

SALA
DE **SIDOR**
ARTE



Reverón

Resplandores y calígines

Reverón

Resplandores y calígines

Curaduría de la exposición
José María Salvador

SALA
DE **SIDOR**
ARTE

Ciudad Guayana, 23 noviembre 1993-16 enero 1994

**SALA
DE SIDOR
ARTE**

Directora
Graciela Camacho de Acosta

Secretaria
Carmen Arráez de Mallén

Montaje
Jesús Golindano

Guía de Sala
Juan Defitt

Diseñador gráfico
Antonio Jerez

Gerencia Corporativa de
Relaciones Institucionales SIDOR

Exposición organizada por el
Centro de Arte Crisol
con la colaboración especial de la
Fundación Galería de Arte Nacional

Sala de Arte SIDOR
Edificio Aro
Carrera Nekuima
Altavista Norte
Ciudad Guayana
Teléfs. (086)62.68.22 / 62.54.22
Fax (086)62.54.22

En la portada:
3 Juanita junto al trípode, 1921
Oleo sobre tela, 61x47 cm
Col. Jorge Bezara

Presentación

Armando Reverón se ha constituido en una referencia ineludible dentro del panorama de las artes plásticas en Venezuela. Su particular lenguaje formal, en el que muchos han creído ver similitudes con el estilo de los grandes maestros impresionistas, del cual pueden indiscutiblemente hallarse vestigios en sus etapas iniciales, le han hecho acreedor a un lugar preponderante en el ámbito del arte nacional.

Este éxito se debe, en mucho, a que su obra evoluciona enmarcada dentro de un estilo personal que se deslinda con fuerza de las diversas proposiciones artísticas que estaban desarrollando los grupos e individuos activos en aquel particular contexto histórico.

El tratamiento que Reverón da a los temas, recurrentes por demás en su obra (desnudos, paisajes, escenas del puerto de La Guaira, retratos y autorretratos), se caracteriza por captar la eneguedora luz del trópico, luz que desdibuja la forma hasta reducirla a meras sugerencias coloreadas, manera de plasmar la realidad que se ha convertido en uno de sus rasgos más distintivos y que mayor prestigio le han ganado.

Suscita también curiosidad y admiración el universo que el artista levantara en torno suyo, un universo construido a su medida con pájaros artificiales y personajes de juguete, inmerso en el cual nos lo presenta Victoriano de los Ríos a través de la selección de fotografías que la Galería de Arte Nacional ha tenido la gentileza de ceder para el disfrute del público de Ciudad Guayana.

Tengo, pues, el honor y la satisfacción de presentar en nuestra Sala de Arte SIDOR la muestra retrospectiva de este maestro venezolano y universal, muestra que pretende dar cuenta de las diversas variantes que asume su modo de hacer pictórico a través de diferentes contenidos abordados en el transcurso de su recorrido artístico.

Deseo manifestar aquí mi agradecimiento muy especial a la Fundación Galería de Arte Nacional, en las personas de su Presidenta Clementina Vaamonde de Roosen y de su Director Ejecutivo Rafael Romero, por su generosa colaboración en el préstamo de cuatro importantes obras de su Colección y en la cesión de valiosos documentos fotográficos.

Deseo asimismo expresar mi gratitud a las Fundaciones Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Museo Armando Reverón de Macuto y Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez de Porlamar, así como a los coleccionistas Jorge Bezara, Elena Vallenilla de Arnal, Pascual Venegas Filardo, Anita Lucca de Arráiz, Michele Balice y Guillermo Barrios, quienes gentilmente cedieron sus obras para esta retrospectiva del maestro de Macuto.

Graciela Camacho de Acosta
Directora
Sala de Arte SIDOR



Reverón con una de sus muñecas, hacia 1950
(Foto Victoriano de los Ríos)

Reverón

Resplandores y calígines

José María Salvador

Armando Reverón es, hoy por hoy, un auténtico mito en el ámbito cultural de Venezuela. Su trágica existencia en la marginalidad y la miseria más vergonzosas, su desconcertante personalidad esquizoide, su atrabiliaria conducta, sus manías, fobias y comportamientos extravagantes han llegado a erigirse en una suerte de limitante tamiz —casi diría de opaco cerco— capaz de obnubilar el conocimiento cabal y la justa valoración de su obra plástica, excepcional desde cualquier ángulo que se la mire.

A fuerza de insistir con excesivo énfasis en los aspectos anómalos y estafalarios de su temperamento y proceder, muchos de los que han emprendido el estudio de este extraordinario creador han terminado por escamotear el análisis genuino de su producción artística. Dicho análisis implicaría comprender la obra reveroniana no sólo por comparación intrínseca consigo misma, en cuanto fruto de un devenir estético-estilístico personal, sino por referencia extrínseca a otras individualidades y corrientes artísticas contemporáneas. Bueno es, sin embargo, aclarar de entrada que tal análisis no podrá encontrar cabida dentro de los reducidos límites de este breve ensayo. Tan empeñativa, larga y laboriosa tarea analítica exige, en efecto, un esfuerzo más sostenido y una mayor extensión en tiempo y espacio que los que comporta el presente abordaje inicial a la producción y personalidad del ermitaño del Castillete de Macuto.

La pesquisa de la obra de Reverón tropieza, de hecho, en no pocos núcleos de problemas importantes de nada fácil respuesta. No es el menor de ellos el constituido por la datación de las obras, como lo evidencian de modo elocuente las tremendas discordancias que al respecto se manifiestan entre los diversos comentaristas del quehacer del eremita de "Las Quince Letras".

Como para hacer aún más precarias las posibles afirmaciones en tal terreno, confluyen aquí varias circunstancias infelices. Ante todo, Reverón manifestó siempre un pasmoso desinterés por fechar sus obras, hasta el punto de que la mayoría de las que se hallan oficialmente catalogadas como de su autoría silencia del todo su data de ejecución. En no pocas ocasiones además postdató —fechándolas el año en que las vendió— obras realizadas uno o varios años antes. Por si fuera poco, los dibujos y pinturas que el artista fechó efectivamente junto a su firma (indicando el año con apenas los dos guarismos terminales, correspondientes a las decenas y unidades, precedidos casi siempre por una o dos cruces o equis) aparecen muchas veces datados con pigmentos tan borrosos y con cifras tan deformadas que con frecuencia resulta difícil identificar con exactitud y sin ambigüedades la fecha allí manuscrita.

Por tal motivo, pese a los encomiables esfuerzos realizados por algunos intérpretes (en especial, Alfredo Boulton y Juan Calzadilla) por establecer fechas precisas de elaboración de una u otra pieza de Reverón, resulta poco menos que imposible fijar una datación clara, exacta, completa e indiscutible en el opus reveroniano.

Este primer escollo incide en fuerte medida sobre otro problema aún más grave y significativo: el de la eventual clasificación estilístico-formal de la obra del solitario de Macuto. Alfredo Boulton, reconocido biógrafo e intérprete de este artista, ha propuesto una periodización basada en el colorido, la cual ha sido aceptada de manera unánime, sin someterla a prueba crítica. Para Boulton la obra reveroniana (posterior a su etapa de formación inicial) se divide en tres segmentos cronológicos sucesivos: un *período azul*, que abarca desde 1919 hasta 1924; un *período blanco*, que va de 1924 a 1934; y un *período sepia*, que cubre el trayecto desde 1935 hasta 1954, año del fallecimiento del artista.

Semejante periodización —ostensiblemente influida por la célebre taxonomía que circunscribe la producción juvenil de Picasso, con su *período azul* y su *período rosa*— es bastante discutible, y no son pocas las reservas críticas que podrían hacersele.

Los problemas comienzan ya en el pretendido *período azul*. Es, desde luego, innegable que durante el lapso 1919-1924 (por cierto, con mayor abundancia durante el bienio 1919-1920, cuando se hace más palpable sobre él la influen-

cia de Nicolás Ferdinandov, debido a la estrecha amistad que ambos mantenían) abundan en el opus de Reverón cuadros a dominante azul, en los que diversos tonos de azules de cobalto, ultramarinos, cerúleos, malvas y violetas presiden soberanos la composición: tal es el caso de óleos como *Grupo familiar*, 1919 (Col. Museo Armando Reverón), *Mujeres en la cueva*, 1919, *Quebrada de Morrocotudo*, 1919, *La luna (Nocturno con luna)*, s.f., *El río Guaire*, 1920, *Procesión de la Virgen del Valle*, 1920, *Antigua carretera de El Valle*, 1920, *Uveros azules*, s.f., *La trinitaria*, 1922, *Fiesta en Caraballeda*, 1924, y *Naiguatá*, 1924 (Col. Mercedes Moreau).

Resulta, sin embargo, hartamente problemático seguir llamando *período azul* a una etapa en la que el maestro del Castillejo produce obras de tan variopinto y abigarrado colorido como *Juanita con abanico*, 1919, *El bosque de la manguita*, 1919, *Figura bajo un uvero*, 1919, *Calle de Punta Brava (Macuto)*, 1920 (Col. Vicente E. Velutini), *Calle de El Valle*, 1920, *Calle de Maiquetía*, 1920 (Col. Germán Vegas), *Paisaje azul (Calle de El Valle)*, 1921, y *El Parque de Macuto*, 1921, en los que el color azul —casi siempre asumido como tono local para el mar y el cielo de acuerdo con las convenciones, o como valor de sombras y penumbras conforme a la usanza impresionista— juega un papel secundario frente a la avasallante presencia de otros vivos colores del arcoiris.

Hay incluso algunos lienzos de este supuesto *período azul* en los que el color azul se despliega en mínimas dosis, bajo la apariencia de escasos acentos al estado puro o de desnaturalizantes mezclas con otros tonos agrisados, como sucede en cuadros al estilo de *Retrato de Casilda*, s.f., *Arbol con carreta (Paisaje de El Paraiso)*, 1920 y *Paisaje de Maiquetía*, 1920, *Plaza*, 1922 (Col. Miguel H. Velutini), *La casa del bambual*, 1922, y *Simetría con uveros*, 1924. Existen incluso cuadros de este período en los que el color azul está casi del todo ausente, como acontece en *La vieja (La reina mora)*, 1919, *Juanita*, 1919, y *Juanita junto al trípode*, 1921 (Col. Jorge Bezara).

Similar precariedad taxonómico-conceptual evidencian, por su cuenta, los otros dos períodos propuestos por Boulton. Por más que durante el decenio 1924-1934 —presunto *período blanco*— sobreabunden en la producción reveroniana obras construidas sobre la primacía de blancos lechosos y grises perláceos, no es menos cierto que durante ese mismo segmento temporal Reverón produjo también con frecuencia otros trabajos pictóricos en los que predominan los tonos marrones claros, ocres y grises cenicientos, tonos éstos que serán característicos del supuesto *período sepia*, que el mencionado biógrafo delimita entre 1935-1954. Para colmo, a todo lo largo de ese pretendido *período sepia* no son infrecuentes tampoco los cuadros dominados por los tonos blanquecinos y cremas, como en los mejores momentos del *período blanco*. En otros términos, resulta sobremanera pro-



Alicia, 1933
Temple sobre papel encolado a cartón, 92x69,8 cm
Col. Galería de Arte Nacional



La muñeca Serafina sentada en el sofá.
Ambos objetos son obra de Reverón

blemático —por no decir imposible— trazar con exactitud y unanimidad claras fronteras cronológicas, estilísticas y estéticas entre esos dos supuestos periodos de la madurez creativa de Reverón.

De hecho, innumerables cuadros que, por su fecha de ejecución, han sido clasificados como "blancos", presentan, por el contrario, un colorido más propio del subsiguiente "período sepia": de ese tenor son, a título de ejemplo, *Uveros*, 1927 (Col. Belén Clarisa Velutini), *Marina*, 1927, *Uveros*, 1927, *Paisaje en azul*, 1929 y *Alicia*, 1933 (estos cuatro de la Col. Galería de Arte Nacional), *Desnudos en un paisaje*, 1928 (Col. Enrique Pérez Dupuy), *Rancho (Interior)*, 1931 (Col. Oscar de Guruceaga), *El playón*, 1931, y *Juanita cocinando*, 1932 (am-

bos en la Col. Olga de Berrizbeitia), *Retrato de muchacha*, 1932 (Col. Isaac Pérez Alfonzo), *Tres cocoteros*, 1933 (Col. Rafael Díaz Bastardo), *El sancocho*, 1934 (Col. Gonzalo Ulivi), y *Paisaje de Macuto*, 1934 (Col. Germán Vegas).

Análogamente, hay muchos cuadros catalogados como "sepias" que, por la primacía de sus entonaciones blanquecinas y grises azulencas, podrían muy bien haber sido realizadas en el "período blanco": a tal categoría corresponden, entre otros, *Dos figuras (Hijas del sol)*, 1935 (Col. Margot de Villanueva), *Paisaje (Cocoteros en el playón)*, 1935 (Col. Francisco Pérez Avendaño), *Dos mujeres con guitarra*, 1937 (Col. Lilia R. de Valbuena), *Desnudo en blanco*, 1937 (Col. Galería de Arte Nacional), *Las tres majas*, 1939 (Col. Concejo Muni-



2 Uccems, 1919
Oleo sobre tela, 29,8×31,5 cm
Col. Galería de Arte Nacional
(Foto Petre Maxim. Cortesía de la Galería de Arte Nacional)



El Playón, ca. 1942
Oleo y temple sobre tela, 94×135 cm
Col. Galería de Arte Nacional

cipal del Distrito Federal), *Desnudo*, 1939 (Col. Museo de Artes Visuales Alejandro Otero), *La mujer del río*, 1939, *Paisaje blanco*, 1940 (Col. Juan Liscano), *El camino del cojo (Macuto)*, 1940 (Col. José Herrera Uslar), *Vista del litoral*, 1940 (Col. Olga de Berrizbeitia), *Uvero*, 1940 (Col. Mariluz del Re), *El puerto de La Guaira*, ca. 1941 (Col. privada), y *Paciente del Sanatorio San Jorge*, 1954 (Col. María José Báez Loreto).

A la vista de semejantes incongruencias internas, parece prudente renunciar a tan artificiosa cuanto rígida periodización basada en el colorido. A mi juicio, se hace, en cambio, necesario abordar la producción reveroniana con otros parámetros taxonómicos, basados quizá en criterios más intrínsecos y de mayor pregnancia estético-formal, como la modalidad del dibujo, el modo de configuración de las formas y volúmenes, la preocupación por la profundidad de campo, el carácter de la pincelada, el despliegue de la materia pictórica (sin importar cuál sea su croma o tonalidad), la tendencia a la monocromía o la policromía, e incluso los intereses temáticos.

Deberíamos entonces rendirnos a la evidencia de que cualquier intento clasificatorio se tornará a la postre considerablemente más complejo y problemático de lo que supone esa demasiado simple y simplificadora periodización boultoniana, aceptada hasta ahora sin ninguna reserva. Un análisis desprejuiciado constataría, en efecto, que, desde 1919 hasta la fecha de su fallecimiento, el alucinado de Macuto barajó con arbitraria libertad y a capricho sus recursos plástico-formales, en estricta correlación con su expresividad siempre cambiante, al conjuro de los imprevisibles avatares de su anómala personalidad.

Así, por ejemplo, en lo referente a la función definitoria del dibujo vemos aparecer una y otra vez alternadamente, en constante flujo y reflujo a todo lo largo del opus reveroniano, sea un grafismo lineal que siluetea y encierra con nitidez las formas en trazos continuos y consistentes, sea un esgrafiado discontinuo y abierto, resuelto a base de anchas motas nerviosas, en breves brochazos divagantes o en largos garabateos desenfundados que a duras penas entretejen

la reverberante apariencia de las figuras.

Y, así como en muchas ocasiones el genial ermitaño de Macuto perfila y acaricia su dibujo mediante serenas líneas de suave ritmo y contenida armonía, así también con frecuencia descoyunta y desguaza las formas al calor de agresivos zarpazos espasmódicos, surgidos de una gestualidad sin freno ni mesura. Una múltiple gama de variantes de grado entre esas dos escrituras dibujísticas opuestas establece Reverón en uno u otro de sus trabajos plásticos. Hay incluso muchas obras que combinan sin rubor esos dos antitéticos estilos gráficos.

Análoga ambivalencia se presenta en lo relativo a la configuración formal. En todo el periplo creativo de Reverón se detectan incontables cuadros en los que el pintor acentuó con especial vigor la definición de las formas y la rotundidad de los volúmenes. Son, no obstante, aún más numerosos los trabajos en los que prefirió indefinir, en sugerentes elipsis icónicas, los entes representados, difuminando siluetas, volúmenes, detalles, colores, luces, relaciones topológicas, diluyéndolos en vaporosas neblinas luminosas y disolviendo toda la composición en evanescencias fantasmales, lindantes ya con la cuasi-desaparición de la imagen.

A semejante indefinición formal en la obra de Reverón contribuyen en larga medida la premurosa síntesis de las formas, la difuminación de los contornos, el aplanamiento de los volúmenes, el abandono del modelado claroscuro, la obliteración de las sombras, la ausencia de profundidad perspectíca. Y es que, interesado sólo en sugerir poéticamente la realidad, más que en describirla con minuciosa exactitud objetiva, el genio del Castillete esboza apenas en embrión las formas y colores, con-fundiéndolos entre sí y haciéndolos desvanecer sobre el etéreo fondo escenográfico en una ingrátida atmósfera de bruma ocre o lechosa.

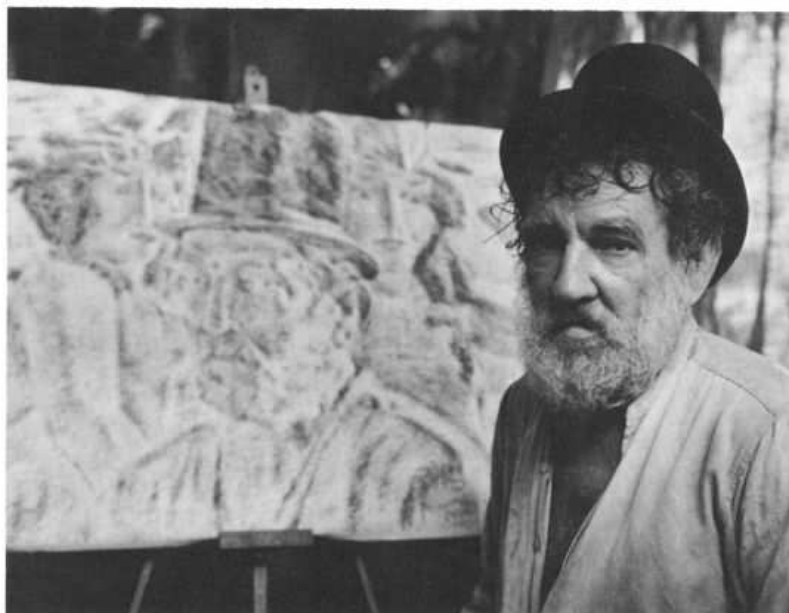
Por esa vía Reverón lleva a vigoroso culmen su peculiar universo plástico, un universo fragmentario y casi inmaterial en el que cuerpos y paisajes se desagregan y volatilizan hasta reducirse a mero éter incandescente, consumidos sin remedio entre resplandores y calígines.



5 *Rancho*, 1933
Oleo y temple sobre tela, 44,2x46,5 cm
Col. Galería de Arte Nacional
(Foto Petre Maxim. Cortesía de la Galería de Arte Nacional)



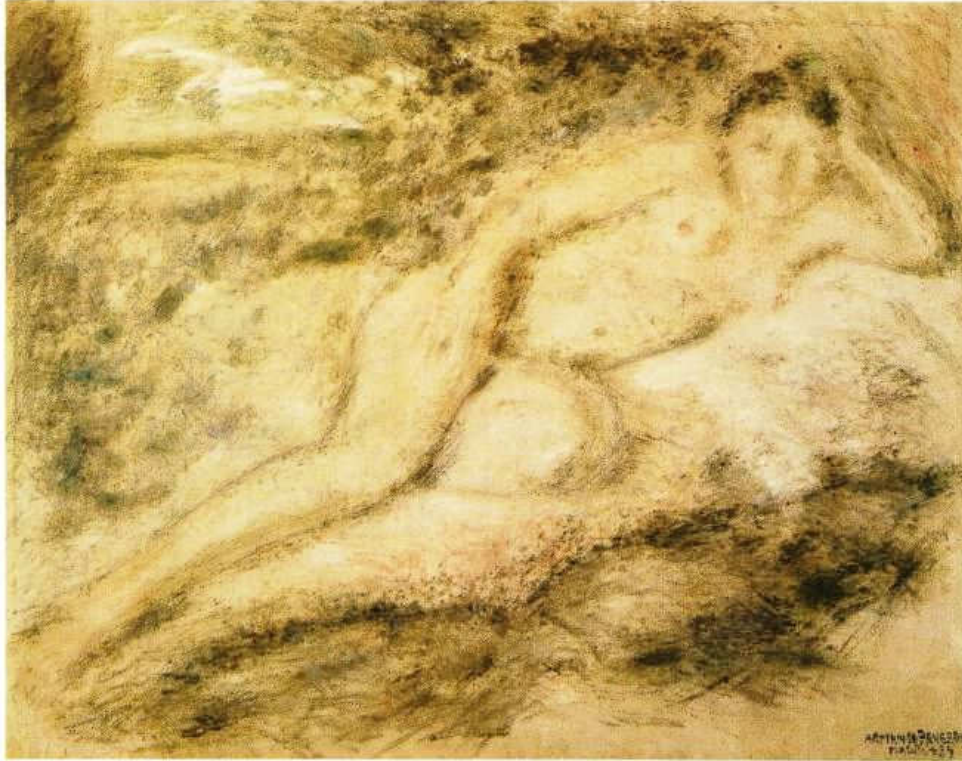
4 *Lectura*, 1933
Gouache sobre tela, 91×99 cm
Col. Museo de Artes Visuales Alejandro Otero



Reverón ante su autorretrato con pumpá, hacia 1950
(Foto Victoriano de los Ríos)



13 Retrato del pintor D'Empaire, s.f.
Grafito y creyón sobre papel, 61x49 cm
Col. Guillermo Barrios



8 *Desnudo*, 1939
Oleo sobre tela, 105x134 cm
Col. Museo de Artes Visuales Alejandro Otero



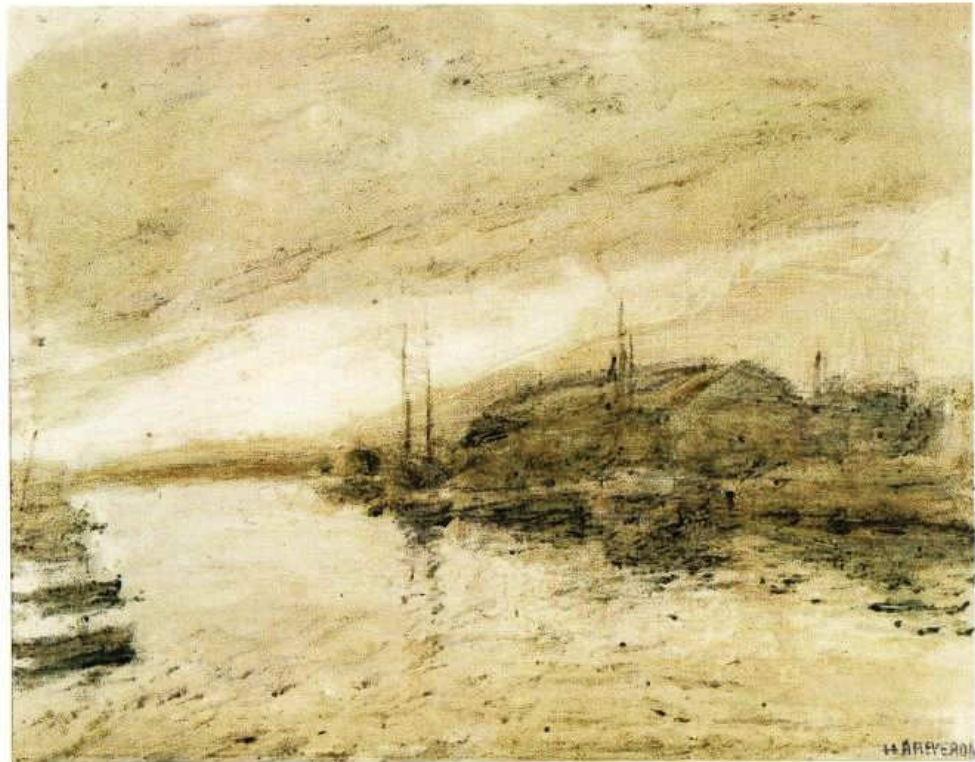
Retrato de Casilda, 1920
Óleo sobre tela, 29,5×29,5 cm
Col. Martín Feo



9 El puerto de La Guaira, 1940
Oleo sobre tela, 62,5x122,5 cm
Col. Jorge Beza
(Foto Petre Maxim, Cortesía de la Galería de Arte Nacional)



Desnuda con frutos y flores, ca. 1936
Oleo, temple y carboncillo sobre tela, 119x171 cm
Col. Galería de Arte Nacional
(Foto Petre Maxim. Cortesía de la Galería de Arte Nacional)



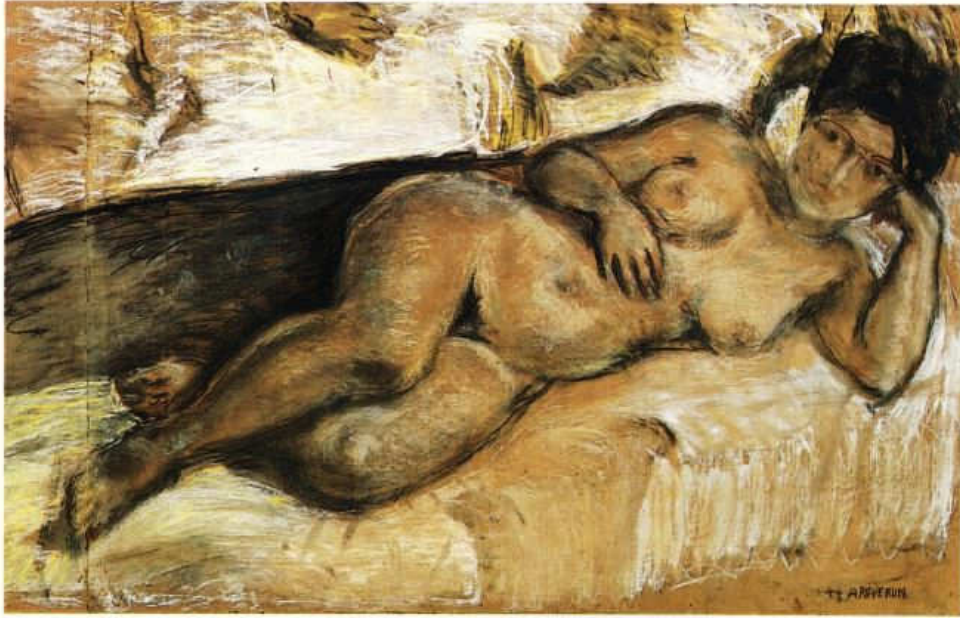
10 *El puerto de La Guaira*, ca. 1941
Oleo sobre tela, 75×96 cm
Col. privada
(Foto Petre Maxim. Cortesía de la Galería de Arte Nacional)



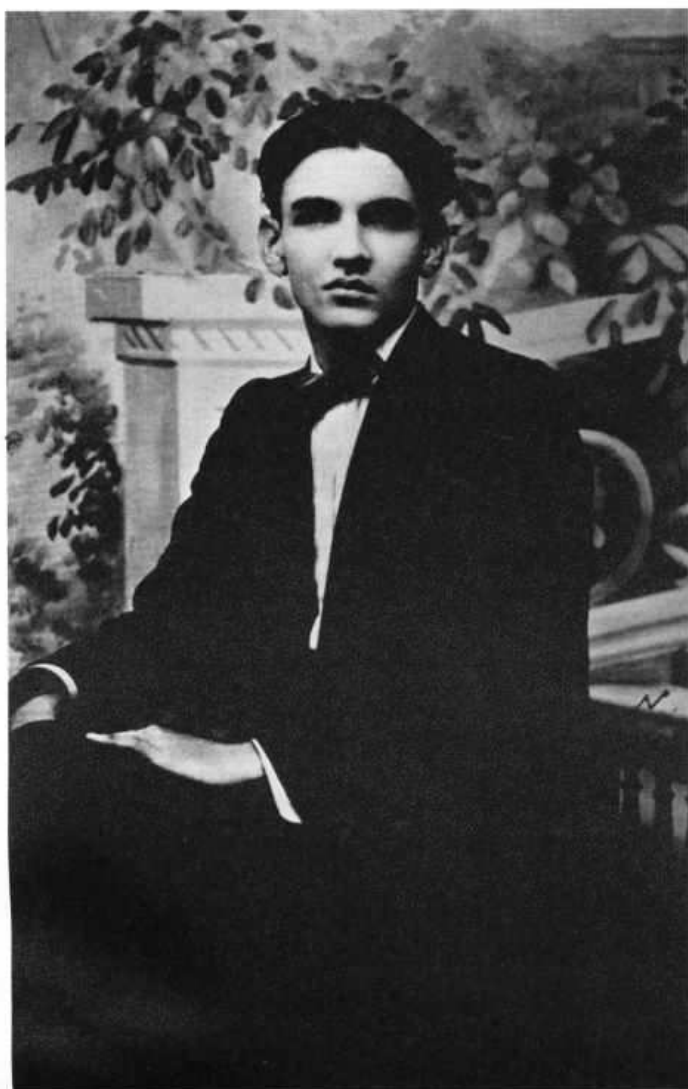
Caxtero, ca. 1944
Oleo sobre tela, 50,3×58,3 cm
Col. Galería de Arte Nacional
(Foto Petre Maxim. Cortesía de la Galería de Arte Nacional)



11 *Paisaje con locomotora*, hacia 1942
Témpera sobre tela, 29,8×31,5 cm
Col. Galería de Arte Nacional
(Foto Petre Maxim. Cortesía de la Galería de Arte Nacional)



Desnudo acostado, ca. 1947.
Carboncillo, pastel y tiza sobre papel encolado a cartón, 88,4 x 137,4 cm
Col. Galería de Arte Nacional
(Foto Petre Maxim. Cortesía de la Galería de Arte Nacional)



Reverón a los 21 años (Fotografía anónima)

Biografía de Armando Reverón

1889

Armando Julio Reverón nace el 10 de mayo en Caracas, hijo de Julio Reverón Garmendia y Dolores Travieso Montilla.

ca. 1900-1908

De niño es llevado por su madre a la casa de la familia Rodríguez Zocca en Valencia, Estado Carabobo, en donde vive su adolescencia y primera juventud.

1908-1911

Estudia en la Academia de Bellas Artes de Caracas, bajo la guía de Emilio Jacinto Mauri y Antonio Herrera Toro.

1911-1912

Asiste durante algún tiempo a la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona de España, donde ya estudiaban sus compatriotas Rafael Monasterios y Pedro Castellón Niño. En 1912 regresa por breve tiempo a Venezuela.

1912-1913

Frecuenta la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde obtiene un segundo premio en la asignatura dibujo del antiguo y ropajes. En España conoce al pintor vasco Ignacio Zuloaga, cuya influencia no dejará de sentirse en su obra inmediatamente posterior.

1914

Realiza un corto viaje a París.

1915

Regresa a Caracas donde se incorpora al movimiento de paisajistas locales del Círculo de Bellas Artes.



15 Niza, 1952
Tiza y carbón sobre tela, 114x72 cm
Col. Galería de Arte Nacional
(foto Petre Maxim, Cortesía de la Galería de Arte Nacional)



6 *Juanita*, 1934
Temple sobre cartón, 59,8×48,2
Col. Pascual Venegas Filardo.

1917

Sufre una profunda crisis depresiva tras la muerte de Jose-
fina, su hermana de crianza.

1918

Establece contacto con el rumano Samys Mützner y el ruso
Nicolás Ferdinandov, pintores que, huyendo de la Primera
Guerra Mundial, se instalan en Venezuela durante algunos
años. En la Academia de Bellas Artes de Caracas presenta
junto con Rafael Monasterios una exposición organizada por
Ferdinandov.

1919

Se establece con su modelo y mujer Juanita Mota y con su
amigo Ferdinandov en el Rincón del Valle, población enton-
ces aledaña a Caracas.

1919-1924

Desarrolla su "Período Azul", en el que aún son evidentes
las influencias del postimpresionismo con ciertos resabios
simbolistas.

1920

Luego de participar en una muestra colectiva en la Univer-
sidad Central de Venezuela, expone a dúo con Ferdinandov.

1921

Se establece definitivamente en el litoral de Macuto, pobla-
ción cercana a Caracas, donde comienza a construir en el
sector "Las Quince Letras" los dos caneyes o ranchos que
conformarán su casa-taller y que constituirán el núcleo cen-
tral del ulterior "castillete". Se encierra allí de por vida con
Juanita, su fiel compañera. Al tiempo que abandona gradual-
mente todas las influencias anteriores, comienza entonces
a configurar su propio lenguaje formal, basado en esencia
en la drástica reducción de su colorido, que se torna cada
vez más monocromo, la indefinición de líneas y contornos,
la acusada síntesis de las formas y volúmenes, la nerviosa
gestualidad del trazo, el libre abocetamiento de la factura,
el progresivo adelgazamiento de la capa pictórica, que con
frecuencia apenas roza algunas zonas del soporte dejando
vírgenes otros amplios sectores.

1924-1934

Pone en ejecución su "Período Blanco", en el que el color
blanco lechoso domina soberano, a modo de atmósfera en-

globante, sobre ciertas tonalidades apasteladas de grises azu-
lencos, turquesas, ocre cenicientos y sepias.

1933

Presenta sendas exposiciones individuales en la Galería Katia
Granoff de París y en el Ateneo de Caracas.

1935-1954

Desarrolla su "Período Sepia", en el que prima el color natu-
ral del soporte crudo (coletto o papel de estraza), sobre el
que marca con renovada fuerza los trazos del dibujo. Desde
1935 comienza a fabricar con trapo y alambre muñecas fe-
meninas de tamaño natural que, además de fungir como su-
cedáneos de los modelos vivos que ya no puede pagar, en-
carnan nuevos personajes de ese microuniverso de fábula
e introspectivo aislamiento que ha ido creando en torno a sí.
ca. **1940**

Comienza a pintar en el puerto de La Guaira una vasta se-
rie de complejas escenas que tienen por centro las instala-
ciones y maquinarias de las dársenas, los barcos de carga,
los obreros faenando en los diques o galpones, y otros as-
pectos de la vida portuaria.

1942

A fines de año el fallecimiento de su madre le produce una
grave crisis depresiva que le hace abandonar durante cierto
tiempo la pintura.

1951

Se le organiza su primera exposición retrospectiva en el Centro
Venezolano Americano de Caracas.

1952

Desde finales de año su salud psíquica se agrava sin remedio.

1953

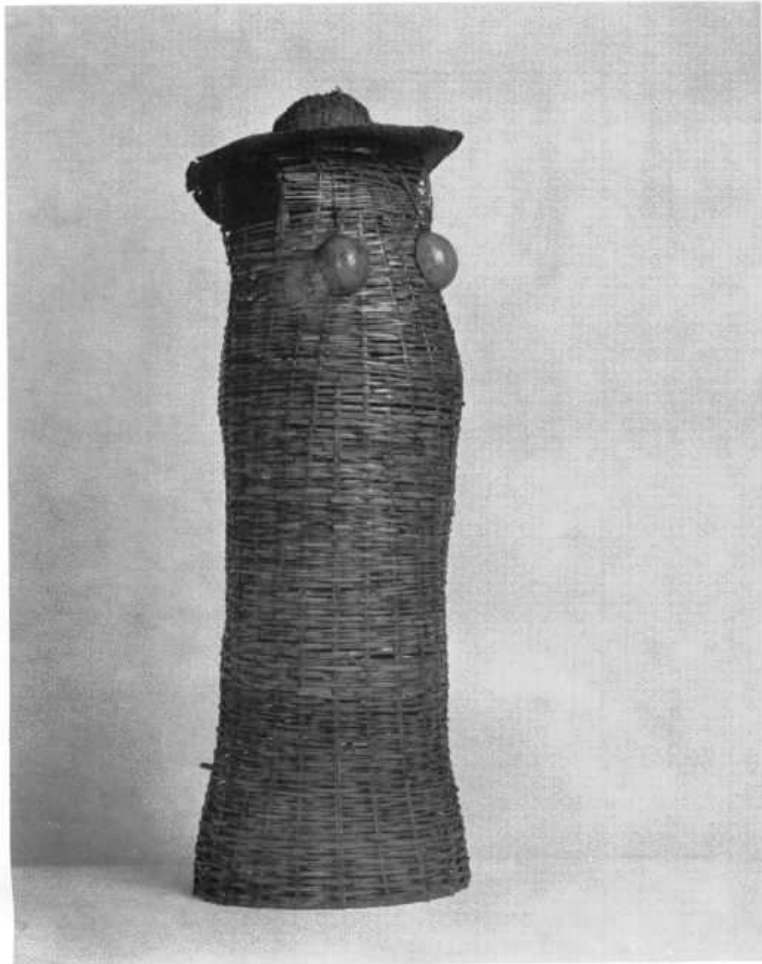
Luego de una larga serie de crisis mentales que se reiteran
periódicamente desde su juventud, en octubre ingresa en
la clínica psiquiátrica Sanatorio San Jorge, donde el Dr. Báez
Finol lo atenderá hasta su muerte. Ese mismo año le son otorga-
dos en el Salón Oficial Anual de Arte Venezolano el Premio
Nacional de Pintura, el Premio John Boulton y el Premio
Federico Brandt.

1954

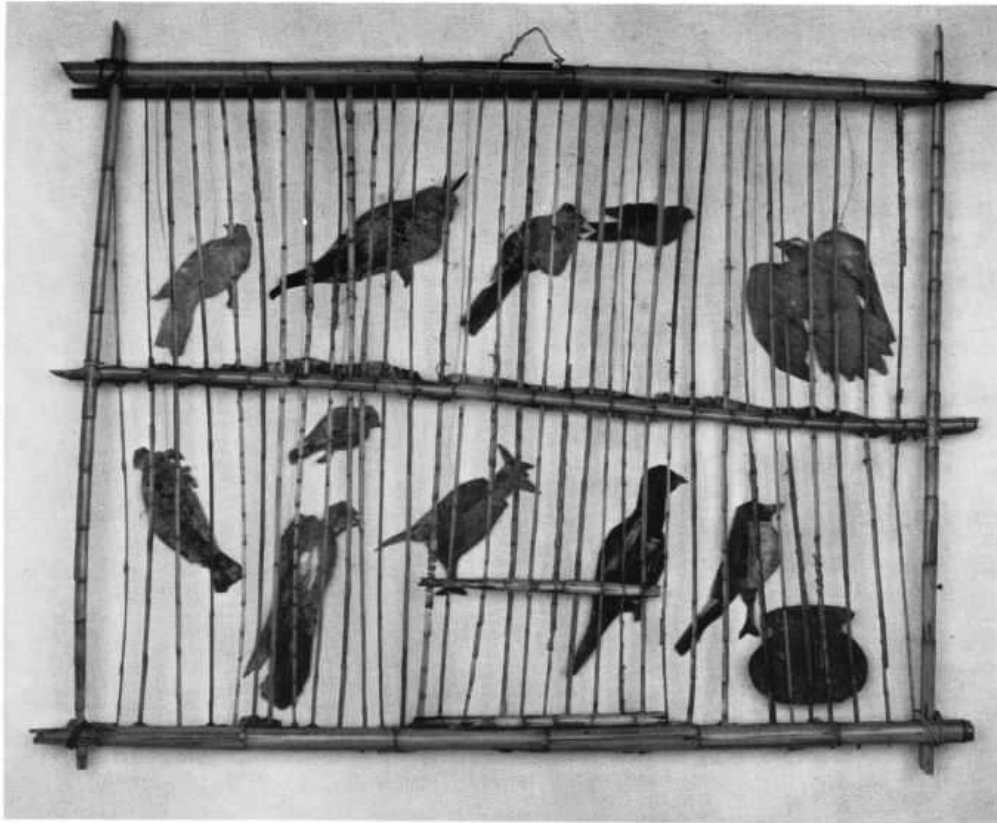
Fallece el 18 de septiembre en el sanatorio caraqueño donde
estaba recluido.



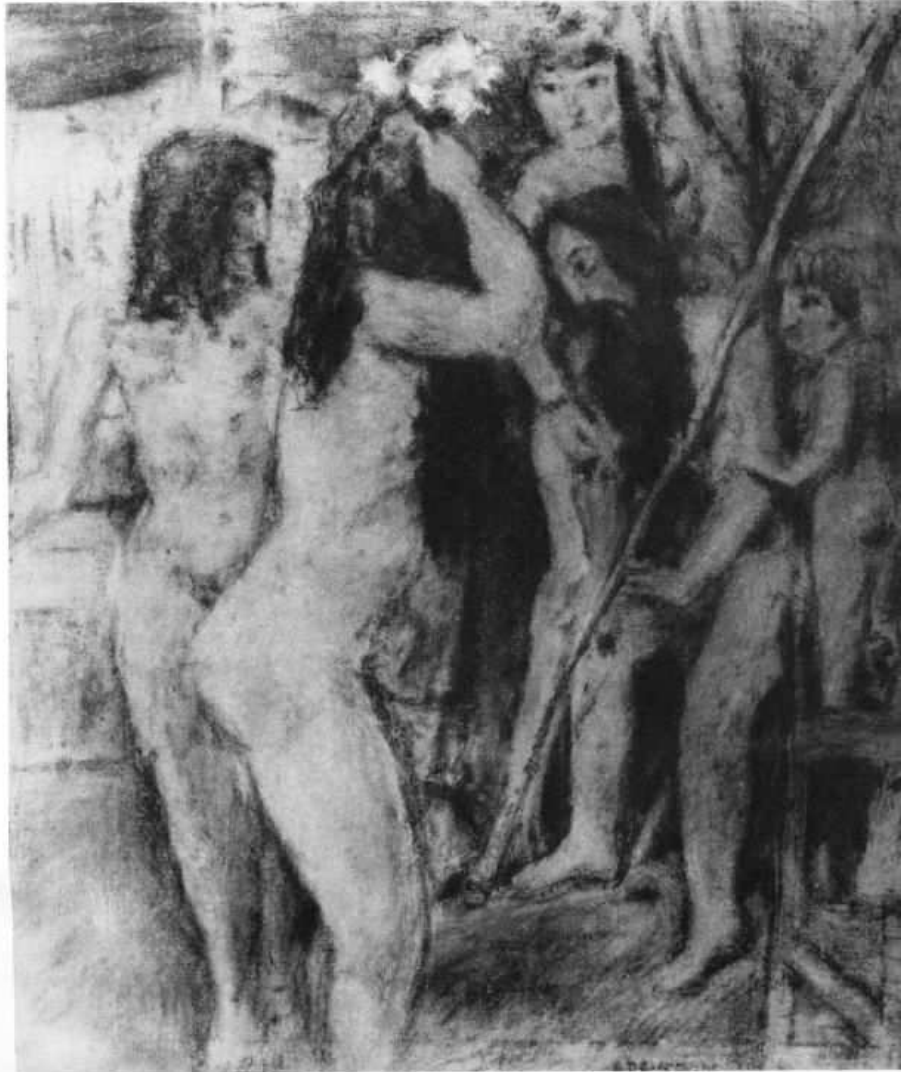
Reverón con muñecas y pumpá, hacia 1950
(Foto Victoriano de los Ríos)



Maniquí, s.l.
Tejido en mimbre y totumas, 29×50×50 cm
Col. Museo Armando Reverón, Macuto



Pajarera, s.l.
Bambú, plumas, hilo, metal, cartón,
gouache y pastel, 55,7×120 cm
Col. Museo Armando Reverón, Macuto



12 *Cinco figuras*, 1947
Temple y carboncillo sobre tela, 95,5×81,5
Col. Michele Balice

Lista de obras

- 1 *Grupo familiar*, 1919
Oleo sobre tela
85,6×66 cm
Col. Fundación Museo
Armando Reverón
- 2 *Uveros*, 1919
Oleo sobre tela
29,8×31,5 cm
Col. Galería de Arte Nacional
- 3 *Juanita junto al trípode*, 1921
Oleo sobre tela
61×47 cm
Col. Jorge Bezara
- 4 *Lectura*, 1933
Gouache sobre tela
91×99 cm
Col. Museo de Artes Visuales
Alejandro Otero
- 5 *Rancho*, 1933
Oleo y temple sobre tela
44,2×46,5 cm
Col. Galería de Arte Nacional
- 6 *Juanita*, 1934
Temple sobre cartón
59,8×48,2
Col. Pascual Venegas Filardo
- 7 *Paisaje de Macuto*, 1938
Técnica mixta sobre coeto
75,5×88 cm
Col. Museo de Arte Contemporáneo
Francisco Narváez, Porlamar
- 8 *Desnudo*, 1939
Oleo sobre tela
105×134 cm
Col. Museo de Artes Visuales
Alejandro Otero
- 9 *El puerto de La Guaira*, 1940
Oleo sobre tela
62,5×122,5 cm
Col. Jorge Bezara
- 10 *El puerto de La Guaira*, ca. 1941
Oleo sobre tela
75×96 cm
Col. privada
- 11 *Paisaje con locomotora*, hacia 1942
Témpera sobre tela
29,8×31,5 cm
Col. Galería de Arte Nacional
- 12 *Cinco figuras*, 1947
Temple y carboncillo sobre tela
95,5×81,5
Col. Michele Balice
- 13 *Retrato del pintor D'Empaire*, s.f.
Grafito y creyón sobre papel
61×49 cm
Col. Guillermo Barrios
- 14 *Retrato de Domingo Lucca*, s.f.
Oleo sobre tela
60×50 cm
Col. Anita Lucca de Arráiz
- 15 *Niza*, 1952
Tiza y carbón sobre tela
114×72 cm
Col. Galería de Arte Nacional
- La exposición se complementa con diez grandes fotografías que Victoriano de los Ríos le tomó al artista en su Castillete de Macuto hacia 1949-1950

Exposición y catálogo
producidos por

 **Centro de Arte
CRISOL**

Diseño gráfico
José María Salvador

Fotografías de obras
Petre Maxim
Charlie Riera

Fotografías del artista
Victoriano de los Ríos
Fundación Galería de Arte Nacional

Selecciones de color
Cromolito

Fotocomposición
Vidal, srl

Fotolito
Litotec

Impresión
Arte-Tip

Edición
1.000 ejemplares

ISBN 980-07-1727-7

**SALA
DE SIDOR
ARTE**

Exposición 6 / 1993

Diseño museográfico
Graciela Camacho de Acosta

Montaje
Jesús Golindano
Juan Defitt

Imagen gráfica
Antonio Jerez