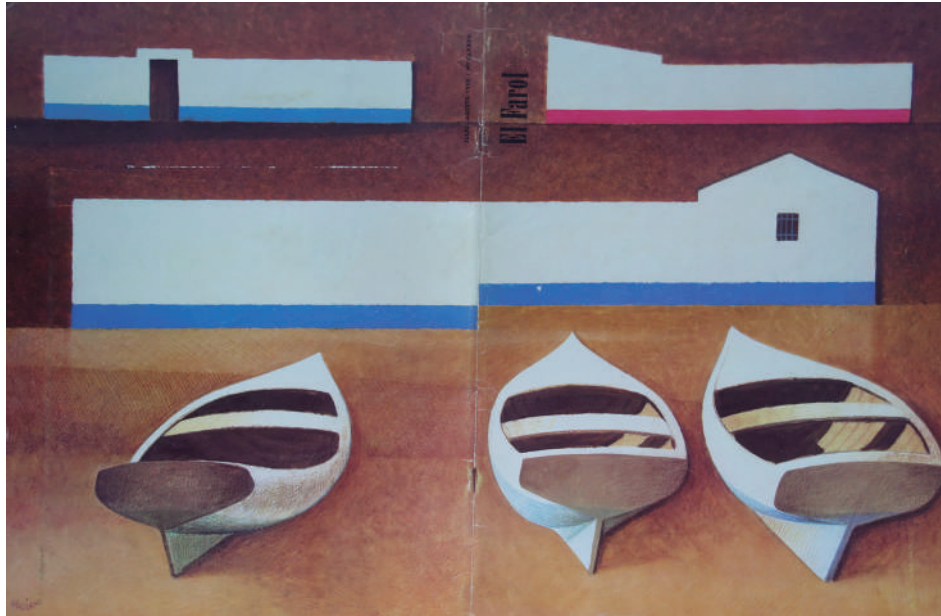
39. Doble página dedicada a Graziano, con retrato fotográfico por su hermano Paolo Gasparini y el óleo Paisaje, premiado en el Salón. (Repr: 19º Salón Oficial. Caracas, Creole Petroleum Corporation, 1958).

40. Héctor Poleo. Paisaje (1958). Óleo sobre lienzo. Colección del artista, París (1970).



41

41. Graziano. Muros coloniales (c.1957). Óleo sobre madera, 71 x 87 cm. Colección privada. (Fotografía Abel Naím. Cortesía Fundación Odalys).



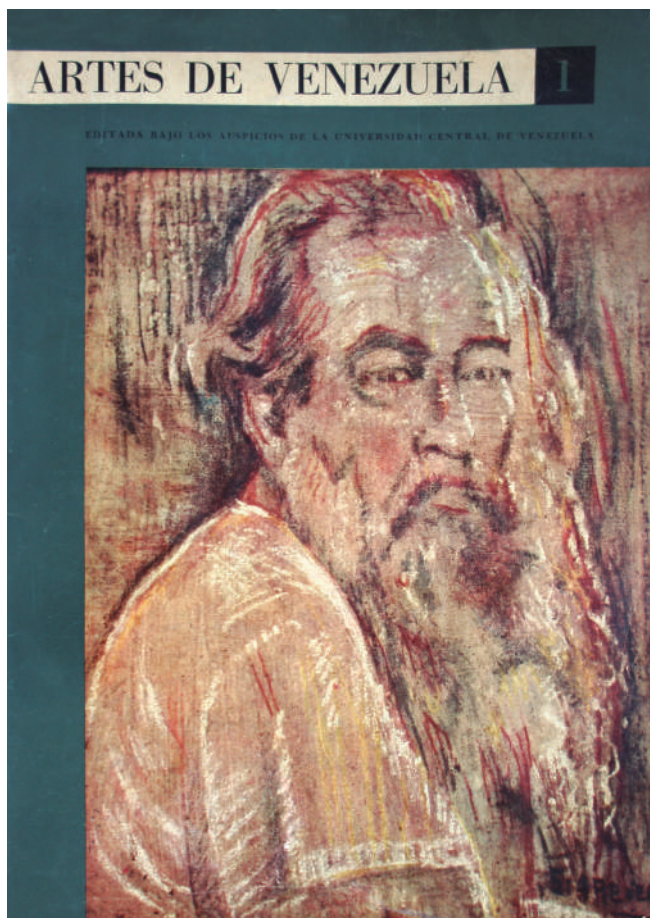
42



43

42. Cubierta panorámica reproduciendo un cuadro de Graziano. Revista El Farol, Caracas, julio-agosto de 1958. Colección MLR.

43. Graziano Gasparini. "Los muros blancos". Revista El Farol, Caracas, julio-agosto de 1958. Colección MLR.



44



45

44. Cubierta de Artes de Venezuela. Caracas, Universidad Central de Venezuela, N° 1, octubre-diciembre de 1959. Colección MLR.
 45. Paisaje (1953). Óleo sobre madera prensada. Premio "José Loreto Arismendi", XIV Salón Oficial de Arte Venezolano. (Repr. como Pueblo, en: Artes de Venezuela. Caracas, Universidad Central de Venezuela, N° 1, octubre-diciembre de 1959).

7. COLECCIONISMO Y MECENAZGO. EL “PREMIO GRAZIANO” (VENEZIA-MILÁN, 1951-1957)

La buena posición económica alcanzada por Graziano ya desde sus primeros años de radicación en Venezuela, fundamentalmente a base de los encargos arquitectónicos recibidos allí, y a sabiendas de las penurias de posguerra en la que estaba aun sumergida Italia y más específicamente el mundillo artístico de Venecia al cual, aun desde la distancia, sentía que seguía perteneciendo, le llevó a buscar acciones concretas que le permitieran, a la vez que mantener vivos los contactos, devolver en cierta medida a la ciudad algo de lo que de ella había recibido. También tenía en el horizonte la intención, compartida con Olga, de armar una colección propia de arte moderno italiano¹⁶² e inclusive abrir una galería de arte en Caracas para introducirlo allí¹⁶³.

Se puso entonces en contacto con un amigo suyo, el galerista y coleccionista Carlo Cardazzo¹⁶⁴, a fin de expresarle su intención de establecer una vía de ayuda para jóvenes pintores de la ciudad. Cardazzo, quien para entonces ya tenía en funcionamiento sus dos galerías insignes dedicadas al *Novecento* italiano, es decir la del Cavallino en Venecia e Il Naviglio en Milán, desde 1942 y 1946 respectivamente, atendería sin dilaciones el ofrecimiento de Graziano (entonces con 28 años de edad), dando así origen a lo que sería el “Premio Graziano”, del cual se llevarían a cabo seis ediciones entre 1951 y 1956. La propuesta encajaba perfectamente con el espíritu de Cardazzo quien llegaría a afirmar años después, respecto de su política como galerista, que “a propósito no he expuesto maestros hasta ahora reconocidos y consagrados por la oficialidad, prefiriendo a estos a los jóvenes más polémicos”¹⁶⁵. Dado que el certamen se realizaba a finales de año, y la muestra, a partir de su segunda edición (1952), itineraría desde su base inicial, Il Cavallino de Venecia, a Il Naviglio de Milán (en la tercera edición fue también al Museo de Bellas Artes de Caracas y en la sexta a la Galería Selecta de Roma), en realidad la última exhibición se llevó a cabo entrado el año 1957, de ahí que mantuvimos esta referencia en el título de este apartado.

Dentro de lo que ha sido nuestro proceso de investigación, sin duda el localizar los catálogos del Premio Graziano al completo ha sido uno de los desafíos mayores. Por suerte Graziano conservaba en Paraguaná un ejemplar del de la primera edición (1951), llevada a cabo únicamente en Il Cavallino, seguramente el más raro de todos. También tenía allí el de la segunda (1952). Dados a conseguir el resto, fueron importantes las gestiones que hizo Chiara Stella Alberti en algunas instituciones italianas, gracias a las cuales pudimos obtener copias de los demás, en especial en la Fondazione Giorgio Cini (Venecia), que custodia el archivo de la Galleria del Cavallino, y la Fondazione Ragghianti (Lucca). En este sentido nos parece oportuno indicar como algo fundamental para la

162. Conversación telefónica con Paolo Gasparini, Caracas, 31 de enero de 2021.

163. Correo electrónico de Luise Margolies de Gasparini, Caracas, 25 de noviembre de 2020.

164. Para saber más de la historia de Carlo Cardazzo como editor, galerista y coleccionista, y asimismo sobre los inicios de la Galleria del Cavallino, ver: Cardazzo, Renato; Fantoni, Antonella. *Il gioco del Paradiso*. Venecia, Edizione del Cavallino, 1996; Bianchi, Giovanni. “Carlo Cardazzo, profilo di un collezionista, editore e gallerista”. *Quaderni della donazione Eugenio Da Venezia*, Venecia, N° 16, 2006, pp. 67-79; Bianchi, Giovanni. *Un cavallino come logo*. Venecia, Cavallino, 2007; Cardazzo, Angelica. *Caro Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952*. Venecia, Cavallino, 2008; Barbero, Luca Massimo. *Carlo Cardazzo una nuova visione dell'arte*. Catálogo de la exposición. Venecia, Fondazione Peggy Guggenheim, 2008; Salvagnini, Sileno. “Carlo Cardazzo. Le origini della sua collezione e della Galleria del Cavallino”. En: *Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*. Seminario Internacional. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013.

165. Cardazzo, Carlo. Presentación. *Galleria del Naviglio. Mostre 1955*. Milano, Galleria del Naviglio, 1956.

conservación de estos ejemplares algo que Carlo Cardazzo estableció como una costumbre para sí, sin duda con mentalidad conservacionista y sabedor de que en ello se jugaba también la trascendencia de su legado: los catálogos de sus tres galerías (Cavallino, Naviglio y Selecta), ya fuese a final de cada año, o, en ocasiones, en lapsos de un lustro, los recopilaba en orden y los mandaba a encuadernar. De estas compilaciones solía hacer varias copias, algunas de las cuales almacenó en sus archivos aunque se conservan también en otros repositorios e inclusive algunas están a la venta en librerías de viejo. A estos tomos los dotaba de un escrito introductorio a su cargo y del listado completo y numerado de las exposiciones. En casos —sobre todo cuando se trataba de tomos que cubrían varias temporadas— reconocía en esas introducciones que no había podido reunir todos los catálogos ya que muchos se habían agotado durante las propias muestras, y que el compendio se erigía pues en una suerte de “archivo incompleto”. Como comentaremos en el próximo apartado, Graziano Gasparini, al participar de la fundación de la Galería de Arte Contemporáneo en Caracas, en 1957, tomaría la misma idea de Cardazzo de empastar anualmente los catálogos de las exposiciones realizadas allí.

Volviendo al centro de nuestro análisis, en esos años comprendidos entre los 40 y los 50, Cardazzo había estrechado sus vínculos con la Bienal de Venecia. En 1950, un año antes de establecerse el Premio Graziano, el propio Cardazzo le había encargado a Carlo Scarpa la construcción del “Padiglione del libro” en los *giardini* de la Bienal; en dicho pabellón —que quedaría seriamente dañado por un incendio en 1984, lo que llevaría a su demolición cuatro años después— se exhibirían las ediciones que periódicamente realizaban tanto Il Cavallino como Il Naviglio. A través de ellas Cardazzo había logrado un lugar de preponderancia en el ámbito artístico contemporáneo italiano, produciéndose hechos tan relevantes como, en el caso de Naviglio, la presentación del primer Manifiesto del “Spazialismo”¹⁶⁶ en marzo de 1947, con Lucio Fontana a la cabeza, al año siguiente de qué este hubiese publicado en Buenos Aires el “Manifiesto Blanco”. Las galerías de Cardazzo en Venecia, Milán y Roma serán escenario de las muestras anuales de Fontana y de los otros artistas vinculados al espacialismo, además de múltiples exhibiciones de carácter nacional e internacional; a algunas de ellas, en función de nuestro relato, haremos alusión aquí.

En lo que atañe al Premio Graziano, era el propio Cardazzo quien, en el catálogo de la primera edición del mismo (1951; muestra histórica N° 225 del Cavallino) recordaba el origen del Premio¹⁶⁷:

“Recibí una carta por correo aéreo el mes pasado. Había sellos extraños en el sobre: venía de Caracas, Venezuela. Se trataba de una carta del joven pintor Graziano Gasparini que hacía unos años se había marchado de Venecia hacia ese lejano país.

En ella me comunicaba su deseo de establecer un premio para ser otorgado a un joven artista veneciano o residente en Venecia. Con este gesto quiso demostrar su apego a nuestra ciudad y su recuerdo que nunca se había desvanecido. Dijo: «Me gustaría que el premio tuviera lugar en Venecia, a la que todavía me siento demasiado atado por fuertes lazos nostálgicos. Hace años, yo también fui uno de estos ‘jóvenes pintores venecianos’, y por haber vivido con ellos durante tantos años, me gustaría que mi nombre permaneciera entre ellos». También escribió que continuaría el Premio en los próximos años y que lo fortalecería cada vez más, también desde el punto de vista financiero.

166. Firmado por el filósofo y crítico Giorgio Kaiserlian, el artista Lucio Fontana, el escritor, filósofo y pintor Beniamino Joppolo y la escritora y periodista Milena Milani.

167. Hemos de decir que la presentación de las seis ediciones del “Premio Graziano” fueron prologadas por Cardazzo, y en todas ellas recordaba brevemente el origen del mismo.

Me gustó todo esto y no tuve ninguna dificultad en aceptar organizar el Premio y la exposición de las obras concursantes en mi Galleria del Cavallino. Me conmovió el amor tenaz de Graziano por la ciudad de Venecia, una ciudad que nadie puede olvidar cuando está lejos: por eso este premio es un homenaje a nuestra ciudad, a su cielo, a su laguna, a los artistas que allí trabajan. Es un premio abierto a todos los jóvenes de cualquier tendencia y espero que revele a un nuevo artista, dotado de auténticas cualidades pictóricas”¹⁶⁸.

A las de Cardazzo le antecedían unas palabras de presentación a cargo de Graziano:

“El recordar los lugares queridos, atenúa levemente las distancias, y se vuelve grato revivirlos en las particularidades que suscitaron nuestra admiración.

No solo quedan en lamento los años de la juventud más bella, muchas veces incluso el entorno de vida, las formas y luces que lo mueven permanecen indelebiles.

Y cuando este entorno, para mí, era Venecia, los adjetivos y las comparaciones pierden su significado.

Y Venecia echó anclas en mis recuerdos.

Y en el amor por la nueva tierra, exuberante de violentos contrastes y ásperas bellezas tropicales, busqué un motivo que pudiera ser un tributo a su belleza.

Así nació este premio.

Para los jóvenes, para los amigos que me quedan, para los nuevos que no conozco. Para que uno tenga una afirmación más, para reunirlos en los días de Navidad, para enviarles mi deseo y para decirles que me siento como una vez con ustedes y como uno de ustedes”¹⁶⁹.

En esta senda emotiva, en el archivo de correspondencia de Carlo Cardazzo se conservaba el borrador de una poética y sentida carta de Mariano Mariani, amigo de Graziano, quien le escribía así desde Venecia, coincidiendo con la convocatoria del Premio:

“A mi amigo Graziano Gasparini. Caracas. Venezuela:

A ti: por todo lo que vive en común en nosotros, por todos los sonidos y todos los recuerdos que escucharemos juntos, por el tormento que nos une: tormentos que brotan todos de mi alma en música ligera de retornos y que cierras en tu orgullo para templar los actos de la vida!”¹⁷⁰.

Resulta de interés transcribir las partes más importantes de la convocatoria del concurso y del reglamento del Premio Graziano, incluidos en el catálogo de la muestra¹⁷¹, normativas que, como veremos más adelante, se irán modificando en las nuevas ediciones del certamen:

168. Cardazzo, Carlo. Presentación (sin título). *Mostra Premio Graziano*. Catálogo. Venecia, Galleria d’Arte del Cavallino, 1951. (Trad. del autor, del italiano).

169. Gasparini, Graziano. “Motivo di un premio”. *Mostra Premio Graziano*. Catálogo. Venecia, Galleria d’Arte del Cavallino, 1951. (Trad. del autor, del italiano).

170. Archivo Cardazzo, Venecia. Borrador de carta de Mariano Mariani a Graziano Gasparini. Venecia, 15 de diciembre de 1951. (Gentileza: Angelica Cardazzo). (Trad. del autor, del italiano).

171. En este catálogo no había indicación de que se tratara de una “primera edición” del Premio: seguramente se planteó como un único acontecimiento puntual al cual, más adelante, y en vistas de su éxito, se decidió dar continuidad.

I. Se instituye en Venecia un premio de pintura denominado “Premio Graziano”, dotado de 100.000 liras para una pintura y de 50.000 liras para un dibujo. El premio para el año 1951 está reservado a jóvenes pintores venecianos o residentes en Venecia que no hayan superado los 35 años de edad hasta el 15 de diciembre de 1951.

II. El jurado examinará las obras enviadas y escogerá 20 pinturas y 20 dibujos que serán expuestos en la Galleria del Cavallino en Venecia, entre el 20 y el 30 de diciembre de 1951. La exposición será denominada “Mostra del Premio Graziano”.

III. Entre las 20 pinturas y los 20 dibujos expuestos serán seleccionados los dos artistas a los cuales se atribuirá el premio Graziano 1951.

IV. El jurado está compuesto por los pintores Mario Deluigi, Virgilio Guidi y Fioravante Seibezze, los críticos de arte Umbro Apollonio, Federico Castellani y Umberto Morucchio, los coleccionistas de arte Carlo Cardazzo¹⁷², Arturo Deana y Mario di Frattina, siendo secretario Renato Cardazzo¹⁷³.

V. El jurado presentará su relación en la tarde del 23 de diciembre 1951, en la cual serán asignados los premios a los dos artistas seleccionados.

VI. Las dos obras premiadas pasarán a propiedad de Graziano Gasparini, fundador del Premio, para su colección en Caracas, Venezuela.

Y en el reglamento podía leerse:

I. Las obras presentadas al concurso pueden ser ejecutadas con cualquier técnica. El artista tendrá la más amplia libertad de interpretación. La medida máxima no debe superar un metro por lado.

II. Ningún artista podrá enviar más de una obra.

III. Las obras enmarcadas deberán ser enviadas a la Galleria del Cavallino, San Marco 1820, hasta las 20 horas del 15 de diciembre de 1951, acompañada del nombre del autor, dirección, título de la obra, y precio en caso de una eventual venta.

IV. El veredicto del jurado es inapelable.

V. La secretaría del Premio no asume ninguna responsabilidad por eventuales daños, incendios, robos, pérdidas, etc., que puedan ocurrir durante el transporte o por el tiempo en que las obras sean expuestas. Las obras deben ser entregadas y retiradas por parte de los concurrentes.

VI. Sobre el precio de venta de cualquier obra que eventualmente sea vendida, la secretaría del Premio percibirá un porcentaje del 20%.

Queremos detenernos especialmente en una de estas reglas, la que nos ha llamado la atención, como es el que las medidas de las obras no debían exceder de un metro por lado. Esto bien podría obedecer al gusto particular de Graziano por formatos no tan grandes, bien, pensando en que las obras premiadas, que irían a parar a su casa en Caracas, no complicaran un posible traslado internacional u ocuparan demasiado espacio en los muros, ya en destino. También podría pensarse como estrategia por parte de Cardazzo para poder exhibir un mayor nú-

172. Carlo Cardazzo sería el único miembro en formar parte del jurado del Premio Graziano en sus seis ediciones.

173. Hermano menor de Carlo y compañero de Graziano en el Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

mero de obras en Il Cavallino, teniendo en cuenta el carácter comercial del Premio Graziano, en tanto se indicaba también que quienes enviaban sus obras a concurso debían indicar precio pensando en una eventual venta.

Reunido el jurado en la tarde del 15 de diciembre de 1951, con la única ausencia de Cardazzo y Deluigi, fueron examinados 52 pinturas y 22 dibujos, y luego preseleccionados 13 y 3 respectivamente. En las pinturas, hubo un cierto equilibrio entre las obras abstractas y figurativas escogidas, incluyéndose entre las primeras las de Vinicio Vianello, Tancredi Parmeggiani (Tancredi), Saverio Rampin y Ennio Finzi, es decir las de jóvenes vinculados al veneciano “Fronte Nuovo delle Arti” que, de la mano de Giuseppe Marchiori, habían debutado en la Bienal de Venecia de 1948, y estarían vinculados a la Galleria del Cavallino con Cardazzo, y, a través de ella, al “Spazialismo”¹⁷⁴. Entre las obras abstractas también debemos destacar la de la checo-estadounidense Ruth Francken. En cuanto a las figurativas, las de Sandro Sergi, Luigina De Grandis, Giorgio D. Paolucci, Sandro Diani o Bepi Longo. Este último, por un *Paesaggio*, recibiría el Primer Premio Graziano, dirimido justo una semana después, mientras que en la categoría de dibujo lo haría el ya citado Sandro Sergi por una *Figura*¹⁷⁵, obra que aún conserva la familia de Graziano. Ambos premios, pues, cayeron del lado de la figuración. Graziano no pudo asistir al acto de premiación, pero en su lugar sí lo hizo su hermano Paolo, quien se encargó de entregar el cheque a los ganadores¹⁷⁶.

Antes de entrar de lleno en el análisis del Premio Graziano 1952, nos parece oportuno mencionar un hecho vinculado indirectamente al mismo, acaecido unos meses antes. En efecto, Carlo Cardazzo, como estrategia para sostener al grupo “Spzialista”, había creado en abril de 1952, en el Naviglio, siguiendo la senda abierta por el Premio Graziano, el “Premio Gianni”, en este caso promovido por otro coleccionista, el Dr. Virgilio Gianni, a través de la Società Chimica Dott. V. Gianni & C. de Milán. Del mismo se llevó a cabo una única edición, y estuvo destinada a “pinturas espaciales y nucleares inspiradas en la Bomba atómica”¹⁷⁷. Al premio acudieron una serie de artistas por estricta invitación, destinándose 100.000 liras para la obra vencedora, la que, al igual que con el Premio Graziano, pasaría a incrementar la colección del promotor. Evidentemente se trataba de una muy buena estrategia para el desarrollo del mecenazgo y el coleccionismo. Se indicaba expresamente en el reglamento que las obras debían tener unas medidas exactas, de 80 x 80 cm. El premio principal fue otorgado a Gianni Dova, y, por orden de Virgilio Gianni, se concedieron tres segundos premios adquisición, de 50.000 liras cada uno, a Deluigi, Crippa y Tancredi¹⁷⁸. De entonces data una recordada y artística fotografía donde Dova aparece junto a Lucio Fontana y Roberto Crippa, junto a sus obras presentadas al certamen.

Para la segunda edición, la de 1952, el Premio Graziano había incrementado sus cantidades, otorgándose en este año 150.000 liras para el ganador en la rama de pintura, 50.000 liras en la de dibujo y, como novedad, que únicamente se aplicó en esta edición, otras 50.000 liras para un escrito dedicado a las exposiciones del Premio, el cual habría de ser adjudicado después del 31 de enero de 1953, es decir cuando finalizase la muestra en Il Cavalli-

174. Ver: *Spzialismo: 1946-1966: omaggio a Carlo Cardazzo*. Catalogo della 460ª Mostra del Naviglio. Milán, Galleria del Naviglio, 16 de noviembre al 8 de diciembre de 1966; Barbero, Luca Massimo (ed.). *Spzialismo. Arte astratta a Venezia 1950-1960*. Catálogo de la exposición. Vicenza, Basilica Palladiana, 1996.

175. *Mostra Premio Graziano*. Catálogo. Venecia, Galleria d'Arte del Cavallino, 1951, s/p. (Trad. del autor, del italiano).

176. Conversación telefónica con Paolo Gasparini, Caracas, 25 de noviembre de 2020.

177. *Premio Gianni*. Exposición N° 125. Catálogo. Galleria del Naviglio, Milán, 26 de abril al 2 de mayo de 1952, s/p. Ver también: “Gian Carozzi. Biobibliografía”. Cardelli & Fontana artecontemporanea, Sarzana (web). <http://www.cardelliefontana.com/vroom/gian-carozzi-bio-bibliografia.html> [Consultada: 20 de septiembre de 2020].

178. *Premio Gianni*. Exposición N° 125. Catálogo. Galleria del Naviglio, Milán, 26 de abril al 2 de mayo de 1952, s/p. Ver también: Bianchi, Giovanni. “Carlo Cardazzo e Trieste: alcuni episodi significativi”. *AFAT 32*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2013, pp. 143-165.

no. Otra primicia la suponía el aumento de edad límite de los participantes hasta los 40 años de edad¹⁷⁹. Asimismo, el Premio había extendido su radio de acción a Milán, tanto que la muestra se realizó primero en la Galleria del Naviglio (13 al 26 de diciembre de 1952; fue la 136ª muestra histórica de la galería), para pasar luego a Il Cavallino en Venecia (3 al 31 de enero de 1953; muestra 254ª de la galería). Quizá este desplazamiento de la muestra hacia Milán fue determinante para otra de las novedades del reglamento: se ampliaba ahora a jóvenes artistas de toda Italia (no ya solamente a venecianos). Empezar por Milán era también una señal del creciente interés por el Premio Graziano y por el mayor protagonismo que Cardazzo, naturalmente, le daba al medio artístico milanés por encima del veneciano.

Al igual que en el año anterior, compusieron el jurado nueve miembros, repartidos entre tres pintores (Virgilio Guidi, Atanasio Soldati y Fiorenzo Tomea), tres críticos de arte (Raffaele De Grada Jr., Garibaldo Marussi y Enrico Somarè) y tres coleccionistas (Carlo Cardazzo, Antonio Mazzotta y Filippo Schettini). Se recibieron, para el concurso, 54 pinturas y 27 dibujos, entre ellos envíos de Bepi Longo y Sandro Sergi, ganadores del Premio en la primera edición. Al tramo final del premio de pintura, junto al vencedor Remo Brindisi (de L'Acquila) arribaron dos artistas muy vinculados a las galerías de Cardazzo: Emilio Scanavini y Tancredi¹⁸⁰. En dibujo el premio fue otorgado al milanés Ernesto Traccani, siendo finalistas Riccardo Manzi y Gino Morandi. Una vez más, los galardones caían del lado de las corrientes figurativas. Como parte de las estrategias de Cardazzo nos parece importante indicar que, durante la exposición del Premio Graziano en Il Cavallino, en enero de 1953, se inauguró en dicha galería, coincidiendo pues ambas en el mismo espacio, una muestra individual del vencedor del Premio, Remo Brindisi.

Por contrapartida, no tenemos referencias acerca de la concesión del premio a la crítica de arte sobre las exposiciones del Premio, aunque alguna hipótesis sí podemos plantear: el crítico del periódico veneciano *Il Gazzettino*, Federico Castellani, miembro del jurado en el anterior Premio Graziano, publicó en su medio un amplio artículo sobre la muestra¹⁸¹, que Graziano conservaba debidamente encarpetaado en Paraguaná. En él, entre otras cuestiones, Castellani aludía al reforzamiento de lo figurativo al designarse los premios y afirmaba —y así lo consignaba en el título— que las obras de los no-figurativos no podían sostenerse sin el color. Cabe pues la posibilidad de que este haya sido el artículo premiado, o, al menos, haya llegado al tramo final del certamen. Lo cierto es que esta variante de premio no se repitió en las siguientes ediciones, calculamos en parte por la escasa participación.

Visto en perspectiva, la tercera edición del Premio Graziano (1953) aparece como la más ambiciosa diríamos “geográficamente” y, como consecuencia de ello, también en cuestiones de catálogo. La acción de Graziano Gasparini en el ámbito de las artes venezolanas, como hemos visto en apartados anteriores, tuvo momentos álgidos en esos años centrales de los años 50, marcados, entre otros hechos, por la organización de envíos internacionales

179. *Premio Graziano 1952*. Milán, Galleria del Naviglio, 1952, s/p.

180. Tancredi había sido uno de los firmantes, en mayo de 1952, del último de los manifiestos del *Spazialismo* italiano, el VI “Manifiesto del Movimento Spaziale per la Televisione” (junto, entre otros, a Fontana, Deluigi, Vianello y el crítico Umberto Morucchio, quien, como vimos, había intervenido en el jurado del Premio Graziano en 1951). (Ver: Barbero, Luca Massimo (ed.). *Tancredi: una retrospettiva*. Catálogo de la exposición, Venezia, 12 de noviembre de 2016 a 13 de marzo de 2017. Venecia, Marsilio Editore, 2016). Tancredi era entonces uno de los artistas más promocionados por Cardazzo, tanto que gozaría de varias exposiciones individuales en Cavallino (1952, 1953, 1956 y 1959) y en Naviglio (1953, esta presentada por Peggy Guggenheim y Virgilio Guidi). En 1954 participó en la exposición *Tendances Actuelles de l'École de Paris*, en la Kunsthalle de Berna, junto a artistas como Jackson Pollock, Hans Hartung, Wols, Pablo Palazuelo, Georges Mathieu y muchos otros.

181. F. Cast. (Federico Castellani). “Il Premio Graziano alla Galleria del Cavallino. Le opere dei «non figurativi» non reggono senza il colore”. *Il Gazzettino*, Venecia, 13 de enero de 1953. (Archivo Graziano Gasparini).

de arte venezolano (Bienales de Venecia de 1954 y 1956 y la gestión con Carlo Scarpa para la construcción del pabellón venezolano entre ambas ediciones; Bienal de São Paulo de 1955) a los que acompañó su reconocimiento como artista con las exposiciones individuales en el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1954 (pintura) y 1955 (fotografía). En ese marco se entiende también el plan tramado junto a Carlo Cardazzo de exponer, durante 1954 y también en el citado Museo, el Premio Graziano del año anterior, cuyas primeras exhibiciones fueron las del Naviglio y Cavallino en enero y febrero del 54, respectivamente. Sería la única vez que viajaría al continente americano, en clara estrategia internacionalista, que serviría a Graziano para afianzar sus roles en el espacio artístico caraqueño y a Cardazzo para abrir una nueva alternativa de mercado, aprovechando el buen momento económico de Venezuela y el aumento allí del coleccionismo. Así lo planteaba el galerista veneciano:

“Constituirá la primera muestra de arte italiano moderno en un país donde el mismo es desconocido¹⁸². Brindará un satisfactorio panorama de nuestra pintura moderna y permitirá a Graziano Gasparini conocer las obras de algunos de nuestros artistas más significativos. Será, sobre todo, la mejor recompensa para el italiano que, a pesar de sus absorbentes tareas y de los peligrosos viajes por regiones casi inexploradas, no olvida ni a los amigos artistas ni a la patria lejana”¹⁸³.

Para la ocasión, pues, se revirtió la costumbre que tenía Cardazzo en sus galerías consistente en editar folletos de pocas páginas para acompañar sus muestras. Para el III Premio Graziano decidió jugar más fuerte, publicando un catálogo de mayor envergadura, de unas 90 páginas, en las que se reproducían las 40 pinturas seleccionadas para el Premio. Bruno Munari, considerado una de las figuras cumbre del diseño industrial y gráfico modernos, se encargó de diseñar una cubierta de claros tintes neoplasticistas, mientras que las fotografías quedaron a cargo de Paolo Monti, reconocido como uno de los fotógrafos de arquitectura más notables de Italia. Otra novedad radicaba en que el catálogo, pensando en su itinerancia a Venezuela, se publicó en castellano, aunque la impresión se llevó a cabo en los Talleres Gráficos Giani, en Milán. Y asimismo, vio la luz como una publicación de la ya prestigiosa Edizioni del Cavallino.

Entre las modificaciones que se plantearon en el reglamento para esta edición del Premio con respecto a las anteriores, destaca una variable que quedará establecida ya hasta la última (1956) que es la elección de un tema concreto sobre el que debían trabajar los artistas (en las ediciones de 1951 y 1952 el asunto era libre). Así, se determinó como tema de inspiración el de “Las máquinas” —cuestión por cierto muy cara al citado Bruno Munari, iniciado en el futurismo—, fijándose las medidas de las obras en 80 x 65 cm. Se abolieron los límites de edad (que habían sido 35 y 40 años respectivamente en las ediciones anteriores), se ampliaron los recursos económicos destinados al premio, llegando al medio millón de libras, cifra que como veremos más adelante, se doblará en las últimas convocatorias del Premio Graziano, y, finalmente, el Premio quedó limitado a la pintura (también de manera definitiva se quitaron las candidaturas al dibujo y a la crítica de arte de veces anteriores). Todo, pues, formaba parte de la apuesta del dúo Graziano-Cardazzo.

182. Esta afirmación de Cardazzo no era del todo exacta, en tanto había antecedentes no muy lejanos: en 1947 (el año anterior de la llegada de Graziano a Venezuela) se había realizado en el Museo de Bellas Artes de Caracas una “Exposición de arte italiano contemporáneo: pintura y escultura”.

183. Cardazzo, Carlo. “Premisa”. En: *Premio Graziano 1953*. Venecia, Edizioni del Cavallino, 1953, s/p.

En el catálogo, como era habitual, se incluía un prólogo de Carlo Cardazzo, en este caso valiéndose de un título, “Premisa”. En el mismo decía:

“El premio Graziano 1953 registra ulteriores perfeccionamientos con respecto a las dos ediciones precedentes. El límite de edad para los artistas participantes ha quedado abolido; el importe es mayor, alcanza en efecto el medio millón de liras y está reservado exclusivamente a la pintura. Además, las obras presentadas deben inspirarse en un tema verdaderamente actual y lleno de interés: «Las Máquinas».

Este tema, más que una limitación, es una autorización. No hay artista viviente, creo, que aún permaneciendo fiel a los cánones del figurativismo o militando en las columnas de vanguardia de los abstractistas, surrealistas, realistas y espaciales, pueda sentirse insensible frente a la máquina, a esta realidad de nuestro tiempo que tan profundamente ha cambiado todo nuestro modo de actuar, de pensar, de sentir y, por consiguiente, también el modo de expresar estéticamente nuestras emociones”¹⁸⁴.

Las obras enviadas a concurso fueron crecientes, llegándose en este caso a un total de 91 recibidas. Entre los artistas cuyas piezas serían seleccionadas podemos citar a Alberto Burri (con una composición abstracta titulada *Mnyxvñ*), Bruno Cassinari, Roberto Crippa, Mario Deluigi, Franco Gentilini o Emilio Scanavino. El jurado volvió a conformarse por nueve miembros, a saber: Carlo Carrà, Virgilio Guidi, y Mario Radice (pintores); Raffaele De Grada Jr., Giuseppe Marchiori y Leonardo Sinisgalli (críticos de arte); y Carlo Cardazzo, Filippo Schettini y Cesare Tosi (coleccionistas). El Premio Graziano lo obtuvo Mauro Reggiani (200.000 liras), convirtiéndose en el primer galardonado bajo el signo de la abstracción¹⁸⁵. Otros tres artistas, Renato Birolli (con la obra *Maquinitas en las canteras de Carrara*, a medio camino entre la abstracción y la figuración), Giuseppe Capogrossi (abstracción signica) y Gabriele Mucchi (con el figurativo y neorrealista *Tejedora de Carpi*, que aún conserva la familia de Graziano), se hicieron acreedores de sendos segundos premios ex-aequo de 100.000 liras cada uno. Esto obedeció a una decisión del jurado, que quedó asentada en el propio catálogo: “La comisión, considerando que muchas de las obras presentadas pueden aspirar al premio, han decidido dividir la suma a disposición”¹⁸⁶.

El 1º de agosto de 1954 se inauguró en el Museo de Bellas Artes de Caracas la exposición del III Premio Graziano. Algunos de los periódicos de la ciudad se hicieron eco de la noticia, señalando uno de ellos, en referencia a Reggiani, el ganador del premio principal, que “nació en 1897, esto es, que tiene 57 años, edad en la cual ninguno de los pintores venezolanos se ha atrevido todavía a hacer abstraccionismo”¹⁸⁷. La nota deja entrever el tema de la siguiente edición, que sería el “Autorretrato”: “la gente —ha dicho Graziano— anda muy interesada en Venecia y Milán por saber cómo pintarán los abstractos sus retratos”¹⁸⁸.

La consolidación del Premio como evento quedaría ratificada en la edición del año siguiente (la cuarta, 1954), en la que Graziano, desde Caracas, doblaría el monto destinado a los galardones: un millón de liras. Esta cifra se mantendría en las dos últimas ediciones (1955 y 1956). El tema de la convocatoria, en esta ocasión, y como señalamos, fue el “Autorretrato”, un asunto que, como comentaremos enseguida, resultaba de mucho interés para

184. *Ibidem*.

185. Su obra se reprodujo en: “Notiziario d’arte e premi. Il Premio Graziano 1953”. *Domus*, Milán, N° 291, febrero de 1954, p. 53.

186. Guido, Virgilio, y otros. “Informe del jurado”. En: *Premio Graziano 1953*. Venecia, Edizioni del Cavallino, 1953, s/p.

187. “40 pintores italianos exhibirán en Bellas Artes”. *El Nacional*, Caracas, 27 de julio de 1954.

188. *Ibidem*.

Graziano como él mismo nos comentó. Para participar una de las exigencias era que las pinturas debían cumplir con medidas exactas: 70 x 55 cm.

En este punto nos resulta de interés aludir a un antecedente concreto, que fue una exposición llevada a cabo en la Galleria del Naviglio en enero de 1952, bajo el título “Autoritratti di artisti contemporanei” (116ª muestra de la galería). En este caso no se trataba de una muestra con carácter venal, en tanto, tal como indicaba Carlo Cardazzo en la presentación, se trataba de una colección de autorretratos de artistas contemporáneos que había formado poco más de un año antes un joven industrial milanés, Gianni Moneta. Entre un total de 38 obras expuestas, se hallaban autorretratos de artistas de la talla de Gentilini, Deluigi, Joppolo, Marussig, Boccioni, De Chirico, Morandi, Guttuso, Campigli, Carrà, De Pisis, Dova, Sironi, Leonor Fini o Sassu¹⁸⁹. Con total seguridad Graziano supo de esta muestra (hipotéticamente pudo llegar a verla, si pensamos que sus viajes a Venecia, desde Caracas, eran habituales), y de una manera u otra pudo haber influido en su decisión.

No obstante el precedente señalado, al convocarse el IV Premio Graziano, Carlo Cardazzo reconoció no estar tan seguro, a priori, del éxito que podía tener una convocatoria dedicada al autorretrato:

“Si tengo que ser honesto, diré que hace unos meses, al comenzar la preparación del Premio, el tema me dejó un poco incierto; porque en una época como la nuestra, a las conquistas espaciales, es decir, en la época en que la fotografía se vuelve tridimensional, y la televisión en color pronto será un hecho muy normal; y el arte figurativo requiere cada vez más una función puramente decorativa, como complemento de la arquitectura y el mobiliario; me parecía difícil que todavía pudiera haber artistas auténticos, capaces de probar suerte en la ejecución de su propio retrato. Mis dudas fueron ciertamente exageradas, como lo demuestra fácilmente la notable y variada participación de más de *ciento cincuenta* obras enviadas desde toda Italia, entre las que el jurado seleccionó las cincuenta que ahora se exponen. Sin duda, el autorretrato sigue fascinando a los artistas, ya que los compromete a dejar no solo la huella de su arte, sino también el recuerdo de su persona física, no como imitación de la realidad, sino, sobre todo, como expresión personal e individual”¹⁹⁰.

Posiblemente el prestigio del Premio Graziano como asimismo el notorio incremento del dinero destinado a los ganadores, sirvió de acicate añadido para que los artistas acudieran en masa a la convocatoria: Enrico Baj, Remo Brindisi, Massimo Campigli, Carlo Carrà, Roberto Crippa, Franco Gentilini, Emilio Scanavino, Arturo Tosi o Emilio Vedova se hallaban entre los participantes, y fueron todos seleccionados por el jurado. Éste quedó integrado, como siempre, por nueve miembros: Umbro Apollonio, Carlo Cardazzo, Raffaele Carrieri, Raffaele De Grada Jr., Libero de Libero, Giuseppe Marchiori, Garibaldo Marussi, Agnoldomenico Pica y Alberto Rossi. El romano Franco Gentilini obtuvo el Premio Graziano (350.000 liras); se otorgaron dos segundos premios ex-aequo, para el milanés Bruno Cassinari y para Giuseppe Zigaina (de Cervignano del Friuli) (250.000 liras cada uno), y finalmente un tercer premio para otro milanés, Ennio Morlotti (150.000 liras). En el Bando del IV concurso, incluido en el catálogo, se indicaba: “El jurado, considerando la notoriedad es el valor universalmente reconocido de los pintores Massimo Campigli, Carlo Carrà y Arturo Tosi, decidió considerarlos fuera de concurso, expresando su más sincero agradecimiento por la codiciada participación que honra altamente el premio”¹⁹¹. La exposición se llevó a cabo, como

189. *Autoritratti di artisti contemporanei*. Catálogo de exposición. Galleria del Naviglio, Milán, 5 al 18 de enero de 1952.

190. Cardazzo, Carlo. Presentación. En: *Premio Graziano 1954*. Galleria del Naviglio, Milán, 1954, s/p. (Trad. del autor, del italiano).

191. “Relazione della Giuria”. En: *Premio Graziano 1954*. Galleria del Naviglio, Milán, 1954, s/p.

era lo habitual, primero en el Naviglio (exposición N° 187, del 18 al 31 de diciembre de 1954)¹⁹² y a posteriori en Il Cavallino (exposición N° 313, 22 de enero al 3 de febrero de 1955).

Las obras galardonadas en el concurso, dado el carácter de “premio adquisición” que este reglaba, habían propiciado la paulatina consolidación de la colección privada de arte italiano de Graziano y Olga Gasparini. A ellas habían ido sumando otras piezas que adquirirían en sus viajes a Europa y que transportaban a Venezuela. Al hilo del catálogo de una exposición sobre artistas europeos que Graziano organizó en los primeros años de vida de la Galería de Arte Contemporáneo en Caracas —de la cual hablaremos en el próximo apartado—, en la cual se exhibieron justamente algunas obras de su propia colección, le pregunté sobre su vena coleccionista. En su respuesta aludiría justamente a la cuarta edición de los Premios Graziano:

“En Caracas, la primera casa que me construí fue una casa grande, de 1.200 metros cuadrados, en el Club de Golf de Valle Arriba. La hice con la idea de hacer una galería personal de arte. Hice un Premio Graziano dedicado al autorretrato (1954), tema que me interesaba mucho, tanto que, inclusive hubo un momento que en casa tenía colgada en una pared una serie de ocho autorretratos, casi todos de tamaño similar: Carlo Carrà, Massimo Campigli, Giorgio de Chirico¹⁹³, Arturo Tosi, Franco Gentilini, Bruno Cassinari, Giuseppe Zigaina... Tenía también el de Armando Reverón. Era un conjunto muy bonito.

A todas esas obras las conseguía en Italia. Mis padres murieron en 1965 y 1975, y tenía también hermanos allí, por lo cual me gustaba mucho ir periódicamente; iba dos o tres veces al año a Italia. Y siempre iba a las Bienales, y a ver a Scarpa, y a un señor Ferrari que era el encargado de ventas en la Biennale, y ahí compré muchos cuadros. Recuerdo especialmente alguno del inglés Sutherland. Compré también un cuadro de Chirico, *Ettore y Andrómaca* (de 1917), y uno de Vlaminck, los que expondría en la Galería de Arte Contemporáneo.

Había un galerista en París que hacía muestras del estilo «100 tableaux de Vlaminck», «100 tableaux de Derain», «100 tableaux de Rouault» y te podías comprar cuadros de ellos por 1.500 bolívares en esos años (1955-1957)”¹⁹⁴.

En octubre de 1956 Gio Ponti publicó un artículo en *Domus* titulado “En Caracas, una casa llena de cuadros”, describiendo en detalle las colecciones que Graziano y su esposa Olga poseían en la “Kerolga”. Ponti llegó a publicar en *Domus* hasta seis notas referidas a Graziano¹⁹⁵, destacándolo en sus facetas de pintor, arquitecto y coleccionista. En cierta medida, dichos artículos de Ponti, como asimismo las tareas de Gasparini vinculadas a la Bienal de Venecia y la instauración del Premio Graziano, conformaron tres puntos estratégicos para mantener viva

192. Como nota latinoamericana, nos parece de interés señalar que fue antecedida por una muestra individual del artista abstracto argentino, de origen italiano, Juan Del Prete (del 5 al 14 de diciembre de 1954). En ese mismo año había expuesto, pero en Il Cavallino, el chileno radicado en París, Roberto Matta (agosto-septiembre). En 1955 lo haría el cubano Luis Martínez Pedro (agosto), quien también tendría muestra individual en la Galería del Naviglio al año siguiente. Completando estas “notas latinoamericanas”, mencionaremos la exposición “Tre pittori argentini”, que aglutinó obra de Gertrudis Chale, Raquel Forner y Juan Batlle Planas, muestra auspiciada por la Embajada Argentina en Roma (se celebró en la Galleria Selecta, Roma, del 14 al 25 de abril de 1956) y organizada por la Galería Bonino, de Buenos Aires, espacio abierto en 1951 por el marchante napolitano Alfredo Bonino, y que en los sesenta tendría sucursales en Río de Janeiro y Nueva York.

193. Hará mención más adelante a los muchísimos (“como 700”) autorretratos que pintó Chirico.

194. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

195. Ponti, Gio. “Graziano Gasparini” (N° 294, mayo de 1954); “Tre costruzioni: Graziano architetto in Venezuela (N° 299, octubre de 1954); “Graziano Gasparini: a Caracas una casa piena di quadri” (N° 323, octubre de 1956); “Graziano Gasparini: casa e piscina” (N° 327, abril de 1957); “In Venezuela: casa al mare a Macuto” (N° 357, agosto de 1959), y “Casa a tre piani a Caracas” (N° 357, agosto de 1959).

su presencia en Italia y dar noticia periódicamente de sus acciones y éxitos americanos. En aquel artículo sobre la “Kerolga”, Ponti afirmaba:

“En esta casa, una habilidad humana y madura de arquitecto moderno, cariñosamente curioso, ha recogido y ensamblado las muchas cosas que, desde Venezuela e Italia, ocupan la mente y el corazón, el intelecto y el amor de Graziano y Olga: la pintura italiana, pinturas francesas, estupendos carteles, libros, pintura venezolana antigua y actual, y ese *folklórico*, como dicen en Caracas, venezolano, que excita el gusto de hoy, recogido con acertada elección; y muebles de amigos italianos, lámparas japonesas y americanas, recuerdos de viajes”¹⁹⁶.

En las fotografías que ilustraban dicha nota, tomadas todas por Paolo Gasparini —en algunas podían apreciarse las fabulosas vistas al Ávila—, en cuestión de obras de arte, además de la referencia a los autorretratos mayoritariamente de artistas italianos mencionados con anterioridad, se podían ver obras de Modigliani, Rouault, dos Renoir, un móvil de Calder, varios de Santomaso y de Vedova, afiches originales de Toulouse-Lautrec, mezclados con piezas de arte colonial y arte popular —entre ellas cerámicas que convivían con otras modernas de Vallauris—, fotografías de monumentos coloniales tomadas por el propio Graziano, y muebles italianos (sillones de Marco Zanuso y de Franco Albini, sillas de Chiavari). En la biblioteca se agrupaban obras de Campigli, Carrà, Afro, Anna Salvatore, Santomaso, Vedova y Savelli, entre otros. En el estudio, un amplio espacio de 16 x 6 metros, con techo de bambú claro y suelo recubierto con rafia, destacaban una lámpara de Isamu Noguchi, varios afiches de exposiciones y cuadros del propio Graziano apoyados en el suelo¹⁹⁷.

Retornando nuestra mirada a los Premios Graziano, los nombres de prestigio se mantendrían vigentes en la siguiente edición del evento, la quinta (1955), añadiéndose algunos inéditos como Lucio Fontana, Giuseppe Santomaso o Mimmo Rotella; este último había tenido muestra individual en Naviglio, entre finales de noviembre y principios de diciembre de ese año. El tema designado para la convocatoria, sugerido, como recuerda Paolo, por Olga Lagrange de Gasparini¹⁹⁸, fue “La ciudad”, determinándose como medidas para las obras 80 x 65 cm., dimensiones que los participantes, libremente, aplicaron a formatos horizontales o verticales. En el prólogo, Carlo Cardazzo afirmaba que “Este premio es ahora parte de la tradición artística italiana y debe admitirse, especialmente para un joven, es un título codiciado”; asimismo, como en casos anteriores, aludía al asunto principal de la convocatoria:

“El tema preestablecido no es malo para el artista, al contrario: despierta su imaginación y agudeza, provoca su inspiración. De hecho, este año con «La ciudad», me di cuenta de que los pintores figurativos y no figurativos se han comprometido quizás incluso más profundamente que en años anteriores: de hecho, más de ciento ochenta obras han llegado al jurado que debe elegir siempre el número fijo de cincuenta, encontrándose a menudo en una situación embarazosa. La libre interpretación de la «ciudad», como bien notará el visitante, resulta múltiple e interesante; cada artista ha visto de manera personal la aglomeración humana que siempre se hace más grande, que cada vez se ensancha más, calles, edificios, caos, movimiento, ruido. Es importante señalar que casi todo el

196. Ponti, Gio. “Graziano Gasparini: a Caracas una casa piena di quadri”. *Domus*, Milán, N° 323, octubre de 1956, p. 4. (Trad. del autor). En la nota únicamente se vio la mitad de la vivienda, es decir la que correspondía a Graziano y a Olga, no a la parte donde vivían los padres de ésta.

197. *Ibidem.*, pp. 4-10.

198. Conversación telefónica con Paolo Gasparini, Caracas, 31 de enero de 2021.

mundo entendió «La ciudad» como una expresión moderna, aun cuando el tema ofreció la mayor libertad a través de los siglos”¹⁹⁹.

La composición del jurado, en esta ocasión, se redujo a siete miembros: Umbro Apollonio, Luciano Budigna, Carlo Cardazzo, Luigi Carluccio, Raffaele Carrieri, Garibaldo Marussi y Agnoldomenico Pica. Como en ediciones anteriores, se dejó fuera de concurso a algunos participantes, ya sea por su notoriedad y prestigio, como en el caso de Massimo Campigli, o por ser reincidentes habiendo ya obtenido el premio Graziano, tal lo que ocurrió con Remo Brindisi y Franco Gentilini, vencedores, como vimos, en 1952 y 1954. Un milanés, Cesare Peverelli, ganó el V Premio Graziano (300.000 liras), y se entregaron segundos y terceros premios ex-aequo: respectivamente, al genovés Emilio Scanavino y al milanés Ettore Sottsass (200.000 liras cada uno), y al milanés Sirio Musso y al veneciano Giuseppe Santomaso (150.000 liras cada uno), artista éste que había sido premiado en la Bienal de Venecia dos años antes. Las dos puestas en escena, primero en Naviglio y después en Il Cavallino fueron realizadas ya durante 1956²⁰⁰.

A finales de dicho año se llevaría a cabo la sexta y última edición del Premio Graziano. Pocos meses antes Gasparini había tenido un exitoso desembarco en su siempre añorada Venecia, como comisario y como artista de la sección venezolana en la Biennale. Sin duda coincidió allí con su amigo Carlo Cardazzo, renovando la apuesta por el concurso y afianzando su pasión por el coleccionismo, cuya vía principal para él, de cara a Italia, la suponía el Premio que llevaba su nombre. Pero estaba atento a otros escenarios, y así lo rememoraba:

“En la Bienal de Venecia de 1956 Renato Guttuso expuso un cuadro enorme, *La Spiaggia*²⁰¹ (La playa), con el que ganó entonces el Premio Internazionale, que era el más oneroso, como un millón de liras. Me hubiera gustado llevarlo a Caracas, pero, claro, cómo hacía uno para llevarse un cuadro así, si no lo puedo vender, ni llevármelo a casa, ni colgarlo. Guttuso tenía otro cuadro, de 2 x 1,40 metros, que era un boceto de *La Spiaggia* y me lo dio. Además del Guttuso, tenía tres cuadros de Afro Basaldella, que era hermano del escultor Mirko Basaldella”²⁰².

En la sexta edición del Premio Graziano, al igual que en 1953, volverían a ser tres las sedes expositivas: Galleria del Naviglio en diciembre de 1956, Galleria del Cavallino en enero de 1957, y Galleria Selecta entre enero y febrero²⁰³. Era pues la primera vez que la muestra pasaba a Roma, que, además, se convertía así en la última sede del Premio.

En el acostumbrado prólogo escrito por Carlo Cardazzo para el catálogo, del que se hicieron dos ediciones diferentes, uno para las muestras de Naviglio y Cavallino y otro para Selecta, el galerista hacía un balance

199. Cardazzo, Carlo. Presentación. En: *Premio Graziano 1955*. Galleria del Naviglio, Milán, 1956, s/p. (Trad. del autor, del italiano).

200. Galleria del Naviglio, Exposición N° 218, 9 al 18 de enero de 1956; Galleria del Cavallino, Exposición N° 342, 4 al 20 de febrero de 1956.

201. Óleo sobre lienzo de 301 x 342 cm., de 1955-1956, se considera una de las obras cumbre del realismo social italiano. Hoy se conserva en la Galleria Nazionale di Parma. Existe una monografía de época sobre la misma: Del Guercio, Antonio. *La spiaggia di Renato Guttuso*. Roma, Editalia SL, 1956.

202. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

203. El dato completo es: Galleria del Naviglio, Milán, Exposición N° 240 (10 al 20 de diciembre de 1956); Galleria del Cavallino, Venecia, Exposición N° 370 (10 al 20 de enero de 1957); Galleria D'Arte Selecta, Roma, 28 de enero al 5 de febrero de 1957.

sobre el Premio Graziano: “Seis años de vida para un premio de pintura son un buen resultado y cuando se galardona a artistas como Capogrossi, Birolli, Reggiani, Brindisi, Peverelli, Treccani, Santomaso, Mucchi, Gentilini, Sottsass, Zigaina, Morlotti, Musso, Scanavino que son precisamente los ganadores a partir de 1951, hay que decir que es un premio exitoso”²⁰⁴. Puede advertirse, al respecto, la amplia representación de “especialistas” en ese listado.

En dicha línea, el interés de la convocatoria no decayó: concursaron 150 obras y fue seleccionado un tercio de las mismas, entre ellas la de artistas ya *habitués* del concurso: Brindisi, Campigli, Capogrossi, Crippa, Fontana, Gentilini, Licata, Morlotti, Peverelli, Rotella, Scanavino, Tancredi y un largo etcétera. Se retornó al Jurado de nueve miembros, donde varios repitieron: Umbro Apollonio, Carlo Cardazzo, Vittorio Del Gaizo (quien, junto a Cardazzo, dirigía la Galleria Selecta en Roma), Giampiero Giani, Virgilio Guzzi, Giorgio Kaiserlian, Agnoldomenico Pica, Franco Russoli y Marco Valsecchi.

Para ese año el tema de la convocatoria fue “El jazz”, también insinuado por Olga²⁰⁵, determinándose como medidas de las pinturas 70 x 55 cm., sin imposiciones en cuanto a disposición de las mismas: se presentaron en formato vertical y horizontal, al igual que había ocurrido en la anterior edición, la de “La ciudad”. Cardazzo, al referirse en el prólogo al asunto elegido, lo hizo dirigiéndose de una forma más personal al público:

“Noté que el tema fascinaba a los participantes del premio: de hecho, el jazz ya no es un fenómeno desvinculado de la vida moderna, y se ha convertido en parte de ella; ahora es un hecho preciso de la costumbre. Su propia exasperación coincide exactamente con la inquietud que domina la vida de los hombres, pues su extrema poesía se acerca a la necesidad de liberarse de la indiferencia que muchas veces intenta aplastar el espíritu humano. Variadamente interpretado, este jazz tan discutido pero universalmente aceptado, lo tienes delante de tí: deja volar la imaginación en su hilo musical y en los atrevidos intentos de los artistas. Estoy seguro de que no te decepcionará”²⁰⁶.

Es interesante destacar que en la inauguración de la muestra en Naviglio (el 10 de diciembre) actuó la reputada Milano College Jazz Society, y en el marco de la itinerancia veneciana, el 19 de enero se llevaría a cabo una conferencia del etnomusicólogo Roberto Leydi titulada “Il jazz: registrazioni e commento”, organizada en colaboración con los “Incontri musicali” de la ciudad.

En cuanto al Premio en sí, puesto a sus tareas, el jurado inició, como era la tradición, por dejar fuera de concurso a los artistas más notables de los que enviaron obra, en este caso Massimo Campigli, Giuseppe Capogrossi y Lucio Fontana, y a ganadores anteriores del Premio Graziano: Remo Brindisi (1952), Franco Gentilini (1954) y Cesare Peverelli (1955).

El VI Premio Graziano fue a parar a manos de Roberto Crippa, quien, con 500.000 liras, recibió lo que fue la máxima cantidad otorgada a un artista durante los seis años del certamen. Era un galardón en el que se mezclaban tanto el reconocimiento a una trayectoria como asimismo una estrategia de mercado por parte de Cardazzo.

204. Cardazzo, Carlo. Presentación. En: *Premio Graziano 1956*. Galleria del Naviglio-Galleria del Cavallino, Milán-Venecia, 1956, s/p; y Galleria d'Arte Selecta, Roma, 1957, s/p. (Trad. del autor, del italiano).

205. Conversación telefónica con Paolo Gasparini, Caracas, 31 de enero de 2021.

206. Cardazzo, Carlo. Presentación. En: *Premio Graziano 1956*. Galleria del Naviglio-Galleria del Cavallino, Milán-Venecia, 1956, s/p; y Galleria d'Arte Selecta, Roma, 1957, s/p. (Trad. del autor, del italiano).

Crippa, consagrado a nivel internacional²⁰⁷ con sus “tótems eléctricos”, coyunturalmente acababa de gozar de exposiciones individuales en las galerías de Cardazzo: una de pintura en la Galleria Selecta (abril de 1956) y otra de escultura en el Naviglio (Exposición N° 238, noviembre de 1956), durante la cual se presentó la monografía *Sculture di Crippa*, firmada por Giampiero Giani, publicada por Edizioni del Cavallino. En el prólogo de la muestra, Renato Giani hacía alusión a la pertinencia de la misma debido a la proyección internacional alcanzada por Crippa, cuya obra, junto a las de Capogrossi y Fontana, acababa de ser seleccionada para una exposición de los “40 artistas más importantes del mundo occidental”. También señalaba que en Buenos Aires se estaba abriendo una exposición sobre “Espacialismo” en la Galería Bonino, en la cual participaba Crippa, que, a la vez tenía pensado exponer sus esculturas en la Jolas Gallery de Nueva York²⁰⁸. Junto a Crippa fueron galardonados, en un segundo plano Riccardo Manzi (200.000 liras) —cuya obra conserva la familia de Graziano—, y finalmente Arturo Carmassi y Mimmo Rotella (cada uno 150.000 liras).

Si bien no hemos hallado testimonios en donde quede claramente expresado el motivo del por qué de la terminación del Premio Graziano tras su sexta edición, la de 1956 pero que se extendió expositivamente hasta el año siguiente, estimamos que ello se debió a una decisión de Graziano Gasparini en cuanto a fijar prioridades en sus actividades profesionales, concentrando su atención y su acción en el ámbito venezolano, tanto como promotor de las artes como asimismo en la esfera de la arquitectura, con la restauración de la catedral de Coro y el trabajo de edición de *Templos coloniales de Venezuela*, libro que se publicaría en 1959. Sin duda el éxito que había supuesto el envío venezolano, bajo su comisariado, a la Bienal de Venecia de 1956, que se añadía a los reconocimientos que había recibido como pintor tanto por parte del Museo de Bellas Artes como del Salón Oficial (ese año, recordemos, ganó el “Premio Federico Brandt”), le había sin duda generado un arraigo especial al medio; como nos dijo su hermano Paolo, “ya era criollo”. Esto desembocaría en la determinación de mantener su apoyo a las artes plásticas, pero no ya en suelo italiano sino en Caracas, en el marco de la Galería de Arte Contemporáneo, a partir de 1957.

207. Entre otras exposiciones cabe señalar las llevadas a cabo en Nueva York: en la Alexander Jolas Gallery (1951 y 1952), en The Stable Gallery (1952) y en la Ruth Moskin Gallery (1954). En París, en la Galerie du Dragon (1956). En Italia había expuesto en Il Cavallino (1952) y en Naviglio (1954), además de participar en la única edición del “Premio Gianni” (Naviglio, 1952).

208. Giani, Renato. Presentación. En: *Roberto Crippa*. Catálogo de la exposición. Galleria del Naviglio, Milán, 1956, s/p.



1



2

1. Carlo Cardazzo en la Galleria del Naviglio, Milán, 1952. Gentileza: Angelica Cardazzo.
2. Primera Mostra del Cavallino. Catálogo de la Exposición. Venecia, Edizioni del Cavallino, 1942.



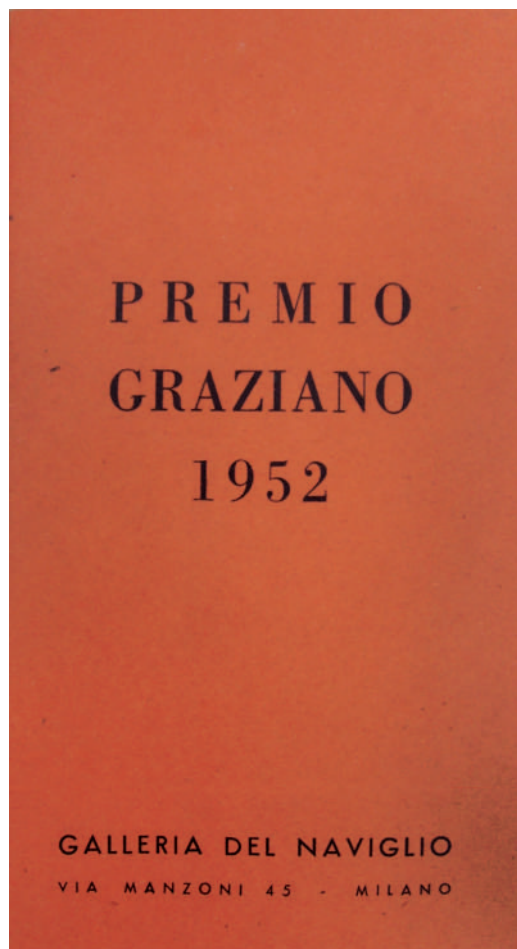
3



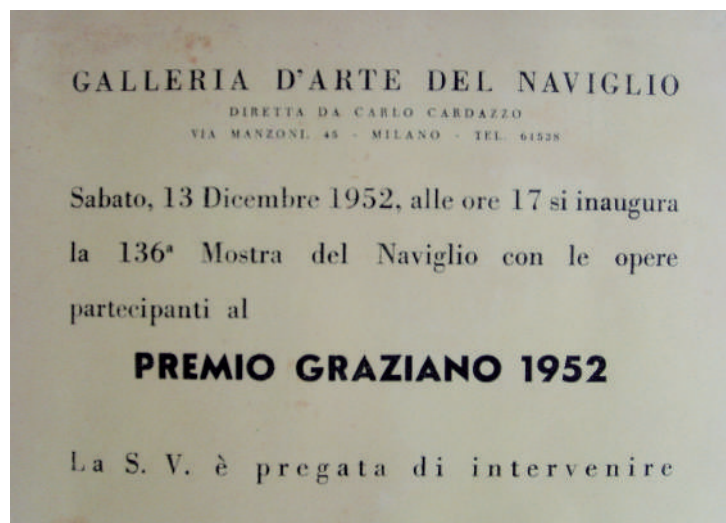
4

3. Sandro Sergi. Dibujo. Carbonilla sobre papel montado en cartón, 50 x 75 cm. Primer Premio Graziano de Dibujo, 1951. Colección privada.

4. Mostra Premio Graziano. Catálogo de la primera edición del Premio. Venecia, Galleria d'Arte del Cavallino, 1951.



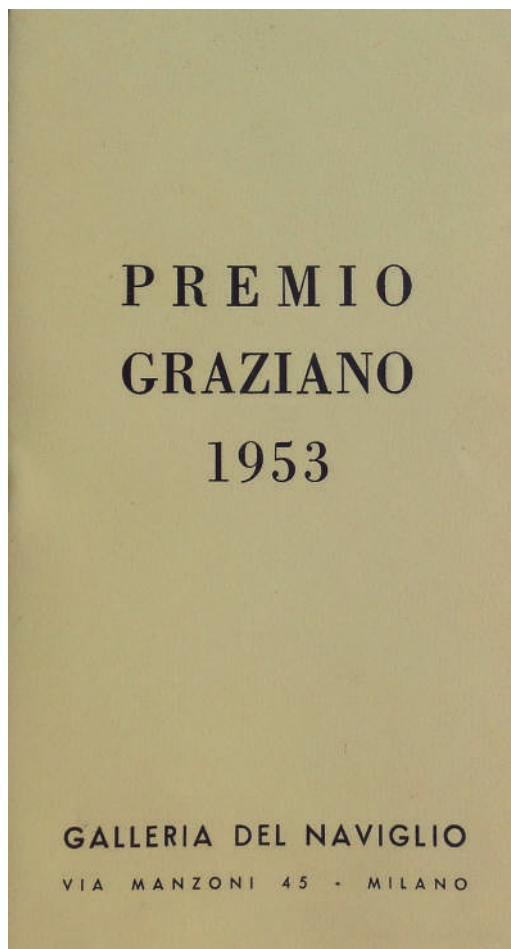
5



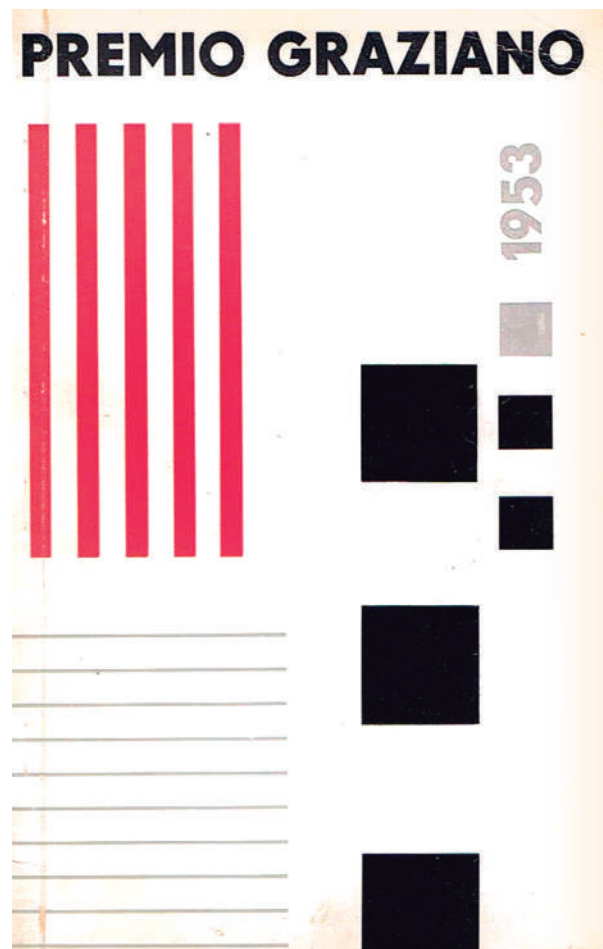
6

5. Premio Graziano 1952. Catálogo de la exposición. Milán, Galleria del Naviglio, 1952.

6. Invitación a la inauguración de la exposición del Premio Graziano 1952. Milán, 13 de diciembre de 1952.



7



8

7. Premio Graziano 1953. Catálogo de la exposición. Milán, Galleria del Naviglio, 1953.

8. Premio Graziano 1953. Catálogo de la exposición. Venecia, Edizioni del Cavallino, 1953. Diseño de cubierta: Bruno Munari. Fotografías de Paolo Monti. Gentileza: Davide Nuti, Libreria Menabò, Milán.



9

9. Carlo Cardazzo con otros miembros del jurado del Premio Graziano 1953.

10



11



10. Carlo Cardazzo entregando el 1º premio a Mauro Reggiani. Premio Graziano 1953.

11. Carlo Cardazzo entregando uno de los premios ex-aequo a Renato Birolli. Premio Graziano 1953.



12



13

12. Los premiados con sus cuadros: Gabriele Mucchi, Mauro Reggiani, Renato Birolli y Giuseppe Capogrossi. Recorte de revista italiana sin datos.

13. Gabriele Mucchi. Tejedora de Carpi (Magliaia di Carpi) (1953). Óleo. Premio ex-aequo, Premio Graziano 1953. Colección privada.



14

14. Los artistas galardonados en el Premio Graziano 1953: Gabriele Mucchi, Mauro Reggiani, Renato Birilli y Giuseppe Capogrossi.

EL NACIONAL - MARTES 27 DE JULIO DE 1954

40 Pintores Italianos Exhibirán en Bellas Artes

Las cuarenta telas forman parte de la exposición del "Premio Graziano", sobre el tema "Las Máquinas"

Cuarenta pintores italianos contemporáneos, convocados para el "Premio Graziano, 1953", muestran sus obras en Caracas a partir del primero de agosto. Después, cuando se abra la exposición en el Museo de Bellas Artes.

Se trata este año de la primera muestra de conjunto del arte italiano en Caracas. El Premio "Graziano" ha sido instituido desde Caracas por el pintor veneciano Graziano Graziano, quien donó medio millón de liras a la usura obra que exhibirá en Caracas y que trata sobre un tema señalado premiado.

El año pasado, Graziano envió como tema para los pintores congresados "Las Máquinas", y los artistas desarrollaron sus ideas, estilos, formas y tendencias. Los pintores de todo tipo, de los cuales el Premio seleccionó solo una, están para mostrar el "Salón Graziano", que se abrió al público en Venecia primero y después en París, y es el mismo que el propio Graziano ha traído a Caracas para ser mostrado en el Museo de Bellas Artes.

El "Premio Graziano" en consideración a los méritos de las obras concursadas, no fue otorgado a un solo ganador, de acuerdo con el "Premio a Marco Reggiani" por su concepción abstracta, libre, de las formas de las máquinas. Y se concedieron otras tres premios.

El ganador, Reggiani, nació en 1907, pero es que tiene 37 años, edad en la cual ninguno de los pintores reconocidos se ha atrevido todavía a hacer abstractos.

El segundo premio fue concedido a Renato Birilli, por su cuadro sobre las máquinas en las canchales de Caracas; el otro segundo premio a Giuseppe Capogrossi y a Gabriele Mucchi, pintor del arte realismo, por su "Tratado de Cerveza".

El "Salón Graziano" que se ha a abrir en agosto, constituye una muestra de la pintura italiana contemporánea, ya que pese a la limitación del tema, los artistas lo han desarrollado con ideas y sus particularidades individuales. De que equivale a decir que en la exposición hay impresionistas, realistas, abstractos y neo-realistas.

Y como las máquinas de cultura, dicen del arte abstracto, lo gente —ha dicho Graziano— está muy interesado en Venecia y ahora que saben cómo pintaría las abstracciones concretas.

Mauro Reggiani, "Las Máquinas", Premio Graziano 1953.

Renato Birilli, "Máquinas en las canchales de Caracas", segundo premio ex-aequo.

Gabriele Mucchi, "Tejedora de Carpi", segundo premio ex-aequo.

"Las Máquinas", Giuseppe Capogrossi, segundo premio ex-aequo.

15

15. "40 pintores italianos exhibirán en Bellas Artes". El Nacional, Caracas, 27 de julio de 1954. Presentación del Premio Graziano en Caracas.



16

16. Premio Graziano 1954, dedicato al "Autorretrato". Páginas centrales del catálogo con reproducción de las obras expuestas. Milán, Galleria del Naviglio, 1954. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Cardazzo.



17

17. Premio Graziano 1954. Exposición en la Galleria del Naviglio, Milán.



18

18. Miembros del jurado del Premio Graziano 1954: Raffaele De Grada Jr., Giuseppe Marchiori, Carlo Cardazzo, Umbro Apollonio, Garibaldi Marussi y Alberto Rossi.

19



20



19. Franco Gentilini con su autorretrato. Premio Graziano 1954.

20. Carlo Cardazzo entregando el premio a Franco Gentilini. Premio Graziano 1954.



Gentilini

Autoritratto di Franco Gentilini, premio Graziano per il 1954. Autoritratti di Arturo Tosi e Massimo Campigli, che insieme a Carlo Carrà sono stati considerati dalla giuria fuori concorso per la loro notorietà; e autoritratto di Ennio Morlotti, terzo premio.

Il premio Graziano 1954

Graziano Gasparini è una personalità singolare, che sa operare fra l'Italia dove è nato, ed il Venezuela dove vive. Pittore, architetto, straordinario fotografo, scrittore e studioso d'architettura e d'arte (egli ha scritto un volume con oltre mille illustrazioni sulle chiese in Venezuela dell'epoca spagnola, che si sta ora stampando) ha promosso dal 1951 questo premio Graziano per pittori italiani che, dopo la assegnazione e la mostra in Italia delle opere alle gallerie del Naviglio di Milano e del Cavallino di Venezia, viene trasferito e mostrato in Venezuela.

Nel 1953, il premio dedicato alle «macchine» è stato assegnato a Mauro Reggiani; nel 1954, il premio dedicato all'«autoritratto» è stato assegnato a Franco Gentilini. I secondi premi ex-aequo per il 1954 sono stati conferiti a Bruno Cassinari e Giuseppe Zigaina. Il terzo a Ennio Morlotti.

Nella pagina accanto: i cinquante autoritratti, scelti fra i 153 presentati, che sono stati esposti al Naviglio di Milano e al Cavallino di Venezia. →



Tosi



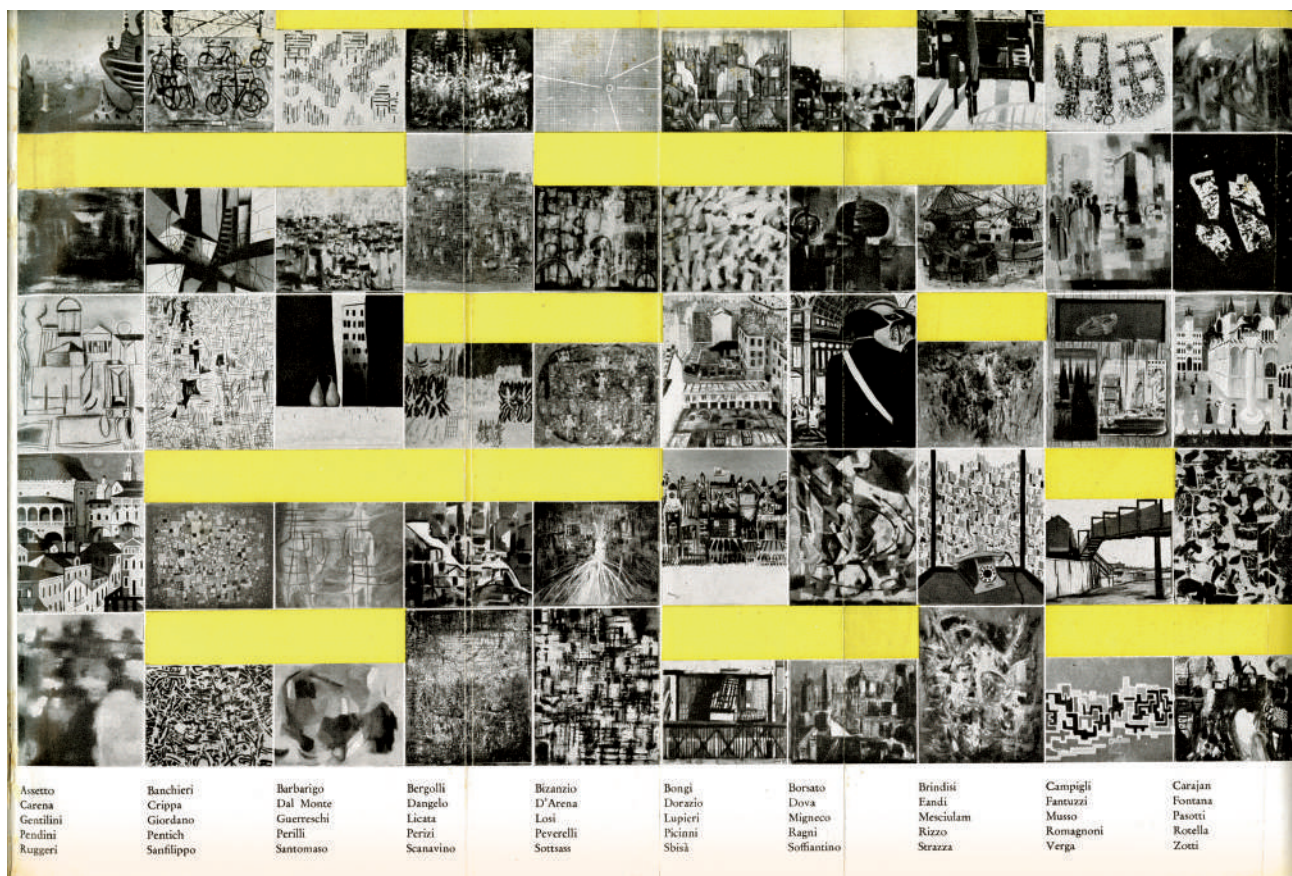
Campigli



Morlotti

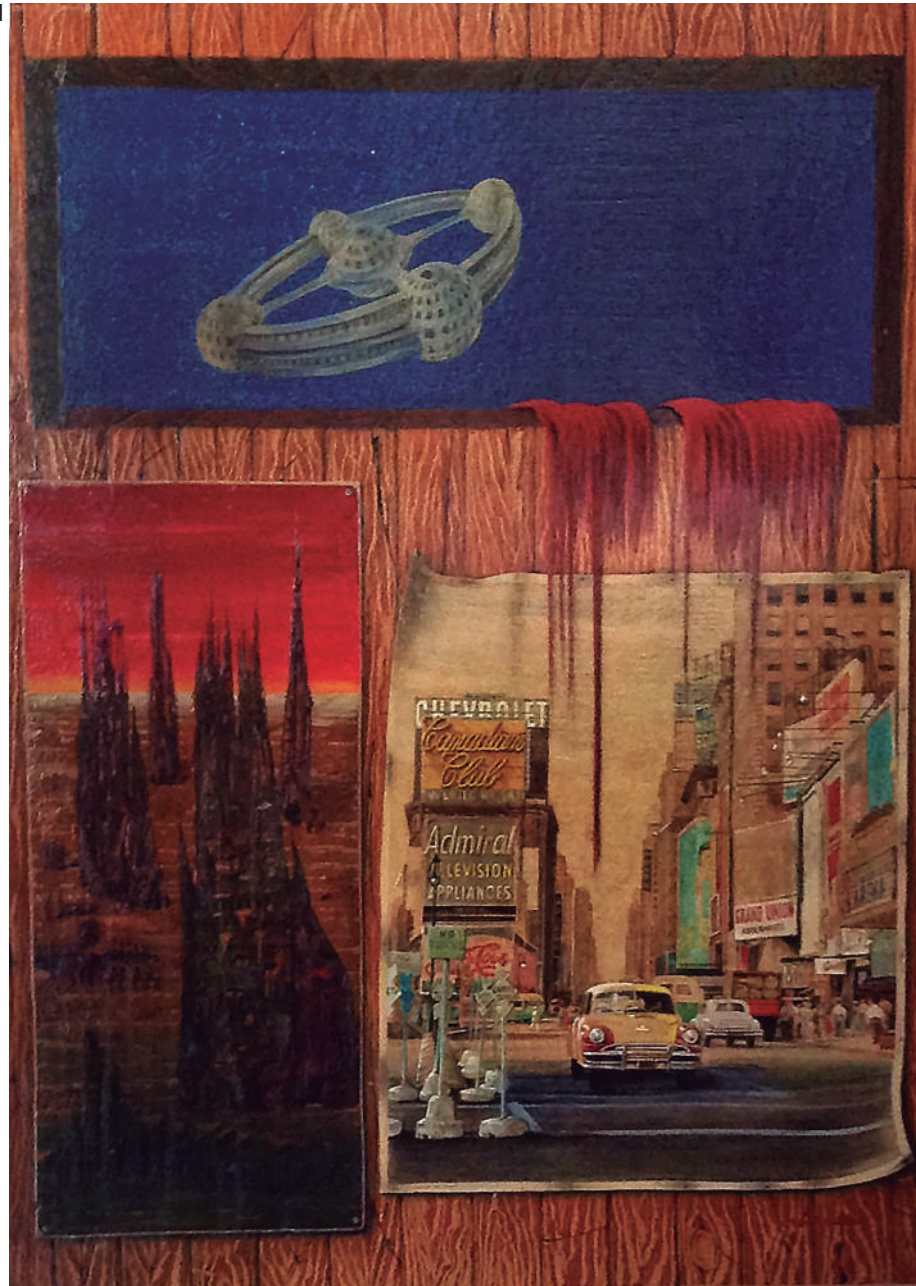


22. Casa de Graziano y Olga Gasparini. A la izquierda, en primer plano, un Modigliani y debajo piezas de arte religioso y popular. Luego, en el pasillo, galería de autorretratos, todos con las mismas medidas (70 x 55 cm.): Carrà, Campigli, Zigaina, Gentilini y Cassinari; completaban la hilera los de Tosi, Chirico y Reverón (este de 45 x 40 cm.). A la derecha, en primer plano, un Rouault.



23

23. Premio Graziano 1955, dedicado a "La ciudad". Páginas centrales del catálogo con reproducción de las obras expuestas. Milán, Galleria del Naviglio, 1956. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Cardazzo.



24. Sirio Musso. Città. Remote, presenti e future (1955). Óleo sobre madera, 80.5 x 65.5 cm. Tercer premio ex-aequo en el Premio Graziانو 1955. Colección privada.



25

25. Premio Graziano 1956, dedicado al "Jazz". Páginas centrales del catálogo con reproducción de las obras expuestas. Milán-Venecia, Galleria del Naviglio-Galleria del Cavallino, 1956, s/p; y Roma, Galleria d'Arte Selecta, 1957. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, Fondo Cardazzo.



26

26. Premio Graziano 1956. Exposición en la Galleria del Naviglio, Milán.

27



28



27. Carlo Cardazzo comunicando la decisión del jurado a Mimmo Rotella, Roberto Crippa y Riccardo Manzi.

28. Inauguración de la exposición del VI Premio Graziano. Galleria del Naviglio, Milán, 10 de diciembre de 1956. Actuación de la Milano College Jazz Society.



29



31



30

29. La Milano College Jazz Society con Roberto Crippa.

30. Milano College Jazz Society con Riccardo Manzi.

31. El etnomusicólogo Roberto Leydi presentando su charla sobre el Jazz. Galleria d'Arte del Cavallino, Venecia, 19 de enero de 1957.



32



33

32. Riccardo Manzi. El jazz (1956). Óleo, 70 x 55 cm. Segundo premio en el Premio Graziano 1956. Colección privada.
33. Arturo Carmassi. El jazz (1956). Óleo, 70 x 55 cm. Tercer premio en el Premio Graziano 1956. Colección privada.



34

34. Renato Guttuso. La spiaggia (1955-1956). Óleo sobre lienzo, 301 x 452 cm. Galleria Nazionale di Parma.



37



38



39



40

37 y 38. Sala principal de la casa de Graziano y Olga Gasparini, con obras de Renoir, Vedova, Modigliani, Carrà y Rouault entre otros artistas contemporáneos, muebles de diseño italiano, obras de arte religioso y arte popular. Fotos de Paolo Gasparini incluidas en la nota de Domus sobre la casa.

39. El estudio de Graziano. Muebles de diseño italiano, lámpara de Isamu Noguchi, carteles de exposiciones y óleos de Graziano. Foto de Paolo Gasparini incluida en la nota de Domus sobre la casa de Graziano y Olga Gasparini.

40. Biblioteca de la casa. Destacan en la pared cuadros de Campigli, Afro, Anna Salvatore, Santomaso, Vedova, Savelli y Carrà. Foto de Paolo Gasparini incluida en la nota de Domus sobre la casa de Graziano y Olga Gasparini.

8. GRAZIANO Y LA GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CARACAS, 1957-1962)

Para cuando se funda la Galería de Arte Contemporáneo (GAC), en 1957, el arte contemporáneo apenas si había contado con espacios comerciales estables dentro de la ciudad de Caracas. La ya referida Galería Cuatro Muros, fundada en 1952 por Mateo Manaure y Carlos González Bogen había significado una avanzada en tal sentido, pero había tenido una duración efímera.

Más trascendente terminaría por ser el proyecto de la “Sala Mendoza”, emprendido en 1956 por Luisa Rodríguez de Mendoza y Eugenio Mendoza Goiticoa, en el seno de la Fundación Eugenio Mendoza, creada cinco años antes. Hasta el año 1969 la dirección de la Sala estaría a cargo de un comité conformado por los miembros fundadores, entre ellos Elisa Elvira Zuloaga, Pedro Vallenilla, Alfredo Boulton o Abel Vallmitjana, junta a la que tiempo después se sumaría Graziano Gasparini. La política expositiva que siguió la Sala fue la de una apertura a diferentes tendencias, manteniéndose al margen de las pugnas entonces encendidas entre figurativos, abstractos y otras vertientes, además de recuperar la obra de artistas del pasado a través de muestras retrospectivas como fueron justamente la inicial de la Sala, la de Emilio Boggio, a la que siguieron de inmediato las dedicadas a Samys Mützner y Federico Brandt.

En un libro que se publicó en 2001 con motivo del 45° aniversario de la apertura de la Sala Mendoza, Juan Calzadilla hizo un repaso por algunos de los espacios de arte existentes en esos años en Caracas. Además de las salas Cuatro Muros y Mendoza, refirió a la GAC, “cuya orientación estética, a cargo de Graziano Gasparini, estuvo dirigida a artistas consagrados internacionalmente o de prestigio nacional”. Y a otra abierta el mismo año que la GAC, la Galería Don Hatch, la que inauguró con una “Exhibición de Arte Abstracto de Venezuela” y que, al igual que la GAC, tendría poco recorrido. Menciona también la Galería Mare Mare, bajo la dirección de Miguel Acosta Saignes, y otras dedicadas al arte abstracto como la Galería Cuatro Vientos (al igual que Cuatro Muros, fue un emprendimiento de Manaure y González Bogen) y la sala del Centro Profesional del Este, iniciativa del arquitecto Jorge Romero. Alude asimismo a la Librería Cruz del Sur, que sirvió “como punto de exhibición de las obras de Los Disidentes”, y en ella “funcionó la oficina de redacción de las primeras revistas consagradas a la arquitectura, la *Revista A*, cuyo director de arte era Mateo Manaure (1957), e *Integral*, (1958) diseñada por Omar Carreño²⁰⁹ y que en sus últimos cinco números (12 al 16) contó con la colaboración de Tamara Marrosu como autora de los diseños de cubierta²¹⁰. Otras galerías fueron la Librería-Galería Sardo, abierta en 1957 y la Galería Lauro.

Dentro de lo que ha sido nuestro proceso de investigación, sin duda establecer una narrativa más o menos válida acerca de la trayectoria y la significación de la GAC fue de los mayores desafíos, en tanto la documentación que nos hubiera permitido superar ese estadio se nos mostró bastante esquiva. No en vano el propio Graziano se lamentaba de no haber guardado al menos un juego completo de los catálogos de las muestras llevadas a cabo allí, aunque, siguiendo la costumbre aprehendida de la praxis de Carlo Cardazzo en sus galerías italianas, al ter-

209. Calzadilla, Juan. “Los tiempos heroicos. Génesis del arte contemporáneo en Venezuela en el marco del nacimiento de una Sala”. En: Fajardo-Hill, Cecilia y Sánchez, Aixa (eds.). *Sala Mendoza 1956-2001. 45 años de historia del arte contemporáneo en Venezuela*. Caracas, A.C. Luis de Mendoza para la Cultura, 2001, p. 25.

210. Pérez Rancel, Juan José. “Integral”. En: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (dir.). *Patrimonio y Modernidad en Latinoamérica. Revistas de Arte y Arquitectura (1940-1960)*. Bogotá, Ministerio de Cultura-Instituto Caro y Cuervo, 2017, pp. 146-159.

minar cada año reunía los catálogos y los encuadernaba. “No sé por qué pero no tengo ninguno de los catálogos; reconozco el error de haber prestado muchos materiales y haber perdido libros por ello. La verdad es que eran muy cuidados y de mucha calidad, y tenía mucha demanda”²¹¹. De hecho, uno de ellos, el de la exposición de Alejandro Otero en 1957, fue diseñado por Gerd Leufert. Finalmente, a base de sus recuerdos, de un puñado de catálogos que sí llegó a conservar (de los primeros), y de información acopiada por otros derroteros, sentamos una base operativa para resolver este apartado.

La GAC se planteó, más allá de sus indiscutibles fines culturales, como un negocio, del que tomaron parte no solamente profesionales del arte (incluidos coleccionistas), la arquitectura, el urbanismo y la cultura sino también empresarios. De uno de los catálogos pudimos extraer algunos datos básicos sobre la galería, y, concretamente, la conformación de su junta directiva: el banquero y arquitecto —graduado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yale, Estados Unidos— Moisés Benacerraf y Graziano Gasparini figuraban como directores; y eran vocales: Carlos Raúl Villanueva, Carlos F. de Caleyá, Paolo Cappellin, Marco Cicero, Jaime Fonrodona, Reinaldo Herrera Uslar, José Luis Plaza, Roberto Salas Capriles y Marcelo Roche.

Paolo Gasparini recuerda especialmente a Paolo Cappellin, quien sería director de la empresa “Véneto-Lombarda C.A.” destinada a la importación de maquinaria para la construcción, y de “Marvenca” (Mármoles Venezolanos C.A.). Esta última surtió de materiales a numerosos edificios de los que se construían en esos años en Caracas y en especial de mármoles italianos y mosaicos vítreos de 2 x 2 cm. traídos de Venecia, que sirvieron para la realización de varios de los murales artísticos de la ciudad. Cappellin, junto a Graziano, abrirían, muy cerca de la GAC, la tienda Arteluca, a través de la cual vendían mobiliario contemporáneo importado de Italia: muebles, lámparas, vitrales y objetos de alto diseño²¹².

El edificio donde se estableció la GAC —hoy demolido— se ubicaba en una zona comercial de Caracas, en la Gran Avenida de Sabana Grande. Constaba de un buen escaparate dando a la calle, vitrinas, buenas calidades en sus materiales (en la entrada había un muro con fondo de mármol blanco), depósitos para obras (con estanterías verticales para colocar los cuadros), un atril diseñado por un arquitecto milanés de la Triennale donde se colocaba el cartel de la exposición de turno o una de las obras de la muestra, tal como puede verse en algunas de las fotografías tomadas por Paolo Gasparini. El plan expositivo, según rememoraba Graziano, era el de realizar una muestra cada quince días.

La GAC se inauguró en los primeros meses de 1957. Una de las primeras referencias que tenemos al respecto es de abril de ese año, a raíz de una carta de Gio Ponti a Graziano en la cual le dice: “Estoy feliz con Melotti, que vive felizmente en Caracas, de su éxito, del hermoso espectáculo que le has hecho”²¹³. Indudablemente se refería a una exposición vinculada a la labor que en esos momentos estaba desarrollando Graziano como arquitecto residente en el tramo final de la construcción de la Villa Planchart, en tanto Fausto Melotti era uno de los artistas que había participado de ella diseñando un gran mural cerámico en el patio interior, unas macetas de grandes dimensiones y algunas obras más en el interior de la vivienda.

211. De origen alemán, formado en la Escuela Superior de Diseño de Hannover, la de Artesanía de Maguncia y la Academia de Bellas Artes de Múnich, y con un trayecto profesional en su país de origen, en 1952 emigró a Venezuela donde se convirtió en uno de los más prestigiosos diseñadores gráficos del país. (Ver: Armas Alfonzo, Alfredo. *Diseño gráfico en Venezuela*. Caracas, Maraven, 1985, pp. 42-49).

212. Conversaciones telefónicas con Paolo Gasparini, Caracas, 31 de enero y 6 de febrero de 2021.

213. Carta de Gio Ponti a Graziano Gasparini, Milán, 12 de abril de 1957. (Repr.: Necchi, Silvia. *Gio Ponti. La Villa Planchart, un progetto per corrispondenza (1953-1957)*. Tesis doctoral. Barcelona, Universidad Politècnica de Catalunya, 2012, p. 96. Trad. del autor).

Entre mayo y junio de 1957 se llevaría a cabo una exposición de los *Coloritmos* de Alejandro Otero, muestra presentada por Arturo Usler Pietri e Ida Gramcko. Graziano recuerda que en aquel entonces Otero no vendía bien, “cumpliéndose con él la lógica de que el precursor de algo nunca lo hacía... eso sí, abrió caminos como el gran artista que era... Cuando fundé la GAC ese era el sitio donde artistas como Alejandro Otero o los otros de Los Disidentes querían exponer, lo mismo que Héctor Poleo o Armando Barrios. Los expuse, como también a Rafael Monasterios”²¹⁴.

Entre las notas aparecidas al hilo de la muestra de Otero, destacó la publicada en *Integral* por Clara Diament de Sujo²¹⁵, ilustrada con reproducciones de algunos de los *Coloritmos* como asimismo un retrato del artista y dos fotografías del interior de la GAC con la exposición de Otero colgada, ambas tomadas por Paolo Gasparini.

La Galería de Arte Contemporáneo se convirtió en la primera de Venezuela en adoptar un carácter internacionalista, y para poder concretarlo fueron importantes los contactos externos, europeos y estadounidenses fundamentalmente, que trazó Graziano: con tres galerías de Nueva York: Wildenstein, Newel y Acquavella; y con la “Galérie de France” de París, con ésta especialmente por los vínculos con uno de sus directores, Gildo Caputo. Con la misma había colaborado Gastón Diehl antes de su llegada a Venezuela, y se había convertido en centro neurálgico de las abstracciones geométricas y líricas en la capital francesa. En Italia los referentes de Graziano, lógicamente, fueron las galerías de Cardazzo, es decir la Galleria del Cavallino y la Galleria del Naviglio. El vínculo de Graziano con él se prolongaría hasta el fallecimiento de Cardazzo a finales de 1963, por un infarto.

“Yo me movía muy bien en esa época y con esa gente, también para la traída de cuadros a Venezuela: teníamos, por ejemplo, una muy buena colección de obras metafísicas de Chirico que envié a Nueva York. Pero también de artistas latinoamericanos: la primera exposición que hizo Tamayo en Venezuela la hice yo en la Galería de Arte Contemporáneo²¹⁶. La primera exposición de Giorgio Morandi también la hice en la GAC, con 12 cuadros enviados por la Galleria Gian Ferrari, de Milán, que era la que lo representaba en Italia. Vendí dos cuadros de Morandi a 3.000 bolívares cada uno.

Había un señor aquí en Caracas, José Luis Plaza²¹⁷, que tenía la colección más completa de Morandi, unos 60 *morandis*²¹⁸. Plaza estaba casado con una hija de Juan Bernardo Arismendi²¹⁹, hombre millonario. Plaza era un español muy simpático y culto. Comenzó a comprar con la plata de la familia puros *morandis*. Cuando estaba por morir le ofreció la colección al Estado venezolano por una suma que hoy sería ridícula por lo irrisorio. Y lo rechazaron, como rechazaron el retrato de Madame Cézanne²²⁰ que Alejandro Otero había traído acá a Venezuela”²²¹.

214. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

215. Diament de Sujo, Clara. “Los coloritmos de Alejandro Otero”. *Integral*, Caracas, N° 8, 1957, s/p.

216. En 1957. Tamayo expondría al año siguiente en la Gallerie Il Milione de Milán, con la que Graziano estaba en estrecho contacto (“Quarentessete opere recenti”, diciembre de 1958 a enero de 1959; catálogo con textos de Lionello Venturi y Jean Cassou).

217. Nos parece oportuno recuperar la caracterización que hizo Lourdes Blanco sobre el “diplomático y *connoisseur*” José Luis Plaza: “junto a su esposa Beatriz, personificaba a mis ojos el mundo del gran arte: eran tan estudiosos como acuciosos, bien informados, reflexivos, comparables solo a los mejores curadores que yo había tenido la oportunidad de conocer y «curadores» ellos mismos de su «casa-museo». Blanco, Lourdes. “A solas en la Sala Mendoza”. En: Fajardo-Hill, Cecilia y Sánchez, Aixa (eds.). *Sala Mendoza 1956-2001. 45 años de historia del arte contemporáneo en Venezuela*. Caracas, A.C. Luis de Mendoza para la Cultura, 2001, p. 118.

218. Ver: *Giorgio Morandi, un homenaje: en la colección José Luis y Beatriz Plaza*. Exposición. Caracas, Sala Mendoza, 24 de abril-25 de mayo de 1986.

219. También era hija suya Margot Arismendi, la esposa del arquitecto Carlos Raúl Villanueva.

Graziano cuenta que la clientela de la GAC estaba conformada fundamentalmente por nuevos ricos y algunos miembros de familias tradicionales de origen europeo, no tanto de raigambre local. Recuerda, entre los de las familias tradicionales, a José Herrera Usler²²², quien le compró un cuadro de Rufino Tamayo titulado *La fuente* (1951), obra que, cuando estaba enfermo, donó al Museo de Bellas Artes donde hoy se encuentra²²³. Pero también a otras familias de prestigio en el mundillo cultural, como los Arismendi, los Zuloaga o el ya citado José Luis Plaza, que terminaría vendiendo sus *morandis* en Estados Unidos. Y después estaban los inmigrantes europeos, que, llegados tras la segunda guerra mundial y pasada una década del fin de aquella, se habían convertido en empresarios. Recuerda a un italiano que también le compró *morandis*, a otros que le compraron obras de Karel Appel y Corneille... “Había un coleccionista en Caracas que llegó a tener el mejor conjunto del Grupo Cobra, conformado por 70 u 80 obras del grupo”²²⁴. En ocasiones acordó con coleccionistas privados la exhibición de sus acervos en la GAC:

“Hacia 1960 hice exposición de una colección privada, de un coleccionista inglés que tenía un conjunto de obras de pintores de la Escuela de Caracas, cuadros de paisaje pintados en torno a 1920. La muestra la hice para ayudarlo a vender esas obras, ya que se estaba muriendo y necesitaba deshacerse de ellas”²²⁵.

Pasada la exposición de Otero, y siempre dentro de 1957, seguirían varias muestras, sobresaliendo particularmente, según el criterio de Graziano, la de Rufino Tamayo. Como se indicó, era la primera puesta en escena del mexicano en Venezuela, y su presencia derivó en amistad entre ambos. Tanto de Tamayo, como de otro notable artista del continente, el colombiano Eduardo Ramírez Villamizar, constaban libros dedicados a Graziano en su biblioteca.

“Con Rufino Tamayo nos encontramos en México, y también en Venecia, donde llegó con su esposa Olga. Cuando más nos frecuentamos fue a partir de 1980, cuando compramos el departamento que aún tenemos en Nueva York. De casualidad, ellos vivían muy cerca y teníamos las cuentas en la misma agencia bancaria del National City, donde la cajera, que era puertorriqueña, cuando yo llegaba de viaje me avisaba: «arquitecto, aquí están también los Tamayo». Era muy agradable.

220. En los últimos meses de 1959 se llevó a cabo una campaña para adquirir este cuadro para el Museo de Bellas Artes. De Marcos Castillo partió la idea de llevar a cabo una exposición-subasta, para la que, apenas convocada, se recibió una avalancha de obras en donación, por parte de artistas venezolanos. Al decir de Otero no sólo era “la muestra más completa de lo que está produciendo Venezuela en el campo de las artes plásticas” sino que era, “en altísima medida, de lo mejor que haya producido cada artista”. (Otero, Alejandro. “Un Cézanne para el Museo”. *El Nacional*, Caracas, 5 de noviembre de 1959. Repr.: *Alejandro Otero. Memoria crítica*. Caracas, Galería de Arte Nacional-Monte Ávila Editores, 1993, p. 128). Tras haberse colectado casi la mitad del dinero necesario para la adquisición a través de artistas y de las donaciones de otras personalidades de la cultura, el Estado no colaboró y el proyecto quedó en agua de borrajas: “La crítica adversa, que más que adversa fue ponzoñosa y torcida, ganó la apuesta”. (Otero, Alejandro. “Venezuela, Madame Cézanne, y sus difamadores”. *El Nacional*, Caracas, 5 de noviembre de 1959. Repr.: *Alejandro Otero. Memoria crítica*, ob. cit., p. 131).

221. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 16 de abril de 2009.

222. Padre de Reinaldo Herrera Guevara, luego marido de la conocida diseñadora Carolina Herrera.

223. Obra reproducida, entre otras publicaciones, en: Wilson, Adolfo. *El Modernismo latinoamericano en las colecciones venezolanas. Argentina, Brasil, México, Venezuela*. Caracas, Artesanogroup, 2004, p. 63.

224. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 16 de abril de 2009.

225. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

Otro gran amigo mío, desde 1957 hasta que se murió en 1988, fue Luis Barragán. No había viaje que yo hiciera a México que no lo fuera a ver a su casa. Recuerdo que él iba siempre en un Cadillac convertible. Me decía: «Graziano, si tengo la posibilidad de vivir muy bien, ¿por qué no hacerlo?». Además, como medía como 1,85 de alto, decía: «no puedo ir en un Fiat 500»²²⁶.

Durante la misma temporada se llevaría a cabo en la GAC una exposición de arte europeo, en la cual se exhibieron obras de la colección del propio Graziano, entre ellas un Maurice Vlaminck, un Chirico metafísico, un Renoir y *Diario del Brasile (Spazio inquieto)*, el cuadro presentado por Emilio Vedova en la Bienal de Venecia de 1954 adquirido entonces por Graziano²²⁷. Seguramente fueron de la partida otras obras italianas: las que le habían llegado en los años inmediatamente anteriores como parte de las adquisiciones del Premio Graziano.

Pero sin duda la GAC se convirtió en un espacio destinado a las grandes figuras del arte venezolano. Además de Otero, en 1957 expusieron allí Virgilio Trómpiz y Oswaldo Vigas. Para este último fue ese un año consagratorio, con exposiciones en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, el Centro de Bellas Artes de Maracaibo, la Sala Mendoza de Caracas y el Ateneo de Valencia.

En noviembre llegó el turno, en la GAC, para la muestra “Barrios, Graziano, Poleo” en la que las obras de Gasparini compartieron espacio con las de Armando Barrios y Héctor Poleo²²⁸, como ya lo habían hecho el año anterior en la sala principal del pabellón venezolano de la Bienal de Venecia. Este esquema de exhibición tripartita indudablemente Graziano lo había tomado de Cardazzo: se trataba de un experimento habitual en sus galerías, sobre todo en la del Cavallino. En el espacio veneciano, por caso, se habían dado en los años inmediatamente anteriores a la creación de la GAC muestras como las de “Hartung, Matta, Pollock”, “Braque, Domínguez, Léger”, “Picasso, Matisse, Miró” y “Chagall, Dufy, Picasso” (estas en 1953); “Arnal, Lam, Matta” (en 1954); “Balla, Boccioni, Russolo” y “Brancusi, Marino, Moore” (en 1955); o “Carrà, De Chirico, Sironi” (en 1956).

La muestra “Barrios, Graziano, Poleo” tuvo repercusión en la prensa y, como en otras ocasiones, para hablar de la obra de Graziano, tomó la palabra el crítico Rafael Lozano, quien apuntó que su “pintura arquitectónica” mostraba cada vez más severidad en la construcción:

“...si hace tres o cuatro años la pintura de Graziano tenía cierto parentesco espiritual con la Escuela Metafísica fundada por Giorgio de Chirico, en cuanto a su preocupación por la arquitectura, por la geometría de la composición y por el ambiente de soledad de los paisajes, hoy en día, al depurarse de todo elemento extraño a su pureza intrínseca, para dejar sólo la escénica de sus valores plásticos, se ha convertido en una pintura objetivamente arquitectónica”²²⁹.

El año 1958 fue marcadamente internacionalista para la GAC, al menos es lo que arrojan los pocos fragmentos de información que hemos podido reunir: exposiciones del francés Bernard Buffet y de otros dos euro-

226. *Ibidem*.

227. El mismo, con la indicación de “Coll. Gasparini, Caracas”, se reprodujo en: Vedova, Emilio. “Infinite altre porte”. *D’Ars Agency. Periodico d’Arte Contemporanea*, Milán, año V, N° 4, junio de 1964, p. 6.

228. Poleo sería motivo de la única incursión de Graziano en una monografía de artista venezolano: en 1970 quedó a cargo de la edición del libro *Poleo*, editado por Armitano, con textos de Frank Elgar.

229. (Rafael Lozano). Recorte sin datos. Caracas, 2 de enero de 1958. (Archivo Graziano Gasparini).

peos —aunque radicados entonces en Venezuela—, el almeriense Capuleto (Francisco Bernardo Capulino-Lanuza Pérez) y el escultor holandés Cornelis Zitman. Otro europeo establecido en Caracas, el húngaro Ivan Petrovsky, tendría la suya en 1959. Si Tamayo lo había hecho en el 57, el 58 marcaría la irrupción de otro mexicano, José Luis Cuevas, quien además hizo acto de presencia en la capital venezolana. Como recuerda Christopher Fulton,

“Cuevas realizó su primera visita a América del Sur en 1958... Con el apoyo económico de la PAU (N. de la R. Pan American Union), realizó un circuito por cinco países (Colombia, Perú, Chile, Uruguay y Argentina) y expuso su arte en Caracas y Lima. (...). Las exposiciones fueron organizadas por la PAU y consistieron en dibujos de la serie *Funeral de un Dictador*. Se llevaron a cabo en la Galería de Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela, y en el Instituto de Arte Contemporáneo, Lima, Perú, del 20 al 31 de octubre de 1958. El catálogo de la exposición de Lima fue escrito por Fernando de Szyszlo”²³⁰.

Si bien Graziano tenía ya, en cuestiones de promoción de las artes, concentrados sus esfuerzos en Caracas, tras los años del Premio Graziano, de una u otra manera Italia seguía presente en su horizonte de acción. Ya comentamos acerca de la presencia de obras italianas en las salas de la GAC, en algunas muestras colectivas de cariz europeo, pero en septiembre de 1958²³¹ se inauguraría una exposición de pintura italiana, que bien podría entenderse como inmersa en una política de difusión del arte italiano, aunque, en el caso de la GAC, con fines comerciales. Como antecedentes podríamos señalar algunas muestras de arte italiano llevadas a cabo en Caracas, que precedieron a esta de la GAC, todas ellas en el Museo de Bellas Artes: “Exposición de arte italiano contemporáneo: pintura y escultura” (1947), “Primera exposición de editoriales italianas” (1951) y, claro está, la del “Premio Graziano 1953” (1954)²³².

Pero sin duda la más notable de estas muestras había sido, a principios de 1957, la exposición organizada desde la Bienal de Venecia, de carácter itinerante por varios países de Sudamérica y que luego se alargó a Portugal y España²³³, “Diez años de pintura italiana”, presentada por el crítico de arte Umberto Apollonio, a quien mencionamos como miembro de varios de los jurados del Premio Graziano. Es factible, dado su estrecho contacto con la Bienal de Venecia —aunque no lo pudimos corroborar fehacientemente pues no es nombrado en los créditos de la exhibición— que Graziano haya servido de mediador en las gestiones de la misma, más cuando el recorrido se inició por Caracas. Queda pues como hipótesis.

Para la ocasión se imprimió un catálogo único²³⁴, con la idea de que sirviera para todas las itinerancias, el cual reproducía en cubierta y a color, un *Bodegón* (1946) de Giorgio Morandi. En el caso de la primera sede, que fue

230. Fulton, Christopher. “José Luis Cuevas y el «nuevo» artista latinoamericano. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. 34, N° 101, 2012, p. 154.

231. Inaugurada el viernes 12 de septiembre de 1958.

232. Ver: *Catálogo de catálogos. Bibliografía referencial de exposiciones realizadas en el Museo de Bellas Artes de Caracas 1938/2002*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 2003, pp. 5-12.

233. Se expuso en: Caracas, Museo de Bellas Artes, 27/01-17/02/1957; Bogotá, Museo Nacional, 7/3-21/3/1957; Lima, Museo de Arte Italiano, 15/4-14/5/1957; Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 18/6-19/7/1957; Concepción, Escuela del Periodismo, 25/7-31/7/1957; Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, agosto-septiembre de 1957; Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, 14/10-31/10/1957; Río De Janeiro, Museu de Arte Moderna, 19/11-4/12/1957; Lisboa, Palacio Foz, 5/4-25/4/1958; Madrid, Museo de Arte Moderna, 19/5-5/6/1958.

234. *Diez años de pintura italiana. Exposición circulante en Sur-América, organizada por la Bienal de Venecia por encargo del Ministerio de Asuntos Exteriores y del Ministerio de Educación*. Venecia, Arti Grafiche Sorteni, 1957.

justamente el Museo de Bellas Artes de Caracas (27 de enero al 17 de febrero), se imprimió una sobrecubierta de color amarillo para distinguirla de las que vendrían después en otros países del continente que, en algunos casos, también dotaron de camisas similares al catálogo para “personalizarlo”.

Las posturas de los críticos respecto del valor de la muestra variaron según cada quien. Cuando el paso de la misma por Buenos Aires, la crítica y artista francesa Germaine Derbecq²³⁵ fue categórica: “Es una exposición que no representa diez años de la pintura italiana, pero sí diez años de pintura de la Bienal de Venecia, lo que no es lo mismo”, añadiendo, en cuanto a los artistas, más críticas que elogios:

“En esta exposición, el único abstracto, digamos geometrizable, para diferenciarlo, es Reggiani. Lejos de ser satisfactorio, sus construcciones son frías y a menudo mal presentadas. Como abstracto aún —si se puede decir eso—, dos cuadros de Virgilio Guidi. Si bien son experiencias de espacialidad y de vibración, con un tono que se proponía, no expresa nada de todo esto, sus cuadros no aportan más que un equívoco más.

Luego, todo el resto son tachages. Los mejores cuadros de esta tendencia, los de Afro, artista delicado en sus colores, refinado en sus grafismos (...).

El que se impone porque tiene más fantasía, mas amabilidad, es Campigli (...).

Carrà, que fue futurista, debe, como Chirico, considerar sus tiempos como locuras de la juventud —¿qué queda de él?—. De Pisis, que fue «metafísico», tenía el espíritu en ese momento, pero ahora es un pésimo virtuoso; Morandi, que hacia 1915 intentaba darles a las botellas un ritmo que las hacía aceptables, en 1957 ya las tiene bastante abandonadas. Los potes, las jarras, las botellas, son lo que son, nada más. ¿Por qué pintar durante cuarenta años? Casorati quiere decir tantas cosas al mismo tiempo, tiene tantas ideas para expresar que no siempre son plásticas y terminan aplastando la unidad”²³⁶.

Por el contrario, la exposición habría de ser muy elogiada en España por el crítico Manuel Sánchez Camargo en las páginas de *Cuadernos Hispanoamericanos*, y en especial los artistas abstractos que la integraron como Ennio Morlotti, Mattia Moreni, Renato Birolli y, sobre todo Afro y Giuseppe Santomaso²³⁷.

Si nos hemos detenido en esta muestra y en estas repercusiones, indirectamente vinculada a Graziano sea por las potenciales gestiones que pudo haber hecho para la concreción del evento como asimismo porque la muestra incluyó a un amplio repertorio de los artistas que habían participado en los Premios Graziano, es porque la consideramos claramente contextualizadora de sus acciones en el puente Venezuela-Italia durante los años centrales de la década del 50, y casi un punto culminante de las mismas. Si su aporte mayor fue esa exposición de arte italiano organizada en la GAC en 1958, también podríamos señalarla como una cumbre en tanto a partir del año siguiente comenzaría el declive del proyecto, hasta consumarse el cierre de la galería, ya que, “al cabo de un lustro, lamentablemente, por razones políticas, y justo cuando empezaba a tener cierto auge, debió cerrar”²³⁸.

235. Formada como crítica junto a su compatriota Maurice Reynal, casada con el escultor argentino Pablo Curatella Manes, fue artista en la línea del constructivismo y la no figuración, y notable promotora de las artes en la Argentina, dirigiendo la Galería Lirloy, en Buenos Aires, a principios de los años 60. Para su obra crítica ver: Derbecq, Germaine. *Lo que es revelación. Textos críticos y curatoriales*. Buenos Aires, Iván Rosado Editor, 2020.

236. Derbecq, Germaine. “Dix ans de peinture italienne au Musée National des Beaux Arts”. *Le Quotidien*, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1957. (Repr. y trad. en <https://www.germaine-derbecq.com/> [Consultada el 15 de octubre de 2020]).

237. Sánchez Camargo, Manuel. “Índice de exposiciones / La exposición de arte italiano”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 106, octubre de 1958, pp. 91-93.

238. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

En cuestiones internas venezolanas, 1958 había marcado el fin de la dictadura de Pérez Jiménez, y al año siguiente se produciría el ascenso al poder de Rómulo Betancourt. 1959 fue, además, el momento de la Revolución cubana y del arribo de un gran número de emigrantes cubanos a Venezuela. A partir de 1960, según recordaba Graziano, se produce el intento de intromisión de cubanos en Venezuela a través de guerrillas, los que

“por suerte encontraron la oposición de «alguien que los tenía bien puestos», Rómulo Betancourt, que las convirtió en un fracaso. Pero eso ocasionó una crisis de gobierno y una crisis económica. Se suspendieron las actividades artísticas y tuvimos que cerrar la Galería de Arte Contemporáneo en 1962. Duró, pues, cinco años. Tenía muy buen ritmo de exposiciones, porque en ese tiempo para importar un cuadro te cobraban lo mismo que importar un salchichón. Era una tarifa por peso y por volumen, pero nada más. En esa época nadie tenía una galería que hiciera eso”²³⁹.

* * * * *

A las señaladas vicisitudes, ajenas a la voluntad de Graziano, habían acompañado otras decisiones, estas sí premeditadas y vocacionales por su parte. Empezará a concentrar sus tareas en la arquitectura, el patrimonio (la restauración de edificios coloniales) y la fotografía. Este viraje será firme e irá determinando de manera paulatina una minimización de su protagonismo en el campo de las artes plásticas, sin por ello marcar, como veremos, un abandono absoluto. Como ya venía haciéndolo a través de su mirada pictórica y fotográfica, a partir de ahora Graziano va a ubicarse en una atalaya diferente, centrada en la arquitectura colonial y popular, pero con un reto no menor: incorporarlas teóricamente al proceso de construcción de la modernidad que venía experimentando Venezuela en cuestiones de arte y arquitectura. Casi una operación similar a la que los brasileños habían hecho en esos años con respecto a El Aleijadinho, convirtiéndolo en una suerte de fundador de la modernidad²⁴⁰.

El primer paso de ese cambio será la concreción, finalmente, de su primer libro, el que llevaba perfeccionando desde principios de la década. A finales de 1959 se publicó *Templos coloniales de Venezuela*²⁴¹, en el cual Graziano Gasparini, quien desinteresadamente lo autofinanció, incluyó unas 92 iglesias del país por él relevadas. La edición fue dirigida e impresa por otro italiano, Luigi Prinetto, y salió a la luz con el sello de Ernesto Armitano Editor, también italiano (de Bolonia) y, al igual que Graziano, nacido en 1924. Armitano había llegado a Venezuela en 1953 para instalar la imprenta de Tomás Herrero y Sucesiones, y, cuando terminó el vínculo con esta empresa, decidió crear la propia. Entonces, casi con seguridad alentado por Graziano —que además fue protagonista en varias de ellas—, promovió la publicación, bajo su sello, de numerosos libros sobre el patrimonio venezolano, monumental

239. *Ibidem*.

240. Cuando en el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York se llevó a cabo, en 1942, la exposición “Brazil Builds 1652-1942”, coordinada por Philip L. Goodwin, el Aleijadinho (Antonio Francisco Lisboa, 1738-1814) fue asumido como figura de la primera modernidad brasileña. Una de sus obras, en Congonhas do Campo, campeó en la cubierta del libro-catálogo de esa muestra junto a la Estación de Hidroaviones (1937) del Aeropuerto Santos Dumont en Río de Janeiro, de Attilio Correia Lima. (Ver: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Barroco americano y contemporaneidad. Persistencias, resignificaciones, escenarios (1810- 1945)”. En: Rodríguez Moya, Inmaculada, y otros (eds.). *Arte y patrimonio en Iberoamérica: tráficos transoceánicos*. Castellón, Universitat Jaume I, 2016, p. 333).

241. Originalmente el libro se iba a llamar *La arquitectura religiosa colonial en Venezuela*, aunque en realidad barajó varios títulos. Vinculado al mismo, Graziano fue publicando, a manera de adelanto, algunos artículos, entre ellos: Gasparini, Graziano. “Iglesias coloniales en Margarita”. *Integral*, Caracas, N° 6, 1956.

y artístico, pero también de otra índole (costumbres, naturaleza, folclore, etc.). Armitano y Graziano se asociarían, ya en los 80, para editar la revista *Armitano Arte*²⁴².

Solía destacar Graziano el hecho de que, al publicar *Templos coloniales de Venezuela*, apenas llevaba viviendo diez años en el país, y ya en ese tiempo había llegado a dominar el idioma. “Nadie sabía que existían esas iglesias, ni siquiera Möller que era el encargado de la cátedra de Arquitectura Precolombina y Colonial en la Universidad Central de Venezuela”²⁴³. De hecho Graziano reemplazaría a Möller en dicha cátedra, a la que accedió por invitación de Carlos Raúl Villanueva, quien se encargaría entonces de presentar el libro de Graziano.

Justamente Carlos Manuel Möller, quien era uno de los pocos conocedores del tema y de los antecedentes (las impresiones del español Enrique Marco Dorta sobre su viaje a Venezuela y Colombia en 1948, o artículos de especialistas en folclore como Juan Liscano Velutini y la argentino-venezolana Isabel Aretz), expresaría:

“El trabajo del señor Gasparini es un paciente esfuerzo realizado por primera vez en Venezuela; el autor no se desanimó por los inconvenientes de tener que viajar tanto, muchas veces sin comodidad ninguna; con gran cariño se dio la tarea de peregrino de arte, visitando pueblos y ciudades, pueblos apartados, lejanos de zonas turísticas, con ásperos caminos, de fuertes climas y pobres recursos, para así llevar a cabo el laborioso trabajo de levantar plantas de edificios, revisar archivos, estudiar las obras y fotografiar conjuntos y detalles que ahora llenan el volumen de interés y belleza... Para terminar estas mal hilvanadas líneas, quiero hacer llegar hasta el señor Graziano Gasparini las expresiones de mi gratitud por el buen libro con el cual enriquece nuestra bibliografía, mis cálidos aplausos por esa labor tan desinteresada como fecunda que realiza”²⁴⁴.

La publicación del libro tuvo amplia repercusión en la prensa, donde los autores de las reseñas destacaron el hecho de que el mismo venía a llenar un vacío profundo sobre el conocimiento de la arquitectura colonial venezolana²⁴⁵, e inclusive no faltó quien afirmase que “sirve además para advertir al pueblo y sobre todo a sus gobernantes que aún nos quedan sembrados por valles, planicies, montañas, llanos y playas obras arquitectónicas que claman a la conciencia patriótica de todos para que procedamos de inmediato a su rescate y a su conservación”²⁴⁶.

En otro artículo se leía:

“Muchas veces se ha hablado de la pobreza artística de las huellas coloniales de nuestro país. Cuando se mira el libro de Graziano Gasparini puede parecer timbre de orgullo esa nuestra antigua pobreza. Ninguna posibilidad de adorno, ninguna tentación de lujo, ninguna soberbia afirmación de fuerza. Y, sin embargo, la más limpia afirmación de belleza, la intacta, blanca sencillez del muro... A través de este libro Graziano ha hecho suyo a Venezuela... Un gran libro y el más hermoso homenaje que Venezuela ha recibido en los últimos años”²⁴⁷.

242. El N° 1 de *Armitano Arte* vio la luz en diciembre de 1982. En concepto y diseño (incluyendo la cubierta con el fondo negro y la tipografía) se hace evidente que les había servido de inspiración la *Rivista d'Arte FMR* promovida en Milán por un compatriota de Armitano y Gasparini, Franco María Ricci. *FMR* había hecho su aparición en marzo de ese mismo año.

243. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

244. Möller, Carlos Manuel. “Nota bibliográfica. Templos coloniales de Venezuela”. *El Universal*, Caracas, diciembre de 1959. (Archivo Graziano Gasparini).

245. Armas Chitty, José Antonio de. “Templos coloniales de Venezuela”. *El Nacional*, Caracas, 2 de noviembre de 1959.

246. J. R. C. (José Ratto Ciarlo). “Un libro admirable, Templos coloniales de Venezuela. La obra de Graziano Gasparini revela cómo estamos”. *El Nacional*, Caracas, Página de Arte, 4 de noviembre de 1959.

247. “Y el libro de Graziano Gasparini”. *La Esfera*, Caracas, 30 de noviembre de 1959.

...Y añadimos testimonio de Alfredo Armas Alfonzo:

“Por otro país nos lleva Graziano de la mano de su libro... es un paisaje que todavía nos pertenece y al que debemos volver los ojos para recuperarlo espiritualmente para incorporarlo a nuestros quehaceres, para quererlo con la misma buena voluntad que el arquitecto puso en caminarlo, en investigarlo, en convertirlo en mensaje, en puerta abierta para que se mire con abandono...”²⁴⁸.

No obstante los elogios, la publicación venía precedida de una polémica que se había hecho pública en la prensa unos meses antes, entre Graziano y el director de la Junta Nacional Protectora y Conservadora del Patrimonio, Histórico y Artístico de Venezuela, Rafael Domingo Silva Uzcátegui. Ya desde algunos años antes Graziano venía denunciando la ausencia de organismos oficiales que protegieran eficazmente los templos coloniales. En mayo de 1959 fue Alfredo Armas Alfonzo quien cuestionó los criterios adoptados en la restauración de algunos monumentos, con lo que Graziano estuvo de acuerdo. Estas afirmaciones fueron refutadas por Silva Uzcátegui quien alegó que la Junta había criticado algunas intervenciones equivocadas. Graziano opinó que la función principal de la Junta era la de “proteger” un monumento y no la de “lamentar las lamentables reformas”. La Junta dependía del Ministerio de Relaciones Interiores y no estaba al tanto de las acciones realizadas por otros organismos que no trabajaban de manera coordinada con la Junta. Para Graziano era indispensable crear un solo instituto, con más poderes que los de la actual Junta, que iniciase su labor con un censo de los monumentos coloniales²⁴⁹.

Silva Uzcátegui no reaccionó muy bien a la manera “censurable y chocante” de Graziano Gasparini de quien dijo que atacó con “estilo agresivo a un organismo oficial y demostró una ignorancia en el asunto”. Dijo Silva que había tenido la intención de visitar Coro para inspeccionar los trabajos que Gasparini estaba realizando en la catedral bajo los auspicios del Ministerio de Obras Públicas, pero que “carecía del presupuesto” (!)²⁵⁰.

La polémica se reavivó meses después, al publicarse *Templos coloniales de Venezuela*. Silva Uzcátegui aprovechó la ocasión para expresar sentimientos xenófobos, diciendo que Graziano había tenido “jugosos trabajos” con el gobierno de Pérez Jiménez (la catedral de Coro) y que fue nombrado por el mismo régimen representante de Venezuela en la Bienal de Venecia y en la de São Paulo, “suplantando de esa manera a los profesionales venezolanos que, con justos títulos, adquiridos en nuestras universidades, eran los llamados a representar a su patria”. Lo más insólito, según Silva Uzcátegui, era el hecho que

“Graziano Gasparini fue nada menos que Director del Servicio de Cine y Fotografía y tuvo a sus órdenes un espléndido equipo de fotógrafos, laboratoristas, técnicos, choferes, automóviles, etc., que con dinero de la Nación andaban de pueblo en pueblo tomando fotos de iglesias y de todo lo que ordenaba Gasparini... Cualquiera que no esté al tanto de los antecedentes, al ver el libro en referencia de Gasparini, pensará que este señor es uno de esos viajeros infatigables, especie de Humboldt o Bonpland”²⁵¹.

248. Armas Alfonzo, Alfredo. “Más que libro, puerta abierta”. *El Nacional*, Caracas, 3 de diciembre de 1959.

249. Gasparini, Graziano. “A propósito de nuestras viejas iglesias y de otras cosas afines”. *El Nacional*, Caracas, 2 de mayo de 1959.

250. Silva Uzcátegui, Roberto Domingo. “Carta al Director”. *El Nacional*, Caracas, 9 de mayo de 1959.

251. Silva Uzcátegui, Roberto Domingo. “Notas al margen. El libro de Graziano Gasparini”. *El Mundo*, Caracas, 16 de diciembre de 1959.

Para terminar esa especie de análisis “psicológico”, Silvia Uzcátegui añadía que Graziano no se había contentado con sólo un prólogo para su libro sino que incluyó dos: uno de Carlos Raúl Villanueva (que era vicepresidente de la Junta) y otro de Alfredo Boulton, a quien caratulaba de “padrino” que lo llevaría “del brazo a la Academia Nacional de la Historia”²⁵².

Las respuestas no se hicieron esperar, y fueron Alfredo Armas Alfonzo y Alfredo Boulton quienes dieron respuesta contundente a las palabras de Silva Uzcátegui. El primero de ellos, quien había iniciado la polémica en mayo, afirmó que no había ninguna sinceridad en las afirmaciones del presidente de la Junta:

“Muchos años de paciente investigación y muchos largos caminos del interior del país avalan el esfuerzo de Gasparini, su experiencia y su conocimiento de nuestra arquitectura y arte del pasado. Cuando llegó al Servicio de Cine y Fotografía ya sumaban cientos de miles sus negativos y sus fotografías y llenaban libretas sus apuntes, sus notas y dibujos. Tiempo y dinero suyo invirtió en estos viajes, en esta indagación, en la adquisición de materiales... Esta acusación de enriquecimiento ilícito y otras que resultan de los artículos del ciudadano Director debería Gasparini esclarecerlas por vía penal”²⁵³.

En lo que respecta a Boulton, hizo notar que mientras un debate se mantenga sobre bases académicas “la discusión será positiva”, pero cuando se entra en el terreno de lo personal, la salida no puede ser sino “triste y dolorosa”. Asimismo, aclaró que ni Graziano ni *Templos Coloniales de Venezuela* necesitaban padrinazgo de ninguna especie:

“Es un libro que se basta solo, pues está hecho con erudición, amor y buen gusto, tres factores esenciales y raros de encontrar hoy en día... No creo que esté bien echarle en cara a nadie su condición de venezolano nacionalizado, como si esa condición fuese un baldón; y mucho menos en el preciso caso de Gasparini, quien ha hecho por la cultura venezolana labor de profundo mérito”²⁵⁴.

* * * * *

Retornando nuestra atención sobre cuestiones artísticas, la fase final de la GAC coincide con algunos hechos esenciales dentro de los trayectos del arte venezolano contemporáneo, entre ellos la realización, en Maracaibo, de la exposición “Espacios vivientes” (1959) organizada por Juan Calzadilla y el matrimonio conformado por Alberto y Josefina Urdaneta. La misma se inclina al informalismo y se muestra como una reacción ante la hegemonía de la abstracción geométrica. En ella participa el italiano Renzo Vestri, quien había emigrado con su familia en 1947, y que se convierte en pionero en el país del informalismo, basando su producción en el uso de arenas, tierras y texturas. Esta muestra tendrá resonancia en el movimiento-artístico literario “El Techo de la Ballena”, surgido en 1961²⁵⁵.

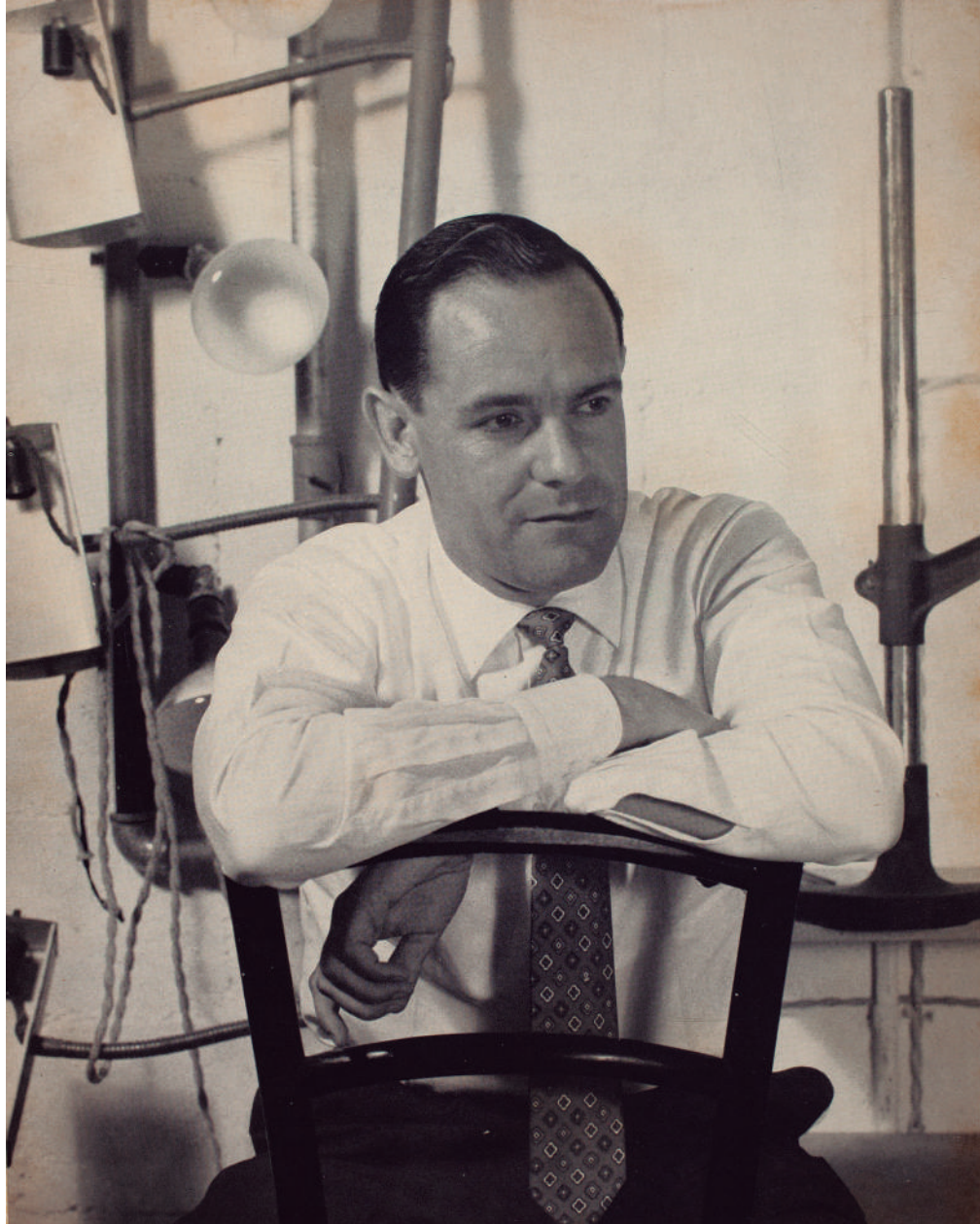
252. *Ibidem*.

253. Armas Alfonzo, Alfredo. “El ataque a Graziano Gasparini”. *El Nacional*, Caracas, 19 de diciembre de 1959.

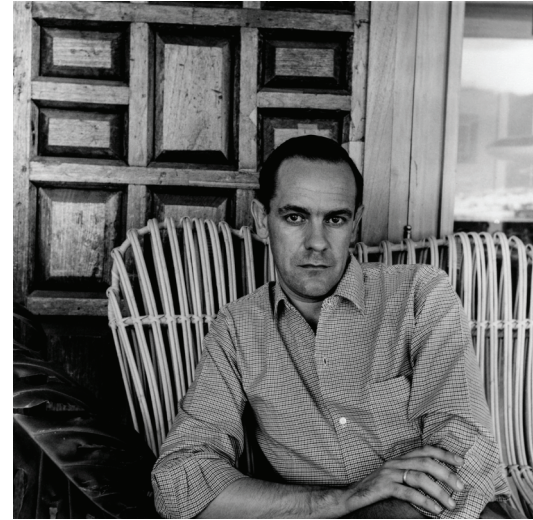
254. Boulton, Alfredo. “Flaco servicio a la cultura es debatir sus problemas en el terreno personal”. *El Nacional*, Caracas, 20 de diciembre de 1959.

255. Ver: Antillano, Sergio. *Los Salones de arte*. Caracas, Maraven S.A., 1989, p. 114.

Para entonces, la GAC había cumplido con el objetivo de generar un espacio internacionalista activo en el ámbito artístico caraqueño, senda a la que se sumaría luego la Sala Mendoza. La neoyorquina Acquavella, una de las auxiliares de Graziano en la GAC, había abierto su propia sede en la capital venezolana en 1959, en el Edificio Torre del Bosque (Avenida Principal del Bosque). También con vocación internacionalista, en 1961 se fundó la Galería G, en el Edificio Paramacay de la 1ª Avenida Los Palos Grandes. Y luego seguirían otras. Sin duda la GAC había sido pionera, cristalizando un proyecto de esa naturaleza en la Caracas de entonces.



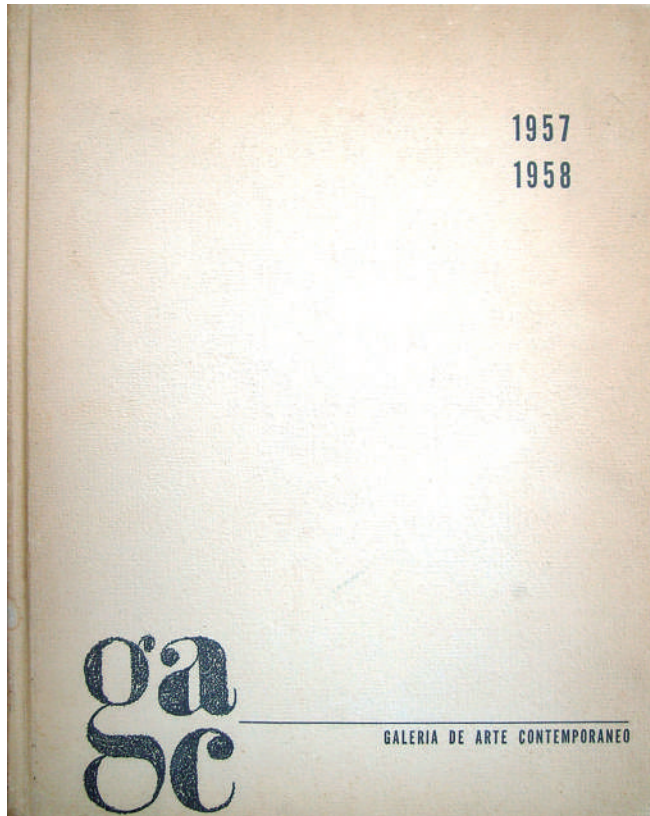
1. Thelmo Romero. Graziano. Retrato fotográfico reproducido en el catálogo Barrios, Graziano, Poleo. Galería de Arte Contemporáneo, Caracas, 1957. (Gentileza: Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo)



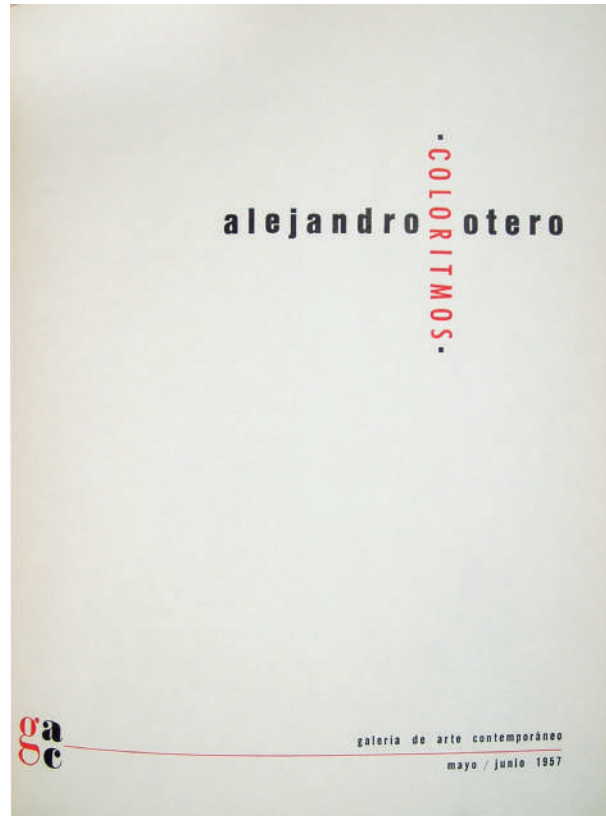
2



2. Paolo Gasparini. Diversos retratos fotográficos de Graziano, tomados en su casa y su taller de Valle Arriba, en 1957. En uno de ellos Graziano aparece sentado en una poltrona diseñada por Franco Albini. (Gentileza: Paolo Gasparini).



3



4

3. Encuadernación encargada por Graziano para conservar los primeros catálogos de la Galería de Arte Contemporáneo (GAC), 1957-1958.

4. Gerd Leufert. Diseño para la portada del catálogo de Alejandro Otero en la GAC, Caracas, mayo-junio de 1957.

5

esta serie de pinturas que he llamado coloritmos podría ser definida como una serie de experiencias — en el sentido de aventura expresiva — cuyo interés principal radica en el ritmo y en el color, en poder de la forma-color ligado al dinamismo visual del ritmo ■ contrariamente a lo que pueda pensar quien mire superficialmente estas composiciones, no son resultado de un cálculo ni fruto de una teoría concebida a priori ■ en el momento en que compose los bocetos que anteceden a cada una de ellas, ritmos y tensiones, formas y colores siguieron el libre curso de mi intuición ■ ningún juicio o control ajeno a la unidad del acto mismo de crear ha intervenido en ellos ■ en cada boceto la obra ha buscado, casi por sí misma, su unidad, su principio y su fin ■ sin embargo, un boceto no es siempre una obra; esta última, a menudo pide mayor amplitud, más depurado lenguaje y hasta una técnica y una materia que le es indispensable y que en el boceto raras veces se alcanza a dar ■ las diferencias que existen entre los bocetos para cada una de estas obras y las obras mismas no son sino esas: más adecuada proporción o escala, más claridad formal, mayor definición en el colorido y la organización; todo ello en inmediata relación con la materia empleada — duto sobre madera y plexiglas — y por consiguiente con la técnica que le es propia — colores aplicados con pistola de aire ■ desarrollar un boceto es extraer de él sus últimas posibles consecuencias, llevarlo hasta las dimensiones de una obra más completa o madura ■ esto no significa ruptura del acto creador sino abrirle posibilidades para mayor enriquecimiento y expansión ■ junto a las pinturas que ahora muestro van los bocetos que a algunas de ellas corresponden ■ espero que ello permita una mejor comprensión del modo como han sido elaborados estos coloritmos ■ como puede verse por la diferencia de techos entre los bocetos y las obras, estas últimas han sido realizadas, en algunos casos, mucho tiempo después de creado el boceto ■ el número indica el orden de concepción de la obra

ALEJANDRO OTERO

6

que profieren ser vórtice en un amasado al ramallo espacio. Libro momento del espacio llano que escapan los formas-color. En Otero son, para decirlo mejor, formas-espacio porque tienen su fundamental modo de ser y condicionan en reciprocidad al ser y a la existencia de las formas-color.

Simultáneo, pero así como elemento plástico contenido de propia espontaneidad, surge un esquema de gruesas pautas que plantean un primer plano albedrío a la superficie del papel y desde el cual convergen hacia adentro indistintamente planas superficies aludidas por las formas-color y las formas-espacio. Pautas que actúan también como etapas de transición entre una y otra forma proyectadas: "Qué se está abriendo, qué se está cerrando".

Conociendo las estructuras al espíritu tiende a la "concreción y actualización de los valores" para convertir que volen no como instantáneas aisladas, que aparecen reguladas por principios abstractos y que datos configuran su legítima congruencia. He percibido la unidad. Una unidad condicionada por una idea concreta, el equilibrio que recrea el campo plástico del colorido: el equilibrio de formas, colores y espacio entre sí, el equilibrio de formas-color y formas-espacio en sus mutuas relaciones. Y así el colorismo de Otero emerge existiendo por sí mismo en sí mismo, en estado, en sentido.

El mundo habla en él lo que ha escuchado en gran silencio del mundo, sólo inconscientemente, formando: "El mundo inventado" y que se incluye a todo instante respecto de la forma y la referencia en sí misma, hacia el exterior y en su tiempo por el movimiento. En el tiempo "en la situación".

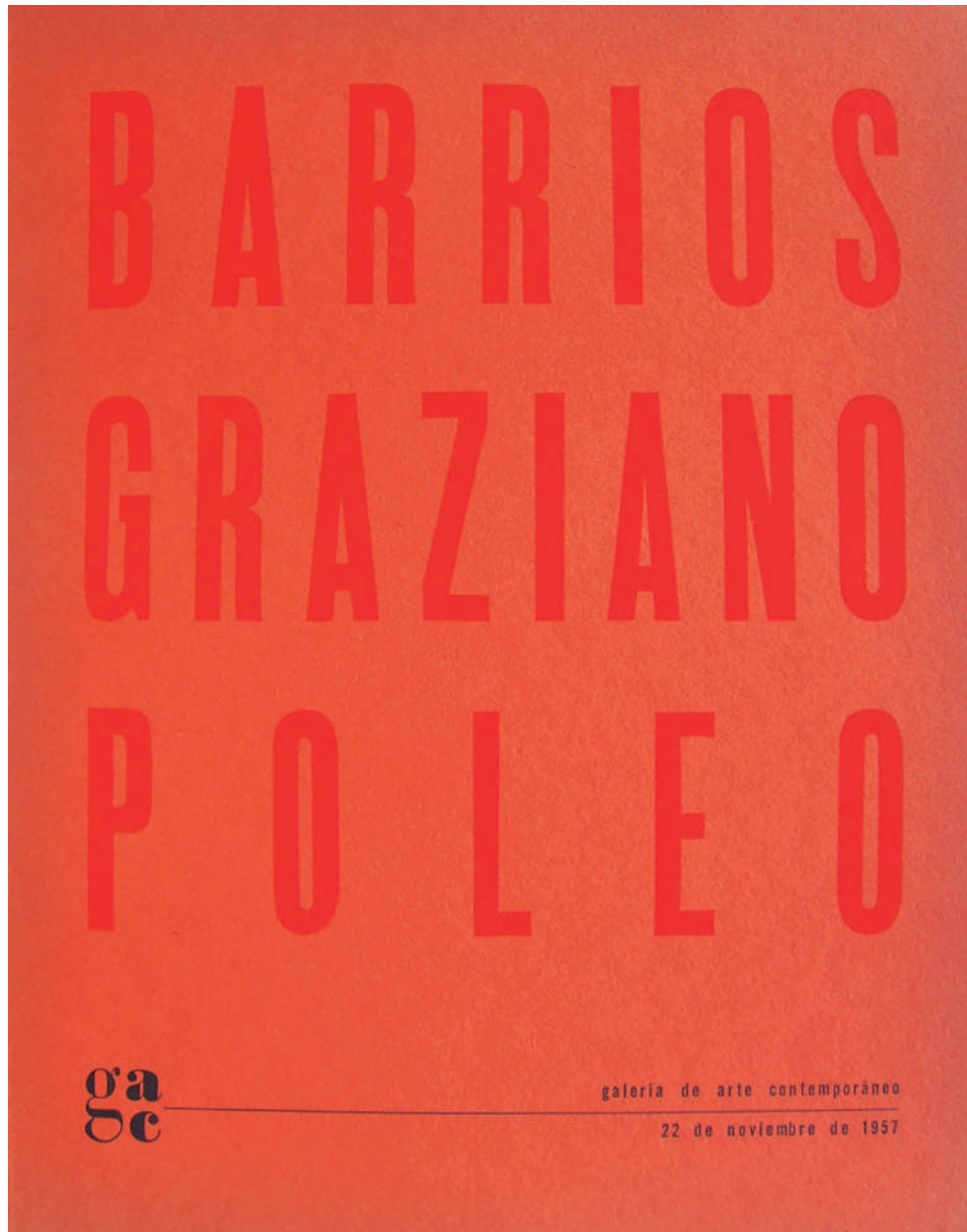
Advierto en las formas-color una calidad de este que podría ser propia. Las formas-color rigen la organización de las unidades frente a las masas y condiciones apropiadas o inadecuadas las unidades, las masas, las formas, las masas. Y las formas-color no sólo actúan entre sí sino que también actúan en un momento recíproco. Después luego que habitan un espacio, un vacío en el que las formas no se precipitan, tampoco. Retos al caso, sino que se incluyen en una debida y desde ellos actúan para regular la existencia espacial con carácter de total unidad. Y me queda el sentimiento de que el colorismo no es algo que surge simplemente, tampoco algo que se afianza, sino que surge de lazo "como si de continuo convergiera consigo mismo".

De cómo acontece el colorismo, de que vibran y agitan las formas en el espacio acción ritmo que son colorido de la particular adecuación de los elementos plásticos. Ritmo estudiado por los elementos ritmo algunas por ellos aislados, así ellos lista y rinde, de cada colorismo mismo porque resalta la voluntad del principio plástico, razón porque determino su configuración final. Así también conceptos metafísicos, sociológicos, también, equilibrio. Y a la existencia presente agrega al ritmo esa realidad la existencia que es género de la idea.



Coloritmo 10 obra sobre madera 1956
Coloritmo 5

5. Gerd Leufert. Diseño para la presentación de Alejandro Otero de su exposición en la GAC, Caracas, mayo-junio de 1957.
6. Una página de la nota de Clara Diamant de Sujo. "Los coloritmos de Alejandro Otero". Integral, Caracas, N° 8, 1957.



7

7. Catálogo de la exposición "Barrios, Graziano, Poleo" en la GAC, Caracas, noviembre de 1957.

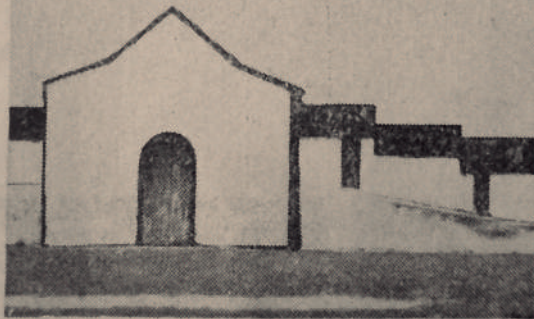
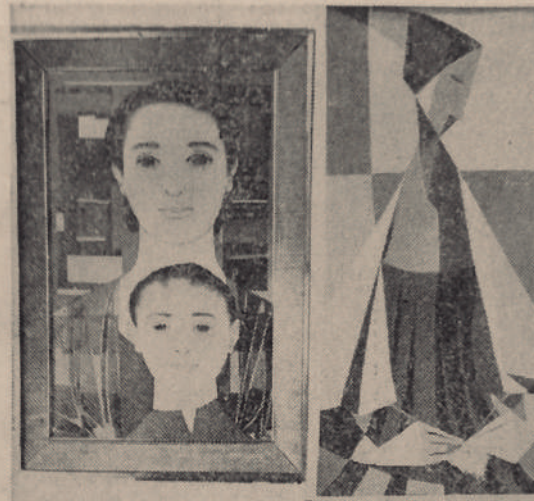
Barrios, Poleo y Graziano
Inauguran Mañana Muestra
Conjunta de sus Pinturas



La foto superior izquierda del conjunto gráfico reproduce el pastel "Figura" de Armando Barrios; la de la derecha es de "Maternidad", óleo de Hector Poleo y la de abajo "Muros" de Graziano, quienes abrirán mañana su exposición conjunta en la Galería de Arte Contemporáneo.

8

Continúa Abierta Exposición
de Barrios, Poleo y Graziano



Continúa abierta la exposición de los pintores venezolanos Héctor Poleo, Armando Barrios y Graziano Gasparini en la Galería de Arte Contemporáneo, quienes exhiben allí sus cuadros más recientes, en sus respectivas tendencias inconfundibles. Lo interesante de estos pintores es que cada uno de ellos ha logrado crear un estilo propio, que responde a las características psicológicas individuales, después de un elaborado proceso de depuración técnica. El conjunto reproduce obras características de los tres: A la izquierda, parte superior, "Maternidad" de Poleo; a la derecha, "La Tejedora" de Barrios, y abajo "Muros" de Graziano.

9

8 y 9. Recortes de prensa sin datos, alusivos a la exposición "Barrios, Graziano, Poleo" en la GAC, 1957.

10

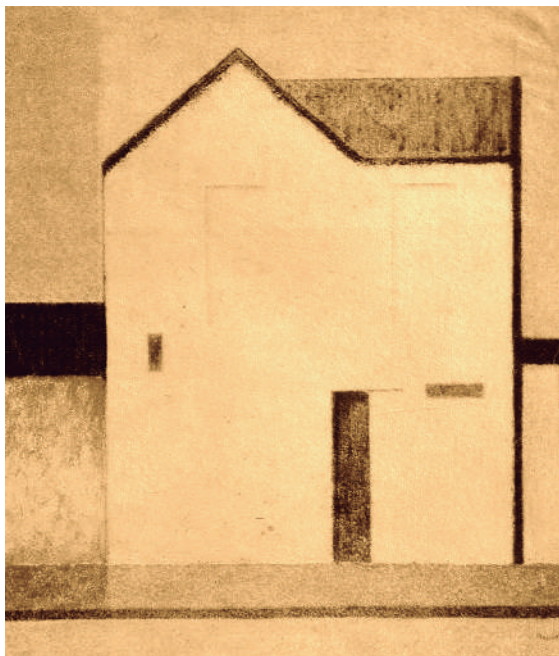


11

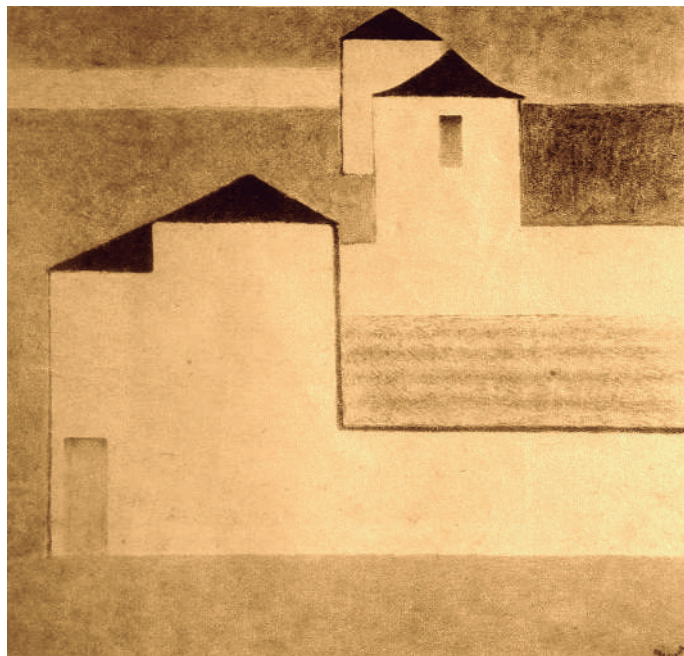


10. Graziano. Muros (1957). Óleo. Obra reproducida en el catálogo de la exposición "Barrios, Graziano, Poleo" en la GAC, Caracas, noviembre de 1957.

11. Graziano. Muros (1957). Óleo. Colección privada.



12



13

12. Graziano. La casa blanca (1957). Localización desconocida.
13. Graziano. Casa muerta (1957). Localización desconocida.



14

14. Sobrecubierta "venezolana" del catálogo de la exposición "Diez años de pintura italiana", organizada por la Bienal de Venecia. Caracas, 1957.



diez años de pintura italiana

por la Bienal de Venecia • 1957

15

15. Cubierta del catálogo de la exposición itinerante "Diez años de pintura italiana", organizada por la Bienal de Venecia en 1957. Reproduce un Bodegón (1946) de Giorgio Morandi.

9. EXPOSICIONES DE PINTURA EN LOS TIEMPOS DE UN HISTORIADOR DE LA ARQUITECTURA (1959-2000)

El 23 de febrero de 1958, justo un mes después de la caída de Pérez Jiménez (23 de enero), el primer rector democrático de la Universidad Central de Venezuela, Francisco De Venanzi, llamó a Graziano Gasparini para que se hiciese cargo de la cátedra de Arquitectura Precolombina y Colonial, que hasta ese momento había dirigido Carlos Manuel Möller.

“A mí me conocían bien porque para entonces ya había restaurado la catedral de Coro y varias iglesias coloniales, y estaba construyendo dos casas al lado de la Casa Natal del Libertador con motivo del 150° aniversario de la Independencia²⁵⁶. Ya tenía reputación como arquitecto, y además como conocedor de la historia de la arquitectura. El nuevo cargo me impulsó a trabajar como una máquina. Me lo tomé muy en serio y empecé a viajar. Fui a Machu Picchu, a México, a Yucatán (Chichén Itzá), aquí y allá. Me dediqué a fondo. Fui también a España, viajando en coche desde Madrid a Sevilla, Granada y Córdoba, y a los pueblos blancos de Andalucía. Visité la Alhambra y el Palacio de Carlos V. Estudié mucho. Fui un «puñal», de cara a hacer un papel digno. Hice muchas fotos y diapositivas en esa época y por eso también mis clases eran muy apreciadas y venía gente de otras facultades. Inclusive me pedían materiales desde otros centros”²⁵⁷.

Enfrascado ya en sus roles docentes universitarios y en todo lo que ello conllevaba de preparación, en línea con el testimonio transcrito, de viajes, registro y pensamiento, mantendría aún vigentes sus actividades en el ámbito de las artes plásticas. Como ya comentamos, la GAC continuaría su andadura hasta 1962, pero también Graziano había dado continuidad a su producción pictórica, al punto de llevar a cabo una nueva exposición individual en la Sala Mendoza, entre el 17 de diciembre de 1959 y el 10 de enero del año siguiente. Perán Erminy prologaría el catálogo testimoniando los procesos de síntesis cada vez mayores experimentados en sus interpretaciones de la arquitectura venezolana:

“El caso es que Graziano, vivamente entusiasmado por la arquitectura colonial y popular venezolana, quiso expresar en la pintura su honda emoción de arquitecto-pintor. De este modo, en lo pictórico se dejaba sentir el peso de su vocación de arquitecto: con la influencia extraplástica de lo arquitectónico (...). Desde un principio Graziano buscó asimilar las tradiciones de una sensibilidad popular en el arte venezolano, estudiando —mejor que nadie— la maravillosa simplicidad y pureza de las soluciones arquitectónicas coloniales. Pero su obra siempre conservó, por encima de todo, su raíz mediterránea en la concepción tradicional del oficio pictórico. (...). Pero el aporte de los venezolanos —sobre todo del gusto arquitectónico antiguo— también fue poderoso, impulsándolo, en cierto modo, en esa marcha ascendente de depuración y de parquedad en el lenguaje, que ha venido siguiendo en estos años. Así su pintura se fue despojando de todo lo superfluo e innecesario que aún le quedaba, para concentrar toda su fuerza en las líneas y formas fundamentales y en los elementos —como las texturas— que le eran esenciales”²⁵⁸.

256. Se refiere a la tercera sede del Museo Bolivariano, inaugurada a finales de 1960. Ver: “1960. Sede del Museo Bolivariano”. En: Blog de la Fundación Arquitectura y Ciudad, Caracas, 5 de junio de 2016. <https://fundaayc.wordpress.com/> [Consultada: 18 de septiembre de 2020].

En la Sala Mendoza, además de formar parte de su comité directivo, desde finales de los 50 y durante los 60 participó en las “Exposiciones colectivas de diciembre” que allí se organizaban. Hay constancia de que lo hizo en la primera edición de las mismas (9 al 21 de diciembre de 1958), y en la tercera (10 al 31 de diciembre de 1961), como asimismo en la “Colectiva de diciembre” de 1969 (7 al 31 de diciembre)²⁵⁹.

Otros sucesos mantuvieron a Graziano cercano a las artes plásticas: en 1962 una de sus obras, el óleo *Paraguaná* (1958), fue reproducido en *Venezuela*, libro de pequeño formato prologado por Clara Diament de Sujo²⁶⁰, uno de los diez que formaron parte de la serie de monografías titulada “Art in Latin America Today”. La misma, promovida por el cubano José Gómez Sicre y marcada por un fuerte acento (aunque no de manera excluyente) en las propuestas abstractas, fue publicada en el seno la Pan American Union en Washington entre 1959 y 1969.

Asimismo, destacan en la trayectoria de Graziano sus membrecías en algunos jurados, como el que compartiría con Carlos Raúl Villanueva, Pedro Vallenilla Echeverría, Juan Calzadilla y César Rengifo a finales de 1963 en el marco de la “V Exposición Nacional de Dibujo y Grabado”, certamen que había sido creado en 1959 por Antonio Granados Valdés²⁶¹ en el seno del Departamento de Extensión Cultural de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. Producto de las decisiones por ellos tomada, se otorgaron cuatro premios de dibujo (a Jacobo Borges, Ramón León, Alirio Rodríguez y Elda Cerrato) y tres de grabado (Luis Chacón, Luisa Palacios y José Guillermo Castillo)²⁶².

Si bien la pintura de Graziano, por las temáticas que trataba, se entroncaba perfectamente y como parte diríamos indisoluble a su entendimiento y praxis vinculados a la arquitectura colonial, lo que incluía tareas de restauración, docencia universitaria, escritura de libros y otros textos, registro fotográfico documental y fotografía artística, lo cierto es que le demandaba otro *tempo*, y, de la mano de ello, un mayor sosiego y concentración. No era una tarea que pudiera hacerse con prisas. Y fueron esos primeros años 60 mas bien agitados, marcados, entre otros aspectos por los viajes de investigación, ya no solamente dentro de Venezuela sino los que haría fuera de las fronteras del país, con especial apego a la región altoperuana, donde a su natural interés por la arquitectura colonial sumaría una creciente atracción por la precolombina, germen de sus trabajos, en los años siguientes, sobre lo preincaico e incaico. Curiosamente —al menos en lo que hemos podido indagar— si bien realizó numerosos dibujos, esos viajes exteriores no fueron motivo de inspiración para sus pinceles, seguramente por la imposibilidad

257. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

258. Erminy, Perán. *Graziano Gasparini*. Catálogo de la exposición. Caracas, Sala de Exposiciones de la Fundación Eugenio Mendoza, 1959. Repr.: *Diccionario de las artes visuales en Venezuela*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1983, vol. 1, p. 151.

259. Fajardo-Hill, Cecilia y Sánchez, Aixa (eds.). *Sala Mendoza 1956-2001. 45 años de historia del arte contemporáneo en Venezuela*. Caracas, A.C. Luis de Mendoza para la Cultura, 2001, pp. 95, 98 y 117.

260. Diament de Sujo, Clara. *Art in Latin America Today, Venezuela*. Washington, Pan American Union, 1962.

261. Español, originario de Nerva (Huelva), había llegado a Venezuela en 1955 para exponer sus pinturas y se quedaría hasta 1978 cuando, muerto Franco, decidió regresar a su país de origen. Fue profesor de Dibujo Analítico en la FAU-UCV (1957-1958). Director de la División de Extensión Cultural (desde 1958) en la misma Universidad. En 1959 creó la Exposición Nacional de Dibujo y Grabado, que organizó hasta 1966 y al año siguiente convirtió en Exposición Internacional de Dibujo y Grabado. Durante sus años venezolanos participó en varios jurados de premios artísticos. (Ver: *Granados Valdés. Pinturas, dibujos, grabados*. Cieza (Murcia), Galería Efe Serrano, 2001). En 1974 publicó su *Guía Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas* (Caracas, Universidad Central de Venezuela). En 1993 editaría en España su libro *Artistas de América* (Madrid, Ed. del autor) incluyendo capítulos dedicados a varios venezolanos: Armando Reverón, Carlos Raúl Villanueva, Alejandro Otero, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz Díez, Seka Severin de Tudja y Jacobo Borges.

262. *Punto*, Caracas, Departamento de Extensión Cultural, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, N° 15, noviembre de 1963, s/p.

de contar con el tiempo necesario y la pausa para acometerlos. Aunque también, en cuanto a lo precolombino, hubo otras razones, y concretamente una suerte de respeto, porque consideraba irreplicable e insuperable a la arquitectura incaica: “nadie puede hacerlo mejor que lo que ya está hecho. Por eso he optado por captar esos muros solo a través de la fotografía”²⁶³.

En efecto, fueron los 60 años en donde Graziano se inclinó decididamente a la fotografía de arquitectura, las cuales, además de nutrir sus clases universitarias, sirvieron para documentar sus artículos y capítulos científicos, y para ilustrar una serie de fotolibros que empezará a publicar en ese tiempo, siendo el primero *Promesa de Venezuela* (1964). La calidad de sus tomas y positivados permitiría que, sin ser “fotolibros” estrictamente, varios de sus libros “académicos” también pudieran ser caratulados de tales.

En 1961, año en que fue nombrado Miembro Correspondiente de la Academia Nacional de la Historia de Venezuela, Graziano, junto a Carlos Manuel Möller, Mauro Páez Pumar y Alfredo Armas Alfonzo, formó parte del comité organizador de la exposición *Imaginería colonial*, celebrada en el Ateneo de Caracas (dirigido a la sazón por María Teresa Castillo de Otero Silva) y programada por el Ministerio de Educación con motivo del sesquicentenario de la Independencia venezolana (5 de julio de 1811-1961).

Poco antes de ello, en el mes de mayo, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo reconstruyó la exposición de fotografía que había realizado en 1955 en las salas del Museo de Bellas Artes, es decir la titulada “Arquitectura Religiosa Colonial de Venezuela”. La misma formaba parte de su firme compromiso con la FAU-UCV, en cuyo marco ese empeño produciría nuevos y destacados frutos: en 1962, y pensando en los alumnos, publicaría su segundo libro, *La Casa Colonial Venezolana*, editado por el Centro de Estudiantes de Arquitectura. También en el 62, sería fundador del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, al hilo de haber propuesto el año anterior, junto a Carlos Raúl Villanueva y Juan Pedro Posani, su instauración. Dos años después, en 1964, bajo la dirección de Graziano vería la luz el primer número del *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, que venía a consolidar, a través de un medio de publicación periódica, la tarea de rescate y puesta en valor de la arquitectura colonial, la arquitectura popular y otras manifestaciones de raigambre histórica que Graziano venía sustentando a través de sus viajes, reportajes fotográficos, tareas de consolidación y restauración, de sus libros y de su ejercicio docente en la Universidad. En parte podría verse como un complemento de la acción que realizaban otras revistas publicadas en el seno de la Facultad, como *Punto*²⁶⁴, en el caso de ésta dedicada a la divulgación de la arquitectura moderna, que había aparecido en enero de 1961.

Los viajes hechos por Graziano a Perú y Bolivia a principios de los 60, por un lado motivados por su natural curiosidad de viajero, pero por otro como consecuencia de su determinación en cuanto a solventar de una manera personal el hecho de que su cátedra era de Arquitectura Precolombina y Colonial y ello le estimulaba a trabajar con materiales propios y contar las cosas en primera persona, derivarían también en sus primeros escritos y exposiciones sobre la arquitectura prehispánica.

En junio de 1961 Graziano publicó un ensayo sobre Machu Picchu²⁶⁵, y en abril de 1963 hizo lo propio con la monografía *Antes de los incas: Tiwanacu*, la cual se convirtió en la onceava entrega de la “Colección Espacio y

263. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

264. Ver: Pantin, Juan Vicente. *Arquitectura versus arte. Antonio Granados Valdés y la revista Punto (1961-1978)*. Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 2014.

265. Gasparini, Graziano. “Machu Picchu”. *Shell*, Caracas, Año X, N° 39, junio de 1961, pp. 16-23.

Forma” de la FAU-UCV que dirigía el ya citado Antonio Granados Valdés. Este trabajo de Graziano era en realidad una revisión del trabajo “Visión arquitectónica de Tiwanacu” que se había publicado con anterioridad en la revista trimestral *Shell*²⁶⁶ y que circuló como separata en el N° 9 de la revista *Punto*²⁶⁷, también de la Facultad. En la edición se indicaba, en la biografía de Graziano en ella inserta, que “En la actualidad se está publicando en Europa el primer libro dedicado exclusivamente a «La arquitectura incaica»”²⁶⁸, lo cual tardaría aún casi tres lustros en cristalizarse. Siempre en 1963, y en la FAU-UCV, del 1° al 15 de agosto, Graziano llevaría a cabo la exposición individual “Arquitectura Pre-colombina del Alto Perú”, compuesta por 104 fotografías. Estas acciones serían basamentos a partir de los cuales Graziano transitaría hasta la concreción de una de sus obras más salientes, en este caso junto a Luise Margolies, *Arquitectura Inka*, que publicarían en 1977²⁶⁹, y, más acá en el tiempo, a su *Elogio de la piedra. Lo creativo en la arquitectura Inca*, de 2015²⁷⁰.

Los años centrales de la década del 60 serán de notoria intensidad para Graziano en el ámbito de la fotografía, y específicamente la de arquitectura, vertiente que, además, comenzaría a tener espacios de referencia en el ámbito universitario. Nuevamente sería la División de Extensión Cultural de la FAU-UCV, dirigida por Granados Valdés, la que asumiría iniciativas: en 1963 se organizó en dicho marco el I Concurso Nacional de Fotografía sobre Arquitectura Venezolana, en el cual Graziano, junto a Carlos Raúl Villanueva (ambos por parte de la FAU) y Luis Sully, presidente del Foto Club Caracas, conformarían el jurado. Se otorgaron tres premios, siendo uno de ellos para Gorka Dorronsoro, entonces alumno de la FAU, pero que se graduaría al año siguiente como arquitecto²⁷¹. Su fotografía, a la que se adjudicó el Premio FAU-UCV, se titulaba *Estación Santa Rosa, Caracas*. Otro estudiante, Enrique Adrián, obtuvo el Premio SVA (Sociedad Venezolana de Arquitectos) por su fotografía de los *Techos de la facultad*, mientras que Dirk Bonhorst se quedó con el Premio Dirección de Cultura Universitaria por una foto de la Iglesia de Santa Ana de Paraguaná²⁷², tema sin duda muy grato a los ojos de Graziano Gasparini. Éste repetiría como miembro del jurado en la segunda edición del Concurso (1965), en este caso junto a Carlos Herrera y Juan Pedro Posani.

En medio de ambas ediciones, Graziano había publicado el primero de sus fotolibros, *Promesa de Venezuela* (1964), editado por la Presidencia de la República, y prologado por Mariano Picón-Salas. Durante esa década

266. Gasparini, Graziano. “Visión arquitectónica de Tiwanacu”. *Shell*, Caracas, Año XI, N° 44, septiembre de 1962, pp. 4-24.

267. *Punto*. Caracas, Publicación de la Extensión Cultural, FAU-UCV, N° 9, septiembre de 1962.

268. Gasparini, Graziano. *Antes de los incas: Tiwanacu*. Colección Espacio y Forma, N° 11. Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1963, p. 3.

269. Gasparini, Graziano; Margolies, Luise. *Arquitectura Inka*. Caracas, Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, FAU-UCV, 1977. El mismo sería traducido y publicado en inglés: *Inca architecture*. Bloomington, Indiana University Press, 1980. A partir de *Arquitectura Inka*, Graziano y Luise van a compartir la autoría de otros libros: *Venezuela otra* (Caracas, Armitano, 1981), *Paraguaná: tradiciones y cambios en el hábitat de una región venezolana* (Caracas, Ernesto Armitano, 1985; también fue autor Carlos González Batista), *Arquitectura popular de Venezuela* (Caracas, Fundación Eugenio Mendoza, 1986), *Arquitectura de tierra cruda en Venezuela* (Caracas, Armitano Editores, 1998), y *Arquitectura indígena en Venezuela* (Caracas, Editorial Arte, 2005).

270. Gasparini, Graziano. *Elogio de la piedra. Lo creativo en la arquitectura Inca*. Cusco, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, 2015.

271. Sería asistente de Villanueva en la Oficina de Planificación de Construcciones de la UCV (1964-72), participando en el diseño del Edificio y Auditorium de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales y en el de Ingeniería Industrial e Ingeniería Sanitaria. En 2008 obtendría el Premio Nacional de Arquitectura, en Venezuela. En el ámbito de la fotografía llevaría a cabo su primera exposición individual en 1974, titulada “Paraguaná” a la que siguieron otras colectivas y personales. En 1988 publicó su fotolibro *Caracas* (Caracas, Fundación Polar), con textos de José Ignacio Cabrujas.

272. Calvo, Azier. “1963. I Concurso Nacional de Fotografía sobre Arquitectura Venezolana”. Fundación Arquitectura y Ciudad (blog), Caracas, 10 de septiembre de 2016. Disponible en: <https://fundaayc.wordpress.com/> [Consultado: 16 de octubre de 2020].

se sucederían otros, como *Muros de Venezuela*, con texto de Guillermo Meneses (Caracas, Ediciones Armitano, 1967)²⁷³, libro centrado en uno de los tópicos más caros para Graziano a lo largo de su trayectoria, y al que abordó como ensayista, pintor y fotógrafo; luego vendría *Color natural*, con prefacio de Isaac Chocrón y diseño de John Lange (Caracas, Editorial Arte, 1969) y *¡Qué de recuerdos de Venezuela!*, junto a Alfredo Armas Alfonso (Caracas, Ernesto Armitano, 1970). En 1972, la Editorial Losada de Buenos Aires, publicaría una nueva y cuidada edición de *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda²⁷⁴ con fotografías de Graziano Gasparini, que incluía en el interior, a manera de separata impresa por Losada sobre papel verde claro, un pequeño estudio de éste sobre la antigua ciudad incaica²⁷⁵.

Uno de los eventos más notables que tuvo a Graziano como protagonista se llevaría a cabo en 1965. En efecto, en el Museo de Bellas Artes, dirigido a la sazón por Miguel Arroyo, se hizo la exposición titulada “Venezuela 1498-1810”²⁷⁶, en la cual Gasparini quedó a cargo del diseño y montaje, además de ser el autor, junto a Fernando Irazábal, de las fotografías que ilustrarían el catálogo. Actuaron como coordinadores de la muestra Carlos F. Duarte y Ana Cecilia Hurtado Leña. Duarte²⁷⁷, especialista en arte colonial venezolano, venía precedido de dos curadorías relevantes en esta línea: la muestra “Pintura Venezolana 1661-1961” (1961) en el mismo Museo y en colaboración con Miguel Arroyo, y la titulada “Arcas, Cofres y Bargueños” (1963), coordinada junto a Carlos Manuel Möller en la Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial, Quinta de Anauco.

“Venezuela 1498-1810” estuvo conformada por 211 piezas, ocupó diez salas del Museo, y la visitaron más de 20.000 personas. Al margen de este indudable éxito, a la exposición le fueron señaladas algunas deficiencias como las publicadas entonces por el crítico de arte Juan Calzadilla quien habló de “un muestrario no siempre coherente y afortunado... que no permiten considerar la muestra como un testimonio, integral y definitivo de la época que con ella se quiso abarcar”²⁷⁸.

La omnipresencia de Graziano en la muestra se acentuó particularmente en la sección de arquitectura, compuesta por fotografías mayoritariamente tomadas por él, incluyendo arquitectura civil, religiosa y militar. Estos tres apartados compondrían sin variantes la estructura de su libro *La Arquitectura Colonial en Venezuela*, lógicamente ilustrado con fotografías propias, publicado ese mismo año por Armitano, en una clara estrategia para aprovechar el envión que significaba la exposición del Museo de Bellas Artes²⁷⁹. Respecto de ésta, en 2020, a los pocos meses

273. Incluido por Horacio Fernández en su seminal obra *El fotolibro latinoamericano*. Barcelona, RM Verlag, 2011. También lo será *Color natural* (1969) del que Fernández afirma: “el resultado encanta y sobrecoge por la fuerza expresiva y por adelantarse a quien en la década siguiente será el gran maestro del color William Eggleston” (p. 187).

274. Curiosamente, el poema había sido publicado por primera vez, en dos partes, en la *Revista Nacional de Cultura*, en Caracas, durante julio y agosto de 1946.

275. Gasparini, Graziano. *Macchu-Picchu. Historia y arqueología*. Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1972.

276. Entre los artículos que se publicaron vinculados a la misma mencionaremos: Meneses, Guillermo. “La exposición colonial”. *El Nacional* (El Balcón del Silencio), Caracas, 8 de septiembre de 1965 (Repr.: Meneses, Guillermo. *El arte, la razón y otras menudencias*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1982, pp. 121-122); y: Pineda, Rafael. “El arte colonial en Venezuela”. *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, N° 172, noviembre-diciembre de 1965. (Repr.: Pineda, Rafael. *Para Marisol y otros*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1982, pp. 199-213).

277. En colaboración con Carlos Federico Duarte Gaillard, Graziano publicaría varios libros a partir de los años 70: *Los retablos del período colonial en Venezuela* (Caracas, Ediciones Armitano, 1971), *El arte colonial en Venezuela* (Caracas, Oficina Central de Información, 1974), *Los retablos del período hispánico en Venezuela* (2ª ed., Caracas, Ernesto Armitano, 1985), *Historia de la Catedral de Caracas* (Caracas, Ernesto Armitano, 1989), e *Historia de la iglesia y convento de San Francisco* (Caracas, Banco Venezolano de Crédito, 1991).

278. Calzadilla, Juan. “Exposiciones en Caracas / (Venezuela 1498-1810)”. *Punto*, Caracas, N° 25, noviembre-diciembre de 1965, p. 69.

del fallecimiento de Graziano, durante un curso de homenaje organizado por el Museo de Arte Colonial-Quinta de Anauco, Carlos F. Duarte recordaba que “Graziano, para exhibir sus fotos, ideó un montaje dinámico, con las fotos colgadas del techo y danzando, como si fueran móviles de Calder, muy novedoso”²⁸⁰.

Sobre la muestra, y volviendo a las críticas vertidas entonces por Juan Calzadilla, también mostraría éste sus reparos tanto con el hecho de que la comisión de selección de las obras la hubieran conformado únicamente coleccionistas, sin contar con al menos un escultor y un pintor, como asimismo con la museografía:

“Un aspecto indudablemente controversial es el montaje del Arq. Graziano Gasparini, quién en su afán de lograr en lo posible una síntesis ambiental ceñida a la época y valiéndose de pocos testimonios objetivos, ha presentado la exposición dentro de un marco escenográfico algo espectacular, no siempre feliz en sus soluciones espaciales y de color ni en la agrupación de elementos con miras al fin didáctico buscado”²⁸¹.

Señaló también Calzadilla, aún elogiando en este sentido el trabajo de Graziano, carencias en el catálogo, del que expresó que

“es más bien un tratado sobre la época que un documento para ilustrar la exposición. Consta de una serie de ensayos sin conexión entre sí, consagrados a cada una de las especialidades representadas en la muestra. Faltó, sin embargo, el ensayo que diera una solución de continuidad, una visión de conjunto sobre todo el complejo de la cultura colonial. Sólo el excelente despliegue de fotografías de la sección de arquitectura tiene puntos de referencia debidamente explicados por el ensayo respectivo que Gasparini escribió para el catálogo...”²⁸².

Durante los años 60, en lo que a producción artística de Graziano Gasparini se refiere, y al margen de los itinerarios fotográficos mencionados en los párrafos precedentes, debemos mencionar sus trabajos de 1966 en la iglesia de San Bernardino de Siena, para la cual diseñó tanto los vitrales como el mobiliario.

Para ese entonces residía con su esposa Olga y sus tres hijas en la Quinta “Paraguaná”, la cual había construido en la urbanización Chuao y bautizado con el nombre de la península que tanto le fascinaba. En una de las mejores semblanzas escritas acerca de lo que fue esa casa, y en esa época, Federico Vegas recordaba las referencias, en ella, a la arquitectura colonial venezolana y a las villas italianas, a partir de las cuales “Gasparini intentaba crear un nuevo lenguaje, marcado además por la influencia de Carlo Scarpa”²⁸³. En ella se hospedaría su hermano Paolo al retornar a Caracas en 1967 después de casi siete años afuera: en marzo de 1961 se había marchado a Cuba, donde permanecería durante un lustro; luego estuvo cerca de dos años en Italia, y, tras pasar por Canadá en 1967, con el encargo de Carlos Raúl Villanueva de fotografiar allí el Pabellón de Venezuela por él construido para la Exposición Universal de Montreal, regresó a Caracas²⁸⁴.

279. Al año siguiente Graziano publicaría otro libro sobre el asunto: *Venezuela. Monumentos históricos y arqueológicos*. México, Instituto Panamericano de Geografía, 1966.

280. Duarte, Carlos F. Intervención en: “Graziano Gasparini. Un homenaje al arquitecto historiador y académico”. Ciclo de conferencias. Caracas, Museo de Arte Colonial-Quinta de Anauco, 16 de julio de 2020. Gentileza: María Eugenia Bacci y Luis Chacín.

281. Calzadilla, Juan. “Exposiciones en Caracas / (Venezuela 1498-1810)”. *Punto*, Caracas, N° 25, noviembre-diciembre de 1965, p. 69.

282. *Ibidem.*, pp. 69-70

283. Vegas, Federico. “Graziano en Chuao”. www.prodavinci.com, Caracas, 24 de enero de 2020.

284. Conversación telefónica con Paolo Gasparini, Caracas, 6 de febrero de 2021.

A finales de los 60 Graziano y Olga separarían sus caminos. Olga, quien se había formado como socióloga en la Universidad Central de Venezuela, sería pionera en el avance de los Estudios Sociales de la Ciencia en Venezuela. En 1969 ingresaría como profesora instructora en la Cátedra de Sociología de la UCV²⁸⁵, dirigiendo a la vez el Departamento de Sociología y Estadística del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (CONICIT). En ese año, asimismo, publicaría el revelador libro *La investigación en Venezuela. Condiciones de su desarrollo*²⁸⁶. Para entonces padecía y enfrentaba con estoicismo una dolorosa enfermedad; fallecería en febrero de 1971, con sólo 38 años de edad.

Graziano, por su parte, se casaría con Luise Margolies, antropóloga doctorada en la Columbia University, especializada luego en gerontología, y que fue su compañera de vida, de viajes y de proyectos editoriales a partir de entonces, con el punto culminante ya mencionado del libro *Arquitectura Inka* (1977). Graziano, en esta nueva etapa, experimentaría una suerte de “retorno” a la pintura: si bien no la había abandonado del todo, sí se dedicó entonces a hacerla de manera más sistemática, iniciando una serie de presentaciones individuales en la sucursal caraqueña de la neoyorquina Acquavella, con la cual había estado ligado en su época de la GAC. Realizaría allí exposiciones personales de pintura en 1970, 1972, 1982 y 2000.

Justamente Luise nos contaba que, así como en los años 50 Graziano se identificaba como “pintor”, a partir de los 60 se consideraría un “arquitecto restaurador” que pintaba como *hobby*. Quizá por este carácter de actividad de “afición”, no llevaba un inventario sistemático de las obras que pintaba y ni siquiera se tomaba la molestia de fotografiarlas, de llevar las cuentas sobre ellas, etc. Además, regalaba muchas, y era muy habitual que lo hiciera cuando eran invitados a la boda de alguna de las amistades del matrimonio. Pintar era una actividad que realizaba en solitario y que le daba mucho placer y serenidad (como también lo era practicar el piano). Por el contrario, portaba permanentemente su cámara fotográfica, la que llevaba en la mano o alrededor del cuello cuando salían a trabajar en el campo²⁸⁷.

De acuerdo con esto, situando la atención en las mencionadas exposiciones realizadas por Graziano en Acquavella, y a la vista de los catálogos de las dos primeras de ellas, estimamos que no es casualidad que en ambos los retratos fotográficos de Graziano que se reproducen lo muestran sosteniendo su cámara fotográfica. Si en su primera muestra individual, la de 1954 en el Museo de Bellas Artes de Caracas, se le veía sentado delante del caballete y con pincel en mano, esta otra variante resultaba toda una declaración de intenciones: pinturas de un artista que quería distinguirse como fotógrafo. O pintor y fotógrafo a la vez.

Advertidas estas alternancias, las mismas resultarían propicias para preguntarle a Graziano, durante nuestras entrevistas, acerca de la conexión que había entre las dos disciplinas, entre sus pinturas y sus fotografías:

“Una de las coincidencias en ambas es que a mí me gusta mucho la visión frontal: frecuentemente elimino la perspectiva. La ventana es frontal, el muro es frontal, la capilla lo mismo. Mi ojo llega a la pared formando un ángulo de 90° y siento que eso me ha guiado, sobre todo cuando vine a Venezuela. Y cuando comencé a registrar la arquitectura popular lo mismo: son tomas frontales.

A esto yo lo vi en otros artistas. Pienso en Chirico, que también trabaja lo frontal, aunque siempre hay uno o dos muros en perspectiva.

285. Ver: Ávalos, Ignacio. “La Profe Gasparini (medio siglo después)”. *El Nacional*, Caracas, 2 de febrero de 2021.

286. Gasparini, Olga. *La investigación en Venezuela. Condiciones de su desarrollo*. Caracas, Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas, 1969.

287. Correo electrónico de Luise Margolies de Gasparini, Caracas, 14 de diciembre de 2020.

Esto de lo frontal, si lo piensas, es un poco barroco. Es como entrar en una iglesia barroca, tras ver de frente la fachada, y una vez dentro la vista va recta al retablo. A estos siempre los registré de frente²⁸⁸.

En lo que atañe a la fotografía, en todos los libros que publicó Graziano las imágenes incluidas casi siempre habían sido tomadas por él; y asimismo:

“Nunca me gustó escribir sobre monumentos que no hubiera visitado. De eso me di cuenta estando en Santiago de Compostela, en el Obradoiro, y advirtiéndome el poco espacio que uno tiene pensando en la apreciación de la Catedral. Con un buen angular yo podía *alejarse* la Catedral, pero daba la impresión de que así falseaba el espacio real. Me di cuenta viendo fotos de plazas —por ejemplo de una que había tomado en San Petersburgo— a las cuales veía pero sin saber lo que había detrás de mí, si tenía espacio o un muro. Y eso, digo, lo aprecié en Santiago. Y eso para mí era un detalle importante²⁸⁹.”

Y más adelante nos hablaba con pasión de Canaletto, a quien signaba como “precursor del teleobjetivo y del gran angular²⁹⁰”.

Mi padre, Ramón Gutiérrez, contaba como anécdota que, al llevar a cabo la exposición de fotografías de Graziano Gasparini en Buenos Aires, en 2009, charlando delante de esas imágenes con Luis Priamo, uno de los máximos especialistas argentinos en fotografía, su reflexión sobre ellas fue: “este hombre tiene un ojo 6 x 6”. Y mi padre añadía: “tiene una mirada especial para organizar su encuadramiento, muy atado a su cámara y a su forma de ver, que realmente posee una predisposición profunda para entender cómo coloca el objeto que va a fotografiar dentro de ese encuadre que él tiene. Es decir que él está antes de la fotografía, y que era perfectamente consciente de que, como fotógrafo, estaba viendo a través de otros ojos²⁹¹”.

Retornando nuestra mirada a las exposiciones realizadas por Graziano en Acquavella —de las cuales él me entregó ejemplares de las dos primeras—, la inaugurada el 29 de noviembre de 1970 se conformaba por un total de 19 óleos, en los cuales, invariablemente, incluía sus *Muros* (de sol, de tiempo, de Margarita, andinos), que para él representaban “humanidad, sensibilidad, necesidad²⁹²”, pero también había puertas, rejas, iglesias y conventos, contrafuertes, casas populares y hasta una *Playa de Paraguaná*²⁹³. Una de las obras reproducidas en el catálogo, un muro blanco junto, justamente, a una playa de Paraguaná, parte claramente, para su composición, de una fotografía tomada con anterioridad, con el mismo motivo y enfoque, aunque en la pintura simplifica el cielo casi despejándolo de nubes y acorta la superficie del terreno; en el muro que pinta, por contrapartida, añade una ventana inventada, seguramente para dotar al cuadro de un rasgo de habitabilidad humana.

En cuanto a la factura de esos cuadros, “una característica mía —nos contaba— era que ponía siempre arena en la pintura. La textura era la que le daba vida a los cuadros. Recuerdo alguno que representaba un muro

288. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

289. *Ibidem*.

290. *Ibidem*.

291. Gutiérrez, Ramón. Intervención en: “Graziano Gasparini. Un homenaje al arquitecto historiador y académico”. Ciclo de conferencias. Caracas, Museo de Arte Colonial-Quinta de Anaeco, 30 de julio de 2020. Gentileza: María Eugenia Bacci y Luis Chacín.

292. Gasparini, Graziano. “El muro como expresión de humanidad”. Revista *Shell*, Vol. 9, N° 37, Caracas, diciembre de 1960.

293. *Graziano*. Catálogo de la exposición. Galería Acquavella, Caracas, 29 de noviembre de 1970.

rojo, frontal, muy *maracucho*, y sólo con una ventana negra”²⁹⁴. En nota aparecida en las páginas de *El Nacional*, él mismo decía no considerarse “un pintor que pretende decir algo nuevo, ni tampoco crear un nuevo ismo. (...)”. Son cuadros hechos intencionalmente, con un gran realismo mágico que se torna superrealismo o surrealismo metafísico, que pretende ante todo destacar lo estático, la soledad y el silencio”²⁹⁵.

Dos años después, el 26 de noviembre de 1972, inauguraba la segunda muestra en Acquavella, la que, al igual que la anterior, se titulaba simplemente “Graziano Gasparini”. Casi podría señalarse como una continuidad de aquella: de los 20 óleos exhibidos, nuevamente sobresalía la serie de *Muros* (cinco en total), varias obras pintadas en Paraguaná, patios, cielos, puertas... La síntesis y lo metafísico alcanzaron en ellas su máxima expresión en el quehacer pictórico de Graziano.

En otras facetas, y durante ese año de 1972, Graziano, junto con Rafael Pineda, Miguel Arroyo, Alfredo Boulton, Ida Gramcko y Roberto Guevara, entre otros, se había convertido en uno de los fundadores de la sección venezolana de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). Fue también el año en que publicó uno de sus libros más polémicos y cuestionados, *América, Barroco y arquitectura*, en el cual daba el salto, dentro de la temática colonial, a una dimensión continental.

Pasaría una década —y el fin de la tarea de Graziano como docente en la FAU-UCV, culminada en 1980— hasta su siguiente exposición de pintura. En 1982 expuso nuevamente en Acquavella, muestra en la que particularmente cobraron protagonismo los cuadros de paisaje. Como recordó Carlos Maldonado Bourgoïn, la agencia de publicidad J. Walter Thompson decidiría en 1983 realizar un calendario con reproducciones de las pinturas de Graziano²⁹⁶, señal inequívoca de la aceptación que las mismas tenían en el público consumidor de arte de la Caracas de esos años. Él propio Graziano nos decía: “Todo lo que pinté en los 60 y 70, unos 80-90 cuadros, los vendí todos. Cada vez que le decía a la galería de hacer una exposición me decían que sí, porque sabían que los vendían bien”²⁹⁷. Esto se corrobora asimismo con una serie de ocho dibujos concebidos en 1979 en el mercado de Chinchero (Cusco) y ejecutados ya en Caracas al año siguiente, hechos con lápiz de carbón (marca Othello)²⁹⁸ de los que solamente conservó dos; el resto se vendieron en un pequeño kiosco abierto por Acquavella en el Centro Comercial Tamanaco²⁹⁹. Algunas obras se vendieron también en la galería de arte que en los años 90 abrieron los propietarios de la tienda de marcos Dimaca en la avenida Andrés Bello (en Los Palos Grandes), con los que Graziano tenía vínculo desde hacía varios lustros (tanto que se encargó de diseñarles la fachada), ya que eran quienes le preparaban los lienzos para pintar; aunque exhibía en Acquavella, esporádicamente dejó algunas obras en Dimaca para vender³⁰⁰.

En esos años Graziano también asumió la defensa del pabellón de Venezuela en la Bienal de Venecia, la obra insigne de Carlo Scarpa y “obra maestra de la arquitectura moderna”, ante el evidente deterioro que estaba sufriendo treinta años después de su realización. Publicó un artículo en *El Universal* donde declaraba:

294. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

295. “Pinturas de Graziano Gasparini el domingo en la Acquavella”. *El Nacional*, Caracas, 26 de noviembre de 1970. Cit.: Maldonado Bourgoïn, Carlos. “Graziano Gasparini”. Biografía disponible en Galería de Arte Nacional, Caracas.

296. Maldonado Bourgoïn, Carlos. “Graziano Gasparini”. Biografía disponible en Galería de Arte Nacional, Caracas.

297. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

298. “Graziano usaba tinta china solamente para los planos y dibujos de los libros, no para sus obras”. Correo electrónico de Luise Margolies de Gasparini, Caracas, 14 de diciembre de 2020.

299. Correo electrónico de Luise Margolies de Gasparini, Caracas, 29 de noviembre de 2020.

300. Correo electrónico de Luise Margolies de Gasparini, Caracas, 14 de diciembre de 2020

“Hoy, después de 30 años, vuelvo a defender el Pabellón de Venezuela. Han sido 30 años de deterioro, de desidia, de falta total de mantenimiento y de la eterna improvisación de última hora para adaptar las obras de los artistas en los espacios del pabellón. Soto, Marisol, Richter, Otero y otros, han tenido que acomodarse en condiciones casi siempre negativas. Entre una bienal y otra, transcurren dos largos años; el clima invernal de Venecia ha dejado huellas de daños muy serios, porque nadie se ha ocupado de cuidar un edificio que pertenece a la nación venezolana.

...Hoy el pabellón está en condiciones que dan lástima... la decisión más sensata será la de NO PARTICIPAR este año. Al frente del pabellón cerrado, se podrá colocar un letrero con la tónica siguiente:

*Venezuela, con el fin de rescatar el aspecto original de su pabellón, obra insigne de Carlos Scarpa, procederá a restaurarlo y volverá a estar presente desde 1986 orgulloso de exhibir sus artistas en una obra maestra de la arquitectura contemporánea*³⁰¹.

En 1989, después de asumir por segunda vez la Dirección de Patrimonio Histórico, Artístico y Ambiental del CONAC (Consejo Nacional de Cultura)³⁰², Graziano hizo varios viajes a Venecia para constatar de primera mano la situación del pabellón. En una ocasión estuvo acompañado por el alemán Hans Rheinheimer³⁰³, residente en Caracas, cuya empresa quería colaborar en la restauración y mantenimiento del mismo. Constituyeron la Fundación Pabellón de Venezuela en Venecia con la participación de CONAC, la Facultad de Arquitectura de Venecia, y varias empresas italianas. Sin embargo, a lo largo del tiempo, los esfuerzos resultaron infructuosos³⁰⁴.

Retornando a temas artísticos, la última exposición de pintura de Graziano, nuevamente en Acquavella, se inauguraría el 10 de diciembre de 2000. En ella exhibiría paisajes de Paraguaná, pintados ya en la Hacienda Las Virtudes que los Gasparini habían adquirido en 1996, año en que Graziano, junto a Ramón Paolini, había concretado una nueva muestra de fotografía titulada *Patrimonio Cultural. Umbral de Integración*, en la Galería CAF (Corporación Andina de Fomento), con escenas de la región de la sierra, la cordillera andina, la costa y la selva latinoamericana. Las Virtudes fue restaurada convenientemente y, además de su residencia y biblioteca, Graziano destinó en ella un espacio para taller de pintura, al cual acudimos, frecuentemente y por placer, durante nuestra estancia allí en 2009: era un lugar recoleto, íntimo, pensado hacia adentro, dirigido al encuentro consigo mismo; lo contrario de su “otro yo” exterior, marcado por el vínculo social, por lo institucional, por los escenarios públicos de actuación. Las diferentes estancias de la hacienda, decoradas con objetos de arte popular, fotografías familiares y un puñado de cuadros de Graziano, entre otros recuerdos, generaban el clima propicio para ese encierro espiritual necesario para abocarse a la pintura.

En ese ámbito singular, algunos de sus cuadros fueron ganando en colorido y, de a poco, fueron matizando el marcado silencio y soledad que habían caracterizado sus producciones hasta entonces; casi un retorno a algunos postulados plásticos y temáticos de sus primeros años venezolanos. Al analizar la exposición de 2000 en Acquavella, Ana María Mendoza reflejaría algunos de estos aspectos en una de las notas periodísticas que acom-

301. Gasparini, Graziano. “El pabellón de Venezuela en Venecia”. *El Universal*, Caracas, 18 de marzo de 1984.

302. Graziano había sido fundador del mismo y primer director, entre 1974 y 1982.

303. Rheinheimer vivió varios años en Venezuela. Aficionado a la historia, en 1986 publicó *Topo. Historia de la colonia escocesa en las cercanías de Caracas, 1824-1827* (Correo electrónico de Luise Margolies de Gasparini, Caracas, 4 de diciembre de 2020).

304. Correo electrónico de Luise Margolies de Gasparini, Caracas, 4 de diciembre de 2020.

pañó a la misma: “a los colores del trópico (...), el azul intenso del cielo de Paraguaná (...) y los amarillos curazoleños (...) incorpora nuevos elementos (...), el hombre y el animal en reposo”³⁰⁵.

Graziano la recordaba así: “La última exposición que hice en Acquavella fueron 22 cuadros, casi todos muros blancos con volúmenes. Y el volumen que sobresalía, por ejemplo una capilla lateral, la planteaba como un cubo: como un muro que sobresale de otro muro plano. Tu ves que sobresale por la provisión que deja en el muro el volumen que sobresale sobre el volumen del fondo. De estos cuadros sí conservo algunos”³⁰⁶.

“Desarrolla una obra más compleja. Pinta los azules de unos cielos infinitos en un lugar donde la sequía es prolongada. Había estudiado los colores de la colonia: blancos (del cardón), añiles, rosados (de la arcilla) y ocre –que vienen de las islas caribeñas. Observa que la deslumbrante luz proyecta sombras con figuras geométricas que armonizan con la composición. Analiza la geometría de los hastiales, las prolonga más allá de la obra y las repite, en un segundo plano. La vida (hombres, mujeres y animales) son sombras, ánimas, destellos de vida. La áspera naturaleza es más fuerte que el hombre. Tunas (Opuntias) y abrojos (*Tribulus terrestris*) fueron el único alimento para el hombre y animales. Plasma en un paraje acre la civilización de una casa de hacienda. Blanca como la cal de sus muros y amarilla como la huella de las viviendas de las islas holandesas. Memoria del pasado de un comercio pujante. Permanencia y respeto en la evocación del arquitecto —ahora plasmado en pintor—, conmovido ante sus paredes. Sensibilidad ante el monumento que rescata para que no pase el olvido. Mirada del artista que observa la edificación desde la resolana. Impresionado ante su belleza, la pinta con respeto y admiración. Ya no hay silencio sino permanencia”³⁰⁷.

305. Mendoza E., Ana María. “Desde el domingo 10 en la Galería Acquavella, Paraguaná vibra en los lienzos de Gasparini”. *El Globo*, Caracas, 9 de diciembre de 2000, p. 26. Cit.: Maldonado Bourgoïn, Carlos. “Graziano Gasparini”. Biografía disponible en Galería de Arte Nacional, Caracas.

306. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

307. Sogbe, Beatriz. “Graziano Gasparini: el caminante que se detuvo en los monumentos”. *Papel Literario, El Nacional*, Caracas, 3 de febrero de 2019.



1

1. Graziano Gasparini en 1963.



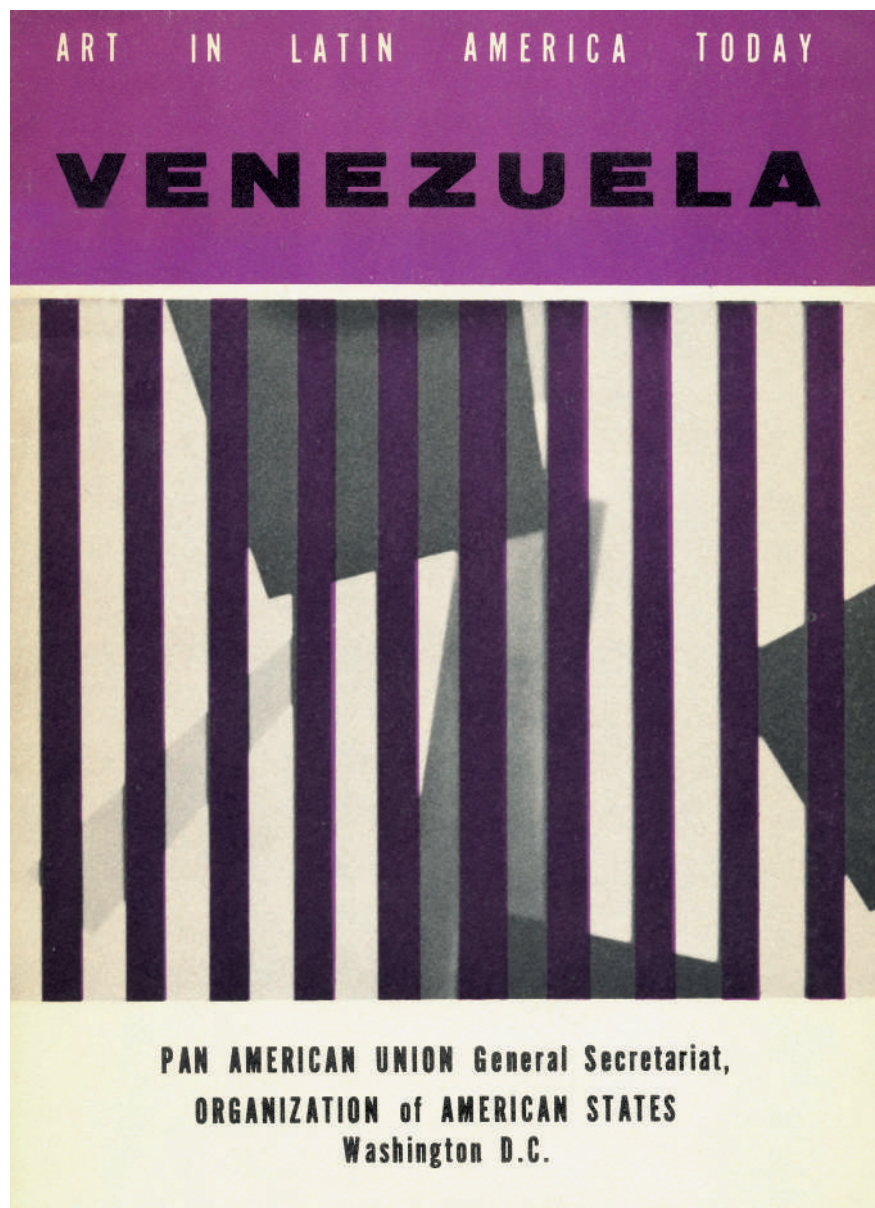
2

2. Graziano. Paisaje urbano en rojo (c.1959). Óleo y técnica mixta sobre lienzo, 90 x 110 cm. Colección privada. (Fotografía Abel Naím. Cortesía Fundación Odalys).



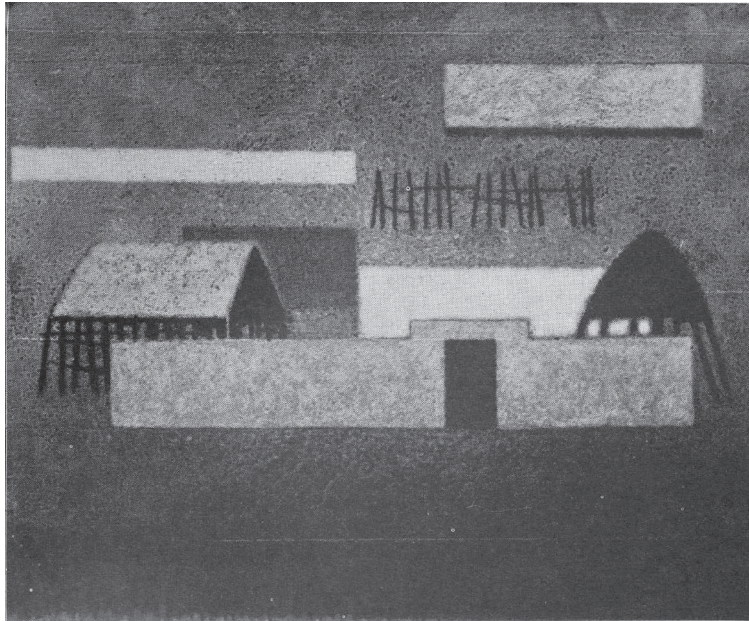
3

3. Graziano. Paisaje azul (1959). Óleo y técnica mixta sobre lienzo, 90,5 x 110 cm. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, Caracas.



4

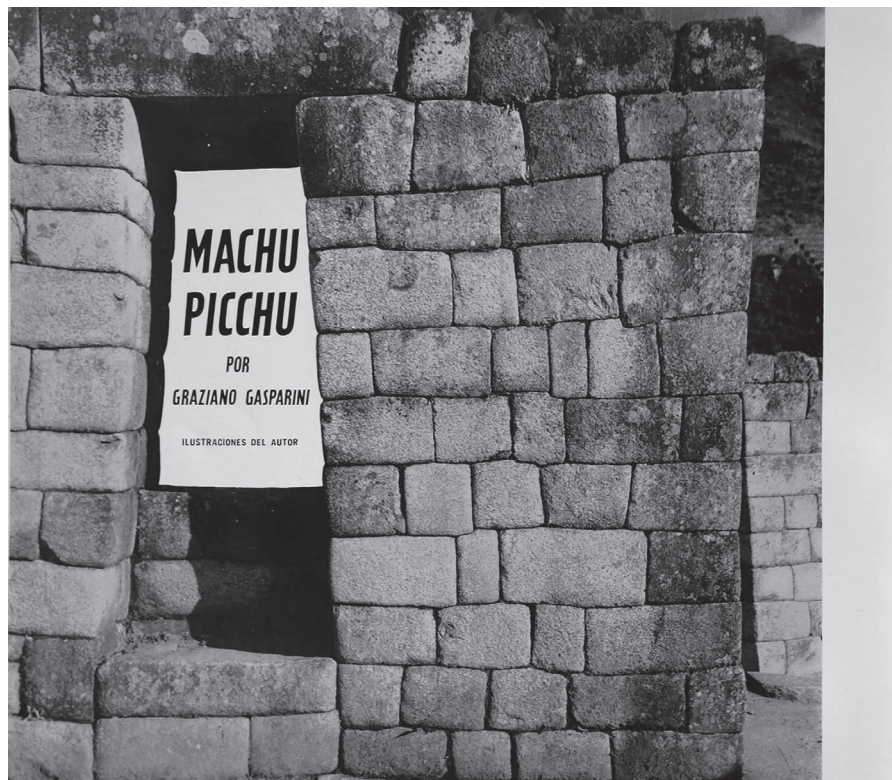
4. Cubierta de la monografía escrita por Clara Diament de Sujo. Art in Latin America Today. Venezuela. Washington, Pan American Union, 1962. Colección MLR.



Graziano Gasparini: *Paraguana*, oil, 1958.
Collection of the Artist

5

5. Página de la monografía *Art in Latin America Today*. Venezuela, con el óleo *Paraguana* (1958) de Graziano.



Es casi imposible liberarse de los sentimientos emocionales al tratar de Machu Picchu y emitir impresiones de sus ruinas —aunque sean de carácter puramente técnico— si uno no ha llegado hasta ellas. Es difícil encontrar otro conjunto donde la naturaleza y la arquitectura se fundan en armonía espacial tan lograda.

Un imponente marco de silencioso misterio y de picachos modelados por la naturaleza rodean la ciudad, encaramada en la estrecha silla que une Huayna Picchu con Machu Picchu. Más allá, hundiéndose en el cielo, los perfiles nevados de los gigantes andinos. Y a cada lado, hacia abajo, profundos abismos de

vértigo y belleza. Cuando la mirada llega hasta el fondo, se posa en la plateada sinuosidad del río Vilcanota.

Un amanecer en Machu Picchu es el despertar de la sensibilidad. Surge una natural hermandad con el indio, un más fácil acercamiento al espíritu incaico, un intento sincero de adorar al sol. Todas las mañanas se repite una nueva creación, donde en la inmensidad del espacio, los elementos, la naturaleza y los colores, van asumiendo aspectos y tonos distintos. Nubes que suben desde abajo, desde lo más profundo del valle, ligeras, rápidas como humo en el viento, parecen emanar violenta luz propia que contrasta con la infinidad de gamas verde-

azules. De repente, las diminutas partículas de agua que navegan en el aire, se vuelven arco iris al ser alcanzadas por los primeros rayos del sol.

El calor de la vida baña de luz dorada la soledad de las cúspides más altas, bajando luego hasta las piedras arqueológicas.

Por todas estas y otras razones, pienso que al tratar de Machu Picchu, no se pueden separar arquitectura y ambiente puesto que la integración lograda palpó al unisono en el arqueólogo y en el poeta. La emoción del descubrimiento de la ciudad incaica, dejó sin palabras al espigado Bingham y brotó en versos incomparables en la voz de Neruda:



COLECCION ESPACIO Y FORMA

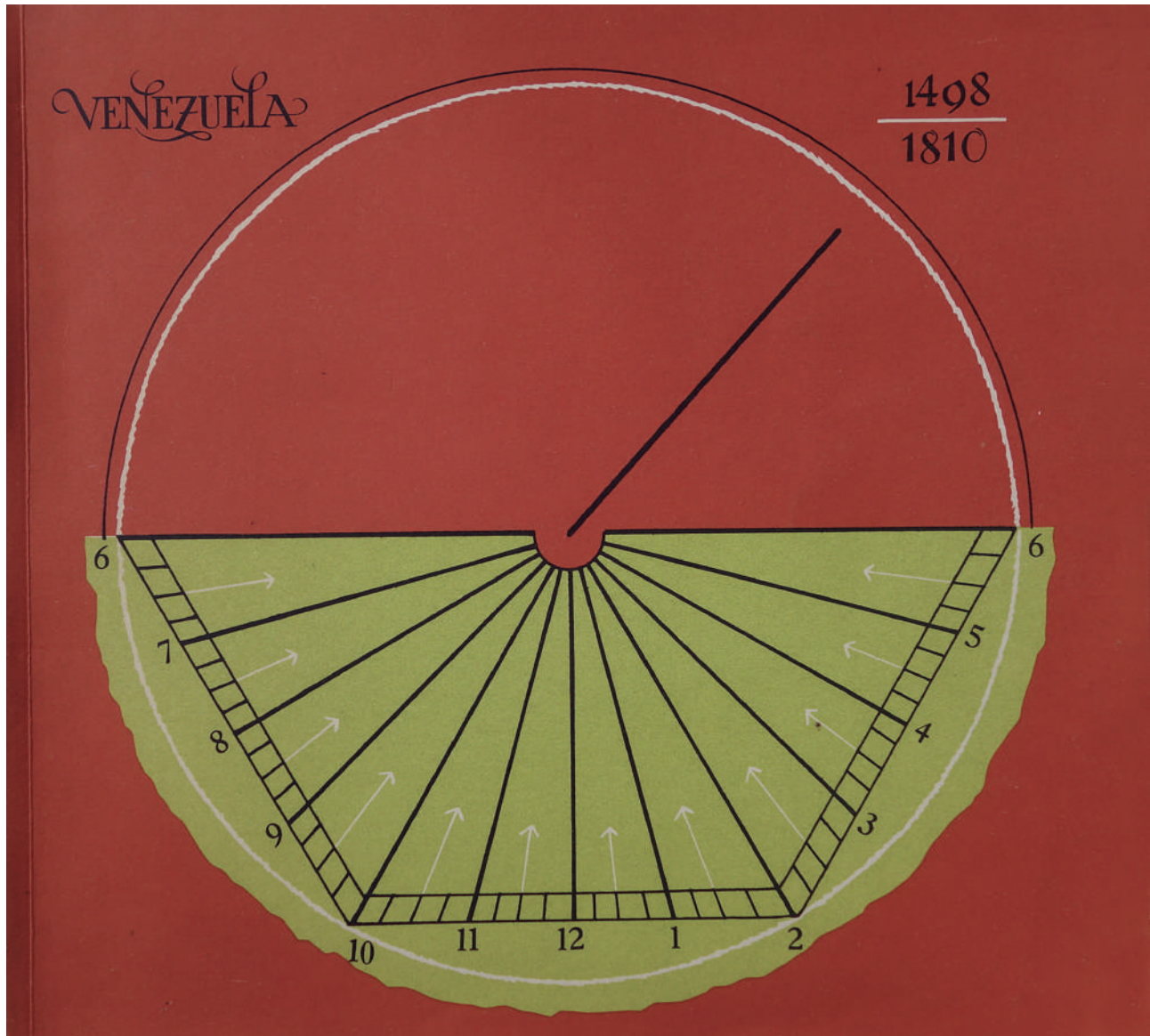
11

ANTES DE LOS INCAS:
T I W A N A K U
GRAZIANO GASPARINI

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

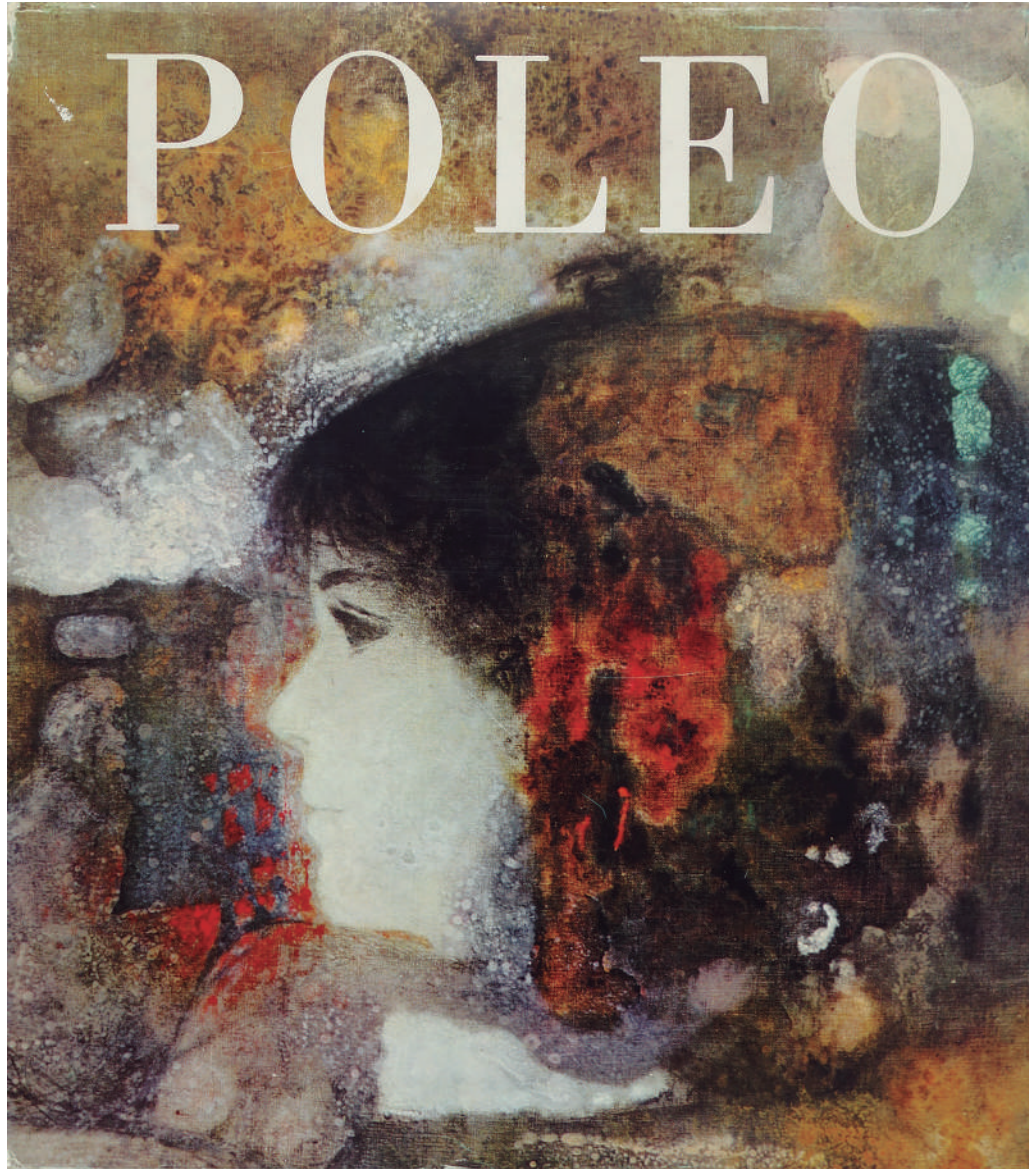
7

7. Graziano Gasparini. Antes de los incas: Tiwanacu. Colección Espacio y Forma, N° 11. Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1963.



8

8. Venezuela 1498-1810. Catálogo de la exposición. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1965. Colección MLR.



9

9. Frank Elgar. Poleo. Edición a cargo de Graziano Gasparini. Caracas, Ediciones Armitano, 1970. Colección MLR.



GRAZIANO

10

10. Graziano. Catálogo de la exposición. Galería Acquavella, Caracas, 1970.



11

11. Graziano. La iglesia encalada (1970). Óleo. (Repr. Graziano. Catálogo de la exposición. Galería Acquavella, Caracas, 1970).



12

13



12. Graziano. Paraguaná (1970). Óleo. (Repr. Graziano. Catálogo de la exposición. Galería Acquavella, Caracas, 1970).

13. Graziano. Paraguaná (c.1970). Gelatina de plata sobre papel. Colección CEDODAL.



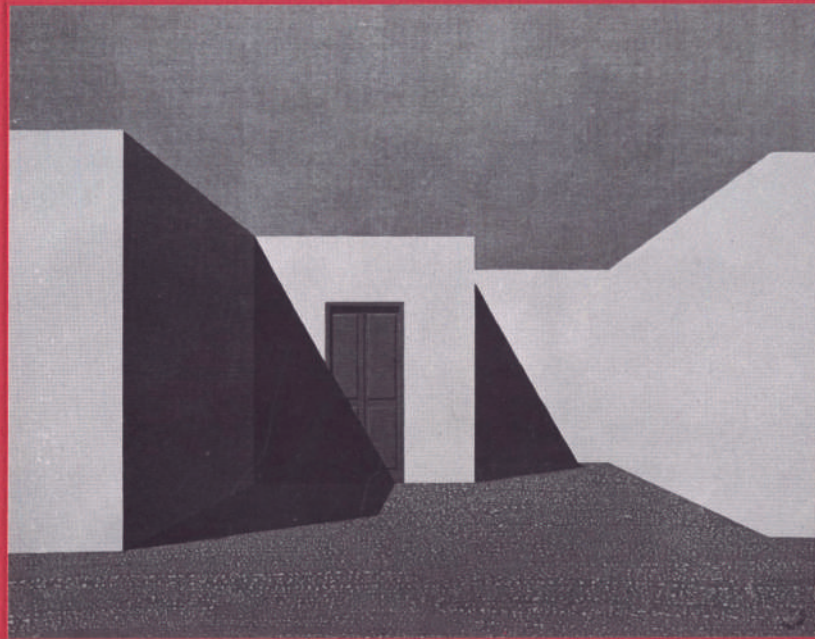
14



15

14. Graziano. (Repr. Graziano. Catálogo de la exposición. Galería Acquavella, Caracas, 1970).

15. Graziano. (Repr. Graziano. Catálogo de la exposición. Galería Acquavella, Caracas, 1972).



GRAZIANO

16

16. Graziano. Catálogo de la exposición. Galería Acquavella, Caracas, 1972.

196

GRAZIANO GASPARINI Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

17



18



17. Calle típica de San Lázaro (Venezuela), en 1975 (Foto: Luise Margolies de Gasparini).

18. La misma calle de San Lázaro de la imagen anterior, pintada por Graziano en 1974. Óleo sobre lienzo, 74 x 94 cm. Colección privada.

19



20



19. Graziano Gasparini y Luise Margolies de Gasparini en Tambo Colorado (Perú), agosto de 1970.

20. Graziano y Luise en San Felipe del Progreso (México), mayo de 1970.

Luise se encontraba terminando el trabajo de campo para su doctorado en antropología.

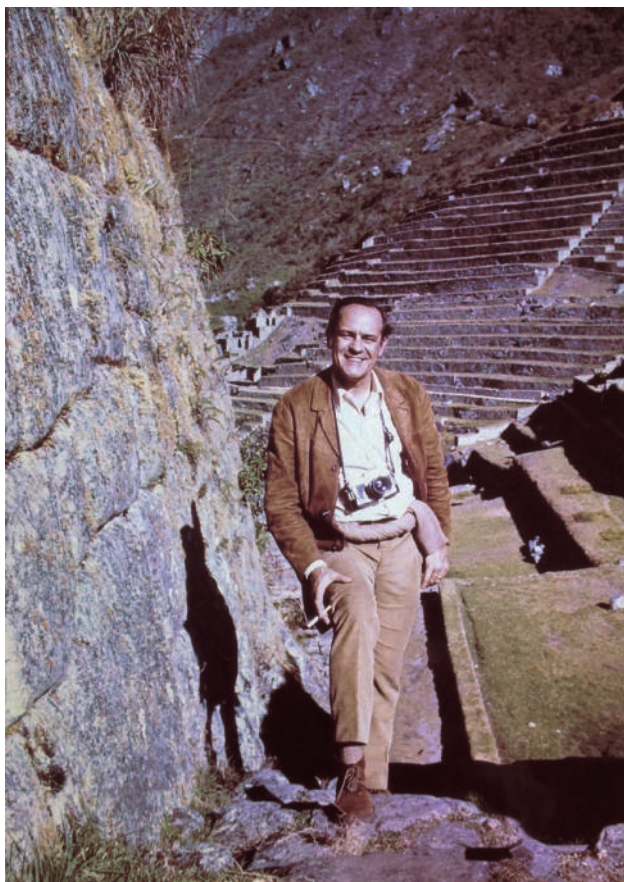
21



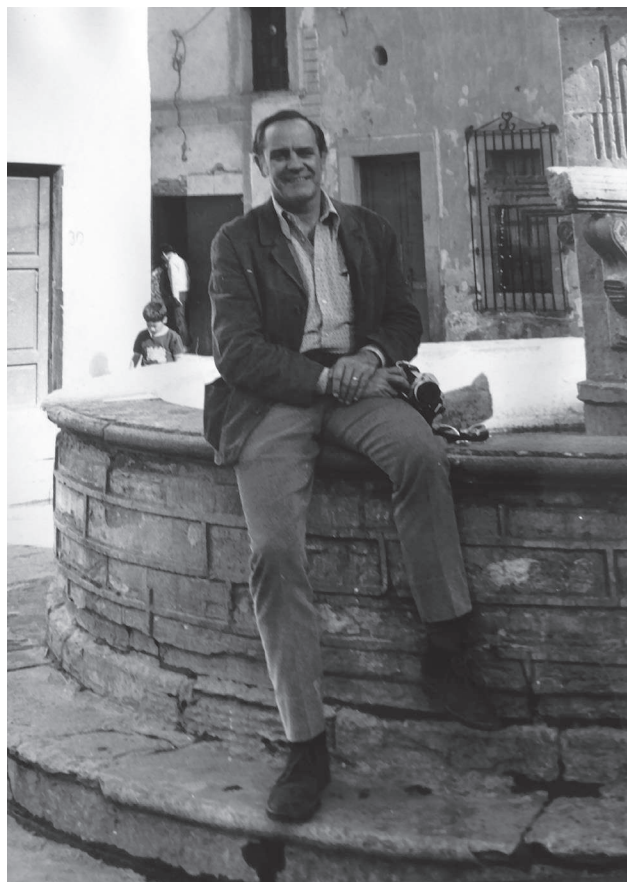
22



21. Graziano y Luise
en Machu Picchu
(Perú), julio de 1972.
22. Graziano y Luise
en Antigua Guatemala,
enero de 1973.



23



24

23. Graziano en Machu Picchu (Perú), julio de 1972. (Foto: Luise Margolies de Gasparini).

24. Graziano en Querétaro (México), enero de 1973. (Foto: Luise Margolies de Gasparini).

25



26



25. Graziano en Guanajuato (México), enero de 1973 (Foto: Luise Margolies de Gasparini).

26. Graziano en Querétaro (México), octubre, 1978, durante el Simposio Interamericano del Patrimonio Artístico.

27



28



27. Graziano. Chincheros (Caracas, 1980). Lápiz sobre papel, 47 x 63 cm.
Colección Luise Margolies de Gasparini.

28. Graziano. Chincheros (Caracas, 1980). Lápiz sobre papel, 47 x 63 cm.
Colección Luise Margolies de Gasparini.



29

29. Graziano. Chincheros (1980). Crayón sobre papel, 50 x 72 cm. Colección privada. (Fotografía Abel Naím. Cortesía Fundación Odalys).

30



31



30. Sala de la casa de Graziano y Luise Gasparini en la década de 1980. Al fondo pueden verse los cuadros de Franco Gentilini y Emilio Vedova. El mueble que se ve a la derecha fue diseñado por Graziano.

31. Sala de la casa de Graziano y Luise en la década de 1980.

32



33



32. Estudio-biblioteca de Graziano y Luise en los 80. Autorretrato de Carlo Carrá (Premio Graziano 1954) y obra de Roberto Crippa.

33. Sala de la casa de Graziano y Luise en la década de 1980.

10. PALABRAS FINALES

Entre el miércoles 15 y el domingo 19 de abril de 2009 permanecemos con mi padre y con Graziano instalados en el Hato Las Virtudes, en Paraguaná. En los días intermedios grabé (sólo audio) varias horas de entrevista y conversaciones entre los tres, lo mismo que el lunes 20, ya en Caracas, cuando fuimos a cenar a casa de Graziano, para coronar el encuentro y seguir con la charla. En todos esos días hablamos de decenas de temas, de política, de cultura, de universidad, de viajes, de investigaciones, de libros, de amigos comunes...

En esos marcos surgieron —más allá de todo lo relacionado con las artes que volcamos a lo largo de este trabajo— asuntos como la pérdida de bibliotecas y archivos, la ignorancia y la desidia de los gobiernos por el patrimonio, la organización de los acervos fotográficos de Graziano y del CEDODAL (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires), el viaje de Hiram Bingham de Caracas a Bogotá en 1906 y el trabajo que Graziano y Luise Margolies habían hecho sobre el mismo (aún inédito), los viajes de registro de la arquitectura colonial venezolana por parte de Graziano y la formación de alumnos universitarios en ese contexto, el daño al Intihuatana de Machu Picchu por una grúa que grababa un comercial de cerveza, los viajes que habíamos hecho nosotros el año anterior por el Departamento de Apurímac (Perú)³⁰⁸, la organización de la exposición de fotografías de Graziano que se haría al mes siguiente en Buenos Aires, de la vida en esta ciudad y en la de Caracas, las fortificaciones, Fernando Chueca Goitia, Luis Cervera Vera o Antonio Bonet Correa, Armando Reverón, Paolo Gasparini, la destrucción del tejido económico venezolano, el chavismo, la apatía en Cuba, la vida en Paraguaná, los libros en proyecto, los retablos venezolanos, la decadencia cultural caraqueña en los últimos tres años, el valor de los archivos fotográficos y las gestiones que había hecho Graziano para la conservación de los propios, las competiciones europeas de 110 metros con vallas, salto en alto y salto triple en las que Graziano había participado en su juventud, sus vínculos con Paraguaná y la decisión de comprar la hacienda, el movimiento moderno en la arquitectura latinoamericana, Carlos Raúl Villanueva, Héctor Velarde y José Luis Sert, Le Corbusier en América, se habló de Cartagena de Indias, Cusco, Venecia, Víctor Pimentel y Carlos Flores Marini (los dos latinoamericanos firmantes de la Carta de Venecia en 1964), la historiografía de la arquitectura brasileña, los investigadores que viajan mucho pero escriben poco, el amor a los monumentos y el amor a la plata, la restauración de monumentos, Carlo Giulio Argan, más libros de publicación inminente, la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela en perspectiva, la Ciudad Universitaria de Caracas y su degradación, Juan Pablo Bonta y sus métodos de trabajo en la valoración de la arquitectura continental, Eladio Dieste, el concepto de “arquitectura mestiza”, los viajes de Graziano entre Perú y Bolivia en 1964, José de Mesa y Arturo Posnansky, la degradación de Cuzco por culpa del mal gusto y el turismo, la restauración de conjuntos arqueológicos en Bolivia, sobre el libro *Arquitectura Inka* y sus derivaciones, la confitería “El Ayllu” de Cusco, Guillermo Furlong y Héctor Schenone, los planos de iglesias hechos por Graziano a lo largo de 15 años perdidos por la desidia de quienes debían conservarlos, el proyecto “Barroco mundial” dirigido por Bonet Correa, el ombliguismo y el desconocimiento de lo que se produce en otros países de América, las comunicaciones entre colegas, y, en fin, la importancia de lo que uno deja como legado en la vida.

308. Se plasmarían en el libro: Viñuales, Graciela María; Gutiérrez, Ramón. *Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac*. Buenos Aires, CEDODAL, 2014.

Antes de partir de vuelta a Caracas, tomé varias fotos de la Hacienda Las Virtudes, de su espléndido exterior y de varias habitaciones. Hablamos de los cuadros suyos que conservaba allí, sobre todo de dos de ellos, los que había titulado *Las tres marías* y *Rosamundo*, los cuales había querido conservar para él y no venderlos, porque le gustaban mucho. De *Rosamundo* destacaba las sombras: “en este caso sí hay algo de perspectiva para poder crear esas sombras... En estos cuadros, sin duda, hay algo del alma del arquitecto”³⁰⁹. Con su venia, y porque no pude evitar pedírselo, fotografié algunas páginas de su agenda, verdaderos ejercicios plásticos, espontáneos, intervenidos con varios colores, llenos de anotaciones, de nombres y números telefónicos, y de los típicos garabatos que inconscientemente la mano traza mientras estamos abducidos por una conversación de teléfono. Entre la maraña de datos emergen composiciones de tinte abstracto y geométrico, alguna pequeña figura también, y se vislumbra con claridad el inevitable trazo del arquitecto.

Entre los recuerdos finales que me queda de aquel viaje es cuando Graziano me dedicó y regaló un ejemplar del *Alturas de Machu Picchu* de Neruda ilustrado con sus fotografías (1972) con su sobrecubierta negra y amarilla, impecable. Estando en el aeropuerto de Caracas, ya a punto de embarcar de regreso hacia España, me convocan por los altavoces, junto a otros pasajeros, para hacer revisión de equipajes. Delante de mí abren la caja de libros que había despachado y meten la mano sin cuidado alguno, para tantear posibles elementos peligrosos (quizá algún libro podía serlo), y aquella sobrecubierta queda destrozada. Les da igual. El policía de turno me pregunta a qué me dedico: “soy profesor de historia del arte” le digo; y, contundente, me llega la segunda pregunta: “¿qué es la historia del arte?”. Entonces entiendo aún con más crudeza varias de las reflexiones hechas por Graziano en los días anteriores y sus pesares.

En mayo de 2009, al mes siguiente de nuestra visita a Graziano en Paraguaná y Caracas, con una selección de las fotos donadas por él al CEDODAL, dirigido por mis padres Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales, se llevaría a cabo la exposición “Graziano Gasparini. Memoria y permanencia”, conformada por 30 imágenes. El repertorio seleccionado para la exhibición fue variado, incluyéndose fotografías de monumentos precolombinos de Perú, Bolivia y México —fundamentalmente de Yucatán— y coloniales de Perú y, sobre todo, de Venezuela, con fuerte acento vernáculo. El catálogo incluyó tres textos, uno a cargo de Ramón Gutiérrez, “Memoria y permanencia”, en el que hablaba de “la *Memoria* de los testimonios arqueológicos y la *Permanencia* intemporal de las arquitecturas populares”³¹⁰; otro del propio Graziano, titulado “La Venezuela de los años 50” y finalmente uno de Patricia Méndez, “Arquitectura a la luz del mediodía”, en el que señala como aptitudes del imaginario de Graziano los “espacios inmensos en visiones minimalistas, casi dignas de una visión metafísica, pictórica y distante de cualquier escala mensurable”³¹¹.

En su escrito, Ramón Gutiérrez refiere a esas “fotografías que son un patrimonio que nos habla de nuestro patrimonio”:

“Gasparini nos presenta en su trayectoria de investigador, de historiador y de crítico, dos elementos de peculiar interés. El primero de ellos es que ha recorrido en plenitud el continente y registrado cuidadosamente aquellas manifestaciones que expresaban los rasgos relevantes de su arquitectura histórica. La otra su mirada desde afuera y moldeada en una óptica de la modernidad europea lo incita a documentar aquellos aspectos que materializan unas arquitecturas potentes en su majestuosidad o en su profundo contenido simbólico.

309. Entrevista del autor con Graziano Gasparini. Hacienda Las Virtudes, Paraguaná, 18 de abril de 2009.

310. Gutiérrez, Ramón. “Memoria y permanencia”. En: *Graziano Gasparini. Memoria y permanencia*. Buenos Aires, CEDODAL, 2009, p. 4.

311. Méndez, Patricia. “Arquitectura a la luz del mediodía”. En: *Graziano Gasparini. Memoria y permanencia*. Buenos Aires, CEDODAL, 2009, p. 14.

Su adhesión a una plástica metafísica que lo ha acompañado en su propia tarea pictórica se evidencia en algunas fotografías en una sensible abstracción compositiva dónde se pondera con nitidez la fuerte «presencia de lo ausente» como le gusta decir a Gasparini y recordando la obra de Chirico.

(...). Su ojo acostumbrado a la abstracción y a la geometría sin embargo se enternece ante una arquitectura popular de texturas y colores impensables³¹².

A ello añadía Patricia Méndez:

“Gasparini... interpreta plásticamente por medio de sus fotografías reforzándolas con un interés adicional. La arquitectura de sus fotos delinea límites dónde están difusos, integra elementos, vegetación, texturas o facilita la continuidad de muros que se funden en los bordes de cada una de esas visiones bien plásticas y que dejan adivinar un correcto manejo de las proporciones áureas...”³¹³.

Graziano realizaría aún dos exposiciones más de fotografía, ambas llevadas a cabo en la Sala Trasnocho Arte Contacto (TAC), ubicada en el Centro Comercial Paseo Mercedes de Caracas: *2 x Gasparini. Dos miradas a la arquitectura venezolana*, junto a su hermano Paolo en marzo de 2010, y otra, titulada *Las Italías de Caracas*, en 2012. Particularmente singular fue la primera, curada por Sagrario Berti, en la cual se evidenciaban convergencias y diferencias entre la praxis de los hermanos Gasparini, más inclinado Graziano a la arquitectura popular y colonial y, en el caso de Paolo, a la arquitectura urbana³¹⁴.

* * * * *

Graziano Gasparini falleció el 30 de noviembre de 2019. Con la realización de este trabajo cumplimos una deuda de gratitud y amistad con él. Su generosidad, al compartir sus recuerdos y dotarnos de los valiosos y necesarios materiales para estructurar basamentalmente esta investigación, resultaron el verdadero motor que nos incitó a acudir al rescate de aquellos olvidados episodios que suponen sus acciones en el campo de las artes plásticas, opacados sin duda por su relevante y dilatada praxis como historiador de la arquitectura. Los conceptos de “Memoria” y de “Persistencia”, plasmados en el título de su exposición fotográfica en el CEDODAL, caracterizan a la perfección las finalidades que nos guiaron: recuperar estas memorias de Graziano, para que persistan y sirvan a las nuevas generaciones.

* * * * *

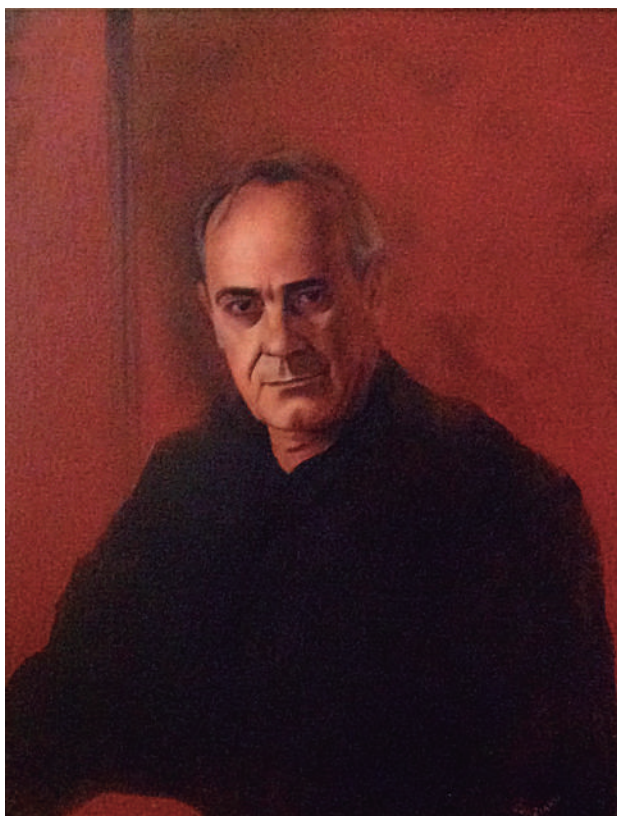
“Los momentos son del hombre, el tiempo es de la eternidad”.

(Graziano Gasparini. “La Venezuela de los años 50”. En: *Graziano Gasparini. Memoria y permanencia*. Buenos Aires, CEDODAL, 2009, p. 10).

312. Gutiérrez, Ramón. “Memoria y permanencia”. En: *Graziano Gasparini. Memoria y permanencia*. Buenos Aires, CEDODAL, 2009, p. 4.

313. Méndez, Patricia. “Arquitectura a la luz del mediodía”. En: *Graziano Gasparini. Memoria y permanencia*. Buenos Aires, CEDODAL, 2009, p. 14.

314. “Introducción”. *2 x Gasparini: dos miradas a la arquitectura venezolana*. Catálogo de exposición. Caracas, Sala Trasnocho Cultural, 2010.

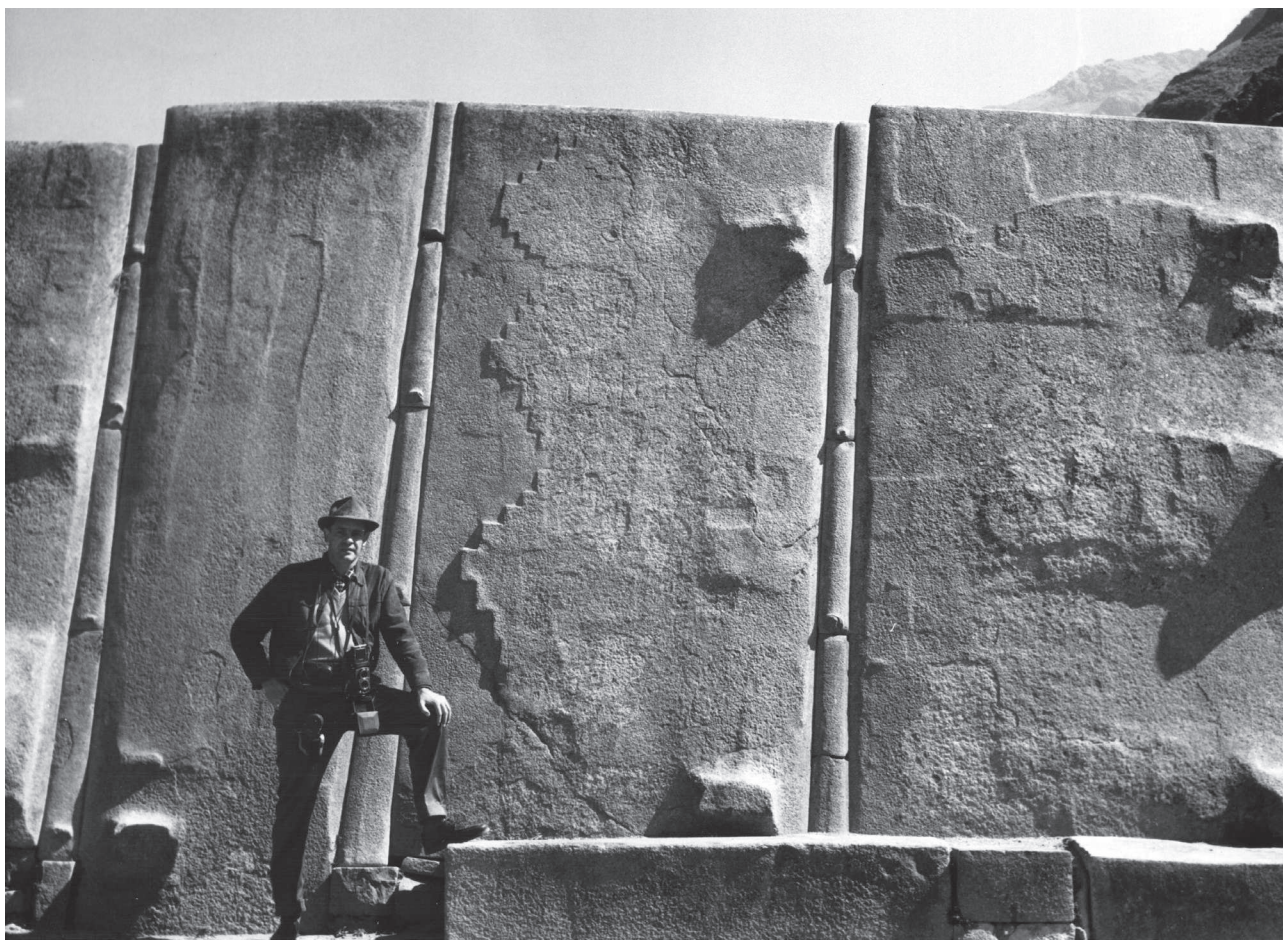


1



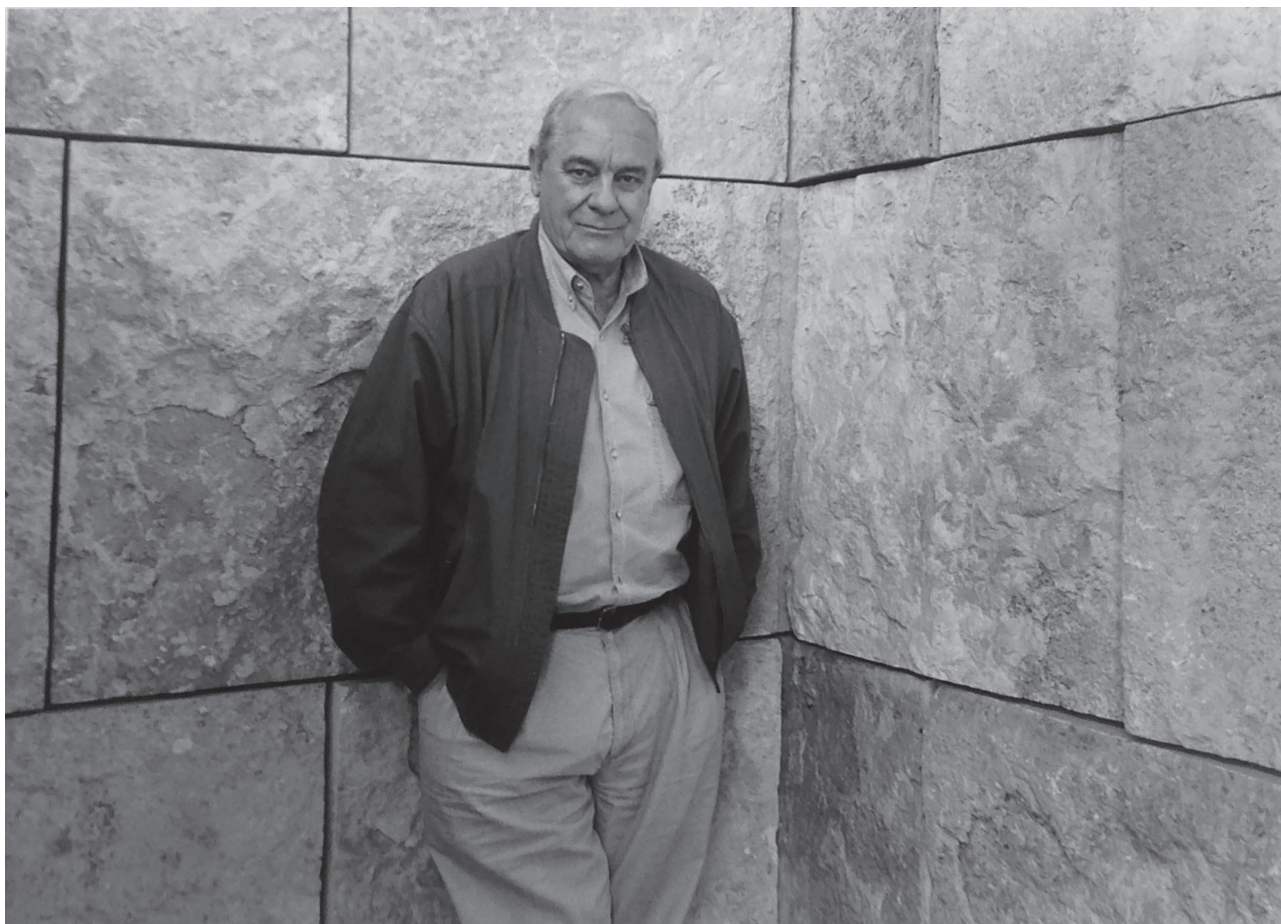
2

1. Graziano. Autorretrato (finales de los años 80). Óleo sobre lienzo 77.5 x 61.5 cm. Colección privada.
2. Graziano. Autorretrato (finales de los años 90). Óleo sobre lienzo 90 x 70 cm. Colección privada.



3

3. Graziano en Ollantaytambo (Perú), en los años 60.



4

4. Graziano en Getty Center, Santa Monica (CA), en junio de 1994 durante su estancia como Getty Scholar (1993-1994). (Foto: Luise Margolies de Gasparini)

5



6



5. Hato Las Virtudes, Paraguaná (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 2009).

6. Hato Las Virtudes, Paraguaná. Interior de la casa, con piezas de arte popular y, en la pared, la pintura Rosamundo de Graziano. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 2009).



7. Hato Las Virtudes, Paraguaná. Taller de pintura de Graziano. (Foto: José de Nordenflycht, 2007).

8. Hato Las Virtudes, Paraguaná. Taller de pintura de Graziano. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 2009).

9



10



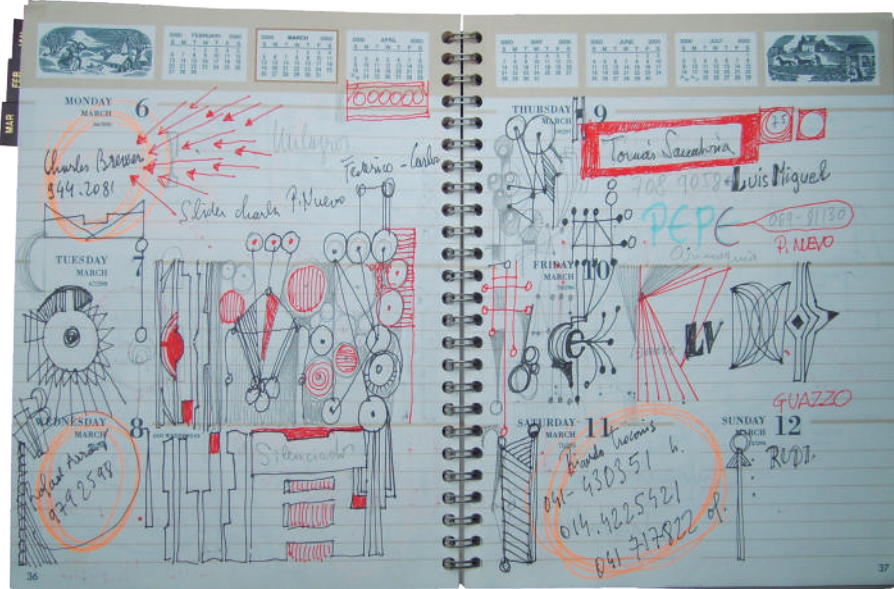
9. Graziano. Las tres marías (c.2005). Óleo sobre lienzo. Colección privada.
 10. Graziano. Rosamundo (c.2005). Óleo sobre lienzo. Colección privada.



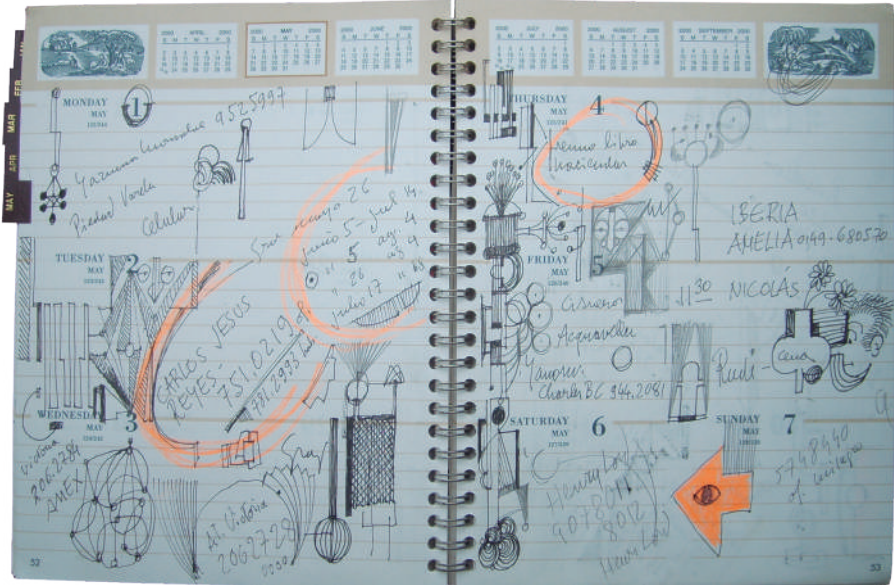
11. Graziano. Paraguaná (c.2005). Óleo sobre lienzo. Colección privada.

12. Graziano. Paraguaná (c.2005). Óleo sobre lienzo. Colección privada.

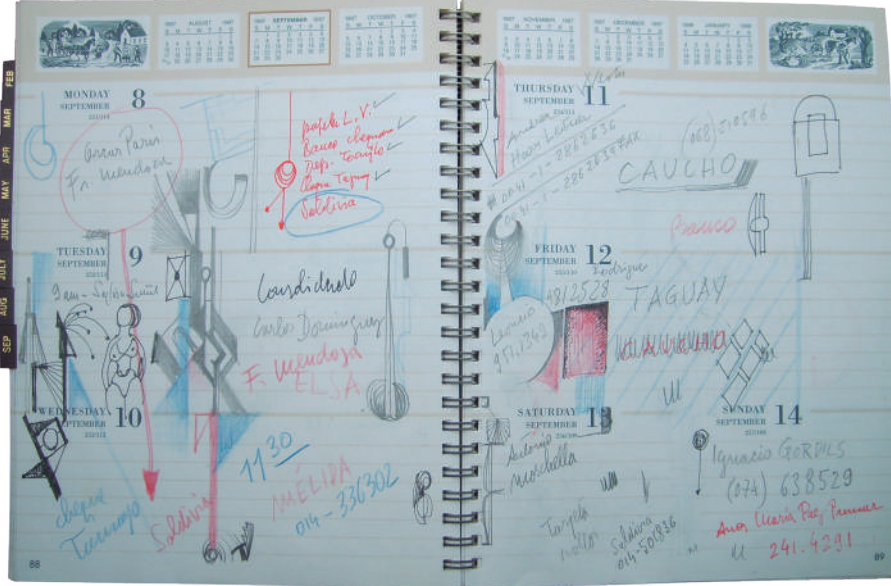
13



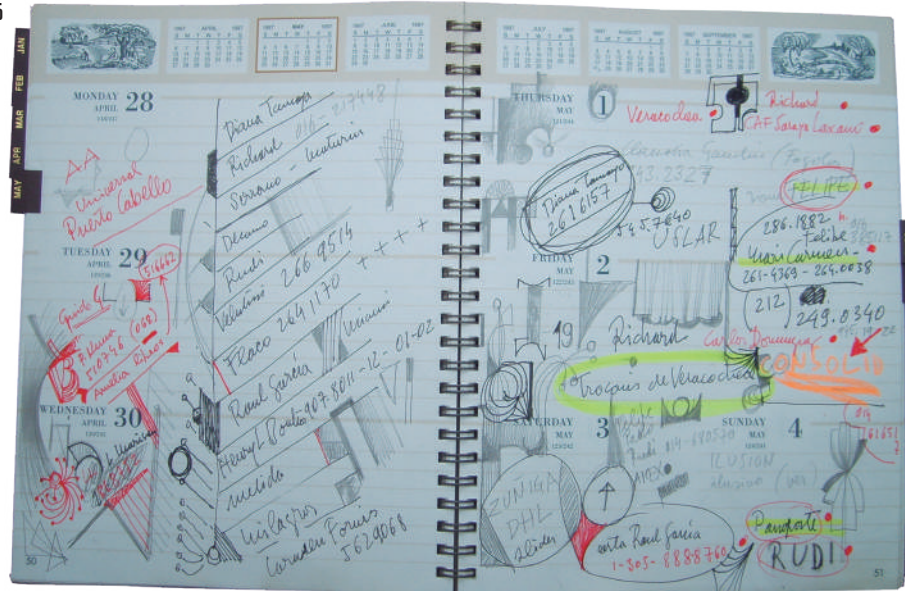
14



15



16



13-16. Agendas de Graziano Gasparini, 1997-2000.

17



18



17. Ramón Gutiérrez y Graziano Gasparini. Hato Las Virtudes, Paraguaná, abril de 2009.

18. Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Graziano Gasparini. Hato Las Virtudes, Paraguaná, abril de 2009.

GRAZIANO GASPARINI

Memoria y permanencia



19

19. Graziano Gasparini. Memoria y permanencia. Catálogo de la exposición. CEDODAL, Buenos Aires, mayo de 2009.

GRAZIANO GASPARINI (1924-2019)

A los 95 años ha fallecido en Caracas Graziano Gasparini, reconocido como el mayor historiador de la arquitectura que tuvo Venezuela. Puedo afirmar esto porque hace menos de un mes he recibido de Graziano dos libros que escribió el año pasado sobre una fortificación colonial y sobre la decadencia de la arquitectura contemporánea, escrito con la habitual ironía y sentido del humor que lo caracterizaba. Muchos de mis amigos y compañeros saben de las distintas miradas que Graziano y yo hemos tenido y las polémicas que sobre el barroco americano sostuvimos en el Congreso de Roma en 1980. Sin embargo, el diálogo que practicamos en 1994 en la Fundación Getty nos acercó en lo personal más allá de mantener ambas nuestras discrepancias sobre cómo valorar nuestra arquitectura americana desde la óptica europea de Graziano o la propia que sosteníamos.

Graziano fundó en 1962 el Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela y editó un Boletín que abrió las puertas a un debate sobre la crítica y valoración de la arquitectura buscando superar la lectura de los historiadores del arte caracterizada por la aproximación formalista, apelando a las nuevas consideraciones espacialistas impulsadas por Bruno Zevi. Las décadas del 60 y 70 tuvieron a Gasparini en el centro del debate teórico y su libro “América: barroco y arquitectura” (1972) concitó las líneas límites de una mirada que reemplazaba forma por espacio. Ello se hacía sin extenderse cabalmente a las fuentes históricas ni al contexto social y cultural de la producción. Buena parte de las adjetivaciones que se aplicaron en estas décadas a las arquitecturas americanas como menores, provincianas, anacrónicas, imitadoras de lejanas cabezas de serie, conflictuaron las valoraciones históricas más tradicionales, consideradas simplemente como apreciaciones positivistas de los registros de archivos de los antiguos maestros.

La hipótesis planteada de una arquitectura europea con una ornamentación americana, lejos de ordenar el debate lo llevó a la discusión microscópica sobre el origen de la papaya, la flor de la cantuta, el maíz, los monos y pájaros y hasta las sirenas tocando el charango o la guitarra. Luego vendría la discusión semántica del arte “mestizo”, de lo “colonial” o “virreynal”, de lo “latinoamericano” o “iberoamericano” y otros entretenimientos bastante irrelevantes. Por suerte, Graziano recorrió y documentó, como un excepcional fotógrafo que era, las arquitecturas populares y coloniales de Venezuela en una tarea que ha resultado extremadamente importante para el país. Incursionaría con dibujos y relevamientos en la arquitectura prehispánica con reconocidos libros sobre los Incas publicado junto a su esposa Luise Margolies e ilustraría con sus fotos el libro *Alturas de Machu Picchu* de Neruda. Decenas de libros con rigor y calidad editorial testimonian su tarea historiográfica.

A fines del siglo XX abandonó el ejercicio profesional y las obras de restauración que fueron parte de controversias sobre los criterios y eventuales reconstrucciones realizadas. Pero Gasparini partió de este mundo haciendo, dando testimonio de sus talentos, afirmado en aquello que creía, manifestando sin temores su desprecio a unas circunstancias sociales y culturales que estaban lejos de aquel país que él quería cambiar de otra forma. Un país que documentó y pintó en su arquitectura vernácula y aun aquellas otras que, sin dejar de compararlas con sus presuntos modelos europeos, testimoniaban la identidad de esa Venezuela que él quiso y difundió.

Ramón Gutiérrez

Boletín del CEDODAL (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana), Buenos Aires, N° 83, diciembre de 2019, p. 4.

BIENALES DE VENEZIA (1948-1956)



1. Cartel de la IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica y I Esposizione Tecnica della Cinematografia. Biental de Venecia, 1948. (Foto Giacomelli, Venecia).



2. Graziano. Ícaro (1948). Óleo sobre lienzo. Colección privada, Gorizia. (Foto Giacomelli, Venecia).



XXVIII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA 1956
PADIGLIONE VENEZUELA PROSPETTIVA ESTERNO

Fototeca A.S.A.C. BIENNALE

(1049) Foto Giacomelli - Venezia

3. Pabellón de Venezuela. XXVIII Bienal de Venecia, 1956. (Foto Giacomelli, Venecia).



XXVIII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA 1956
PADIGLIONE VENEZUELA PROSPETTIVA DALL' ESTERNO

Fototeca A.S.A.C. BIENNALE

(1154) Foto Giacomelli - Venezia

4. Pabellón de Venezuela. XXVIII Bienal de Venecia, 1956. (Foto Giacomelli, Venecia).



XXVIII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA 1956
PADIGLIONE VENEZUELA PROSPETTO INTERNO

Fototeca A.S.A.C. BIENNALE

(1155) Foto Giacomelli - Venezia

5. Pabellón de Venezuela. XXVIII Bienal de Venecia, 1956. (Foto Giacomelli, Venecia).



6. Graziano saludando al presidente italiano Giovanni Gronchi. Pabellón de Venezuela. XXVIII Bienal de Venecia, 1956.



7. Alejandro Otero, Olga Lagrange de Gasparini, Max Ernst y Graziano Gasparini. Pabellón de Venezuela. XXVIII Biental de Venecia, 1956. (Foto Giacomelli, Venecia).



8. Olga Lagrange de Gasparini, Max Ernst y Graziano Gasparini junto a una escultura de Francisco Narváez. Pabellón de Venezuela. XXVIII Biental de Venecia, 1956.



9. Carlo Scarpa observando el óleo Iglesia colonial (1951) de Graziano. Pabellón de Venezuela. XXVIII Bienal de Venecia, 1956. (Foto Giacomelli, Venecia).



10. Pabellón de Venezuela. XXVIII Bienal de Venecia, 1956. Al fondo, uno de los Coloritmos de Alejandro Otero; en primer plano, a la derecha, obras de Graziano: Paisaje colonial (1952) y El muro de la iglesia (1955). (Foto: Graziano Gasparini).



11. Pabellón de Venezuela. XXVIII Bienal de Venecia, 1956. Tres obras de Graziano: Iglesia colonial (1951), Pueblo (1956) y El muro (1954), y tres obras de Armando Barrios (Foto: Graziano Gasparini).

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CARACAS (1957-1958)



12. Escaparate de la Galería de Arte Contemporáneo, Caracas, durante la exposición de Alejandro Otero (1957). (Foto: Paolo Gasparini).



13. Exposición Alejandro Otero. Galería de Arte Contemporáneo, Caracas, mayo de 1957. (Foto: Paolo Gasparini).



14. Exposición Alejandro Otero. Galería de Arte Contemporáneo, Caracas, mayo de 1957. (Foto: Paolo Gasparini).

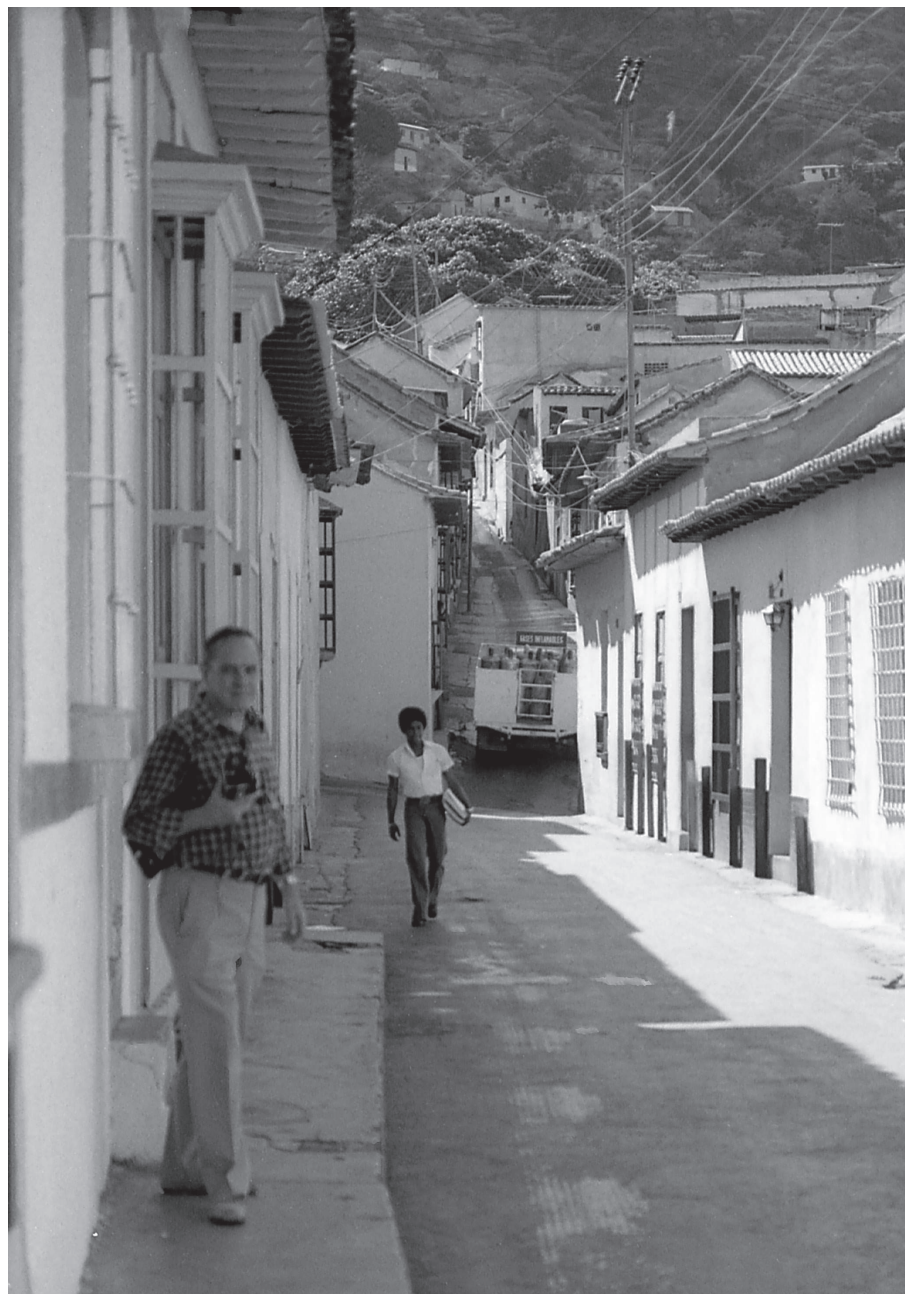


15. Exposición Alejandro Otero. Galería de Arte Contemporáneo, Caracas, mayo de 1957. (Foto: Paolo Gasparini).



16. Exposición Bernard Buffet. Galería de Arte Contemporáneo, Caracas, abril de 1958. (Foto: Paolo Gasparini).

GRAZIANO GASPARINI EN LALENTE DE RAMÓN PAOLINI (1974-2012)



17. Graziano Gasparini en La Guaira, 1974.



18. Graziano en Paraguaná, 1976.



19. Graziano pintando la fecha y las iniciales de Bartolomé de Amphoux, 1977.



20. Graziano pintando la fecha y las iniciales de Bartolomé de Amphoux, 1977.



21. Graziano en Mucuchíes, 1978.



22. Graziano en Páramo de Apartaderos, 1978.



23. Cornelis Zitman y Graziano. Trapiche Taller de Cornelis en la Hacienda La Trinidad, Caracas, 2012.



24. Cornelis Zitman, "El Flaco" Domingo Álvarez y Graziano. Trapiche Taller de Cornelis en la Hacienda La Trinidad, Caracas, 2012.



25. Paolo y Graziano Gasparini, en ocasión de la investidura de Graziano como Doctor Honoris Causa en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2009.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- AA.VV. *Indagación de la imagen. La figura. El ámbito. El objeto. Venezuela, 1680-1980*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1980-1981.
- Alambert, Francisco; Lopes Canhête, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do Museu è era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo, Boitempo, 2004.
- Alejandro Otero. *Memoria crítica*. Caracas, Galería de Arte Nacional-Monte Ávila Editores, 1993 (1ª ed.); Caracas, Artesanosgroup Editores, 2008 (2ª ed.).
- Alfredo Boulton. *Fotografías*. Caracas, O. Ascanio Editores, 1995.
- Amarante, Leonor. *As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987*. São Paulo, Projeto, 1987.
- Antillano, Sergio. *Los Salones de arte*. Caracas, Maraven S.A., 1989.
- Araujo Suárez, Carmen C.; Niño Araque, William (curadores). *Wallis, Domínguez y Guinand. Arquitectos pioneros de una época*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1998.
- Armas Alfonzo, Alfredo. *Diseño gráfico en Venezuela*. Caracas, Maraven, 1985.
- Arroyo C., Miguel G. *Breve introducción a la pintura venezolana*. Caracas, Oficina Central de Información, 1967.
- Barbero, Luca Massimo (ed.). *Spazialismo. Arte astratta a Venezia 1950-1960*. Catálogo de la exposición. Vicenza, Basilica Palladiana, 1996.
- Barbero, Luca Massimo. *Carlo Cardazzo una nuova visione dell'arte*. Catálogo de la exposición. Venecia, Fondazione Peggy Guggenheim, 2008.
- Barbero, Luca Massimo (ed.). *Tancredi: una retrospettiva*. Catálogo de la exposición, Venecia, Marsilio Editore, 2016.
- Barrios Nogueira, Carola. "El Museo de Arte de Niemeyer: su lugar en el paisaje moderno de Caracas". *ArqTexto*, Porto Alegre, Nº 10-11, 2008, pp. 76-91.
- Berti, Sagrario (coord.). *2 x Gasparini: dos miradas a la arquitectura venezolana*. Catálogo de exposición. Caracas, Sala Trasnocho Cultural, 2010.
- Bianchi, Giovanni. "Carlo Cardazzo, profilo di un collezionista, editore e gallerista". *Quaderni della donazione Eugenio Da Venezia*, Venecia, Nº 16, 2006, pp. 67-79.
- Bianchi, Giovanni. *Un cavallino come logo*. Venecia, Cavallino, 2007.
- Bianchi, Giovanni. "Carlo Cardazzo e Trieste: alcuni episodi significativi". *AFAT 32*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2013, pp. 143-165.
- Blanco, Lourdes. "A solas en la Sala Mendoza". En: Fajardo-Hill, Cecilia y Sánchez, Aixa (eds.). *Sala Mendoza 1956-2001. 45 años de historia del arte contemporáneo en Venezuela*. Caracas, A.C. Luis de Mendoza para la Cultura, 2001.
- Boulton, Alfredo (prólogo). *Exposición retrospectiva de Armando Reverón*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1955.
- Boulton, Alfredo. "Perspectiva de la pintura venezolana". *Exposición Internacional de Pintura*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1955, s/p.
- Burelli, Guadalupe. *Italia y Venezuela: 20 testimonios*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2006.
- Calzadilla, Juan. *Movimientos y vanguardia en el arte contemporáneo en Venezuela*. Caracas, Concejo Municipal del Distrito Sucre, 1978.

- Calzadilla, Juan. "Los tiempos heroicos. Génesis del arte contemporáneo en Venezuela en el marco del nacimiento de una Sala". En: Fajardo-Hill, Cecilia y Sánchez, Aixa (eds.). *Sala Mendoza 1956-2001. 45 años de historia del arte contemporáneo en Venezuela*. Caracas, A.C. Luis de Mendoza para la Cultura, 2001.
- Cardazzo, Angelica. *Caro Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952*. Venecia, Cavallino, 2008.
- Cardazzo, Renato; Fantoni, Antonella. *Il gioco del Paradiso*. Venecia, Edizione del Cavallino, 1996.
- Casanova, Sonia (coord.). *Reacción y polémica en el arte venezolano*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 2000.
- Cavanna, Arthur y Schidlower, Daniel (org.). *Réalités Nouvelles 1946-1955*. París, Galerie Drouart, 2006.
- Catálogo de catálogos. Bibliografía referencial de exposiciones realizadas en el Museo de Bellas Artes de Caracas 1938/2002*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 2003.
- Da Antonio, Francisco. *Textos sobre arte (Venezuela 1682-1982)*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1980.
- Del Guercio, Antonio. *La spiaggia di Renato Guttuso*. Roma, Editalia SL, 1956.
- Derbecq, Germaine. *Lo que es revelación. Textos críticos y curatoriales*. Buenos Aires, Iván Rosado Editor, 2020.
- Diament de Sujo, Clara. (Comentario crítico). En: *Pintura Venezolana. 19º Salón Oficial 1958*. Caracas, Creole Petroleum Corporation, 1958, s/p.
- Diament de Sujo, Clara. *Art in Latin America Today. Venezuela*. Washington, Pan American Union, 1962.
- Diehl, Gastón. "El arte sin fronteras". *Exposición Internacional de Pintura*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1955, s/p.
- Diez años de pintura italiana. Exposición circulante en Sur-América, organizada por la Bienal de Venecia por encargo del Ministerio de Asuntos Exteriores y del Ministerio de Educación*. Venecia, Arti Grafiche Sorteni, 1957.
- Di Martino, Enzo. *La Biennale di Venezia 1895-1995. Cento anni di arte e cultura*. Milán, Giorgio Mondadori, 1995.
- Dorronsor, Gorka. *Caracas*. Caracas, Fundación Polar, 1988.
- Elgar, Frank. *Poleo*. Caracas, Armitano Editor, 1970.
- Erminy, Perán. *Graziano Gasparini*. Catálogo de la exposición. Caracas, Sala de Exposiciones de la Fundación Eugenio Mendoza, 1959. Repr.: *Diccionario de las artes visuales en Venezuela*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1983, vol. 1, p. 151.
- Fajardo-Hill, Cecilia y Sánchez, Aixa (eds.). *Sala Mendoza 1956-2001. 45 años de historia del arte contemporáneo en Venezuela*. Caracas, A.C. Luis de Mendoza para la Cultura, 2001.
- Fernández, Horacio. *El fotolibro latinoamericano*. Barcelona, RM Verlag, 2011.
- Fox, Claire F. *Arte panamericano. Políticas culturales y guerra fría*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2016.
- Fulton, Christopher. "José Luis Cuevas y el «nuevo» artista latinoamericano". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. 34, N° 101, 2012.
- Gasparini, Graziano. "Venezuela". En: *XXVII Biennale di Venezia*. Venecia, Lombroso Editore, 1954.
- Gasparini, Graziano. "Venezuela". En: *XXVIII Biennale di Venezia*. Venecia, Alfieri Editori, 1956.
- Gasparini, Graziano. "Los muros blancos". *El Farol*, Caracas, N° CLXXVII, julio-agosto de 1958, pp. 34-38.
- Gasparini, Graziano. "El muro como expresión de humanidad". *Revista Shell*, Vol. 9, N° 37, Caracas, diciembre de 1960.
- Gasparini, Graziano. "Machu Picchu". *Shell*, Caracas, Año X, N° 39, junio de 1961, pp. 16-23.
- Gasparini, Graziano. "Visión arquitectónica de Tiwanacu". *Shell*, Caracas, Año XI, N° 44, septiembre de 1962, pp. 4-24.

- Gasparini, Graziano. *Antes de los incas: Tiwanacu*. Colección Espacio y Forma, N° 11. Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1963.
- Gasparini, Graziano. "La arquitectura colonial en Venezuela". *Venezuela 1498-1810*. Catálogo de la exposición. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1965.
- Gasparini, Graziano; Margolies, Luise. *Arquitectura Inka*. Caracas, Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, FAU-UCV, 1977.
- Gasparini, Graziano; Margolies, Luise. *Inca architecture*. Bloomington, Indiana University Press, 1980.
- Gasparini, Graziano. *Elogio de la piedra. Lo creativo en la arquitectura Inca*. Cusco, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, 2015.
- Gasparini, Marina, y otros. *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas, Universidad Central de Venezuela-Monte Ávila-CONAC, 1991.
- Giorgio Morandi, un homenaje: en la colección José Luis y Beatriz Plaza. Exposición. Caracas, Sala Mendoza, 24 de abril-25 de mayo de 1986.
- Gómez Sicre, José. *Exposición panamericana de pintura moderna con motivo de la toma de posesión de Rómulo Gallegos, presidente electo de Venezuela*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1948.
- Granados Valdés, Antonio. *Guía Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1974.
- Granados Valdés, Antonio. *Artistas de América*. Madrid, Ed. del autor, 1993.
- Granados Valdés. *Pinturas, dibujos, grabados*. Cieza (Murcia), Galería Efe Serrano, 2001.
- Graziano. Catálogo de la exposición. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1954.
- Graziano. Catálogo de la exposición. Galería Acquavella, Caracas, 1970.
- Graziano. Catálogo de la exposición. Galería Acquavella, Caracas, 1972.
- Graziano Gasparini. *Memoria y permanencia*. Buenos Aires, CEDODAL, 2009.
- Greco, Antonella; Gómez, Hannia. *Giò Ponti. La villa Planchart a Caracas*. Roma, Edizioni Kappa, 2008.
- Guccione, Margherita (coord.). *I disegni di Carlo Scarpa per la Biennale di Venezia. Architettura e progetti [1948-1968]*. 2ª ed. Roma, Gangemi Editore, 2005.
- Guevara, Roberto. "Antecedentes. Los Salones Oficiales, los Premios y la Plástica en Venezuela, 1940-1969". En: *Veinticinco años de premios nacionales y el desarrollo del Arte Contemporáneo en Venezuela, 1961-1986*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1987.
- Gulf-Caribbean Art Exhibition*. Catálogo de la exposición. Houston, Museum of Fine Arts, 4 de abril al 6 de mayo de 1956.
- Gutiérrez, Miguel Ángel. "Notas sobre montaje y política a propósito de Araya". *Pulsar. Revista de reflexión fílmica*. México, Núm. 1, verano de 2019.
- Gutiérrez, Ramón; Tartarini, Jorge; Stagno, Rubens. *Congresos Panamericanos de Arquitectos 1920-2000. Aportes para su historia*. Buenos Aires, CEDODAL, 2007.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "Barroco americano y contemporaneidad. Persistencias, resignificaciones, escenarios (1810-1945)". En: Rodríguez Moya, Inmaculada, y otros (eds.). *Arte y patrimonio en Iberoamérica: tráfico transoceánicos*. Castellón, Universitat Jaume I, 2016.
- Hernández de Lasala, Silvia. *En busca de lo sublime. Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2006.

- “Historia de la arquitectura religiosa colonial y post-colonial de Venezuela”. En: *Arquitectura religiosa colonial de Venezuela*. Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1955, s/p.
- Homenaje a Alfredo Boulton. Una visión integral del arte venezolano*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1987.
- Huizi, María Elena. *La cámara y el espejo. Victoriano de los Ríos. Serie fotográfica Armando Reverón*. Caracas, Odalys Ediciones de Arte, 2016.
- “Il padiglione del Venezuela alla Biennale”. *Domus*, Milán, N° 323, octubre de 1956, pp. 11-14.
- Jiménez, Ariel (coord.). *El peso de la forma. El diseño gráfico de Carlos Cruz-Díez*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2021.
- Marchiori, Giuseppe. “L’arte a Venezia dopo il 1945”. En: Marchiori, Giuseppe (ed.). *Il Fronte Nuovo delle Arti*. Vercelli, Giorgio Tacchini Editore, 1978.
- Meneses, Guillermo. *Pintura venezolana, 1661-1961*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1960-1961.
- Meneses, Guillermo. *El arte, la razón y otras menudencias*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1982.
- Messina, Maria Grazia (ed.). *Venezia 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*. Catálogo de la exposición. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2000.
- Monroy, Douglas (coord.). *Ricardo Razetti. Itinerario fotográfico. Venezuela y México*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1990.
- Museo de Bellas Artes de Caracas. Catálogo general*. Caracas, Talleres Tipográficos “El Globo”, enero de 1958.
- Navarrete, José Antonio. *Arte en libertad. Salón 1958*. Caracas, Museo Alejandro Otero, 1998.
- Navarrete, José Antonio. “Ricardo Razetti: un fotógrafo moderno en México y Venezuela”. www.prodavinci.com , Caracas, 4 de octubre de 2020. [Consultado: 16 de octubre de 2020].
- Navarrete, José Antonio. “Cuando el retrato lo firma Razetti (IV)” www.prodavinci.com , Caracas, 25 de octubre de 2020. [Consultado: 25 de octubre de 2020].
- Necchi, Silvia. *Gio Ponti. La Villa Planchart, un progetto per corrispondenza (1953-1957)*. Tesis doctoral. Barcelona, Universidad Politècnica de Catalunya, 2012.
- Nesselrode Moncada, Sean. “Panorama petrolero: El regreso de Cruz-Díez a El Farol”. En: *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas. Ficciones Metropolitanas. Revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana*. Buenos Aires, Centro de Estudios Espigas-IIPC-UNSAM, 2017.
- Niemeyer, Oscar. “Museo de Arte Moderno de Caracas”. *Integral*, Caracas, N° 2, 1955.
- Noriega, Simón. *El realismo social en la pintura venezolana, 1940-1950*. Mérida, Universidad de Los Andes, 1989.
- Otero Rodríguez, Alejandro; Otero Silva, Miguel. *Polémica sobre arte abstracto*. Caracas, Colección “Letras Venezolanas”, 1957.
- Palenzuela, Juan Carlos. *Ideas sobre lo visible*. Caracas, Banco Central de Venezuela, 2000.
- Palenzuela, Juan Carlos. *Reverón. La mirada lúcida*. Caracas, Banco de Venezuela, 2007.
- Pantín, Juan Vicente. *Arquitectura versus arte. Antonio Granados Valdés y la revista Punto (1961-1978)*. Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 2014.
- Pérez Oramas, Luis Enrique (ed.). *Armando Reverón. El lugar de los objetos*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 2001.

- Pérez-Oramas, Luis Enrique. "Las quimeras de la imagen: Armando Reverón en la luz de la fotografía". En: *La construcción de un personaje. Imágenes de Armando Reverón*. Catálogo de exposición. Sala Trasnocho Arte Contacto TAC, Caracas, 2004.
- Pérez-Oramas, Luis Enrique. "La intemperie reveroniana: obturación frente a un espejo roto". Entrevista a Pérez-Oramas por Karina Sainz Borgo. *ExtraCámara*. Caracas, Asociación Civil ExtraCámara, N° 26, 2005.
- Pérez Oramas, Luis. "Notas sobre la escena constructiva venezolana, 1950-1973". En: Suárez, Osbel (comisario). *América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*. Madrid, Fundación Juan March, 2011.
- Pérez Rancel, Juan José. "Integral". En: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (dir.). *Patrimonio y Modernidad en Latinoamérica. Revistas de Arte y Arquitectura (1940-1960)*. Bogotá, Ministerio de Cultura-Instituto Caro y Cuervo, 2017, pp. 146-159.
- Picón-Salas, Mariano. "Perspectiva de la pintura venezolana". En: *La pintura en Venezuela*. Caracas, Secretaría General de la Décima Conferencia Interamericana, 1954.
- Pineda, Rafael. *Para Marisol y otros*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1982.
- Ponti, Gio. "Graziano Gasparini". *Domus*, Milán, N° 294, mayo de 1954.
- Ponti, Gio. "Coraggio del Venezuela". *Domus*, Milán, N° 295, junio de 1954.
- Ponti, Gio. "Idea de Caracas". *Domus*, Milán, N° 295, junio de 1954.
- Ponti, Gio. "Reverón, o la vita allo stato di sogno". *Domus*, Milán, N° 296, julio de 1954.
- Ponti, Gio. "Tre costruzioni: Graziano architetto in Venezuela". *Domus*, Milán, N° 299, octubre de 1954.
- Ponti, Gio. "Graziano Gasparini: a Caracas una casa piena di quadri". *Domus*, Milán, N° 323, octubre de 1956.
- Ponti, Gio. "Graziano Gasparini: casa e piscina". *Domus*, Milán, N° 327, abril de 1957.
- Ponti, Gio. "In Venezuela: casa al mare a Macuto". *Domus*, Milán, N° 357, agosto de 1959.
- Ponti, Gio. "Casa a tre piani a Caracas". *Domus*, Milán, N° 357, agosto de 1959.
- Ponti, Giovanni. "Italia". En: *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Catálogo*. São Paulo, 1951.
- Rodríguez, Bélgica. *La pintura abstracta en Venezuela, 1945-1965*. Caracas, Maraven, Gerencia de Relaciones Publicas, 1980.
- Rodríguez, Bélgica. *Venezuela en la Bienal de Venecia (1954/1982)*. Caracas, Ediciones GAN (Galería de Arte Nacional), 1984.
- Röhl, Juan. (Prólogo). En: *Graziano*. Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1954, s/p.
- Röhl, Juan. "Venezuela". En: *3ª Bienal de São Paulo*. São Paulo, EDIAM-Edições Americana de Arte e Arquitetura, 1955.
- Salvagnini, Sileno. "Carlo Cardazzo. Le origini della sua collezione e della Galleria del Cavallino". En: *Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*. Seminario Internacional. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013.
- Sogbe, Beatriz. "Graziano Gasparini: el caminante que se detuvo en los monumentos". *Papel Literario, El Nacional*, Caracas, 3 de febrero de 2019.
- Spazialismo: 1946-1966: omaggio a Carlo Cardazzo*. Catalogo della 460ª Mostra del Naviglio. Milán, Galleria del Naviglio, 16 de noviembre al 8 de diciembre de 1966.
- Tentori, Francesco. "Un padiglione di Carlo Scarpa alla Biennale di Venezia". *Casabella Continuità*, Milán, N° 212, septiembre-octubre de 1956, pp. 19-30.
- Tres siglos de pintura venezolana*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1948.

- Vega-Padilla, Ana Cecilia. "Graziano Gasparini. Arquitecto, historiador y restaurador". 31 de marzo de 2015. *Quiroga*, Granada, núm. 8, julio-diciembre de 2015, pp. 130-141.
- Vegas, Federico. *Los incurables*. Caracas, Editorial Alfa, 2012.
- Villanueva, Carlos Raúl. "La integración de las artes". *Integral*, Caracas, N° 13, agosto de 1958, s/p.
- Villanueva, Carlos Raúl. *La integración de las artes*. Colección Espacio y Forma N° 3. 2ª ed. Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, octubre de 1960.
- Vollmer de Maduro, Sofía, y otros. *Boulton moderno, 1928/1944*. México, RM + Toluca Éditions, 2014.
- Wilson, Adolfo. *El Modernismo latinoamericano en las colecciones venezolanas. Argentina, Brasil, México, Venezuela*. Caracas, Artesanogroup, 2004.
- XXIV Biennale di Venezia. Venecia, Edizione Serenissima, 1948.
- XXVIII Biennale di Venezia. Venecia, Alfieri Editori, 1956.

Quiero agradecer a las personas e instituciones que, con gran generosidad, me ayudaron con ideas y materiales para la concreción de este trabajo:

Chiara Stella Sara Alberti
María Eugenia Bacci
Elisabetta Barisoni (Ca' Pesaro-Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venecia)
María Luisa Bellido Gant
Giovanni Bianchi (Università degli studi di Padova)
Nives Candussi Gasparini
Aida Capa
Angelica Cardazzo (Edizioni del Cavallino, Venecia)
Luis Chacín (Quinta de Anauco, Museo de Arte Colonial de Caracas)
Cristina Delchin
Erica Gasparini
Graziano Gasparini
Lilli Gasparini
Paolo Gasparini
Tuti Gasparini
Ramón Gutiérrez
Laura Lorenzoni
Vladimir Marcano
Luise Margolies de Gasparini
Chiara Mari (Fondazione Giorgio Cini, Venecia)
Manuela Momentè (Biblioteca della Biennale ASAC, Venecia)
José de Nordenflycht
Davide Nuti (Libreria Menabò, Milán)
Ramón Paolini
Francesca Pozzi (Fondazione Ragghianti, Lucca)
Renata Ribeiro dos Santos
Odalys Sánchez de Saravo (Odalys Casa de Subastas)
Cristiano Sant (Ca' Pesaro-Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venecia)
Marcele Souto Yakabi (Fundação Bienal de São Paulo, Brasil)
Nico Stringa (Università Ca'Foscari, Venecia)
María Toledo
Simone Tonin (Fondazione Giorgio Cini, Venecia)
Graciela María Viñuales

