



Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Artes
Departamento de Artes Plásticas

Aproximación a la estética modernista, a través del estudio de una selección de obras de Nicolás Ferdinandov.

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes,
Mención Artes Plásticas

Autor: Astrid C. Perdomo F.

Tutor: Félix I. Hernández A.

Caracas, mayo de 2011

Dedicatoria

A mis cuatro hermanos: Nelson, Neptalí, Mailing e Iván Alejandro.

A mi mamá.

A Mu.

Agradecimientos

A Félix Hernández: por creer en este proyecto. Por su apoyo y orientación constante, y por haberme acompañado gratamente en este sendero.

A la Galería de Arte Nacional y a su actual director, Sr. Juan Calzadilla.

A Silvia Parabaviz: por estar siempre dispuesta a brindar toda la ayuda posible.

Índice General

Resumen	IV
Introducción	IIV

Capítulo I: El movimiento modernista

10

1. El origen	11
1.1 Inglaterra	13
1.1.1 La Hermandad Prerrafaelista y John Ruskin	13
1.1.2 <i>Arts and Crafts</i>	16
1.1.3 William Morris	17
1.2 Francia	22
1.2.1 La exposición universal de París	24
1.2.2 El nuevo lenguaje artístico de Emile Bernard	27
1.2.3 <i>Pont-Aven</i>	28
1.3 Alemania y países germanos	29
2. Definiciones	31
2.1 Las secesiones	34
2.1.1 Artes totales	38
2.2 Variaciones	39
2.3 Los estilos <i>Jugendstil</i> , <i>Art Nouveau</i> y <i>Liberty</i>	40
2.4 Modernismo en Europa Oriental: Rusia	42
2.4.1 San Petersburgo	42
2.4.2 Moscú	43
3. Decadencia	44

Capítulo II: Modernismo vs. Modernidad

47

1. Latinoamérica	47
1.1 Vientos modernistas	51
2. El “país” de los techos rojos	58
3. Un viajero de tierras lejanas	63

3.1	Ferdinandov modernista	73
3.3.1	Breve referencia biográfica	73
3.2	Su obra	78
3.2.1	Bajo el signo modernista	80
Capítulo III: Una muestra de arte modernista		88
1.	Paisajes	89
-	“Amanecer en el cementerio de los hijos de Dios”	89
-	“Araguaney en el Ávila”	93
-	“Isla de Coche”	95
2.	Sueño vívido	98
-	“Cabeza de mujer”	99
-	“Crisantemos en la Vía Láctea”	103
-	“Desnudo con manzanas”	105
-	“Fantasía de Carnaval”	108
-	“Pierrot y Colombina”	109
3.	De las artes y oficios	111
3.1	Escenografías	112
-	“El palacio del hada Veriluna”	112
-	“La selva”	113
3.2	Joyería y diseño	114
-	Cubierta del álbum de diseño de joyas	115
-	Portada	116
-	Alacena	117
-	Ejemplos de Joyería:	
-	Maqueta para joya mariposa	118
-	Maqueta para joya de murciélago	118
Conclusiones		120
Anexos		124
Índice general de imágenes.		130
Bibliografía.		134

Resumen

La presente investigación realiza una revisión de la estética modernista europea, desde sus orígenes, su propagación hacia el continente americano, su proyección en Latinoamérica y por último, el desarrollo de dicha tendencia en Venezuela, por parte del artista ruso Nicolás Ferdinandov (1886-1925). Para ello, el estudio se divide en tres capítulos.

En el primero, se determinan los orígenes del movimiento modernista, el cual se desarrolló, entre finales del siglo XIX y principios del XX, en los campos del arte plástico, el diseño gráfico, la arquitectura, las artes industriales y la literatura, en países europeos como: Francia, Inglaterra y Alemania, entre otros. En este contexto, el Modernismo adquirió diversas características, como el uso de elementos naturales, líneas sinuosas en los diseños y una paleta de colores selectiva, entre otros, así como también, el movimiento obtuvo distintas denominaciones, de acuerdo a su lugar de origen.

Posteriormente, en el segundo capítulo, se exponen las condiciones sociales, políticas y económicas que permitieron que el Modernismo penetrara en la Latinoamérica, donde resalta el hecho de que esta tendencia se desarrolló más en la literatura que en el campo del arte plástico o el diseño. Aparte, en esta sección se intenta identificar la influencia de la estética modernista en Venezuela y para ello, también se señalan condiciones históricas que propiciaron la aparición del movimiento en nuestro país. En este contexto, se reconoce a Nicolás Ferdinandov como un artista modernista que visitó a Venezuela en varias oportunidades y que, llegó a realizar en tierras venezolanas, un considerable número de piezas con características propias del Modernismo, entre pinturas, diseño de mobiliario, joyas, afiches y escenografías. Finalmente, en el tercer capítulo, se analizan una parte de sus obras, en busca de las características y la naturaleza de los elementos modernistas que desarrolla.

Introducción

Hace tres años, durante la formación académica, como estudiante, una asignación permitió que profundizara en determinado momento de la historiografía del arte en Venezuela. En dicha búsqueda, la revisión de los elementos influyentes en el lenguaje plástico de los artistas venezolanos de principios del siglo XX; condujo a reconocer lo que representa un momento histórico de suma importancia para el desarrollo artístico en Venezuela, en cuanto a lo cultural, lo estético y lo plástico. En tal sentido, se hizo evidente que la interacción de aspectos políticos y económicos en nuestra sociedad, llevó al arte criollo hacia la modernidad y que uno de sus productos más auténticos viene dado por la obra de Armando Reverón.

La producción de arte plástico en Venezuela, en las dos primeras décadas del siglo XX, constituye la apertura de nuestro mundo artístico a las tendencias vanguardistas, así como también, el fundamento para el desarrollo de lenguajes contemporáneos, desde esa época, hasta nuestros días. En tal sentido, los procesos y elementos que intervinieron para facilitar y acelerar dichos avances, se convirtieron en atractivos objetos de estudio que, poco a poco, dejaron de ser detalles del conjunto, para transformarse en importantes fragmentos de nuestra historia del arte.

De esta manera, a través de la revisión de influencias internacionales, importadas por los artistas extranjeros que visitaron nuestro país, desde finales del siglo XIX hasta principios del XX, la presente investigación se topó con la historia de Nicolás Ferdinandov en Venezuela, e implícitamente, con la estética modernista, la cual planteó adicionalmente, un gran número de interrogantes que se extienden desde los orígenes del movimiento en Europa, hasta su proyección en la región latinoamericana.

La comprensión de la naturaleza híbrida y cambiante del Modernismo, constituye un medio para aproximarse a la obra de Ferdinandov, y ésta misma relación se establece en un sentido opuesto; el legado artístico de *el ruso* contribuye

al entendimiento de un planteamiento estético internacional que, no dejó de producirse en nuestro país, aunque nos haya tocado muy levemente.

Así, el estudio de la estética modernista, enfrenta al investigador, primeramente, con el problema de la contextualización del movimiento, la cual es sumamente compleja, debido a la combinación de variables económicas, políticas, culturales y sociales que repercuten sustancialmente en el desarrollo del mismo. Como consecuencia de este proceso, el Modernismo se presenta como un eslabón importante dentro de la trayectoria del arte plástico del hombre occidental, porque representa un punto álgido de transición entre los lenguajes figurativo y abstracto.

Adicionalmente, esta tendencia puede ser considerada como la *punta de lanza* de los movimientos de vanguardia que se desarrollaron en el siglo XX, aunque surgió a mediados del siglo XIX y alcanzó su madurez justo entre ambos siglos. Una de sus características más resaltantes es la heterogeneidad del movimiento, que no se limita a la mezcla de influencias filosóficas ó estéticas sino que, su diversidad se extiende a todos los aspectos que lo conforman; desde su origen en varios países europeos y su propagación hacia América, hasta el empleo de variadas técnicas, novedosas y poco convencionales, mediante las cuales, los artistas obtuvieron una mayor libertad de expresión. Aparte, el Modernismo no se limitó a lo plástico ó a lo arquitectónico, sino que intentó la unificación de las disciplinas para crear *obras de arte totales*.

Por otra parte, la diversidad campos de creación humana, a través de la cuales se desarrolló el planteamiento modernista, permitió que su propagación sucediera de una manera sumamente extensa, tanto en referencia a lo cronológico, como a lo geográfico. Y ejemplo de ello es el Modernismo literario, el cual constituye el eslabón modernista que alcanzó mayor dimensión en Latinoamérica y a su vez, también representó una suerte de retroalimentación estética del movimiento, por cuanto esta tendencia en la literatura, se basa en la ideología modernista europea, pero se origina, específicamente en esta área, en Latinoamérica y desde allí se difunde al mundo.

Cabe destacar que, la contextualización y descripción del movimiento en Europa contribuye a identificar, posteriormente, el surgimiento de elementos afines en Latinoamérica y Venezuela, así como también, a determinar la manera en la que afectó su propuesta al arte suramericano. En este sentido, el estudio apunta a que, mayormente, nos relacionamos con el Modernismo mediante la expansión económica y cultural de las sociedades dominantes en el mundo occidental. Sin embargo, estéticamente, este movimiento logra penetrar a través de la literatura; de la mano de Rubén Darío (1867-1926), cuya poesía es considerada la mayor expresión del Modernismo literario.

Adicionalmente, en la región se dan algunas otras muestras aisladas del Modernismo en pintura y arquitectura. Particularmente en Venezuela, se desarrolla, sutilmente, literatura modernista y una pequeña muestra de la estética del movimiento en lo pictórico, de la mano de Nicolás Ferdinandov, cuyo Modernismo no influyó a primera vista, formalmente, en el arte plástico venezolano. Sin embargo, su intervención en el mismo, a través de una relación de amistad con varios pintores del círculo de Bellas Artes es notable y tal vez hasta sea determinante para el desarrollo artístico y cultural de algunos de ellos.

De este modo, el intento de comprender de una manera integral al movimiento, permite a la investigación identificar las características estéticas del mismo y describirlas para el lector, a fin de reconocer y analizar las correspondencias mutuas existentes, entre la obra de Ferdinandov y la estética modernista. Todo ello, con el objeto de valorar el desarrollo de esta corriente, por parte del artista ruso, en nuestro país y de interpretar los posibles aportes de su lenguaje plástico al Modernismo internacional.

Capítulo I

El movimiento modernista

En la segunda mitad del siglo XIX, Europa experimentó el surgimiento de una nueva concepción del mundo, auspiciada por el desarrollo de un modelo de producción económico que afectó los esquemas ideológicos y culturales establecidos por la tradición vigente. Las profundas diferencias sociales, que se acentuaron como consecuencia del avance de la industrialización, el perfeccionamiento técnico y el comienzo de la producción en serie, fueron aspectos que afectaron decisivamente el surgimiento de una nueva conciencia estética expresada en el movimiento modernista y su reacción ante tal situación.

En esta época se agudiza la confrontación entre la realidad y lo intuitivo, debido a que el pensamiento positivista condena lo intangible y lo subjetivo humano a la inexistencia, por no poder aprehender su naturaleza. A su vez, este conflicto deriva en dos concepciones de mundo: lo real y lo imaginativo. De esta manera, la vida estuvo determinada por métodos científicos, así como también, la nueva realidad social definida por la industrialización, que impulsada por el sistema capitalista, se convierte en objeto de estudio de las también recientemente conformadas ciencias sociales¹. En términos ideológicos, esto trajo como consecuencia la aparición de un conflicto entre la pérdida de fe religiosa, la falta de orientación espiritual y el deseo de proponer una solución o un nuevo orden que brindase mayor estabilidad, en lo material y en lo subjetivo.

En este contexto surge el Modernismo, como un movimiento complejo que tiene la particularidad de contener, en sus formas, la esencia de un espíritu de cambio. La pugna entre las ideas que generó esta corriente en el contexto histórico-geográfico, en relación a su actitud frente al cientificismo y la industrialización, su posición frente a las luchas sociales del momento, la nostalgia ligada a la euforia del

¹ En especial la sociología, cuya base se encuentra en el pensamiento de Henri Saint-Simon (1760-1825) y de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865). A su vez, sus propuestas tuvieron importante repercusión en la escuela económica inglesa que produjo el marxismo y la filosofía alemana del momento. En Gurvitch Georges, *Los fundadores franceses de la sociología contemporánea: Saint-Simon y Proudhon*.pp.10-260.

fin de siglo y la aspiración a una belleza total, entendida como la penetración de una noción estética en todos los aspectos de la vida, fueron los aspectos que caracterizaron los contenidos estéticos de este “movimiento”.

1. Origen

Las raíces del Modernismo se encuentran tanto en los procesos de transformación de los conocimientos artísticos y su tradición técnica, formal y estética, como en los cambios civilizatorios que ocurren en la segunda mitad del siglo XIX, lo cual relaciona íntimamente a la corriente modernista con una nueva etapa socio-productiva. Por ello, en principio, su objetivo fue el establecimiento de la función del arte dentro de la sociedad, y por consiguiente, las relaciones mutuas que se pueden producir para el desarrollo integral de ambos aspectos². De aquí que este movimiento tenga un carácter social, representado por la intención de involucrarse en todo aspecto de la vida cotidiana del hombre, lo que se manifestó intensamente en las características del diseño arquitectónico, la artesanía, el diseño industrial, de mobiliarios, editorial, textil, las artes gráficas y las artes del fuego.

Diferentes perspectivas de lo artístico (Prerrafaelismo, Romanticismo, Realismo, Naturalismo, Neoclasicismo e Impresionismo, entre otros) que se desarrollaron en el siglo XIX, en especial a finales del mismo, contribuyen a la propuesta modernista que resulta, a fin de cuentas, una especie de estética híbrida, desde la que se desarrollan rasgos técnicos e ideológicos específicos, entre los que prevalecen aspectos que involucran a otros movimientos como el Romanticismo y el Prerrafaelismo.

Teóricamente, esta corriente comienza en el ámbito ideológico, a partir del contexto positivista³ y se concreta bajo la influencia de variables económicas, políticas y culturales, que afectaron considerablemente a todo el continente europeo. Sin embargo, son las transformaciones sociales ocurridas en Inglaterra, Francia y Alemania, las mayores causantes del surgimiento del estilo modernista.

² Argan, Giulio Carlo, *El arte moderno (Del iluminismo a los movimientos contemporáneos)* p. 174.

³ Hofstatter, Hans, *Historia de la pintura modernista europea*, p.15.

En este sentido, las ideas positivistas en cuanto a la investigación exacta y a lo comprobable, contribuyeron al establecimiento de nuevos parámetros, como por ejemplo la industrialización, el espíritu incrédulo, escéptico y ateo. Estos son dos aspectos que influyeron de manera decisiva en el desarrollo de la civilización occidental del momento, por cuanto modificaron la visión de mundo de las sociedades de ciertos países europeos, los cuales, al ser considerados ejes fundamentales de la producción ideológica, científica y tecnológica, impusieron su particular modelo de desarrollo. Como consecuencia, las transformaciones estructurales que se daban en los países que entraron en esta concepción de desarrollo, se vieron reflejadas en otras naciones, de manera que todo el continente comenzó a moverse en una sola dirección desarrollista.

De este modo, el positivismo resultó fructífero en el campo de los estudios naturales, pero ocasionó una serie de fracturas en otros ámbitos, que luego se convirtieron en escisiones importantes que amenazaron el equilibrio de la sociedad, como es el caso del conflicto originado por la aplicación de ideas positivistas en la sociedad⁴, entre el estrato burgués y la clase obrera; ó el aislamiento de la obra artística en la primera mitad del siglo XIX que, en cuanto a la producción, se desvinculó de cualquier otro campo, para restringirse a la especificidad técnica de las distintas disciplinas: la arquitectura, la pintura, la escultura, la música, etc.

Con el objeto de superar esta separación, el Modernismo se concibió como una alternativa para rescatar un equilibrio que se creyó perdido en la sociedad, mediante la unidad no sólo de los campos artísticos, sino también del hombre, de la obra de arte y del entorno. En este orden de ideas, para los modernistas el artista era una especie de misionero, e incluso, un modelador de la civilización, cuya obra representaría el instrumento ideal para lograr una transformación social y estética, más allá de toda apariencia y de los procedimientos y principios que regían la relación forma-contenido.

⁴ *Ibídem*, p.13.

1.1 Inglaterra

Una de las principales raíces del Modernismo proviene de tierras inglesas, de los planteamientos de la Hermandad Prerrafaelista, fundada en 1848, y de su guía teórico, el crítico de arte John Ruskin (1819-1900). Esta agrupación surge en medio de una sociedad dividida por el conflicto entre clases, en la cual la burguesía capitalista no sólo explotaba laboralmente a la clase obrera, sino que también transformó paulatinamente la anatomía de las ciudades, al introducir fábricas y maquinarias de grandes dimensiones en las urbes, hecho que provocó una migración significativa de población del campo hacia los centros urbanos, que vio a su vida afectada significativamente por apostar por el mundo moderno.

1.1.1 La Hermandad Prerrafaelista y John Ruskin

En ocasiones, dentro de la historiografía del arte, los movimientos artísticos se producen como consecuencia de formulaciones teóricas y desarrollos técnicos previos y ese es el caso de la Hermandad Prerrafaelista. En este sentido, el grupo de los prerrafaelistas, se basa en la propuesta artística e ideológica de la sociedad de pintores alemanes, de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, llamados *Nazarenos* de quienes adoptaron signos característicos⁵, como por ejemplo, la idea de plasmar una visión artística, incluso en la manera de vestir y en los hábitos del artista, lo cual representó un precedente para que los creadores modernistas, posteriormente, intentarán llevar la estética de sus obras a otros ámbitos de la vida cotidiana.

La Hermandad, que sólo duró 4 años, fue conformada en principio por los pintores William Holman Hunt (1827-1910) [Fig. 1], John Everet Millais (1829-1896) y Dante G. Rossetti (1828-1882) [Fig. 2]. Esta agrupación se vincula con los postulados de los Nazarenos, cuando Ruskin reinterpreta sus ideas y, en 1843, comienza a proponer como ideal un retorno al trabajo artístico pictórico y la *manera* de los llamados *primitivos* (pintores como Botticelli, Mantegna y

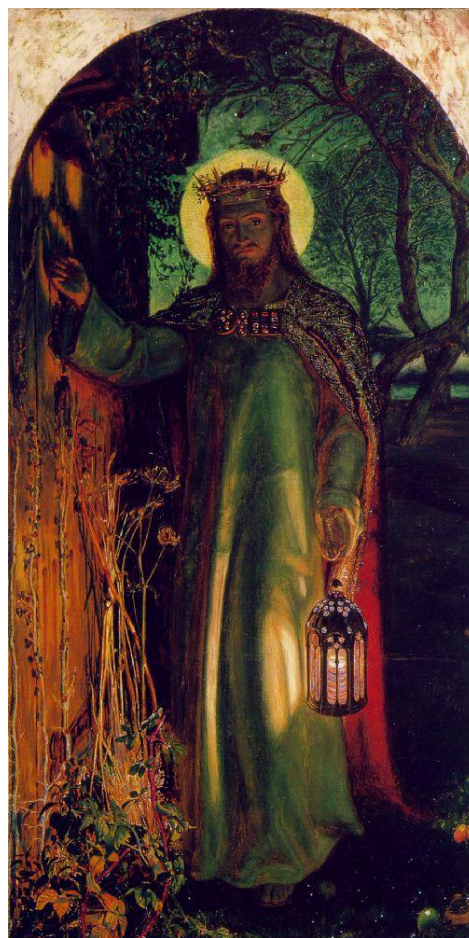
⁵ Metken, Günter, *Los prerrafaelistas*, p. 9.

Carpaccio), tomados como “ejemplos de moral profesional”⁶ que era, a fin de cuentas, a lo que aspiraban Ruskin y sus seguidores.

Ruskin admira, en estos pintores, la actitud del artista hacia su obra y la relación que ambos mantienen con la sociedad, siendo también importante la conexión espiritual que existe entre el creador y su producción. Sin embargo, los prerrafaelistas, que en principio miraron al pasado y adoptaron como ideal a maestros italianos del Quattrocento, luego trataron de conseguir un realismo extremo más acorde con el tipo de representación artística de su época, para competir con “la era positivista de la fotografía.”⁷

En este sentido, para Ruskin, el artista moderno adquiere la misión de transformar a su sociedad para hacerla apta para el arte que éste produce. Los prerrafaelistas tomaron de sus predecesores *Nazarenos* la perspectiva historicista, que rescataba los valores de la pintura medieval y en especial del arte gótico, porque consideraban que en esta época el artista no se había contaminado con el individualismo que, por el contrario, sí se estaba apoderando de sus contemporáneos. Según ellos, en el arte medieval los artistas aún eran artesanos, porque su creación dependía, en gran medida, tanto de su trabajo manual como de su organización basada en gremios y asociaciones, entre otros.

Para los prerrafaelistas, así como también para Ruskin, lo importante es el potencial sentido de dignidad que posee el trabajo manual, que representa lo contrario del maquinismo moderno y que, al mismo tiempo, ofrece una perspectiva



[Fig. 1] WILLIAM HOLMAN HUNT
La luz del mundo.

⁶ Argan, Giulio Carlo, *Ob. Cit.*, p.170.

⁷ Metken, Günter. *Ob Cit.*, p.13.

de vida mediante la cual, el hombre en general pudiera obtener cierto grado de satisfacción y bienestar personal al realizar sus labores. Como consecuencia, la sociedad se podría desarrollar de una manera ecuaníme y pacífica. En este orden de ideas, tanto Ruskin como los prerrafaelistas se inclinaron por una visión social humanista que criticaba, un contexto en el que la industria, el capital y la ciencia, sin control ético, se apoderaban paulatinamente del individuo.

Dado que la Inglaterra de la primera mitad del siglo XIX, gozaba de un ambiente de prosperidad económica, pero en decadencia social y cultural, se apoyaba al arte moralista y anecdótico, con la intención de corregir a la viciada sociedad inglesa. En este contexto, la Hermandad Prerrafaelista se opuso a las instrucciones de la academia, y fomentó la cooperación entre artistas para proporcionar a Inglaterra un arte más personal, democrático y vinculado a lo social, donde la obra de arte tuviera un significado y comunicara un mensaje, más allá de la imagen⁸ al poseer un sentido proclive a lo humano.



[Fig. 2] DANTE G. ROSSETTI
Ecce Ancilla Domini!

De igual manera, establecen una importante relación con la literatura y buscan inspiración en pasajes de la Biblia, en las historias de William Shakespeare (1564-1616) o en la poesía de John Keats (1795-1821), entre otros. Uno de sus miembros fundadores: Dante G. Rossetti, le añade a la pintura prerrafaelista un sentido poético de remembranza, y una nueva visión de la mujer, que idealiza bajo la imagen literaria de *Beatriz* de Dante Alighieri.

Otro aspecto de gran importancia para el arte prerrafaelista es la religiosidad, dado que la recuperación de la pintura medieval cristiana implicaba un rescate de valores perdidos. En este orden de ideas, no sólo se invoca a la

⁸ *Ibídem*, p. 9.

pintura religiosa, en el sentido dogmático de la institución religiosa, sino como un lenguaje ideológico contestatario al discurso desarrollista de la sociedad capitalista que les rodeaba.

1.1.2 Arts and Crafts

Este movimiento, nacido en 1888, se desarrolló principalmente en Inglaterra y luego se extendió por los Estados Unidos, bajo la denominación *Arts and Crafts Exhibition Society* (Sociedad de exhibición de artes y oficios). Ideológicamente, se basó en las ideas de Ruskin, por lo que continuó la revalorización del artesanado a través de la idea de trabajo cooperativo en los talleres, tal como fue vislumbrado en la Edad Media pero, a diferencia de sus predecesores prerrafaelistas, la corriente de “artes y oficios” admitió la utilización de los medios tecnológicos de producción modernos. Aún así, el *Arts and Crafts* concedió gran importancia tanto al trabajo manual, como a la naturaleza de los materiales, donde se prestó especial atención a la escogencia de los mismos, como un mecanismo para establecer una relación más profunda entre el creador y su obra.

Adicionalmente, se caracterizó por realizar diseños sencillos “sin ornamentos superfluos”⁹ y por enfocarse en la pedagogía, aspecto que produjo la apertura de numerosas escuelas-talleres en Inglaterra. En consecuencia, con la fundación de gremios, que unificaron tanto a los trabajadores como a su producción en varias partes de Europa, contribuyeron con la popularización de revistas de difusión del arte, mediante las cuales intentaron influenciar el gusto estético de la época.

Sin embargo, a diferencia de Ruskin, el *Arts and Crafts* propone una de las primeras conciliaciones entre el arte y la tecnología industrial de la época, dado que justifica el uso de la maquinaria siempre y cuando sea al servicio del hombre. De esta manera, se dignifican los productos fabricados en masa y más aún, a los objetos creados para el uso habitual como por ejemplo mesas, sillas, mobiliario de baños, etc., los cuales también se comenzaron a considerar como un potencial medio de penetración del arte en la vida cotidiana.

⁹ Von Heyl, Anke, *El Modernismo*, p.16.

Así, la idea de las artes y oficios influenció en gran medida, a la arquitectura, las artes decorativas, la artesanía y el diseño en general de la época. Una de sus características más significativas fue el llamado *revival* ó el retomar elementos del pasado, cuyo uso estaba justificado, siempre y cuando se combinaran con elegancia. También, se caracterizan por mantener la calidad de los trabajos, por el rechazo a la industrialización desenfrenada y a las divisiones jerárquicas entre las artes; de donde se tomó a la arquitectura como el campo creativo idóneo para la implementación de conceptos artísticos.

Todos estos aspectos permearon la estética modernista e incluso llegaron a ser de gran importancia en la conformación posterior de la escuela *Bauhaus*, a principios del siglo XX.

El *Arts and Crafts* representa el origen de la vertiente del diseño y la práctica de oficios de la corriente modernista. A su vez, fue en estos ámbitos de la creación artística donde se hizo más fuerte la propuesta formal del Modernismo, la cual se concretó definitivamente en el *Art Nouveau*, ya a finales del siglo XIX. En este sentido, el *Arts and Crafts* también es importante para la historiografía del Modernismo, ya que representa el último momento del siglo XIX en el que la intención de Ruskin y los prerrafaelistas, de unificar a la propuesta estética con un sentido de utilidad social del arte, se hizo palpable. Posteriormente, esta aspiración se diluyó, irónicamente, en la cúspide del desarrollo del movimiento modernista.

1.1.3 William Morris

El arquitecto, decorador, diseñador y empresario inglés, William Morris (1834-1896), se familiarizó con las ideas de Ruskin, y también con las de la Hermandad Prerrafaelista en Oxford; al punto de establecer una fuerte conexión entre sus miembros. Sin embargo, Morris no perteneció, directamente, a la Hermandad y, por el contrario, desarrolló un programa distinto y de un carácter más personal. Su propuesta es importante para la estética modernista porque vincula su contexto histórico al sistema social, los cuales pretendía problematizar desde el arte.

La perspectiva de Morris se enfoca en los problemas de la explotación obrera y la desigualdad de clases, los cuales afectaron al arte mediante la producción en masa de artículos de mal gusto y mala calidad que un público inculto, alababa por considerarlos como logros progresistas. Para restablecer el estado de decadencia en el que se encontraba la práctica artística y la obra de arte en la sociedad inglesa, Morris propone una estandarización de lo artístico, mediante la cual el obrero humilde pudiera adquirir un sentido de lo estético, que le permitiera crear objetos de arte dignos y útiles de acuerdo a su condición; a su vez, esto traería como consecuencia que, muchas más personas tuvieran la oportunidad de acceder a la producción estética y a sus valores simbólicos.¹⁰

Para este autor, la labor del artista es “hacer y enseñar a hacer cosas naturales, espirituales, útiles y bellas”¹¹. Esta misión tiene como objetivo que, el arte sea accesible a todos los hombres, sin las limitaciones ocasionadas por los estratos sociales. La accesibilidad sólo sería posible transformando a la sociedad capitalista en socialista. En este sentido, su filosofía confiere al trabajo un valor emocional, que convierte a cualquier tipo de producción humana en un factor potencialmente artístico. Para Morris, siempre y cuando la actividad laboral se aborde desde una perspectiva ética y espiritual, su producto estará vinculado al arte.

Posteriormente, las ideas de Morris se convirtieron en una utopía muy criticada, porque sí bien su visión de la producción comercial, junto al sentido de lo artístico, implicaba una mayor calidad en los objetos y una relación más personal con los mismos, al emplear una mayor cantidad de tiempo, en la realización de los trabajos, limitó su reproductibilidad y por supuesto su difusión. Por consiguiente, las piezas se hicieron más exclusivas y costosas, de manera que sólo podían ser adquiridas por las clases más pudientes.

De igual modo, aunque sus actividades empresariales, eventualmente, le hicieron contradecir las ideas de igualdad que profesaba, también contribuyeron a sentar precedentes significativos, en cuanto al desarrollo de la estética modernista.

¹⁰ Metken, Günter. *Ob. Cit.*, p. 30.

¹¹ Argan, Giulio Carlo. *Ob. Cit.* p. 172.

Fundó dos empresas: en 1861 *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* (que posteriormente se convirtió sólo en *Morris & Co.*) y luego, en 1891 *Kelmscott Press*, las cuales le permitieron la realización de una producción artística homogénea, en cuanto a la utilización de distintas disciplinas como lo son la pintura, escultura, arquitectura, orfebrería, carpintería o artesanía, sin restricciones jerárquicas para la generación de ideas estéticas. Ello contribuyó a una mayor valoración de la naturaleza de los materiales usados y de los objetos creados, que ahora se reconocían como una parte importante del mundo de la producción estética.

Otro aspecto contradictorio, que restó fuerza al planteamiento de Morris fue que, para el momento del establecimiento de su primera compañía en 1861, en Inglaterra, ya se había difundido la idea de mejorar la estética de objetos de uso cotidiano y de hacer pedagógicas las actividades de producción; primero de la mano del *Arts and Crafts* y, posteriormente, con el surgimiento de varias escuelas de dibujo independientes de la academia. Sin embargo, Morris no fundó una institución educativa, sino empresas con toda la estructura y los objetivos que implicaban las sociedades mercantiles de su tiempo. Aún cuando su asociación “pretendió crear un contexto de belleza sin compromisos comerciales”¹², terminó por establecer un negocio con fines de lucro, acorde a la economía moderna y por excelencia, representante del comercio capitalista.

Con los años, Morris se vio obligado a aceptar las condiciones que le imponía el sistema económico a la práctica artística, en relación al uso de la maquinaria y el comercio, con lo que su teoría se vio deslastrada de una parte de la influencia del pasado, referida a la realización manual o artesanal de arte, y en su lugar mantiene sólo el sentido ético y moral de la figura del artesano gótico. Es decir, se enfoca en la actitud del artista como individuo, frente a un tipo de arte que se hizo inevitablemente dependiente de la estructura económica de su tiempo.

¹² Metken, Günter. *Ob. Cit.*, p.148.

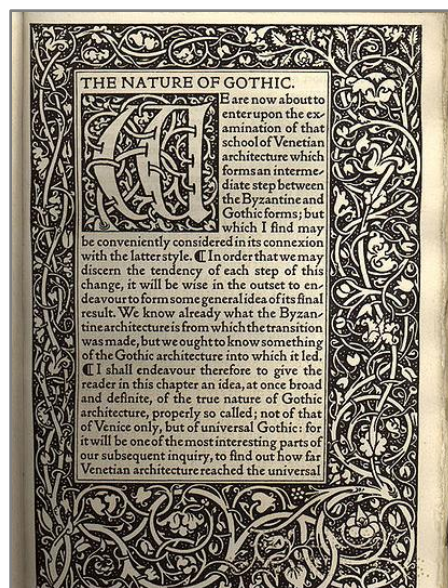
La propuesta entonces, poco a poco se hizo más flexible, no sólo en cuanto a la admisión de la tecnología y el comercio, sino también al prestar mayor atención a la ciencia, como fuente de inspiración, contrario a la visión de Ruskin y los prerrafaelistas quienes buscaban impulso en la literatura y la poesía. Incluso el diseño de papeles tapices y estampados de Morris se inclinaba a la producción en masa y a la combinación de motivos naturales reinterpretados, conforme a los conocimientos botánicos científicos de moda, después de la publicación de *El origen de las especies* de Darwin en 1859 [Fig. 3].



[Fig. 3] WILLIAM MORRIS,
Tulip and willow

La empresa inicial de Morris resulta ser muy ambiciosa, no obstante, su planteamiento es plausible en cuanto a que, constituye una herramienta para transformar a la sociedad con el objeto de que no sólo se democratice el acceso al arte, sino que también se eduque el gusto de la sociedad contra la vulgaridad. Sin embargo, su propuesta fracasa cuando su arte no resulta democrático e igualitario, sino tan excluyente como para que la estética de las creaciones predominara sobre las condiciones ideológicas de sus fabricantes.¹³

Otro de los aportes realizados por las empresas de Morris, a la estética modernista posterior, se desarrolló con la *Kelmscott Press*,



[Fig. 4] WILLIAM MORRIS,
Título y diseño para "*La naturaleza del gótico*"

¹³ *Ibidem*, p. 151.

y comenzó con la ilustración de textos y el diseño de nuevas tipografías, al final de su vida [Fig. 4]. Esto constituye una relación con la literatura donde particularmente el libro empieza a ser tomado en cuenta como un objeto artístico de gran potencial¹⁴.

En este sentido, la intención de Morris de embellecer los textos es punto de partida importante para el cruce de influencias entre la literatura y las artes plásticas modernistas, así como también para la incursión del Modernismo en el campo literario. En referencia a lo anterior, la concentración de lo artístico en torno al libro crea un puente que unifica a los lenguajes plástico y literario, ocasionando una simbiosis entre estas disciplinas que incluso perdura hoy día.

Las actividades intelectuales y empresariales, tanto de Morris como del *Arts and Crafts*, también legaron al Modernismo la unión entre la estética y el sentido de utilidad de las piezas artísticas, lo que representó el establecimiento de una de sus principales características como lo es la producción de objetos utilitarios y bellos al mismo tiempo. A su vez, esta visión condujo a que nuevos artistas y arquitectos se dedicaran, dignamente, a la práctica de “oficios”, como la orfebrería, carpintería, ebanistería, entre otros.

La contribución del desarrollo artístico inglés de la segunda mitad del siglo XIX, a la estética modernista, se resume en las siguientes palabras de Nikolaus Pevsner:

Mientras los artistas ingleses eran los que preparaban el camino para un futuro estilo en arquitectura y diseño, los nuevos ideales pictóricos nacían y se desarrollaban en el continente. La tarea cumplida por Inglaterra en la formación del movimiento, fue la de mantener y restablecer sanas tradiciones, a fin de asegurar un cimiento sólido sobre el que pudiera levantarse la estructura; la tarea que los artistas continentales se fijaron fue la de imponer una nueva fe al mundo del arte.¹⁵

¹⁴ *Ibídem*, p. 152.

¹⁵ Pevsner, Nikolaus, *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*, p.55.

1.2 Francia

El pensamiento positivista tuvo un peso significativo en la sociedad francesa del siglo XIX, y una de sus mayores consecuencias, a escala continental, fue la pérdida de fe en términos espirituales. Esto se debe a que el Positivismo, fundamentalmente, apoya la comprobación científica, descartando cualquier propuesta que se base en la interpretación o en la percepción y no en lo verificable y cuantificable. De este modo, sólo concibe la existencia de lo real y esta afirmación, que ocasiona una división importante en el pensamiento del hombre, se proyecta en el arte mediante el abandono de los temas míticos en las representaciones artísticas.

En este orden, al pasar el auge del Romanticismo en Francia, las artes plásticas se fraccionan en dos tipos de representación: por una parte está la perspectiva *Naturalista*, la cual se concentra en la observación de la naturaleza y del mundo para plasmarlo con detalle, tal como se ve, en la obra artística. A su vez, esta corriente da paso al *Realismo*, cuyo interés estético se centra en la forma de representación de los motivos más que en los motivos en sí¹⁶ y su temática se orienta hacia la reproducción de escenas sociales, enfocándose en la figura humana en su contexto, sin la pretensión de esconder o maquillar sus defectos. El *Realismo* es representación de un racionalismo puro en el arte, que evita los contenidos poéticos y emocionales, y se caracteriza también por prescindir de viejos modelos temáticos para la creación artística; ejemplo del *Realismo* es la obra del pintor francés Gustave Courbet (1819-1877).¹⁷

Por otra parte, está el *Historicismo*, cuya producción artística se basa en temas históricos ó literarios y se apoya en técnicas tradicionales, según el modelo de movimientos artísticos pasados como el *Romanticismo* o el *Gótico* de la época medieval; y es precisamente en la vertiente historicista en la que se basa el *Modernismo*, debido a que sus fundamentos provienen de movimientos históricamente distanciados como, por ejemplo, el *Gótico*, aunque también se

¹⁶ Gradowska, Anna, “Romanticismo, Realismo, Simbolismo en el arte decimonónico venezolano”. En: *Cristóbal Rojas, un siglo después y otros ensayos*, p.27.

¹⁷ Argan, Giulio, *Ob. Cit.*, p. 68.

apoya en búsquedas artísticas más contemporáneas a su época, como lo fueron el *Impresionismo*, el *Neoimpresionismo* y el *Simbolismo*.

Es importante señalar que el *Realismo*, el *Naturalismo* y una parte del *Historicismo* fueron tipos de arte respaldados por la academia, el público y los mecenas, siendo estos movimientos representación del racionalismo positivista. Ante estas opciones surgen concepciones con ideologías opuestas, de carácter espiritualista que trataron de contrarrestar la mentalidad emergente en la sociedad, mediante propuestas artísticas mucho más intimistas, aunque no necesariamente democráticas, como es el caso de la Hermandad Prerrafaelista y el Simbolismo.

De hecho, a lo largo del siglo XIX acontecen numerosos eventos que, bajo la mirada positivista, comienzan a moldear el mundo del arte plástico e incluso preparan el camino para que se produzca una estética como la modernista. Ejemplo de ello fue la aparición, en las últimas décadas del siglo, de un enfrentamiento entre pintura y fotografía, como medios de representación. En este sentido, se podría decir que la fotografía se corresponde con la visión científicista e industrialmente productiva del período, ya que su reproductibilidad permite una mayor divulgación en las masas.

Con referencia al conflicto entre la fotografía y la pintura, tanto en Inglaterra como en Francia, los creadores concuerdan en que la visión artística no se puede sustituir con medios mecánicos, como lo son la cámara y el proceso de revelado en la fotografía. Y con este razonamiento los artistas logran mantener justificada la práctica de la pintura. Al respecto, la visión de los prerrafaelistas ingleses, a mediados del siglo, ya evidenciaba la firme intención de establecer la insustituibilidad de la pintura, por lo que afirmaban: “Las realidades visuales poseen, un interés ético. Sólo el ejercicio del arte y la mirada perspicaz y exacta pueden reclamar para sí una exigencia de credibilidad”.¹⁸

Incluso, Courbet en Francia, siendo representante por excelencia de la objetiva corriente realista, también se une a la lucha ideológica por conseguir una justificación suficientemente convincente como para mantener al arte plástico

¹⁸ Metken, Günter. *Ob. Cit.*, p. 25.

vigente, con base en la importancia del trabajo manual del pintor, el cual no puede ser reemplazado por un medio mecánico¹⁹. Desde esta perspectiva se evidencia la necesidad de los artistas europeos de encontrar una salida distinta al problema de la objetividad visual y la representación, donde se hace obvia la influencia del planteamiento artístico inglés, que los artistas franceses ya comenzaban a asimilar.

De hecho, las nuevas consideraciones que estaban tomando los artistas, en cuanto al arte plástico y a la fotografía, dan pie a que se revalorice en toda Europa un pensamiento generalizado que favorecía a la artesanía, al arte manual y al artesano. Esto también trae como consecuencia una desacralización de la pintura, que permitió no sólo un aumento de la práctica de oficios artesanales, sino también que el trabajo del artista se hiciera más comercial, más utilitario y más banal, ante una propuesta modernista que ganaba madurez.

1.2.1 La exposición universal de París

En la segunda mitad del siglo XIX, el ánimo y el optimismo progresista de las sociedades industrializadas y dominadas por la burguesía, conciben la realización de las “exposiciones universales”, con el objeto de exhibir los logros tecnológicos, como representación del poderío industrial alcanzado²⁰. Las máquinas más admiradas eran las que facilitaban labores y simplificaban la vida del hombre, puesto que aún no se empleaban los grandes aparatos mecánicos para el mejoramiento estético.

Sin embargo, en el marco de la Exposición Universal de París de 1855, se produce el primer encuentro oficial entre la pintura prerrafaelista, como parte importante de la pintura contemporánea inglesa y la pintura académica francesa, aún historicista y vinculada tanto al naturalismo como al realismo. Como resultado de este evento, ocurre un intercambio de visiones que modifica las direcciones que tomó la discusión artística en cada país.

Mientras los pintores franceses se concentraban en las problemáticas de la representación en sí, como por ejemplo la distribución del claroscuro ó los colores,

¹⁹ Argan, Giulio. *Ob. Cit.*, p. 73.

²⁰ Pevsner, Nikolaus, *Ob. Cit.*, p. 39.

los ingleses buscaban una representación simbólica, literaria y realista. Y al respecto, no se puede decir que existía ventaja de una búsqueda sobre la otra, sino más bien el desarrollo de una dirección en la problemática del arte, escogida de manera consciente por los artistas, de acuerdo al carácter de la sociedad en la que hacían vida.

En este sentido, el contacto entre las distintas visiones de lo artístico propiciado por la Exposición Universal de 1855, permitió que el mundo artístico de la época intercambiara fortalezas y debilidades, de las cuales teóricos y pensadores del arte comenzaron a destilar la esencia del arte moderno. Por ejemplo: en la Exposición Universal se admiró a la pintura prerrafaelista por el uso del color y por la armonía de las formas historicistas que recordaban al Gótico, sin embargo este lenguaje tan particular estaba limitado por el moralismo victoriano de la sociedad inglesa, que evitaba contenidos considerados “peligrosos”, como la imagen del hombre moderno, la ciudad o la industria²¹, contrario a la situación en Francia, donde se mostraban elementos sociales con mayor libertad.

Incluso, el hecho de que la representación de los ideales modernos se considerara riesgosa, evidencia que en Inglaterra se estaba evadiendo la realidad y que el arte se utilizaba como una herramienta de distracción. Y dentro de este sistema, la pintura prerrafaelista no era menos complaciente, dado que mostraba un mundo idealizado que, en efecto, distrajo al espectador de las problemáticas del mundo real, pero a su vez, logró recuperar un sentido de lo espiritual en el arte, que introdujo a su público en una religiosidad perdida para la época.

En relación al estado de la problemática artística que se intentaba resolver en Francia e Inglaterra, en la segunda mitad del siglo XIX, Giulio C. Argan también señala:

Mientras en Francia los impresionistas abordan el problema, cada vez más grave, de la relación entre el arte y la sociedad, demostrando la insostituibilidad de la visión artística en cualquier sistema de conocimiento o de pensamiento y, por tanto, tratando de definir la especificidad estructural de la pintura (al igual que los «ingenieros» hacían con la especificidad estructural de la arquitectura), la corriente prerrafaelista y de Morris tienden

²¹ Metken, Günter. *loc. Cit.*

a eliminar de la especificidad de las artes, a insertar directamente la experiencia estética en la praxis de la producción económica y de la vida social, a definir un *estilo artístico* susceptible de convertirse en *estilo de vida*.²²

De esta manera, si bien el desarrollo artístico francés aporta al modernismo posterior un sentido de autenticidad, por cuanto la visión artística se hizo exclusiva, por otra parte, el arte inglés le proporcionó una conciencia del entorno social, en el cual ya no se pretendía luchar contra el sistema económico y, por el contrario, se admiten los métodos de producción, el conocimiento científico y el desarrollo industrial como parte de la creación estética en sí.

En cuanto a las exposiciones internacionales de la segunda mitad del siglo XIX, cabe señalar que permitieron el establecimiento de una conexión entre las teorías del arte más vanguardistas del momento, lo que ocasionó que el público se actualizara en cuanto a las tendencias artísticas más novedosas, así como también que los artistas de otras latitudes consiguieran nuevas orientaciones para enriquecer sus búsquedas artísticas, como es el caso de las escuelas de *Pont-Avent* y *Le Pouldu*, las cuales basadas en los prerrafaelistas y en las ideas del *Arts and Crafts*, se retiran al campo para entrar en contacto con la naturaleza, para crear en grupo a la manera de talleres e incluso viajan a otros países, como hizo Paul Gauguin (1848-1903), para indagar en el lenguaje del arte popular y en la visión primitiva.

1.2.2 El nuevo lenguaje artístico de Emile Bernard

Camino al nuevo siglo, el estudio visual de la luz y el color, sobre el que se basa la propuesta impresionista, comienza a presentarse como una alternativa insuficiente para satisfacer a las nuevas necesidades del arte, por lo que esta tendencia suscita pronto la crítica de sus contemporáneos. Uno de sus detractores es el pintor Emile Bernard (1868-1941), cuya producción artística contribuye en gran medida con el dibujo modernista.

²² Argan, Giulio Carlo. *Ob. Cit.*, p. 174.

Bernard, como miembro fundador de la congregación de artistas reunidos en la aldea de *Pont-Aven*, en Francia, realizó junto a Paul Gauguin la búsqueda de un lenguaje artístico distinto al que dictaba la academia. Basado en las investigaciones de la pintura puntillista, se inclinó al estudio del contorno de las figuras de donde deriva un “sistema de estructura pictórica”²³ [Fig. 5], el cual consiste en resaltar los bordes de las áreas de color, creando conjuntos de figuras delimitadas que conforman una imagen particular. Esta perspectiva, que simplifica la construcción de la obra de arte, es un elemento que se transfiere al diseño modernista y lo determina de tal manera que posteriormente, las formas delineadas se convierten en uno de los aspectos más distintivos del estilo, aparte de brindar a las obras la posibilidad de interactuar con los espacios positivos y negativos de la imagen, aún siendo plasmada en una superficie plana.

Otro aporte de Bernard a la estética modernista fue el estudio del grabado japonés, el cual proporciona otra visión con respecto a elementos pictóricos formales como el color y la perspectiva, la cual se traduce en la utilización de varios planos para señalar profundidad, el aprovechamiento de los espacios vacíos entre los elementos de la imagen y la simplificación de los recursos cromáticos, todo con un sentido muy expresivo. Estos componentes son asimilados por la estética

modernista, y los aplica tanto a la pintura como al diseño de artes aplicadas.

En este sentido, tanto el sistema estructural que brinda el contorno, como la distribución de elementos en el espacio de la obra derivado del arte japonés, permiten el desarrollo de diseños y piezas aptas para la reproducción en prensas, lo cual facilita su impresión y por consiguiente su divulgación por medios contemporáneos



[Fig. 5] EMILE BERNARD,
Bretonas en la pradera

²³ Hofstatter, Hans, *Ob. Cit.*, p. 56.

como las revistas. Esto trae como consecuencia que gran parte de la estética modernista se dirija al desarrollo del diseño, más allá de su aplicación en disciplinas como la pintura y probablemente, esta naturaleza sea una de las razones por las que el movimiento fue tan bien recibido dentro del campo arquitectónico.

A escala técnica, los elementos aportados por el estudio de Bernard, también contribuyen a mejorar la manipulación de los espacios negativos y positivos antes mencionados, así como también de las profundidades que se quisieran expresar en un medio de dos dimensiones como lo es el cuadro ó una hoja de papel. Esta especificidad técnica da la impresión de que se transfiere la naturaleza de la escultura a la pintura y viceversa, lo que constituye una mezcla de medios plásticos inusitada para la época, además de ser un antecedente importante para el lenguaje artístico contemporáneo a escala global.

1.2.3 Pont-Aven

La sociedad de artistas de Pont-Aven, reunidos bajo la tutela de Bernard y Gauguin, representa un antecedente inmediato al desarrollo de la estética modernista, dado que retoma el planteamiento del arte inglés en cuanto a la valoración de la época medieval, la cual es vista como un punto de partida esencial para la renovación del arte²⁴.

Su mayor aporte al Modernismo, proviene nuevamente de la investigación del campo visual que realizaron sus fundadores. Como consecuencia de estos estudios, Bernard y Gauguin concedieron una actitud y un significado a los colores, por ejemplo: el rojo se vincula a las líneas rectas, al amor y a la generosidad, el azul a lo horizontal, a la paz, el ensueño y la suavidad, etc. Estas correspondencias del color reflejan un vínculo con los postulados de la estética simbolista, los cuales asocian el empleo de ciertos colores con los sentimientos que se expresan y, de hecho, son utilizados muy conscientemente para despertar en el espectador estados mentales determinados.

²⁴ *Ibídem*, p. 72.

1.3 Alemania y países germanos

La Alemania del siglo XIX se concentró, a escala intelectual, en la resolución del problema de la unidad de la nación, tanto en lo productivo y su relación con la industrialización, como en lo espiritual. En este sentido, la recuperación lingüística fue un elemento importante, que sirvió como medio de identificación de la población germana con sus raíces étnicas. De este modo, se creó un sistema cultural que dirigió todos sus esfuerzos hacia el desarrollo tecnológico-industrial, en pro de la construcción de un imperio²⁵.

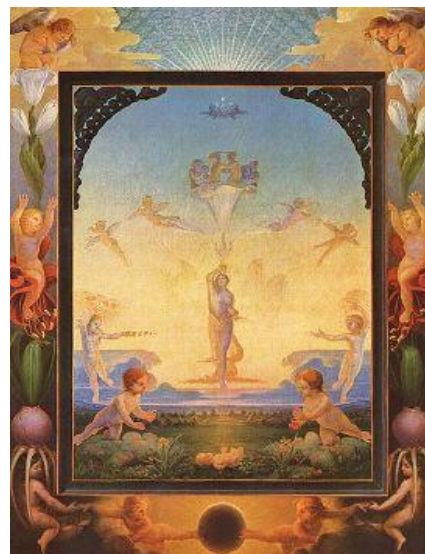
Y es precisamente, ese contexto ideológico, el cual persigue el rescate de un poderío como nación que se creía perdido, así como también la conformación de un sistema de organización de la sociedad ideado para unificar a la cultura germánica, lo que produjo en los países germanos una ansiedad por obtener desarrollo tecnológico que, con el tiempo, facilitó la aceptación de la propuesta modernista como lenguaje artístico.

Aunado a ello, como consecuencia del desarrollo ideológico, se produce una profunda teorización del arte en el mundo artístico alemán, que mezcla los campos de la filosofía y de la estética, para concluir que esta última es representación de la historia del arte.²⁶ En este ámbito, la pintura se presenta como un medio de investigación de la óptica, así como también un instrumento para la representación de ideales románticos e imágenes cristianas. En esta circunstancia, el arte alemán del siglo XIX se encuentra definido tanto por la explosión sentimental del *Sturm und Drang* como por el romanticismo idealista, que divulgó principios nacionalistas y fomentó una sublimación del espíritu mediante la admiración de la naturaleza.

²⁵ Argan, Giulio Carlo. *Ob. Cit.*, p. 164.

²⁶ *Ibidem*, p. 165. Esta idea es una propuesta de Georg Hegel (1770-1831), como producto del desarrollo filosófico-teórico de la estética y la problemática del arte en Alemania, que contribuyó a crear las bases sobre las que se construyó posteriormente el Expresionismo.

Según Argan, los máximos representantes del ímpetu del arte alemán decimonónico fueron los pintores Caspar D. Friedrich (1774-1840) y Philipp O. Runge (1777-1810) [Fig. 6]²⁷, quienes simpatizaron con el arte producido por antiguos maestros, así como también con la figura del viejo artesano medieval dedicado al trabajo; lo cual de una manera u otra representa cierto estado de sintonía con las ideas que se manejaban en Francia e Inglaterra. Sin embargo, aún cuando comenzaron a considerarse en Alemania estos enfoques medievalistas y posteriormente incluso los modernistas, los estetas germanos no dejaron de lado su compromiso con la creación de un arte propio, característico del sistema que se había creado, en torno al orgullo étnico y la identidad nacional.



[Fig. 6] PHILIPP O. RUNGE,
A la mañana

Para los alemanes, filosóficamente, el arte artesanal proporciona un puente con la divinidad a través del cual incluso se podían obtener mensajes con una influencia divina que, metafóricamente, se proyecta en la obra gracias a la actitud de honestidad y humildad con la que se realiza el trabajo.

Estos antecedentes señalan un camino de ideas que desembocan en un punto común, entre lo que se había desarrollado en Alemania artísticamente y la ideología de Ruskin y los prerrafaelistas, lo que a su vez, permite comprobar las relaciones intelectuales que contribuyeron al surgimiento del Modernismo.

En este orden de ideas, las teorías sobre la *visibilidad pura* y la *empatía y simpatía simbólica*, desarrolladas en Alemania, ya en la segunda mitad del siglo XIX, desembocan en una propuesta artística donde prevalecen las formas, como

²⁷ *Idem.*

líneas y colores, sobre los demás elementos que configuran la obra²⁸. Esta perspectiva *estructuralista* sentó las bases para el desarrollo de diseños esquemáticos y simbólicos, que se produjeron en Múnich hacia 1892, en el marco de la primera consolidación modernista reunida bajo el nombre de *Secezion*.

2. Definiciones

El modernismo no representa una continuación de las corrientes artísticas no científicas de mediados del siglo XIX, sino una especie de fusión entre características propias de los prerrafaelistas, con aspectos románticos, naturalistas, impresionistas, neoimpresionistas y simbolistas, las cuales, con el tiempo, se fueron anulando y/o fusionando, para finalmente, dedicar todo el esfuerzo de la creación artística al cultivo de lo estético y lo utilitario. Ejemplo de ello es el sentimentalismo y los ideales románticos, los cuales representaron importante fundamentación filosófica para la propuesta modernista, pero al momento de la creación artística, el interés en la belleza a través de la forma fue el concepto predominante.

En este sentido, el impulso inicial del que nació el Modernismo (de la mano de los prerrafaelistas, Ruskin, Morris, Bernard y la escuela de *Pont-Aven*), toma del Romanticismo el idealismo y la fuerza expresiva, del Impresionismo una innegable relación de apoyo con la ciencia, de donde el Naturalismo aporta una valoración de los elementos naturales para la creación de la obra artística; del Neoimpresionismo la intención de hacer del arte una ciencia, así como del Simbolismo la incorporación de elementos alusivos, específicamente a estados de ánimo, sentimientos o pensamientos, que no dejan olvidar al artista la relación íntima existente entre su espíritu y su creación. Éste último también le aporta un sentido de igualdad entre las artes y una perspectiva en la cual todo es potencialmente artístico.²⁹

²⁸ *Ibidem*, p. 167. Según Argan, la teoría de *Einfühlung* ó *Empatía*, *Simpatía simbólica* propone que “el arte es identificación del yo con el mundo” y la obra es sólo el mensaje. Mientras que la teoría de la *visibilidad pura* defiende que la percepción es la base de la obra artística y por consiguiente, es la visión particular del artista la que da forma a la naturaleza real de lo representado.

²⁹ *Ibidem*, p.76.

Por otra parte, sí dentro del contexto histórico europeo de la segunda mitad del siglo XIX, el Impresionismo se presentó como una respuesta artística a un mundo “eminente científico”³⁰, se podría decir que el Modernismo fue una alternativa convincente, frente al callejón sin salida que representó el Impresionismo dentro de la problemática artística, dado que fuera de sus aportes técnicos a la producción de la obra de arte, en cuanto a la perspectiva, la óptica y el color, el Impresionismo no proporcionó un camino más evidente de continuidad para las artes.

De hecho, en el momento histórico donde la creación artística se comenzó a sentir amenazada por una posible esterilidad, de la mano del racionalismo realista o el tecnicismo impresionista, la propuesta modernista se consolidó como el conducto liberador que permitió el desarrollo de otras vertientes, como el Expresionismo y posteriormente las vanguardias artísticas del siglo XX.

Con respecto al problema de competencia al cual se enfrenta la obra de arte con la fotografía en el siglo XIX, el Modernismo logra hacer tangible una conciliación entre ambos aspectos, que permitió la utilización de la ciencia y la industria en el arte, sin sacrificar el sentido artístico y poético de lo bello.

En este orden de ideas, Giulio C. Argan interpreta que del conflicto con la fotografía surgieron dos tipos de respuesta artística, las cuales, a su vez, se vinculan con el desarrollo de la estética modernista: se plantea una *huída* al sentido espiritualista del arte ó se propone una diferenciación entre las funciones de la pintura y la fotografía, donde la pintura toma un sentido más poético y rigurosamente técnico³¹. El Modernismo, entonces toma parte de estas dos soluciones al permanecer vinculado a la espiritualidad de la obra, en relación a lo intimista y reflexivo, así como también al desarrollar piezas en las que cada trazo se convierte en poesía y la escogencia y manipulación de los materiales se torna considerablemente rigurosa a escala técnica.

Adicionalmente, como consecuencia del enfrentamiento entre la pintura y la fotografía, el Modernismo desarrolló más el dibujo y por ende el diseño decorativo,

³⁰ *Ibídem*, p.69.

³¹ *Ibídem*, p.72

en un intento por acceder a las imágenes simbólicas, místicas o intensamente artísticas a las que la fotografía como representación de la realidad, no tenía acceso. En este sentido, la tendencia no cientificista en el arte “le gana la carrera a la fotografía” por conceder un valor especial al trabajo artístico sobre los procesos mecánicos.³² De igual modo, los modernistas se apoyaron luego en la fotografía para crear formas poéticas basadas en la observación real.

Otro elemento que caracteriza al Modernismo es la estrecha relación que mantiene con la literatura, campo con el que se vincula en una primera ocasión, mediante la exploración de las posibilidades artísticas del libro como objeto que llevó a cabo Morris. Luego, esta relación se extiende al contenido, a través de la búsqueda de inspiración en las historias de los cuentos, dado que las narraciones representan un puente con el mundo de la imaginación infantil, que el adulto puede aprovechar para revivir estados de ánimo ó para proyectar problemas existenciales derivados de una orientación espiritual perdida o un erotismo anhelado. Con la influencia de la literatura, los artistas plásticos modernistas no sólo decoran el libro e ilustran las historias, sino también, en espacios de la vida real como habitaciones, salones o edificios enteros, tratan de recrear atmósferas correspondientes a las narraciones³³ e incluso a estados de ánimo y emociones.

Sin embargo, no todos los elementos que usaron los artistas modernistas se basan en la interpretación y las emociones. También utilizan para el diseño de formas, los resultados de la investigación visual impresionista pero los emplean de forma poética.

En otro orden de ideas respecto al Modernismo, este no surge de manera homogénea en los países europeos, por el contrario, tanto los planteamientos de los prerrafaelistas y los de Morris en Inglaterra, como las conclusiones de los estudios de los impresionistas, de Courbet y de los simbolistas franceses, entre otros que se mencionan anteriormente, tuvieron una repercusión en el desarrollo artístico de cada país individualmente, ocasionando que el estilo modernista en Europa tuviera numerosas denominaciones. Sin embargo, en la idea general del arte modernista

³² *Ibídem*, p.73.

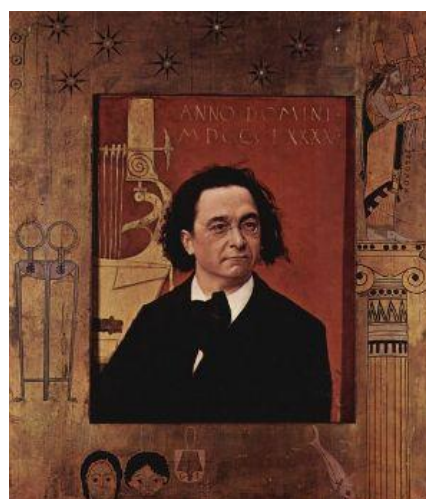
³³ Hofstatter, Hans, *Ob. Cit.*, p. 44.

prevalece la contradicción y la certeza de la época, así como también una fuerte conexión entre la belleza y la utilidad.

En este sentido, a modo de fusión de los conceptos con las relaciones mutuas que vinculan a las definiciones que se explican a continuación, se perfila el concepto general de una corriente considerablemente sólida, reunida bajo el nombre de Modernismo, aunque cada denominación denote el desarrollo de características propias de acuerdo a las particularidades de los artistas en cada país.

2.1 Las secesiones

Existen divergencias entre los autores, para determinar el orden y la importancia de los movimientos contestatarios al arte académico, surgidos en los países germanos y de Europa central, a finales del siglo XIX. Las *Secesiones* son uno de ellos y se fundaron principalmente en las ciudades de Viena, Munich y Berlín. Como tal, esta corriente representó una apertura del arte tradicionalista de las regiones a las tendencias modernistas que, no sólo les renovó, sino que también dio paso al posterior Expresionismo, como una de las primeras propuestas de las vanguardias artísticas del siglo XX.



[Fig. 7] GUSTAV KLIMT,
Retrato del maestro pianista José Pembauer

Es importante mencionar que las *Secesiones* se originaron de la organización de los artistas a escala gremial, como por ejemplo la *Unión de Artistas Figurativos de Austria* de 1890, creada en la ciudad de Viena por los artistas plásticos Gustave Klimt (1862-1918) [Fig. 7] y Kolomon Moser (1868-1918) [Fig. 8], junto al arquitecto Joseph Hoffmann (1870-1956), para renovar al arte austríaco de la segunda mitad del siglo XIX. Esta sociedad representa uno de los primeros eslabones del entramado de asociaciones de artistas, que con influencia internacional, se inscriben dentro del estilo modernista que se difunde por Europa.

La difusión de ideas desde Viena contribuyó a que se fundara, en 1892, en la ciudad de Múnich la *Asociación de Artistas de Múnich*, mejor conocida como *Sezesion*, liderada por Franz von Stuck (1863-1928); en 1893 la secesión en Berlín, presidida por Max Liebermann (1847-1935) y finalmente en 1897, la secesión vienesa dirigida por el mismo Klimt³⁴. Entre sus objetivos, promueven un cambio renovador en la producción artística y a su vez, el impulso del intercambio de ideas a escala internacional, mediante la participación de los secesionistas en las exposiciones anuales que se organizaban en el entorno europeo.

La influencia británica en estos grupos es notable en tres aspectos: primero en la creación de un sindicato llamado *Unión de Talleres para el arte en la artesanía*, en 1898, como proyección de las ideas socialistas de la organización de la clase obrera que Morris apoyó en su país y que ya comenzaban a hacer eco en las ciudades europeas más industrializadas. Segundo, en la búsqueda de inspiración en la técnica y la temática del arte popular, realizada desde la sencillez del trabajo cotidiano, por y para el pueblo, igualmente según las ideas de Morris que retomaron paralelamente Paul Gauguin y Emile Bernard en Francia, pero que orientaron al estudio del arte de los pueblos primitivos y a la valoración de lo exótico.

Tercero, así como lo hizo el *Arts and Crafts* años antes, la secesión también se apoyó en la publicación de revistas, como un medio de difusión de las formas logradas por sus representantes. Aunado a ello, usó este medio para exhibir el talento individual de los artistas, con lo cual, a su vez, las revistas abandonan progresivamente la esencia socialista sobre la que se comenzó a construir el Modernismo y esto representa un reflejo de la ambigüedad propia de la época, como consecuencia de la situación



[Fig. 8] KOLOMAN MOSER,
Cubierta de revista "Ver Sacrum"

³⁴ Argan, Giulio Carlo. *Ob. Cit.*, p. 199.

económica y las condiciones sociales del contexto. Sin embargo, las revistas en sí permitieron que se mantuviera una conexión constante entre el mundo de la plástica y la literatura; ambos considerados instrumentos para la estetización de la vida cotidiana.

Otro aspecto importante de las secesiones es la convergencia de criterios en cuanto a la práctica de la arquitectura, como centro del desarrollo estético modernista, lo cual viene dado por la aspiración ideológica de los artistas de crear una obra de arte total, para la que se unifican las distintas disciplinas artísticas. En este sentido, la arquitectura representa un contenedor de las diversas formas en las que el arte se expresa. Adicionalmente, el auge del campo arquitectónico también contribuyó a que las necesidades estructurales de la ciudad moderna se modificaran debido a la industrialización, dando paso al desarrollo de los estudios de urbanismo, como una solución al problema de organización en las ciudades.

En este orden de ideas, si bien el urbanismo plantea respuestas para la ciudad moderna, la arquitectura en función a lo urbano representa una oportunidad para que los artistas modernistas intervinieran los espacios, con los que interactuaba constantemente el hombre, de manera que se hace posible cumplir la meta primaria de la filosofía del Modernismo, con respecto a la penetración del arte en todo aspecto de la vida humana.

Por esta razón, se comenzaron a construir edificaciones donde el ornamento no es mera decoración, sino que posee una utilidad y donde se valora, especialmente, los materiales contemporáneos. Así, la arquitectura se convirtió en uno de los campos en el que más se manifestó y desde el cual se difundió en gran medida el nuevo estilo.

Al respecto, es importante destacar que es en el campo arquitectónico donde ocurre una división estructural en la ideología modernista, que da paso a los postulados del arte moderno en sí. Esta ruptura se da a principios del siglo XX, cuando muchos arquitectos y decoradores abandonan la “doctrina de las artes y

oficios” y adoptan la premisa básica del movimiento Moderno, la cual acepta, de una vez por todas, a las máquinas como parte importante del desarrollo artístico.³⁵

En este sentido, los términos *Modernismo* y *Movimiento Moderno* se aplican en la historiografía hoy día, de acuerdo al punto de vista que se tome en relación al desarrollo del arte de finales del siglo XIX. Siendo modernista la corriente estetizante y poética del arte, mientras el Movimiento Moderno representa el cauce del pensamiento científicista y progresista que apoya el uso de la maquinaria, en el proceso de creación artística de principios del siglo XX. De igual modo, indudablemente, aunque ambos conceptos no son lo mismo, se encuentran estrechamente relacionados.

Desde otra perspectiva, en un momento particular, el Modernismo produce cierto rechazo al ornamento, razón por la cual ocasiona una simplificación de las formas y esto aporta al arte moderno una unidad artística que contribuye, desde todas las disciplinas, al surgimiento de la abstracción, que luego se convirtió en base para el lenguaje moderno.

Con respecto al estilo secesionista, posteriormente se expandió a otras ciudades alemanas, donde se mantuvieron ideas como la unidad de las artes y el tipo de diseño, pero también se adquirieron matices provenientes de la influencia internacional. Mientras se dio un mayor contacto con otras regiones, la *Sezesion* mantuvo en su estética aspectos propios del arte historicista y tradicional que se intentaba superar e incluyó elementos de movimientos contemporáneos, como parte de la anhelada renovación artística.

De esta manera, el Modernismo adquirió en las diferentes ciudades características particulares, de acuerdo a la naturaleza del contexto social en el cual se desarrolló. Aspecto en el que Argan apunta que, por ejemplo, mientras la *Sezesion* en Múnich es romántica, en Berlín se vincula más al impresionismo³⁶ y es precisamente esta condición de heterogeneidad en todo sentido, la principal característica del movimiento modernista en Europa.

³⁵ Pevsner, Nikolaus, *Ob. Cit.*, p. 22.

³⁶ Argan, Giulio Carlo, *Ob. Cit.*, p. 168.

2.1.1 Artes totales

A medida que el moderno estilo es adoptado por un mayor número de creadores, también se van depurando elementos que vinculan a la estética modernista con el pasado y al mismo tiempo, se comienzan a enriquecer sus formas a través de la inclusión de las propuestas más contemporáneas, más expresivas y más originales que los artistas pudieran plantear. En este contexto, la práctica del estilo modernista se extiende a diversas disciplinas como el diseño editorial, la publicidad comercial, las artes gráficas y la arquitectura, mediante la cual los artistas no sólo aprovecharon las fachadas y espacios

exteriores de los edificios para hacer gala del nuevo estilo, sino también los espacios interiores de los mismos. De este modo el Modernismo también se convirtió en base para el oficio de la decoración de interiores.



[Fig. 9] HENRY VAN DE VELDE,
Decoración de la escalera del Hotel Otlet, Bruselas,

En tal sentido, Henry van de Velde³⁷ (1863-1957) es uno de los ejemplos más representativos de lo que significaba ser un artista modernista y su obra también es modelo de integración de conocimientos multidisciplinarios, debido a que su noción artística flexibiliza los objetivos de las profesiones y las ocupaciones relacionadas con el arte, en términos de la aplicación de conocimientos estéticos relativos a diversos campos, en distintas disciplinas [Fig. 9]. Además, este autor interactuó con los mundos artísticos de Bruselas, París y Berlín entre otros, lo cual representa otra característica común entre los creadores modernistas de finales del siglo XIX y principios del XX, quienes se trasladaban de un país a otro, ávidos de

³⁷ Hofstatter, Hans, *Ob. Cit.*, p. 21. La obra de Van de Velde representa un eslabón muy importante que conecta a la escuela inglesa con una parte del simbolismo francés y que no desliga la práctica de la estética modernista de los medios de producción de su época.

obtener conocimientos en cuanto a las técnicas y lenguajes más novedosos del arte de su tiempo.

Van de Velde, comenzó su vida artística en el arte plástico y luego incurrió en las artes aplicadas. Su trabajo se caracterizó por ser pionero en la introducción de aspectos de la pintura del nuevo estilo a los campos de las artes útiles³⁸, como el diseño de mobiliario y la decoración de interiores. Ejemplo de los principios pictóricos que Van de Velde aplicó a otras disciplinas de la creación artística son, la búsqueda del equilibrio tanto en las líneas decorativas como en la distribución de elementos en el cuadro, así como también de la armonía de todos los elementos del mismo.

De esta manera, Van de Velde apostó por una integración total de los elementos en una habitación, donde incluso la configuración de colores pudiera inspirar a los usuarios determinados estados de ánimo y esta pretensión es una proyección de la valoración cromática de los simbolistas. Adicionalmente, este artista propone una incorporación de las personas, vestidas de una manera particular, a los espacios decorados, con lo que completa la experiencia estética modernista total. En consecuencia, el Modernismo de Van de Velde se presenta como un antecedente a la incorporación del ser humano a la obra de arte empleado, posteriormente, en el lenguaje del arte contemporáneo.

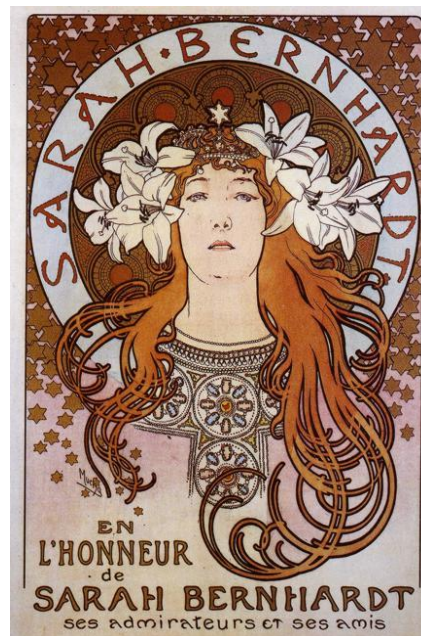
2.2 Variaciones

Las diversas formas que tomó el Modernismo tuvieron que ver con el desarrollo, en mayor o menor grado, de ciertos aspectos formales, así como también con la influencia de elementos regionales u otros campos del saber humano en la práctica de la estética modernista. Por ejemplo, en relación con el empleo de motivos florales y líneas sinuosas se originan los nombres Estilo *Floreal*, Estilo *Nouilles* por su semejanza a los fideos [Fig. 10], ó Estilo *Coup de Fouet* por su parecido a las formas de un látigo³⁹ [Fig. 11].

³⁸ *Ibidem*, p. 149.

³⁹ Von Heyl, Anke, *Ob. Cit.*, p. 6.

De igual manera, al estilo proveniente de Inglaterra, luego del trabajo de Morris, se le llamó *Modern Style*, denominación que también se extiende a España donde se traduce literalmente como Estilo Modernista o Modernismo. A su vez, en Holanda se denomina *Nieuwe Kunst*, por influencia del auge de la *Sezesion* en todo el territorio germano. A ello se suma el hecho de que a medida que el estilo se difunde, también se producen más variantes relacionadas con la técnica y la forma, como por ejemplo el *Style Metro* ó el *Yatching Style* inspirados en la obra de Henry van de Velde ó el *Style Jules Verne*, relacionado con el mundo literario de las historias de ficción del escritor francés⁴⁰.



[Fig. 10] ALPHONSE MUCHA,
Detalle de "Sarah Bernhardt -La plume-"

2.3 Los estilos Jugendstil, Art Nouveau y Liberty

Estos términos pueden ser considerados como las definiciones más análogas del modernismo⁴¹, aunque se encuentren en distintos idiomas y sus orígenes se hallen, tanto en países, como bajo condiciones distintas: por ejemplo, *Jugendstil* proviene de la crítica de los motivos ornamentales expuestos por la revista *Jugend* en Alemania, en 1897; *Liberty*, viene dado por las actividades comerciales del inglés Arthur Lasenby Liberty, quien importó productos del *Arts and Crafts* a Italia y como consecuencia, la difusión del estilo de estas piezas se produjo, tanto bajo el apellido del empresario, como con el nombre de *Stile Inglese*. Por último, el *Art Nouveau*, que también se origina mediante la actividad comercial, procede de la apertura de una galería con este mismo nombre en Francia, por parte del comerciante Samuel Bing, quien se había involucrado años antes con la exportación e importación de productos japoneses, así como también con la propuesta estética de los secesionistas.

⁴⁰ *Ibidem*, p.7.

⁴¹ Hofstatter, Hans, *Ob. Cit.*, p. 256.

Esta vertiente del Modernismo se desarrolló como un fenómeno urbano, propio de las ciudades con desarrollo industrial⁴². Formalmente, se caracterizó por: el empleo de motivos naturales, en especial florales como ornamento; la utilización de elementos del arte japonés, la asimetría, el desarrollo de formas mediante líneas curvas y arabescos, la preferencia por



[Fig. 11] HERMAN OBRIST,
"Latigazo" Tapiz, (1895)

los colores fríos⁴³ y los efectos de la transparencia que brindan el vidrio ó la acuarela, así como también la predilección por las ondas, las cuales brindan la sensación de que el material fue manipulado fácilmente y por ende, proporcionan una apariencia de ligereza hasta con los materiales más pesados [Fig. 12].

Las muy atractivas formas de este estilo se difundieron con gran velocidad mediante las revistas de arte, la publicidad del comercio del espectáculo y las exposiciones mundiales⁴⁴. Uno de los mayores ejemplos de la estética del *Art Nouveau* es la obra arquitectónica de Antonio Gaudí (1852-1926) en España, pero luego este estilo se vio vulgarizado por la producción masiva de artículos bajo una influencia reinterpretada del estilo, lo que ocasionó que los espectadores se saturaran de ver productos comerciales, publicitarios y artísticos relacionados con el *Art Nouveau*, al punto de que el público comenzó a rechazar sus diseños y a juzgar a todo lo que tuviera su influencia como *Kitsch*.



[Fig. 12] EMILE GALLÉ,

⁴² Argan, Giulio Carlo, *Ob. Cit.*, p.188.

⁴³ *Ibidem*, p. 189.

⁴⁴ *Idem*

2.4 Modernismo en Europa oriental: Rusia

Como consecuencia de la propagación del estilo modernista en Europa y la influencia de las agrupaciones derivadas de la *Secesión* vienesa en el continente, es posible identificar artistas afines al movimiento en países como Hungría, Polonia y Rusia. En esta última nación, el Modernismo se produce en un momento histórico de transición, entre el último gobierno monárquico del Zar Nicolás II (de 1894 a 1917) y el control cívico-militar asumido en 1917 por la revolución impulsada por el Partido Bolchevique. La inestabilidad política y la desigualdad social, conducen a que el Modernismo en Rusia se desarrolle de dos formas, expresadas en las tendencias artísticas de dos ciudades: San Petersburgo y Moscú.

2.4.1 San Petersburgo.

Como capital imperial de la Rusia zarista, en esta ciudad existía una sociedad con tradición cortesana, donde la presencia de una colonia alemana y otra francesa, entre otros factores, dieron a la urbe un ambiente cosmopolita, así como también un intenso movimiento cultural. En este sentido, el mundo del arte se impulsó mediante el teatro, no sólo como espectáculo, sino también como un espacio físico donde confluían diversas manifestaciones artísticas, como por ejemplo: conciertos y óperas en idioma original, tertulias literarias y exposiciones de arte plástico⁴⁵.

En cuanto a este último, Hans Hofstatter indica que los artistas se encontraban inscritos dentro del Neorromanticismo, como contraposición al Realismo socialista que ganaba fuerza ideológica desde Moscú. Dicha inclinación, sucedía como parte del rechazo de la sociedad burguesa de San Petersburgo a la *profundidad psicológica* de los contenidos de la obra realista y en su lugar, preferían las fantásticas imágenes occidentales evasivas de la realidad⁴⁶.

De este modo, el desarrollo de la estética modernista en San Petersburgo se apega a la vida de la corte y se centra en el dibujo y en el arte del libro. De la misma manera, es influenciada por el mundo teatral, al cual se vinculó mediante la

⁴⁵ Hofstatter, Hans, *Ob. Cit.*, p. 237.

⁴⁶ *Ibídem*, p. 238.

incursión de artistas plásticos en la producción de arte escénico⁴⁷; ejemplo de ello son los trabajos de Leon Bakst (1866-1924), entre los que se cuentan diseños de escenografías para teatro y ballet.

2.4.2 Moscú

El arte plástico desarrollado en Moscú, a finales del siglo XIX y principios del XX, refleja mayor influencia de las imágenes iconográficas de la religión ortodoxa rusa, así como también, de conflictos psicológicos profundos desarrollados en la temática, los cuales poco a poco se van apropiando del contenido de las obras, sin perder la *austeridad*⁴⁸ de los íconos tradicionales.

En 1895, el Impresionismo francés llega a Moscú y su colorido es interpretado como la manifestación de una emotividad propia, vinculada al arte popular de los campesinos. Mediante la búsqueda de expresión en lo cromático (en el brillo de los colores, como el que se proyecta en los vitrales de las grandes catedrales) se evidencia que el público moscovita confirió un sentido social y subjetivo a un arte fundamentalmente científico y objetivo, como lo fue el Impresionismo.

De esta manera, los valores estéticos modernistas en Rusia, se presentan como una transición hacia el Expresionismo. En ambas ciudades, su mayor dimensión se observa en lo pictórico, aunque, en San Petersburgo se puede decir que se da un mayor desarrollo del estilo, por cuanto existe una aplicación de lo pictórico en función de otra disciplina, como lo es el arte escénico. Luego, la apertura de la ciudad a las influencias internacionales, facilitó la aceptación y comprensión del estilo por parte del público. Adicionalmente, en esta ciudad Hofstatter se refiere al acto de *reanimar el arte del libro*⁴⁹; lo cual puede interpretarse como la penetración de principios estéticos del Modernismo inglés entre sus artistas.

Es notable que, en Rusia, el mayor desarrollo de la estética modernista, se realiza en San Petersburgo, de la mano de una sociedad burguesa que se mantuvo

⁴⁷ *Idem*

⁴⁸ *Ibídem*, p. 239.

⁴⁹ *Ibídem*, p. 238.

alejada de los conflictos ideológicos y sociales del resto del país. En contraste, la proyección del Modernismo en Moscú, está más relacionada con una respuesta a la problemática artística, en cuanto a la renovación de un lenguaje que se encontraba estancado en el Realismo y se *libera*⁵⁰ de la mano del Impresionismo.

3. Decadencia

En referencia a lo anterior, Argan⁵¹ señala que uno de los problemas estructurales de la difusión y hasta cierto punto popularización de la corriente modernista, es que la misma se asume en la sociedad como una moda y esto trae como consecuencia, en primer lugar, que se fomentó un consumismo que sólo benefició a los capitalistas burgueses y por ende se profundizó la ya pronunciada brecha entre las clases sociales. Luego, esta moda también ocasionó que los productos cambiaran más rápido del estatus de nuevo a obsoleto y por esto, el *Art Nouveau* desde su origen, contuvo en su propia naturaleza el germen de su decadencia. De esta manera, la moda del estilo pasó relativamente rápido, para dar paso a nuevas propuestas artísticas.

Por lo tanto, el Modernismo de fin de siglo pierde toda conexión con las problemáticas sociales del desarrollo industrial; es decir, se desconecta completamente de las ideas de fondo de Morris y los prerrafaelistas, para continuar con una esencia de sus propuestas formales en cuanto a la producción *artesanal*. A su vez, el estilo se concentra en “añadir un elemento hedonístico al objeto útil”⁵² donde el mismo ornamento se convierte en la estructura del objeto en sí. En este sentido, el



[Fig. 13] LOUIS-THEOPHILE HINGRE,
Cartel publicitario del champán
“Theophile Roederer”

⁵⁰ *Ibidem*, p. 239.

⁵¹ Argan, Giulio Carlo, *Ob. Cit.*, p. 188.

⁵² *Ibidem*, p. 189.

modernismo termina por convertirse en un arte narcisista, del que se apropia la burguesía, que se vale del trabajo artístico para obtener un valor adicional de los productos⁵³ y de esta manera justificar su costo en términos monetarios, así como también su exclusividad y prestigio.

De igual manera, como consecuencia de la popularización de los motivos modernistas, no sólo se produjo una asociación despectiva con lo *kitsch*, sino que también se provocó una reproducción de los ornamentos en lugares para los que no fueron diseñados⁵⁴. Es decir, se dejó de diseñar en función al uso y en su lugar, se copió de manera desmedida la apariencia del estilo.

Esto representó otra oportunidad para que los empresarios capitalistas se apropiaran de la estética modernista, dado que la divulgación de este nuevo arte por medio de revistas y publicaciones facilitó, no sólo la obtención de nuevas ideas, sino también el aumento de las ganancias de los burgueses mediante la venta y producción de artículos que brindaban una respuesta satisfactoria a la demanda de productos afines a la estética modernista, por parte de las clases obreras.

Al respecto, Pevsner⁵⁵ señala que como atmósfera general de la época de fin de siglo, existió un liberalismo en todo aspecto del desarrollo social que a su vez, permitió a los fabricantes realizar cualquier imitación sin límite alguno, con tal de beneficiar el comercio. Aparte, ni el productor ni el consumidor tenían sentido de la estética y al final, dominó el sistema económico sobre los esfuerzos del modernismo contra la vulgaridad de los objetos.

Finalmente, así como el Modernismo tuvo diversos orígenes, desarrollos y particularidades, también tuvo distintos desenlaces de acuerdo al campo artístico que, bajo su influencia, se ha investigado. En este sentido, mientras el diseño de motivos gráficos para las revistas se transfiere a objetos para los que no se diseñaron, ocurre la ya explicada saturación en el gusto del espectador; y la pintura modernista por su lado, se diluyó bajo la influencia del Simbolismo, cuya profundidad y misticismo fueron superados al comienzo del siglo XX, por

⁵³ *Ibidem*, p. 194.

⁵⁴ Hofstatter, Hans, *Ob. Cit.*, p. 24.

⁵⁵ Pevsner, Nikolaus, *Ob. Cit.*, p. 44.

propuestas novedosas que brindaron respuestas mucho más abstractas a la problemática artística mundial.

El estilo modernista terminó por convertirse en un arte ecléctico incluso comparado con el Rococó, que más allá de realizar aportes sustanciales al arte que se desarrolló posteriormente en el siglo XX, en algunos países, no llegó a concretarse como un estilo totalmente nuevo, sino más bien como la imitación de motivos de estilos pasados, pero realizados con medios modernos⁵⁶.

Sin embargo, el impulso modernista fue redirigido en el siglo XX por la escuela *Bauhaus*, la cual mantuvo dentro de su filosofía una esencia del Modernismo, en cuanto a la realización del trabajo de manera artística por sobre todas las cosas⁵⁷.

⁵⁶ *Ibídem*, p.190.

⁵⁷ Pevsner Nikolaus, *loc. Cit.*

Capítulo II

Modernismo vs. Modernidad

(...) Contra las sublimaciones antagónicas. Traídas en las carabelas.

Contra la verdad de los pueblos misioneros, definida por la sagacidad de un antropófago, el Visconde de Cairú: - Es mentira muchas veces repetida.

Pero no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos devorando, porque somos fuertes y vengativos como el Jabutí.⁵⁸

1. Latinoamérica

A lo largo del siglo XIX, Latinoamérica se encontraba inmersa en una serie de condiciones económicas, políticas, sociales y culturales⁵⁹, que determinaron el desarrollo de la región y las consecuencias de dichas variables, incluso hoy día, siguen teniendo repercusiones para nuestras naciones. En este sentido, el aspecto económico fue determinante para el establecimiento de relaciones más estrechas entre países americanos y europeos.

Es este acercamiento lo que facilitó, en gran medida, que América del sur alcanzara hacia finales del siglo XIX, cierto grado de prosperidad económica y es en esta época cuando aparece la estética modernista en la región. Por ello, es importante para este estudio señalar un conjunto de aspectos que combinados, propiciaron la aparición y hasta cierto punto, aceptación de valores del Modernismo en la sociedad latinoamericana, en una época crucial para el desarrollo integral de la región.

Primero en lo económico, Europa y Norteamérica se interesaron en los territorios de América del sur al percatarse de su inmensa riqueza en materia de recursos naturales y dado que, sus economías se basaban en la explotación de

⁵⁸ Andrade, Oswald de, “Manifiesto antropófago” en *Revista de Antropofagia*, Año 1, N° 1 (mayo 1928).

⁵⁹ Como por ejemplo: la dependencia de la agricultura y la transición de algunas naciones hacia la industrialización, la inestabilidad de los gobiernos y la dificultad para afianzar la figura del Estado, la distribución desigual de riquezas que causó una marcada diferenciación entre ricos y pobres, y por último el problema del establecimiento de una identidad propia que sirviera de base para alimentar el aspecto cultural en la región.

recursos valiosos para las industrias, el control de las materias primas existentes representaba una oportunidad de aumentar las ganancias que estaban en manos de los grandes controladores de la economía, así como también un medio para sustentar el desarrollo de la vida moderna.

Otro aspecto que ejerció presión en el desarrollo latinoamericano fue el ascenso técnico e industrial de Estados Unidos, el cual le proyectó como un fuerte competidor en el mercado internacional. Esto trajo como consecuencia que el *vecino del norte*, en su condición vanguardista frente a los demás países del continente, interfiera progresivamente en los asuntos económicos y políticos de Suramérica, con el fin de dominar los recursos de todo el continente.

Debido a la creciente demanda de materias primas en el mercado internacional, a principios de siglo XX, en Latinoamérica se comienzan a explotar recursos en mayor cantidad y con miras al desarrollo industrial. Esto tuvo como consecuencia que la agricultura pasara a un segundo plano, en aquellos países donde existió la posibilidad de explotar recursos más rentables y ejemplo de ello es la transición de la agricultura a la explotación petrolera en Venezuela, la cual comenzó oficialmente Cipriano Castro (1856-1924) en 1904 y concretó Juan Vicente Gómez (1857-1935) a partir de 1912.

El aprovechamiento de estos recursos a su vez tuvo un impacto significativo en la población campesina, la cual fue cada vez más explotada y como consecuencia “la estructura social se hizo más compleja, apareciendo nuevas capas mientras otras reforzaron su peso económico y político”⁶⁰. En este sentido, los beneficios del trabajo de los obreros no eran percibidos por los gobiernos locales para el desarrollo de los países y por el contrario, las mayores ganancias de la producción económica eran recibidas por burguesías locales e internacionales.

Con respecto a la relación económica con Europa, Maurice Belrose indica lo siguiente:

(...) el subcontinente «latino» pasa de una forma de dependencia a otra, convirtiéndose en una posesión de los países más adelantados de la Europa occidental en busca de mercados donde vender su producción

⁶⁰ Belrose, Maurice, *La época del modernismo en Venezuela*, p.2.

agrícola y manufacturada, y ávidos de materias primas y de productos alimenticios baratos.⁶¹

En este orden de ideas, la explotación de los recursos y de la población en el siglo XIX proporcionaba pocos beneficios reales para los países productores y en cambio, en los países industrializados las clases dominantes percibían las ganancias de las materias primas obtenidas en los países menos desarrollados.

A escala política, en el mismo siglo Latinoamérica había obtenido la independencia de Europa. Sin embargo, para el momento en el que se comenzó a hablar de modernismo, la región mantenía e incrementaba su dependencia del viejo continente, tanto en lo económico como en lo cultural.

En cuanto a las sociedades latinoamericanas, estas comenzaron a experimentar métodos para organizarse y resultaba más o menos eficaz, la instauración de gobiernos autoritarios que mantuvieran un control significativo sobre la población. De hecho, la inestabilidad política ocasionada por numerosas y consecuentes luchas entre caudillos, es una de las características que mantiene en común la historia, de la mayoría de los países latinoamericanos.

Por su parte, la burguesía local se mantuvo al margen de los regímenes represivos, a fin de mantener sus ganancias y en función de intereses propios, ajenos a los valores nacionalistas y a la miseria en la que se encontraban sumidas las grandes mayorías.⁶²

Adicionalmente, la influencia internacional se hace cada vez más intensa a toda escala, de manera que resultó imposible para los gobernantes, desligar el concepto foráneo de progreso a las acciones y políticas que implementaban para reformar sus naciones. Dichas influencias también propiciaron la intervención de países europeos y posteriormente de Norteamérica, en los procesos de construcción de las sociedades latinoamericanas.

En medio de este vertiginoso proceso de adaptación a las dinámicas económicas y políticas internacionales, que experimentó la región latinoamericana

⁶¹ *Ídem.*

⁶² *Ídem.*

a finales del siglo XIX y principios del XX, nuestras sociedades también se enfrentaron al crecimiento de la población criolla y a la inmigración europea, lo cual, tuvo como consecuencia que muchas ciudades comenzaran a convulsionar al ritmo de las viejas y saturadas ciudades europeas que eran ícono y faro del progreso de la civilización occidental, como reflejo de la industrialización.

En referencia a la dependencia de Latinoamérica con el continente europeo y a su vez, al sentido de pertenencia que Europa manifestaba con Suramérica, resulta interesante reflexionar acerca del origen y el significado de los nombres que se le dio al subcontinente americano dado que, a través de las mismas se demuestran las relaciones de poder y se refleja el pensamiento imperialista de las sociedades europeas de la época.

Como una breve referencia histórica que ilustra un poco la situación de ambivalencia a la que se sometió Latinoamérica, en términos filosóficos a finales del siglo XIX, cabe destacar el hecho de que ya desde principios de siglo tanto Francia como España se disputaban el control ideológico de América del sur, mediante denominaciones que sutilmente expresaban sus aspiraciones. Por ejemplo: para el imperio de Napoleón III la región era llamada “América Latina”, mientras que a este término, los españoles opusieron los nombres de “Iberoamérica” ó “Suramérica”⁶³

En este sentido, Latinoamérica se enfrentó a cierta ambigüedad a finales del siglo XIX porque al independizarse de España, las naciones ya no estaban obligadas a seguir el modelo ideológico, cultural y estético español y la conciencia de dicha independencia propició que los latinoamericanos se acercaran al modelo francés como parte de su integración al sistema internacional de vida moderna.

Para Latinoamérica, seguir el modelo cultural impuesto por España y posteriormente, inclinarse voluntariamente a seguir el modelo francés de progreso cultural significó una apertura a la modernidad y al modernismo, que no necesariamente fue la reproducción fiel de dichos modelos extranjeros, sino la reinterpretación y el procesamiento de ideas que luego se convirtieron en

⁶³ *Ibídem*, p.6.

respuestas a las interrogantes planteadas, en la búsqueda de la particularidad de la región latinoamericana.

De hecho, en cuanto al problema de la identidad de las naciones en Latinoamérica, éstas se enfrentaban a la superación de esquemas coloniales como por ejemplo: las relaciones de producción económica “feudal”⁶⁴ que se mantenía en el campo, el analfabetismo, los altos índices de pobreza y la falta de desarrollo industrial, entre otros.

Por esta razón, para el establecimiento de una identidad propia, se buscaron bases filosóficas en las raíces de lo autóctono, así como también en el reconocimiento y la aceptación de la idiosincrasia. Y en este sentido, las limitantes al desarrollo integral de la región, eran producidas por su propia tradición.

En este contexto, las mejoras en la sociedad, como por ejemplo la urbanización de los territorios y la implementación de un sistema educativo público e igualitario, llevaron al hombre latinoamericano, los primeros indicios de la modernidad. Como consecuencia, en la región las nuevas generaciones comienzan a sentir la necesidad de hacerse una voz particular que les permita proyectarse de manera independiente en el futuro.

1.1 Vientos modernistas

Existen muchas y marcadas diferencias entre Latinoamérica y Europa. Sin embargo, en relación al surgimiento del modernismo en ambas regiones, existen pensamientos y situaciones que sucedieron de forma similar. En este sentido, cabe destacar que las condiciones bajo las cuales se desarrolló el movimiento y con las que había alcanzado su punto más álgido en Europa, eran distintas a las americanas y aún cuando cronológicamente, el movimiento sucedió en épocas diferentes en ambos continentes, resulta interesante identificar analogías que parecen condiciones *sine qua non* bajo las que se producía particularmente, entre siglo XIX y el XX, una estética como la modernista.

⁶⁴ *Ibídem*, p. 12.

Una de ellas fue el progreso económico en ascenso y la profundización en las brechas entre clases sociales en las últimas dos décadas del siglo XIX: así como pasó en Europa con la implantación de modelos capitalistas y del aceleramiento de la industria, en Latinoamérica el crecimiento de la economía tuvo consecuencias similares a las del continente europeo, produciendo nuevas clases sociales y la concentración de riqueza en unos pocos estratos.

Como fue expuesto en párrafos anteriores, la integración de Suramérica al sistema económico internacional produjo una modernización de las sociedades suramericanas, hecho que, a su vez, trae como consecuencia que en la región se confundan los conceptos de *modernidad* y *modernismo* como sinónimos⁶⁵. De una manera u otra, la integración de estos términos también facilitó la aceptación de una esencia de la estética modernista como parte de la modernidad, aunque en el fondo el modernismo fuera muy ajeno a la realidad americana.⁶⁶

Otra similitud encontrada entre el escenario americano y el europeo es que en el ámbito del modernismo, existía una tendencia a retornar filosóficamente a las raíces étnicas y al gentilicio: tal vez como transmisión o resurgimiento de ideales románticos. Con la modernización y la aparición de ideas modernistas en Latinoamérica, también aumenta el sentimiento regionalista y nacionalista, de manera similar a lo sucedido en la sociedad germana a lo largo del siglo XIX.

En otro orden de ideas, la situación política también favoreció la llegada del modernismo a Latinoamérica, ya que los gobernantes autoritarios y sus pequeñas burguesías cómplices⁶⁷ promueven un mayor intercambio con escenarios internacionales a través del comercio y el arte, lo cual ocasionó que los artistas e intelectuales se identificaran con lo cosmopolita y lo exótico, aspectos muy particularmente valorados por los modernistas europeos.

⁶⁵ *Ibidem*, p.XVI.

⁶⁶ Respecto a las diferencias entre Europa y América en el ámbito del surgimiento del modernismo y en referencia a la naturaleza del movimiento, Manuel Nogarte indica que: “tratar de implantar en un continente joven la fatiga de una civilización era como tratar de envejecer a un niño”, a lo que Calixto Ayuela añade que el escenario americano era incompatible con la esencia simbolista, afín al modernismo. En: Arroyo, Eduardo, *Simbolistas y modernistas en Venezuela*. p.33.

⁶⁷ Belrose, Maurice, *Ob. Cit.*, p. XVI.

También se produce un aceleramiento de la cultura, que tuvo como consecuencia la aparición de nuevas corrientes artísticas de manera no sucesiva, sino acumulativa⁶⁸. En este contexto, la estética modernista se desarrolla de una manera sincrética y dado que su lenguaje se remitía de manera optimista al futuro, éste se convirtió en una voz de vanguardia que tomaron las nuevas generaciones para impulsar el desarrollo de lo cultural. Sin embargo, no debe atribuirse sólo a la influencia del movimiento, el avance de la región en cuanto a la cultura.

De este modo, por influencia del Modernismo, el ansia de renovación que padecía Europa se esparce a través de los países occidentales industrializados y posteriormente llega a Latinoamérica, donde es tomado como un impulso para la superación de lo tradicional, así como también para alcanzar una posición digna dentro de la carrera internacional del progreso.

Ciertamente, los medios sociales y culturales no son los mismos en Europa y en América⁶⁹, es por ello que en ambas regiones, el Modernismo como tal no se desarrolla de igual modo. En este sentido, en su contexto original, el movimiento estaba conformado por una dimensión estética, una ideológica e incluso una ética. Estas dimensiones se presentan de igual manera a Latinoamérica, sin embargo en toda la región su dimensión ideológica fue la que suscitó mayor interés, particularmente en las nuevas generaciones de escritores.

De esta manera, el Modernismo, como uno de los productos emblema del fin de siglo, se proyecta a grandes rasgos en nuestro continente, de dos maneras: mediante un amplio desarrollo de su moda estética en



[Fig. 14] JULIO RUELAS,
"La crítica"

⁶⁸ *Ibídem*, p. XV.

⁶⁹ *Idem*.

América del norte y a través de la creación de un movimiento literario con base en la estética modernista, que se desarrolló propiamente en Latinoamérica.

Si bien es evidente que en la literatura sí se reflejó su influencia, ¿Pudo reflejarse alguna de sus dimensiones en la plástica latinoamericana? Se puede decir que sí se reflejaron sus dimensiones, aunque ideológicamente en mayor medida que en la práctica artística y ejemplo de ello a escala local, fue la breve influencia del artista ruso Nicolás Ferdinandov (1886-1925) en el mundo artístico venezolano de principios del siglo XX.



[Fig. 15] ELISEU VISCONTI,
Portada del catálogo de la Exposición de 1901

En este sentido, en las artes plásticas y artes aplicadas las muestras de modernismo son limitadas, pero no inexistentes y ejemplos concretos del desarrollo de motivos modernistas en la pintura latinoamericana se encuentran en la obra de Julio Ruelas (1870-1907) [Fig. 14] en México y Eliseu Visconti (1866-1944) [Fig. 15] en Brasil. Ambos reflejan influencia de la estética *Art Nouveau* a través del dibujo, el diseño de viñetas y motivos decorativos para revistas, así como también mediante el desarrollo de lo erótico, lo místico y lo onírico con técnica impresionista al estilo de Auguste Renoir (1841-1919).

Adicionalmente, en Latinoamérica aparecen muestras de la realización de orfebrería y ebanistería modernista en países como México [Fig. 16] y Argentina, los cuales reciben una influencia directa del movimiento a través de una relación política con Francia y la apertura a la inmigración europea respectivamente.



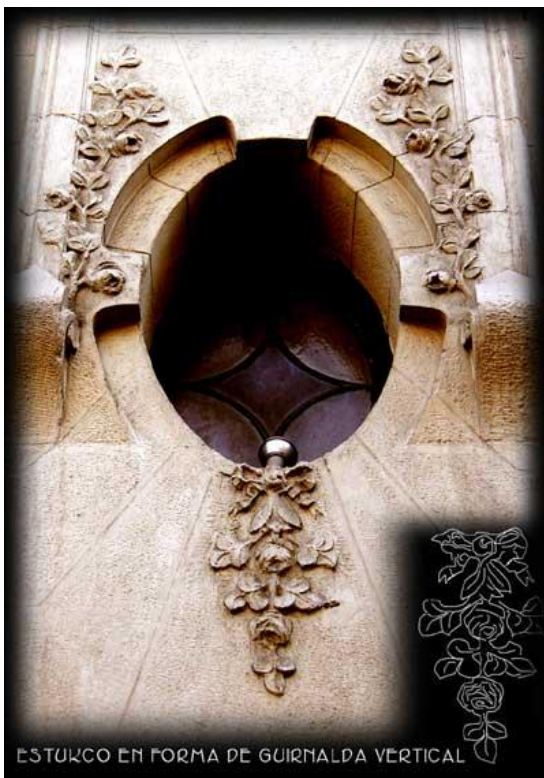
[Fig. 16] GRAN HOTEL CIUDAD DE MÉXICO,

Con respecto al campo arquitectónico, algunos países latinoamericanos comenzaron a desarrollar motivos decorativos modernistas tanto en fachadas como en interiores, lo cual representa un ejemplo importante del alcance de la estética modernista en nuestro continente. En este sentido, en países como México, Chile [Fig. 17] y Argentina [Fig. 18], se erigió arquitectura modernista debido a la contratación de arquitectos extranjeros, inmigrantes ó de ascendencia europea, los cuales de una u otra manera se vieron influidos por el modernismo original. De esta manera, el estilo modernista se importó a varias ciudades latinoamericanas, entre

las que se cuentan por supuesto ciudades capitales, las cuales, como centros de poder económico, político y cultural, ostentaban el arte más significativo del progreso de la época.

En referencia a la “incompatibilidad del escenario americano con el modernismo”⁷⁰, ésta podría haberse determinado por la naturaleza efímera de la estética modernista: a principios del siglo XX en Europa, ya el modernismo representaba una moda y los principios sobre los cuales había sido construido el movimiento ya habían sido tergiversados por el comercio burgués. Es probable que bajo estas condiciones, las burguesías latinoamericanas *remedaran* en cierta medida las modas europeas y como consecuencia, el trasfondo ideológico del Modernismo original no llegó a penetrar en las sociedades latinoamericanas. Dado que, si bien el Modernismo representó una expresión del ímpetu progresista del fin de siglo, entendido como la búsqueda de mejores condiciones para el hombre en

⁷⁰ Arroyo, Eduardo, *Ob. Cit.*, p. 33.



[Fig. 17] COLEGIO DE ARQUITECTOS,
CHILE

términos de igualdad y satisfacción personal; después se utilizó para representar a una industrialización embellecida e idealizada.

Sin embargo, aunque el capitalismo y la burguesía lo hayan utilizado para promocionar sus valores, los escritores latinoamericanos rescatan una parte de los fundamentos modernistas, al tomar de los mismos una esencia humanista que fue necesaria para dar vida a su movimiento literario y hacerlo extenso. En tal sentido, se basaron, al igual que el Modernismo estético en Europa, en el cambio y en la renovación de la tradición literaria, a fin de satisfacer las inquietudes mentales y espirituales del hombre contemporáneo.

Otro aspecto que contribuyó a cierto grado de aceptación del Modernismo en Latinoamérica, fueron las pugnas ideológicas entre las viejas generaciones y las de relevo. Dado que, los jóvenes despreciaron a las tradiciones por considerarlas parte de esquemas superados y en cambio, se inclinaron por los planteamientos más contemporáneos. En contraste, el juicio estilístico de las viejas instituciones, se aferró a las tendencias más conservadoras y definió como *ruinosas* a las nuevas propuestas, al punto de que, precisamente, tanto al Modernismo, como a movimientos afines como el Simbolismo, se les catalogó despectivamente como *decadentes*⁷¹.

En este contexto, para las nuevas generaciones, el ser modernista se convirtió en ser partidario de la renovación y de la revolución artística y este

⁷¹ Belrose, Maurice, *Ob. Cit.*, p. VIII.

pensamiento también contribuyó a que se empleara el término *modernista* para referirse a la modernidad y viceversa⁷².



[Fig. 18] LA CASA DE LOS LÍRIOS,

De igual manera, la anhelada transformación de las estructuras sociales, políticas y culturales, tiene como trasfondo el apoyo a lo que se piensa como el advenimiento de la civilización y la derrota de la barbarie, situaciones entendidas como analogías de los conceptos de progreso y retraso⁷³. Esto debido a la dualidad existente en la mentalidad de la sociedad venezolana en cuanto a la figura de la ciudad y la provincia que, a su vez, se relaciona con lo civilizado y lo bárbaro. Y se entiende como una dualidad porque mientras la civilización es sinónimo de ciudad y de progreso, también lo es de decadencia y de alejamiento de la naturaleza y por consiguiente de las “inmaculadas raíces de lo propio”. En consecuencia, así como la ciudad se vincula al progreso, la provincia representa por un lado el atraso industrial y cultural y por otro lado el territorio indómito e inocente, en cuyos espacios se contiene pura la esencia de la identidad nacional.

Esta dualidad es sinónimo de un estado de incertidumbre en el que se encontraba Suramérica a finales, del siglo XIX: como un individuo en medio de un escenario internacional cuyos modelos seductores resultan cada vez más

⁷² *Ibídem*, p.64.

⁷³ *Ibídem*, p. XVII.

atrayentes, y al mismo tiempo con la obligación ética de alcanzar un dominio auténtico sobre su propio destino.

Posteriormente, en la segunda década del siglo XX, la Primera Guerra Mundial (1914-1918) significó el comienzo de una ruptura ideológica definitiva con modelos europeos, debido a la tremenda crisis espiritual y mental que ese conflicto ocasionó en el hombre moderno. Como consecuencia, tanto artistas como intelectuales en todo el mundo cuestionan los valores de la sociedad a la que habían estado siguiendo como modelo y a su vez, esta reflexión produce el abandono de la admiración y el estado de obediencia que tenían frente al continente europeo.

Sin embargo, aún cuando la guerra había causado grandes conflictos filosóficos en la civilización occidental y una fracción de la intelectualidad latinoamericana se inclinó por reinventar y superar las teorías conocidas, mediante visiones, opiniones y estudios novedosos para no continuar siguiendo los modelos europeos, en la región permanecieron vigentes valores coloniales tradicionalistas muy arraigados en la población, los cuales contribuyeron a mantener, en gran medida, a Latinoamérica bajo esquemas de vida conservadores.

2. El “país” de los techos rojos

Al igual que en el resto de los países latinoamericanos, la situación política y económica en Venezuela, propició las condiciones para que las nuevas generaciones tomaran como bandera valores pertenecientes a la sociedad europea moderna. Particularmente, el contexto venezolano no se encontraba preparado para la estética modernista cuando esta corriente comenzó a aparecer en el territorio, de la mano de visitantes extranjeros. Sin embargo, varias manifestaciones artísticas con las características de este movimiento, llegaron a ser practicados en territorio venezolano.

En este sentido, es importante señalar aquellos factores que, de una u otra manera, propiciaron la llegada de una esencia de la estética modernista, así como también aquellos aspectos que se produjeron como consecuencia de la aceptación de pensamientos afines a la dimensión ideológica de dicho movimiento.

Cabe destacar que la situación política en Venezuela desde la independencia, luego de largos años de guerras internas por el control del territorio, trajo como consecuencia la instauración sucesiva de gobiernos centralizados y autoritarios que trataron de impedir la anarquía⁷⁴ creando, generación tras generación, una población agraviada que anhelaba la paz.

Ya en la segunda mitad del siglo XIX, con los gobiernos de Antonio Guzmán Blanco (1829-1899) el país alcanzó cierto grado de estabilidad, que a su vez, permitió desarrollar aspectos sociales, económicos y culturales, al igual que gran parte de la modernización de los centros de poder de la nación.

En este sentido, a partir de 1870, la gestión guzmancista propició el comienzo de la apertura necesaria para la entrada de los movimientos estéticos internacionales al país, mediante la importación de modas artísticas europeas a la capital. De igual manera, la progresiva modernización de las comunicaciones, así como también el establecimiento de nuevas vías de acceso en el país, como por ejemplo la creación de carreteras y el aumento del comercio marítimo, facilitaron el intercambio de la sociedad venezolana con algunas de las novedades que ofrecía la vida moderna entre los dos siglos.

Posteriormente, a principios del siglo XX, los gobiernos de Cipriano Castro (1856-1924) y Juan Vicente Gómez (1857-1935) advierten la importancia del petróleo y poco a poco van preparando las condiciones para su explotación, la cual se comienza a realizar a gran escala a partir de 1922. En este sentido, en el período comprendido entre la última década del siglo XIX y las primeras del siglo XX, el país se expone en muchos campos, a las influencias internacionales más vanguardistas, entre las que se encontraba a escala artística el Modernismo.

Adicionalmente, a partir del mandato de Guzmán Blanco, la sociedad venezolana experimenta en lo cultural una exaltación del nacionalismo: primero bajo el rescate de la figura de Simón Bolívar, como héroe libertador independentista, y posteriormente, mediante el pretexto de la defensa del territorio nacional en la llamada guerra internacional “Libertadora” de 1902, liderada por

⁷⁴ Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, p.72.

Cipriano Castro, en contra de las amenazas de una coalición de países europeos que reclamaban la cancelación de una deuda externa.

En este contexto, la mayor influencia modernista en Venezuela sucede bajo el influjo del criollismo o el nacionalismo “en época de decadencia del instinto bélico-caudillesco”⁷⁵. Esta es una de las características fundamentales del desarrollo de dicha estética en el país, la cual tuvo una práctica, casi exclusiva, a escala literaria.

Al respecto, Graziano Gasparini indica que, en efecto, el *Art Nouveau* alcanzó a desarrollarse en la capital, Caracas, como una moda, debido a “la calidad intrínseca del cambio, de la evolución” que poseía dicho estilo. Sin embargo, también señala que apenas llegan a producirse unos pocos motivos modernistas en el enrejado de ventanas y en cerámicas para la decoración y que, en cuanto a la utilización de sus elementos en la arquitectura “El Art Nouveau como símbolo de crisis, de ruptura con el pasado y de creación dramática de lo nuevo, nunca llegará a Venezuela”⁷⁶.

En tal sentido, se entiende que las formas del diseño modernista sí existieron en el entorno de la sociedad venezolana de principios del siglo XX, aunque dichas formas se hayan producido como una tímida imitación de motivos decorativos extranjeros.

En cuanto a las letras, Eduardo Arroyo sostiene que el Modernismo, no duró mucho en la literatura venezolana, porque como movimiento, era incapaz de sentir la naturaleza y por su anarquía simétrica en la constitución del verso⁷⁷. De manera análoga a la situación del Modernismo en la plástica, también es válido suponer que la particularidad del lenguaje modernista, en cuanto a su relación con la naturaleza y a su complejidad formal, pudo haber sido una de las causas por las cuales, los artistas plásticos venezolanos no manifestaron mayor interés por desarrollar arte modernista y en cambio, sí se interesaron por desarrollos impresionistas y naturalistas a principios del siglo XX.

⁷⁵ Arroyo, Eduardo, *Ob. Cit.*, p. 25.

⁷⁶ Gasparini, Graziano, *Caracas a través de su arquitectura*, p.292.

⁷⁷ Arroyo, Eduardo, *Ob. Cit.*, p.44.

Esta relación a favor del Impresionismo y el Naturalismo, a su vez, descubre la muy marcada relación del artista venezolano con el pensamiento de su sociedad, por cuanto a finales del siglo XIX, la sociedad venezolana se encontraba aún muy influida por el positivismo, en términos de la búsqueda científica y tecnológica, para la cual, la apreciación de la naturaleza, sus efectos y su reproducción, como es el caso de los estudios ópticos sobre los que se basa el Impresionismo, representan un arte más legítimo que la creación artística basada meramente en la belleza, como es el caso de la estética modernista de finales del siglo.

En este sentido, los artistas plásticos venezolanos para el momento no se encontraban preparados para el planteamiento modernista, debido a que culturalmente, los problemas plásticos que buscaban resolver eran completamente ajenos a la propuesta modernista. En otras palabras, su falta de interés en el movimiento pudo haberse debido al desconocimiento de los problemas a los que se dirigió el Modernismo en términos vivenciales.⁷⁸

En cuanto a la dimensión ideológica del Modernismo que existió en Venezuela, de manos de los escritores llegó a representar la derrota de la barbarie, entendida como la ignorancia y el oscurantismo y la victoria de la civilización, la cuál era comprendida como progreso, desarrollo e incluso el cese de la represión. Por esta razón, los ideales modernistas se convierten en impulso para mantener una actitud crítica y rebelde frente a los regímenes autoritarios.

Es por ello que, en varias partes de Latinoamérica, se comienzan a organizar redes de intelectuales que, a través de periódicos y revistas, difunden y desarrollan el pensamiento modernista. En Venezuela, las publicaciones más importantes con las que se divulgó el modernismo literario son: *El Cojo Ilustrado*, *Cosmópolis* y *Alborada*. Particularmente, en las páginas de *El Cojo Ilustrado*, también se pueden apreciar los mayores ejemplos del desarrollo de un diseño gráfico modernista en

⁷⁸Al respecto, Simón Noriega señala cierto grado de rechazo de los artistas plásticos venezolanos a las vanguardias, dado que las nuevas generaciones estaban en la búsqueda de un “arte nacional” y los motivos de inspiración de sus obras se basaban en el medio venezolano, donde no existían grandes construcciones modernas que justificaran la asimilación de una estética tan ajena al contexto nacional. En: Noriega, Simón, *Al filo de los años 20. Exposiciones y crítica de la pintura en Venezuela*, p. 18.

Venezuela⁷⁹, a través de líneas, viñetas, dibujos, motivos florales y marcos decorativos en las publicaciones [anexos 1 y 2].

Posteriormente, con el gobierno de Juan Vicente Gómez (1908-1935), el país experimenta un difícil período de transición mediante el cual, se pasa de la agricultura a la exportación de petróleo. Este cambio conduce a la transformación de los centros urbanos debido al éxodo de población rural a la ciudad, el surgimiento de una especie de “proletario moderno”, el aumento del índice de pobreza en la sociedad y el fortalecimiento de la burguesía. En tal sentido, las ciudades se convierten en centros económicos, sociales y políticos donde la burguesía mantiene su poderío económico, al margen del control del dictador Gómez, y en contraste, el campo conserva las relaciones de producción de los tiempos de la independencia, conformando un panorama de profundo atraso cultural.

Adicionalmente, nuestro territorio estaba muy poco poblado y predominaba la población criolla sobre muy pocos extranjeros. De acuerdo a lo planteado, la sociedad venezolana se encontraba muy arraigada en valores tradicionales a pesar del contacto constante con influencias foráneas a través del comercio. Esta situación, a su vez, dificultó el entendimiento y la asimilación de planteamientos artísticos novedosos inmediatamente a su llegada al país, y precisó un margen de tiempo para que los artistas procesaran los cambios estéticos planteados por los movimientos internacionales.

En otro ámbito, aún con la represión y el atraso provocados por el gobierno de Gómez, la actividad intelectual no cesó y ejemplo de ello fueron las acciones del conjunto de jóvenes venezolanos pertenecientes a la llamada *generación del 28* ⁸⁰.

De esta manera, la intelectualidad venezolana alimentada por el ideal de democracia, se abocó a pensar en soluciones para los problemas de su sociedad y a través de trabajos artísticos, contribuyó a la divulgación y al conocimiento de mitos y tradiciones con la intención de fortalecer la identidad de la nación.

⁷⁹ Gasparini, Graziano, *Ob. Cit.*, p.292.

⁸⁰ Noriega, Simón, *Ob. Cit.*, p.18.

En este orden de ideas, la búsqueda de lenguajes artísticos afines a las necesidades de la cultura que se estaba forjando en Venezuela, a finales del siglo XIX, también se produce como consecuencia de la actividad intelectual que se desarrolló en el país y a su vez, ese intenso movimiento de ideas aceleró en cierto modo, un proceso de culturización de la ciudadanía que flexibilizó el juicio de los espectadores en cuanto a las piezas artísticas basadas en las nuevas tendencias.

Finalmente, como crítica referida a la literatura, Arroyo dice que el arte de ese momento histórico (finales del siglo XIX y principios del XX) requería estar más a tono con el hombre de ese tiempo y con los cambios que este propiciaba⁸¹. En relación a las artes plásticas y con base en el comentario anterior, cabe señalar que el Modernismo permaneció anclado a problemas formales: de técnica o estructura; perdió trasfondo ideológico y se desvinculó de las necesidades del hombre. Es decir que ya no se encontraba vinculado a las problemáticas del hombre moderno y mucho menos a las del hombre latinoamericano, y por esta razón nuestros artistas no se interesaron más activamente en la propuesta modernista. Sin embargo, esto no significó que dicha estética no influyera en la obra de algunos artistas venezolanos, los cuales, al estilo del *Manifiesto antropófago*⁸² (1928), devoraron influencias artísticas internacionales para tomar de ellas la sustancia necesaria para subsistir y crear arte de una manera particular.

3. Un viajero de tierras lejanas

A principios del siglo XX, Venezuela se encontraba en crisis debido al desfalco de los gobiernos guzmancistas y una gestión ineficaz de Cipriano Castro. Posteriormente, el gobierno de Gómez heredó un país lleno de deudas donde se paralizó la fructífera actividad cultural de las últimas décadas del siglo XIX y como consecuencia de ello, el desarrollo de las disciplinas artísticas se estancó en la práctica de estilos ya superados en otras partes del mundo, sin embargo poco a poco su gobierno se fue rodeando de valiosos intelectuales⁸³.

⁸¹ Arroyo, Eduardo, *Ob. Cit.*, p. 119.

⁸² Andrade, Oswald de, *Ob. Cit.*

⁸³ Boulton, Alfredo, *La obra de Rafael Monasterios*, p.20



[Fig. 19] NICOLÁS FERDINANDOV

En tal sentido, aunque la Academia de Bellas Artes hizo un esfuerzo por mantener la enseñanza de las artes plásticas en tiempos de austeridad, permaneció atada al lenguaje plástico que habían utilizado en el siglo pasado, pintores como Martín Tovar y Tovar (1827-1902) ó Emilio Mauri (1857-1908). Esta situación llevó a que en 1912 se conformara el Círculo de Bellas Artes, como una asociación entre pintores que buscaban darle libertad a su arte. A esta agrupación se añadieron escritores, los cuales no sólo se convirtieron en los primeros críticos contemporáneos de arte del país, sino que también, mediante sus artículos y obras literarias, protestan en contra de la represión de Gómez y progresivamente, se transforman en los difusores de la cultura en Venezuela.

Es importante la mención al Círculo de Bellas Artes en el presente estudio debido a que representa un fenómeno que contiene una esencia de la dimensión ideológica del Modernismo: primero mediante la asociación entre pintores y escritores, la cual estaba contemplada entre los fundamentos del modernismo inicial europeo, como una manera de unificar a las artes para hacerle más útil a la sociedad. Luego, a través de su actitud irreverente y rebelde frente a la academia y el régimen político imperante en el país, que representa una condición afín a los postulados modernistas mediante los cuales se repudia el seguimiento de cánones academicistas y se desprecia la implantación de regímenes abusivos a escala social.

Adicionalmente, sus miembros se vieron influidos por las ideas de un personaje particularmente vinculado a la estética modernista como lo fue Nicolás Ferdinandov [Fig. 19], el cual brindó un respaldo intelectual importante a los artistas venezolanos⁸⁴, desde su primera visita a Caracas en 1919. Este viajero proveniente de la muy distante Rusia, no se define fácilmente como artista y mucho menos se le inscribe en una corriente estilística particular porque no existen

⁸⁴ Rodríguez, Alirio en: Zaposhnikov, Konstantin, *El hombre del país de las nieves azules*, p.130.

testimonios documentales en los que se admita a sí mismo como parte de un estilo único. Sin embargo, a través de su legado artístico se pueden identificar numerosos elementos mediante los cuales, tanto su personalidad como su arte, se pueden catalogar como modernistas.

Por supuesto, ésta no fue la única influencia que recibieron los pintores y escritores del Círculo de Bellas Artes: también las visitas de Samys Mützner (1869-1958) desde 1916 hasta 1919, y de Emilio Boggio (1857-1920) en 1919, resultan determinantes para el desarrollo artístico venezolano posterior. Pero la influencia de Ferdinandov se hace peculiar porque contiene una atmosfera que no sólo se limita al ámbito pictórico y al literario, sino también al psíquico e incluso al espiritual, dentro de una generación que condujo ideológicamente el desarrollo de su nación.

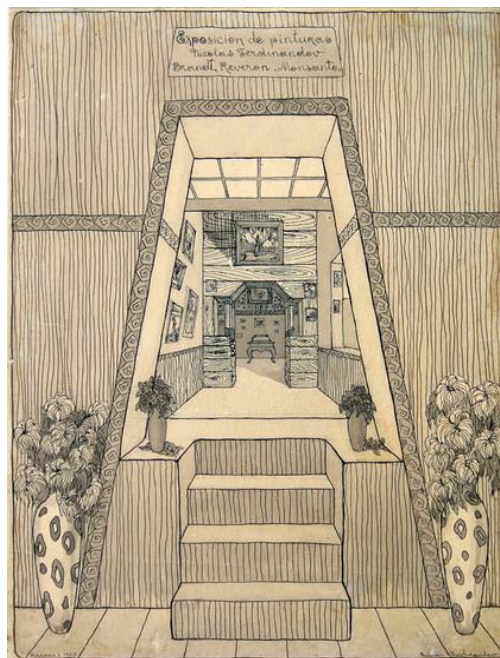
Destaca entonces, la presencia de Ferdinandov en Venezuela, la cual se valora como la penetración de un espíritu y una visión modernista en un momento histórico crucial para el arte venezolano. A través de su influencia en la obra de artistas plásticos y escritores y también mediante la obra en sí de este pintor ruso, se evidencia la dimensión ideológica del Modernismo y el desarrollo tangible de una muestra de la dimensión estética de dicho movimiento en nuestro país.

De hecho, las visitas de Ferdinandov y su arte en un ambiente como el caraqueño a principios del siglo XX, también materializa el choque entre una sociedad tradicionalista con la modernidad. Y es que, aún con la poca apertura que se había vivido con Guzmán Blanco, la sociedad venezolana seguía siendo, tres décadas después, fundamentalmente conservadora. Al respecto, Simón Noriega indica lo siguiente:

Los cambios de mentalidad que se producen en las sociedades europeas y en la estadounidense después de la primera guerra mundial, nos tocaron en realidad muy poco. (...) Quizás por su condición, implícita y explícitamente citadina, éstas chocaban con el alma campesina de aquella Venezuela tan fuertemente vinculada a su pasado más remoto.⁸⁵

⁸⁵ Noriega, Simón, *Ob. Cit.*, p. 17.

Es por ello que, la llegada de Ferdinandov a Venezuela, así como también la visita de Mutzner y Boggio, representa el comienzo de la apertura del arte plástico venezolano a la modernidad estética de los escenarios internacionales de la época. De igual modo, para el público venezolano, la visita de los pintores extranjeros constituye una ruptura con viejos esquemas en cuanto al gusto artístico de los espectadores. Ejemplo de ello fue la primera exposición de Ferdinandov en Caracas en 1920 [Fig. 21], la cual fue catalogada como una de las exhibiciones de arte plástico más novedosas de la época.⁸⁶



[Fig. 20] NICOLÁS FERDINANDOV, Afiche para su exposición con Brandt, Reverón, y Monsanto en la Universidad Central de Venezuela,

En este orden de ideas, Ferdinandov se incorporó activamente al mundo artístico venezolano a partir de 1919, cuando visita por primera vez la ciudad de Caracas. Su encuentro casual con un cuadro de Rafael Monasterios (1884-1961) pronto también le vincula con Armando Reverón (1889-1954) y posteriormente con varios miembros del Círculo de Bellas Artes, para los cuales Ferdinandov no sólo representó un orientador estético y filosófico, sino también un activo promotor cultural que apoyó intensamente tanto su independencia de la academia, como sus búsquedas artísticas particulares⁸⁷.

De esta manera, las visitas que realizó este pintor ruso a Venezuela, entre 1916 y 1922⁸⁸, sirvieron para estrechar sus lazos de amistad con escritores y

⁸⁶ *Ibidem*, p. 80.

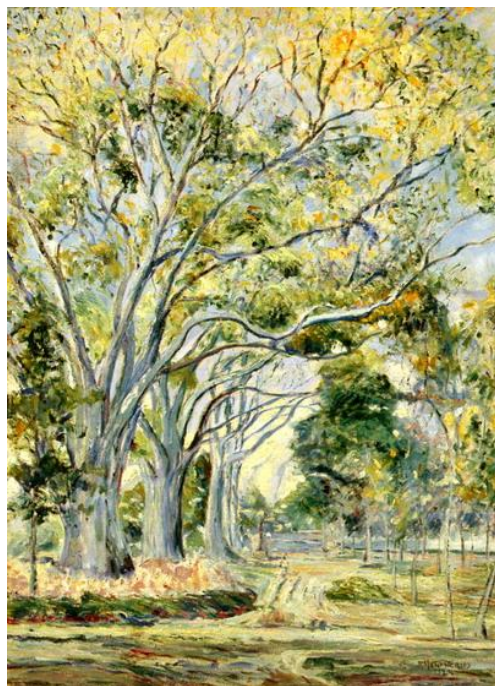
⁸⁷ *Ibidem*, p.104.

⁸⁸ Entre 1916 y 1922 Ferdinandov realizó viajes frecuentes entre Venezuela y Estados Unidos, motivado por el emprendimiento de una compañía de exportación de perlas desde Porlamar hacia Norteamérica, para la cual el artista también concibió el establecimiento de una joyería en la ciudad de Nueva York, donde residía con su primera esposa Antonina Sergeevna Victorova. El número de visitas que realizó a nuestro país, comprendidas por estadías en Caracas y la Isla de Margarita, no está determinado, aunque el hecho de haber llegado en 1916, haber viajado a Nueva York en 1920 para concretar su divorcio y haber regresado en 1919, indica al menos 2 viajes a Venezuela.

pintores venezolanos, en cuya obra se puede identificar parte de su influencia. Por ejemplo: dentro de la obra literaria de Rómulo Gallegos (1884-1969), varios autores sostienen que el personaje principal de la novela *El forastero* está basado en la personalidad y apariencia de Ferdinandov⁸⁹.

En tal sentido, cabe destacar que la influencia de Ferdinandov en Monasterios tuvo más que ver con una afinidad entre las personalidades de ambos pintores, mediante la cual Monasterios encauzó inquietudes artísticas relacionadas con lo mundano y lo bohemio; condiciones que se hallaban presentes en el espíritu de la época, pero que en Venezuela no contaban con mayor difusión o aceptación. De manera que el *carácter errante* de Monasterios se identificó con la personalidad cosmopolita de Ferdinandov y es probable que éste haya alimentado la búsqueda de escenarios paisajísticos para desarrollar en la pintura, mediante la cual, Monasterios se convirtió en uno de los artistas nacionales que más recorrió el paisaje de Venezuela⁹⁰.

Sin embargo, aunque la influencia de “el ruso” en Monasterios fue bastante sutil en relación a la que tuvo sobre Reverón y orientada, más hacia lo ideológico que a lo



[Fig. 21] RAFAEL MONASTERIOS,
Paisaje de Los Caobos



[Fig. 22] RAFAEL MONASTERIOS,
“Autorretrato con Isabel Linares Carvajal
(Esposa del pintor)”

⁸⁹ Zaposhnikov, Konstantin, *Ob. Cit.*, p. 64.

⁹⁰ Boulton, Alfredo, *Ob. Cit.*, p. 22.

formal, en ciertos aspectos de la obra del pintor venezolano se observan elementos vinculados con la estética desarrollada por Ferdinandov, como por ejemplo, el delineado de las ramas de los árboles [Fig. 21], el cual remite directamente a la estética propuesta por la escuela francesa de *Pont-Aven*, entre otros. En este sentido, según Juan Calzadilla, ciertas obras realizadas por Monasterios entre 1919 y 1930 aproximadamente, también reflejan influencia del pintor ruso en la utilización de atmósferas color azul y de arabescos en las líneas para la representación de la naturaleza⁹¹ [Fig. 22].

Otro de los influjos tangibles de Ferdinandov sobre un artista nacional se observa en la obra de Armando Reverón, a cuya amistad mutua se le atribuye la determinación del pintor venezolano a entregarse totalmente a su creación artística, aislándose del mundo real y del ruido citadino. Por ello, la influencia del “el ruso” sobre Reverón, también se debate entre una relación intelectual y una formal, donde la orientación psicológica pudo haber sido determinante para el desarrollo posterior del artista venezolano.



[Fig. 23] ARMANDO REVERÓN,
“La cueva”

⁹¹ Calzadilla, Juan, *Rafael Monasterios*, p.8.

En este orden de ideas, los planteamientos que Ferdinandov hizo a Reverón, en cuanto al camino que debía tomar su muy particular búsqueda artística, ocasionaron que el artista criollo desarrollara su propio lenguaje, entre elementos característicos de estéticas tan diferentes como el Impresionismo y el Simbolismo. Lo cual puede interpretarse como la representación del ideal supremo de muchas corrientes artísticas europeas, mediante las que se buscaba expresar en las obras, contradicciones tan dramáticas como, por ejemplo: una visión de la realidad a través del sueño ó una imagen de lo sensato bajo la óptica de un “loco”.

A escala formal, la influencia más acentuada de Ferdinandov en la obra de Reverón se encuentra también en la utilización del color azul y las atmosferas que creó en su llamado *período azul*, en las que Reverón no sólo exploró las posibilidades expresivas de este tono, sino también los *climas cromáticos* y los matices sombríos⁹² [Fig. 23].

En este sentido y en referencia a la obra de Reverón, Alfredo Boulton indica que ya desde 1912 se observa en su producción una inclinación por los “climas de misterio, de magia y hasta de fantasía”, la cual poco a poco fue derivando en escenas melancólicas y sombrías que reflejaban cierta vulnerabilidad anímica⁹³. Posteriormente, y tal vez bajo la tutela de Ferdinandov, Reverón se adentra en lo poético de aquellas atmosferas de misterio, con lo cual su sensibilidad se dirige hacia lo místico del mundo nocturno, en vez de tomar el camino de la oscuridad espiritual.

Aunque en Monasterios y Reverón se puede identificar la influencia del pintor ruso, bien es cierto que el carácter de ambos pintores contaba con una predisposición especial, que permitió que la visión de Ferdinandov penetrara en su concepción de lo artístico y, tal vez, sea este aspecto lo que ocasionó que sólo estos dos pintores se acercaran a una parte de la estética modernista del ruso.⁹⁴

La naturaleza de la relación de estos pintores venezolanos con “el ruso”, se vuelve tangible en la exposición conjunta que éste organizó en 1920. Ésta fue la

⁹² Boulton, Alfredo, *Reverón*, p. 48.

⁹³ Boulton, Alfredo, *Reverón, Ob. Cit.*, p. 49.

⁹⁴ En referencia al carácter de Reverón en: Boulton, Alfredo, *Mirar a Reverón*, p.14. Y también al de Monasterios en Boulton, Alfredo, *La obra de Rafael Monasterios, Ob. Cit.*, p. 20.

primera exhibición pública en Caracas que hizo Ferdinandov de sus propios trabajos, y en la muestra, no sólo compartió espacio con Reverón y Monasterios, sino también con Federico Brandt (1878-1932) y Antonio Edmundo Monsanto (1890-1948).

Esta exposición resulta importante para este estudio, porque pone en evidencia otra de las contribuciones de la estadía del artista ruso en Venezuela, que es el impulso de la crítica y por consiguiente de la historiografía del arte, como ejercicio literario en Venezuela.

En este sentido, a través de las relaciones ya mencionadas con el extinto Círculo de Bellas Artes, Ferdinandov instó a muchos de sus miembros escritores a reflexionar acerca de los problemas estéticos y al estudio del arte plástico. A lo cual, también contribuyeron las charlas con los pintores Mützner, Boggio y como resultado de estos intercambios, se enriquecieron tanto el campo literario, como el artístico, mediante la expansión de la práctica de los mismos a través de las fronteras disciplinarias.

Adicionalmente, el Modernismo literario latinoamericano ya se había caracterizado por crear relaciones estrechas entre pintores y escritores, lo cual también contribuyó al aumento de la crítica de arte. Particularmente, en Venezuela, este vínculo continúa y permanece a través del tiempo, como una condición innata al oficio de escritor y al gentilicio latinoamericano.

Ejemplo de la vigencia de estos lazos y de su proyección en la práctica de la crítica de arte de los años 20, son precisamente, las valoraciones que realizan, primero el poeta mexicano José Juan Tablada (1871-1945) y, posteriormente, los escritores venezolanos Enrique Planchart (1894-1953) y Fernando Paz Castillo (1893-1981), de la primera exposición de Ferdinandov. Entre dichas apreciaciones, particularmente la crítica de Tablada, resulta de gran importancia para el presente estudio, dado que representa uno de los pocos testimonios de la época, mediante los cuales se cataloga el trabajo del artista ruso en Venezuela, como parte del Modernismo, específicamente dentro del *Modern Style* y el Simbolismo⁹⁵.

⁹⁵ Noriega, Simón, *Ob. Cit.*, p. 80.

En cuanto a las críticas de Planchart y Paz Castillo, constituyen un ejemplo de la contribución de estos escritores a modernizar el gusto artístico venezolano dado que difunden en el país nuevas maneras de analizar la pintura⁹⁶ y, adicionalmente, llegan a educar al público, al punto de que sin su orientación, tal vez los espectadores caraqueños no hubieran podido comprender los trabajos expuestos por Ferdinandov en 1920.

Ahora bien, no parece algo casual el hecho de que lo que se identifica como modernista en Venezuela, en la segunda década del siglo XX, haya estado vinculado con Nicolás Ferdinandov y de hecho, tanto los pintores Monasterios y Reverón, como los escritores y críticos Planchart y Paz Castillo, se contaban entre los amigos más cercanos del “ruso” en Venezuela.

En este orden de ideas: ¿Acaso resulta ilógico pensar que, siendo Ferdinandov un personaje absolutamente sumergido en el Modernismo, una visión de esta corriente haya podido permear tanto hacia el campo artístico como al literario en Venezuela, mediante el contacto que *el ruso* mantuvo con escritores y pintores venezolanos?

De acuerdo a las relaciones y vínculo que se han hecho evidentes, a través del presente estudio, la respuesta a la interrogante es no. Ya que si no existieran evidencias tangibles de la influencia de Ferdinandov en varios aspectos de la vida cultural venezolana de la época, sería válido afirmar, como de hecho ha sido afirmado en la historiografía del arte en Venezuela, que el paso de este artista ruso por el país fue algo aislado y que sus visitas no tuvieron mayor repercusión en nuestro mundo artístico. Pero sí existen dichas evidencias, y es por ello que en el presente trabajo, se confiere mayor relevancia a la influencia de Ferdinandov sobre el medio cultural venezolano y en consecuencia a la influencia de la estética modernista en el mismo.

Por supuesto, no se quiere decir que las actitudes y los brillantes desarrollos de los venezolanos antes nombrados se deban única y exclusivamente a su contacto con Ferdinandov, sino señalar que su influencia sí tuvo un peso determinado en el

⁹⁶ *Ibídem*, p.32.

desempeño de los mismos, así como también, a través del ruso, la visión artística, ética e ideológica del Modernismo.

Adicionalmente, las dos exhibiciones de Ferdinandov en Venezuela (en 1920 y 1921) contribuyeron a renovar los criterios museográficos conocidos en nuestro país para la época⁹⁷. Dado que el artista ruso acostumbraba a hacer gala de sus habilidades como decorador y de su experiencia en el mundo teatral, para crear ambientaciones en las exposiciones, donde el espectador se sintiera realmente vinculado tanto al espacio como a las obras. En tal sentido, Ferdinandov lograba sus particulares efectos mediante el cuidado especial que mantuvo, en cuanto a la manera en la que se exhibían los cuadros y a las relaciones apropiadas que establecía entre la altura y la distancia de los mismos, los fondos en las paredes, el mobiliario de la sala, la iluminación, etc.

Sin duda, este tipo de escenarios debe haber representado un impacto considerable, por la extrañeza del montaje que, no sólo combinaba los fondos de las paredes y la distribución del mobiliario con las obras expuestas, sino que también preparaba a los visitantes para apreciar la muestra, mediante un procedimiento previo que exigía a los espectadores la permanencia en un cuarto oscuro, antes de entrar al salón, para acostumbrar las pupilas a la tenue iluminación de la sala, por ejemplo. Sin embargo, poco a poco el público pudo constatar que la relación que se producía entre el espectador y las obras en estas exposiciones, no producía el mismo entendimiento y la misma apreciación que en exhibiciones más tradicionales.

De modo que, las muestras artísticas de Ferdinandov resultaban más en espectáculo que en una exposición de arte comercial. A lo cual, se puede añadir que el criterio museográfico de *el ruso* tal vez representa la primera curaduría de arte en nuestro país, ya que no existen registros de que alguien más, con anterioridad, se haya preocupado por “ambientar, de manera programada, los espacios de una

⁹⁷ *Ibidem*, p.47.

exposición, propiciando, de esta manera, un diálogo más directo entre el público y la obra”.⁹⁸

3.1 Ferdinandov modernista

En párrafos anteriores se ha señalado la importancia del Modernismo en el mundo artístico internacional; su influjo breve y escaso, pero no poco relevante, en el escenario cultural latinoamericano y sus efectos sutiles sobre los campos literario y plástico en nuestro país, el cual sucede en gran parte, bajo la responsabilidad de Nicolás Ferdinandov.

Ahora bien, en este punto de la investigación es válido buscar respuesta a la siguiente interrogante: ¿Por qué Ferdinandov es modernista? Dado que, como ya se indicó en páginas anteriores, no existen referencias documentales mediante las cuales el artista haya dejado testimonio de que pertenecía a alguna agrupación modernista; no se tiene conocimiento de que se haya inscrito en ninguna asociación de artesanos ó que haya contribuido al desarrollo ideológico de ninguna de las *escuelas* del movimiento.

Sin embargo, este personaje fue viva representación, en todos los aspectos, del Modernismo y sus dimensiones; desde su adolescencia hasta su muerte y en todos los países donde residió. Especialmente en sus visitas a nuestro país, donde transcurrió la época de mayor madurez de la obra modernista del artista.

De esta manera, y a fin de valorar el Modernismo en su obra, se realizará un pequeño recuento de hechos que señalan y explican la inclinación del pintor ruso a la tendencia modernista.

3.1.1 Breve referencia biográfica

Ferdinandov nació el 14 de abril de 1886 y ya desde su infancia, estuvo rodeado de un espíritu artístico que determinó su carácter. A través del teatro y la literatura, el joven artista entró en contacto con una visión de lo poético que prevaleció en su trabajo artístico posterior. Sin embargo, con dichas prácticas artísticas también se combinaron la participación en conciertos, las clases de

⁹⁸ *Ibidem*, p.81.

carpintería, cerrajería y electrotécnica, recibidas a temprana edad en el Colegio Técnico Ferroviario⁹⁹.

De esta manera, se puede observar que la crianza y educación de Ferdinandov propició en todo momento el manejo de múltiples disciplinas. Tal vez debido a las condiciones sociales de la Rusia de fin del siglo XIX, donde el campo laboral exigía abundantes conocimientos en oficios técnicos. Adicionalmente, el cultivo del arte, en la familia Ferdinandov, pudo deberse a una herencia aristocrática mediante la cual se podían permitir ciertos lujos como por ejemplo: tener una casa de campo y realizar íntimas representaciones teatrales con frecuencia, hábitos propios de la vida de las cortes, en la cual el espectáculo de entretenimiento en el hogar era algo común.

En tal sentido, la educación de Ferdinandov demuestra la ambigüedad del estatus de su familia, dentro del conjunto de clases de la sociedad rusa de la época. Dado que su condición era equivalente a una clase media sin fortuna, pero con un vínculo legítimo con la aristocracia en decadencia, que al momento de la revolución pudo haber sido fatal, de haber sido más estrecho.

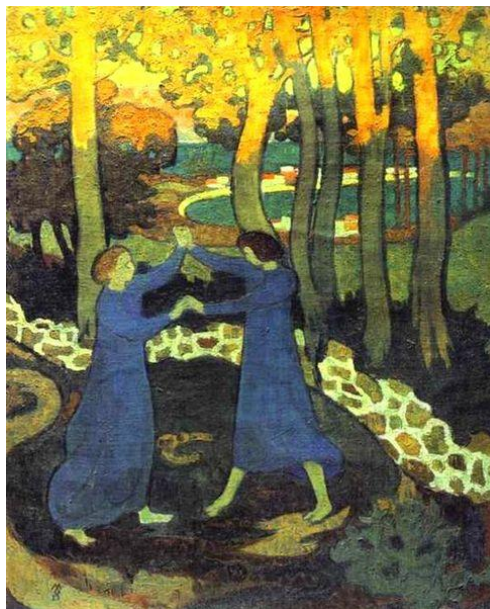
Adicionalmente, los Ferdinandov se mantuvieron económicamente independientes de la corte del Zar Nicolás II, razón por la cual los más jóvenes de la familia eran entrenados en oficios que les permitieran hacerse una fortuna propia. Sin embargo, en cuanto a lo cultural, mantuvieron una valoración de lo artístico que para la época, sólo las clases más acomodadas podían permitirse y esta es la base sobre la que se alimenta el espíritu modernista de Ferdinandov.

Su posición en relación a la sociedad rusa también es evidente al considerar que según la investigación de Konstantin Zaposhnikov: “la familia Ferdinandov no se había dispersado por los acontecimientos históricos de gran envergadura que se desarrollaban en Rusia” y adicionalmente, en referencia a una época en la que el país había vivido una derrota bélica contra los japoneses y una sangrienta lucha

⁹⁹ Zaposhnikov, Konstantin, *Ob. Cit.*, p. 30.

contra ideales revolucionarios, el mismo autor señala que Nicolás Ferdinandov vivió “años felices de estudio y maduración”.¹⁰⁰

En este sentido, los Ferdinandov intentaron mantenerse al margen de los sucesos políticos y económicos hasta que fue imposible no involucrarse de una u otra manera con los mismos. De hecho, en 1905 el pintor fue testigo de serios conflictos entre las fuerzas de represión y los revolucionarios en Moscú, lo cual le lleva a la consideración de repudiar a los conflictos bélicos y a abandonar Rusia, al comenzar la Primera Guerra Mundial¹⁰¹ en 1914.



[Fig. 24] MAURICE DENIS,
Jacob luchando con el ángel

En cuanto a su formación artística, cabe destacar que, en 1903, Ferdinandov comienza a estudiar en el Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, época donde también comienza su periplo como viajero incansable. Ese mismo año, se traslada de la Facultad de Artes Pictóricas a la de Arquitectura y, en 1905, cambia de escuela nuevamente: se muda a la Academia de Arte de San Petersburgo hasta 1907, cuando la abandona para regresar al Instituto de Moscú¹⁰². Al parecer, este cambio tuvo que ver con la búsqueda de lenguajes vanguardistas y de ideas renovadoras en el arte, que tenían más eco en una escuela que en la otra, aunque en ambas manifestó incomodidad debido al contenido de los pensum académicos y los métodos de enseñanza tradicionales. En este sentido, el joven pintor demuestra una predisposición negativa a la tradición plástica del momento y a su vez, denota un apetito considerable por las tendencias modernas.

En 1910, Ferdinandov fue expulsado formalmente del Instituto, debido a una ausencia prolongada el año anterior, en la que el pintor se encontraba viajando por

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.38.

¹⁰¹ *Ibidem*, p.40.

¹⁰² *Ibidem*, p.36.

Europa, Estados Unidos y varias islas del Caribe. Este viaje resulta de suma importancia para su desempeño artístico porque es precisamente en 1909 cuando Ferdinandov entra en contacto con la estética de los *Nabis*, la obra de Maurice Denis (1870-1943) [Fig. 24] y el Simbolismo en París¹⁰³.

La asociación de pintores que se proclamaban como *Nabis* ó *Profetas*, derivó de los planteamientos de un conjunto de artistas parisinos que buscaban nuevas salidas al problema del arte a finales del siglo XIX, así como también de la influencia de la congregación de Pont Aven, Paul Gauguin y Paul Serusier (1864-1927) sobre la nueva generación.

Entre sus características se encuentran, no sólo la renovación de la tradición pictórica del momento, sino también la implementación de colores con la finalidad de transmitir emociones y del sentimiento como base para la representación artística en general. Adicionalmente, esta agrupación se interesa por elementos exóticos y orientales, utilizan una amplia gama de materiales en sus obras e incurrir en la manipulación de técnicas como la litografía, el grabado, la ilustración de publicaciones y la vidriería.

Por estas características, entre otras, los *Nabis* representan uno de los últimos grupos vinculados con la estética modernista de fin de siglo. A partir de su contacto con miembros de los *Nabis* en París, buena parte de la estética de las obras de Ferdinandov queda definida por el Modernismo francés y el *Art Nouveau*, cuyas formas sinuosas empleó con frecuencia en sus trabajos.

En otro orden de ideas, luego de ser expulsado del Instituto de Moscú, se presume que Ferdinandov continuó viajando por varios países de Europa, entre los que se cuenta Italia. En este país, participó en la Exposición Internacional de 1913, en la cual obtuvo medalla de oro por sus trabajos en metal. Para el año de 1915, el artista ya se había casado con su primera esposa, Antonina Sergeevna Victorova (s/d) y junto a ella se traslada de Rusia a Estados Unidos, para huir del servicio militar al que fue llamado debido al estallido de la Primera Guerra Mundial.

¹⁰³ *Ibidem*, p.42.

A comienzos de 1916, Ferdinandov residía en la ciudad de Nueva York y allí se asoció con el Conde Isaías Tolstoi (hijo de León Tolstoi) en la concepción de una “Academia Flotante” para impulsar una creación artística libre de fronteras y de las limitaciones de la instrucción artística tradicional. Ese mismo año, el artista llegó a Venezuela a través de la Isla de Trinidad, presumiblemente en busca de materiales para un negocio de joyería e importación de perlas que había establecido en Nueva York y permaneció en la Isla de Margarita hasta 1918.

En 1919, Ferdinandov se trasladó a Caracas y de inmediato se interesó en la obra de Monasterios. Unos días después de su llegada a la ciudad, el artista ruso conoció a varios pintores venezolanos y esto conlleva a que, posteriormente, se vinculara intensamente con el mundo artístico venezolano. Ese mismo año, Ferdinandov se trasladó de nuevo a Margarita en compañía de Monasterios, para compartir nociones estéticas con el pintor criollo y la influencia de esta relación, se evidencia en la obra realizada por Monasterios a partir de 1920.

Ya en 1920, totalmente involucrado con artistas y escritores venezolanos, Ferdinandov organizó una exposición conjunta con Rafael Monasterios, Federico Brandt (1878-1932), Antonio Edmundo Monsanto (1890-1948) y Armando Reverón. Para el mes de junio de ese mismo año, ya el artista se encontraba divorciado de su primera esposa y en abril de 1921, contrae matrimonio con Soledad González (1903-1977), una señorita tachirense de 17 años de edad. Unos meses después de su casamiento, el artista ruso realizó una segunda exposición en Caracas, esta vez individual.

Entre 1918 y 1922, Ferdinandov desarrolló la estética modernista en sus creaciones artísticas, a través de la diversidad de campos disciplinarios de los que se valió para producir sus obras. Adicionalmente, el artista combinó dicha actividad creativa con el razonamiento científico para la producción de aparatos mecánicos y para la ejecución de labores de ingeniería que le permitieron sobrevivir, en términos financieros.

Y es precisamente, la oportunidad de un contrato en Curazao, para realizar perforaciones submarinas, lo que llevó a Ferdinandov, junto a su segunda esposa

venezolana, a abandonar Caracas en 1922, aproximadamente. Esta decisión conlleva a la muerte del pintor, dado que los esfuerzos del trabajo submarino y la falta de comodidades para vivir, como consecuencia de dificultades financieras, debilitaron la salud del artista y unos años más tarde, el 7 de marzo de 1925, muere Nicolás Ferdinandov en Curazao, a causa de una enfermedad respiratoria. Adicionalmente, se conoce que en su estadía en la isla caribeña, el artista realizó al menos un trabajo de decoración de interiores para uno de los salones del Club Chino en la ciudad de Willemstad, el cual constituye uno de los últimos trabajos modernistas de Ferdinandov.

3.2 Su obra

En este punto de la investigación, cabe señalar la similitud de aspectos de la vida de Ferdinandov con la particularidad de otros artistas también modernistas, como es el caso de Henry van de Velde, con quien comparte la interdisciplinariedad en el ejercicio de la decoración de interiores, así como también, el empleo de correspondencias cromáticas simbólicas en sus creaciones y la vinculación con las problemáticas del arte, a las que se relaciona por medio de viajes hacia países donde se estaban dando importantes transformaciones en cuanto a lo artístico. De igual modo, resulta evidente en la obra de Ferdinandov, la influencia del Modernismo de San Petersburgo, la cual viene dada por la inclinación del artista a ilustrar escenografías para obras teatrales.

Adicionalmente, las piezas de arte creadas por Ferdinandov, también se caracterizan por su heterogeneidad, en cuando a la técnica y la manera de concebir las mismas, debido a que incurren en varios campos técnicos como la carpintería, ebanistería, orfebrería, joyería, decoración y pintura, lo cual sugiere que sus obras fueron pensadas para múltiples propósitos.

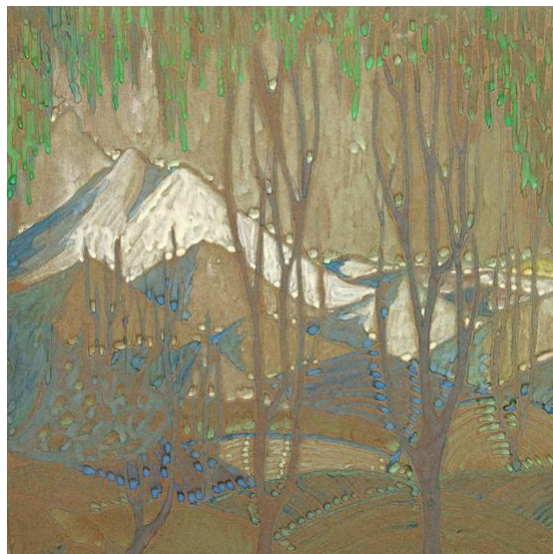
Esto, tal vez se deba a que para la época y en casi cualquier parte del mundo, la supervivencia de la mayoría de los artistas pocas veces dependía de su arte. Razón por la cual muchos autores debían dedicarse a otros oficios, para obtener un sustento económico que les permitiera subsistir, aparte de financiar sus actividades

artísticas¹⁰⁴. De esta manera, Ferdinandov vivió con la ambición de conciliar sus necesidades artísticas con las mundanas y a lo largo de su estadía fuera de Rusia, ideó varios proyectos empresariales para sobrevivir, pero al final siempre triunfaba la voluntad de hacer arte sobre sus planes.

Al respecto, cabe destacar que Ferdinandov probablemente pisó tierras venezolanas por primera vez en 1908, cuando realizó el largo viaje por Europa, Estados Unidos y varias Islas del Caribe, que conllevaron a su expulsión del Instituto de Moscú en 1910. Pero el primer registro oficial que se tiene de su visita es en 1916. En esta fecha, el pintor ruso coincide en Margarita con Samys Mützner¹⁰⁵, sin embargo, su estancia en la isla no se debía completamente al quehacer artístico, sino a la idea de una empresa comercial propia mediante la cual intentaba exportar perlas, desde la Isla de Margarita para Nueva York, y realizar joyería con las mismas.

En tal sentido, dicho proyecto empresarial le permitió explorar, no sólo su destreza en la orfebrería, sino también su técnica pictórica mediante la cual plasmó en sus cuadros paisajes inusitados para la época, como lo fueron los escenarios submarinos y el paisaje costero de la isla, a través de un particular lenguaje pictórico modernista.

A juicio particular, éste puede ser uno de los aportes e incluso una influencia del paisaje venezolano en la obra de este artista extranjero, porque sí bien, a escala formal su técnica no se modificó en sus estancia en Venezuela, la temática de sus trabajos y la paleta empleada sí, en ocasión de corresponder a lo que el ambiente geográfico hacía sentir al artista.



[Fig. 25] NICOLÁS FERDINANDOV,
Serranía submarina en el litoral de Margarita

¹⁰⁴ Zaposhnikov, Konstantin, *Ob. Cit.*, p. 74.

¹⁰⁵ Esteva Grillet, Roldan, *Rafael Monasterios, un artista de su tiempo*, p.37.

Igualmente, es válido señalar que el entorno y las relaciones personales que realizó en nuestro país, también contribuyeron en gran medida a la maduración de este artista. Al respecto, Zaposhnikov¹⁰⁶ indica que Ferdinandov encontró su yo artístico en Venezuela y ejemplo de ello representa el amplio desarrollo del paisajismo en sus temáticas y de su visión poética del mismo, dentro de las obras que realizó en nuestro país.

Por ello se evidencia en su obra, cierta necesidad de contraponer a la realidad valores espirituales y artísticos, como parte de una visión particular que expresa un alto grado de estetización de la realidad óptica. En este sentido, el lenguaje de Ferdinandov se vincula a la parte más intimista y optimista del Modernismo europeo, donde la belleza es un fin en sí dentro de la obra de arte.

3.2.1 Bajo el signo modernista

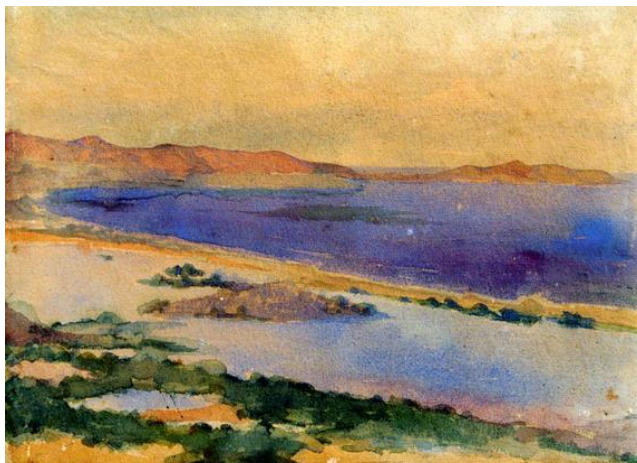
El repertorio de obras de Ferdinandov, que hoy día, se encuentra bajo custodia de la Galería de Arte Nacional, constituye el legado artístico resguardado, desde la muerte del pintor en 1925 hasta 1977, por Soledad González, viuda de Ferdinandov. Después de haber perdido a su esposo en Curazao, González se vio obligada a emprender un periplo por varios países, en busca de apoyo financiero, no sólo para criar a dos hijas nacidas del matrimonio con el artista ruso, sino también para llevar a cabo el plan de su difunto esposo, de exponer sus obras primero en París y luego en su país natal, Rusia.

De esta manera, Soledad González y sus pequeñas hijas, Ida e Itala-Nadia, se trasladan primero a Brasil, donde permanecieron por poco tiempo en el hogar de una de las hermanas de Ferdinandov. Luego, en 1926 viajan a París, donde un banquero holandés amigo del difunto artista, se ofrece para ayudar en la manutención de las niñas. Posteriormente, en 1938, Soledad González contrae matrimonio con el arquitecto y decorador ruso Leonidas Gordeef, quien construye una *casa flotante* con los restos de varios botes de carga, (de una manera similar al proyecto de *academia flotante* de Ferdinandov, pero no para albergar estudiantes de pintura, sino para su familia). A bordo de esta casa-bote, la familia Gordeef

¹⁰⁶ Zaposhnikov, Konstantin, *Ob. Cit.*, p. 105.

González conservó embaladas las obras de Nicolás Ferdinandov y en ella, recorrió Bélgica, Alemania y Francia antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

En 1940, huyen de los conflictos bélicos en Francia a través de la embarcación, pero al poco tiempo se ven obligados a abandonar la misma para continuar por tierra, lo cual significó la pérdida total de la mayoría de las obras de Ferdinandov, por cuanto la casa-bote fue saqueada y aproximadamente, 115 obras de Ferdinandov fueron lanzadas al río Sena.



[Fig. 26] NICOLÁS FERDINANDOV,
Litoral de Curazao

Sin embargo, la familia Gordeef González logró llevar consigo 33 guaches de pequeño formato, 12 diseños de escenografías, inventos y proyectos de mobiliario y un álbum de 20 páginas que contiene 73 diseños y 8 fotografías de joyas, los cuales representan la totalidad de la obra de Ferdinandov sobreviviente y esto, a su vez, comprende nuestra colección del artista, hoy día.

Debido a la pérdida de gran parte de su trabajo, no se puede afirmar cuales pudieron haber sido las preferencias del artista en cuanto a los materiales, las técnicas pictóricas y demás procedimientos técnicos que manejó para lograr sus piezas. Sin embargo, en la muestra que se encuentra en nuestro país predomina el uso de papel, cartón y cartulina como superficies y la acuarela, el guache, la tinta china, el creyón y el grafito como medios para la coloración y matización en las pinturas.

Uno de los aspectos más llamativos de este legado artístico es su carácter efímero, dado que en las pinturas utiliza materiales cuya naturaleza es mucho más perecedera que la de elementos más tradicionales como el lienzo y el óleo. Tal vez esta escogencia de materiales refleje la ferviente oposición del artista a los

convencionalismos en el arte y a su vez, exprese su compromiso con las técnicas y materiales más vanguardistas al servicio de la plástica.

Adicionalmente, la imagen de dichas pinturas en muchas ocasiones da la sensación de transparencia, con lo cual la fugacidad de estos trabajos se acentúa, como si hubieran sido concebidos para no perdurar. De igual manera, sugieren cierta atemporalidad, que los vincula a la imagen del sueño o del recuerdo, los cuales constituyen dos escenarios por excelencia para el desarrollo de las visiones modernistas.

Otro aspecto importante, dentro del lenguaje artístico de Ferdinandov, es la preferencia por las líneas curvas y las formas irregulares que se alejan de la perfección simétrica. Ejemplo de ello fue la utilización de perlas en sus proyectos de joyería, y en las pinturas, la representación de motivos naturales, mediante líneas sinuosas que le restan naturalismo científico a vegetales e insectos, y les confiere una tonalidad poética.

De hecho, en algunos casos, las formas naturales en sí son muestra de representación artística; sin correcciones prejuiciosas a su morfología. Ejemplo de ello es la idea de concebir un prendedor femenino con una concha de nácar que aún alberga adherida su perla. Adicionalmente, en cuanto a la representación de motivos vegetales, la estructura de los árboles suele ser muy similar en todas las pinturas: ramas largas y desnudas, como si estuvieran siempre deshojando, lo cual también sugiere una relación emotiva y hasta simbólica con el paso del tiempo.

En referencia a los motivos naturales, cabe destacar que son mayormente usados en sus diseños de orfebrería, como figuras de inspiración poética en relación al mundo de la fantasía, la literatura y los cuentos. En este sentido, no sorprende que los más empleados sean las libélulas, arañas, mariposas, murciélagos y pavo reales, los cuales son,



[Fig. 27] NICOLÁS FERDINANDOV,
Del álbum de diseño de joyas, prendedor (detalle)

frecuentemente, asociados en el mundo literario con las hadas y los duendes.

De igual manera, el trabajo de Ferdinandov no sólo se limita a la creación artística basada en lo irreal, sino que también se extiende al campo científico, mediante el cual logra incurrir en nuevos ambientes que sirven de escenario para la creación artística, aparte de ser completamente novedosos e inusitados para la época, como lo fueron los paisajes submarinos.

En tal sentido, la metodología de este autor para realizar obras resulta una especie de híbrido entre la inquietud científica y el ímpetu del arte, donde ambos campos se complementan y aportan mutuamente para lograr finalmente materializar una idea. De este modo, hasta los paisajes submarinos que más que piezas de arte, parecen ser planos de un proyecto de conquista marítima, son representados como escenas de cuentos de ciencia ficción, con lo cual Ferdinandov incluso parece idealizar a los procedimientos científicos.

Con esto se quiere decir que incluso sus trabajos más esquemáticos, comprendidos por todas las piezas que contienen dibujo en mayor medida, expresan cierto grado de subjetividad tanto en un sentido positivo u optimista, como en términos negativos emocionalmente. Y estas dualidades también resultan ser proyección de valores de la estética modernista en su arte.

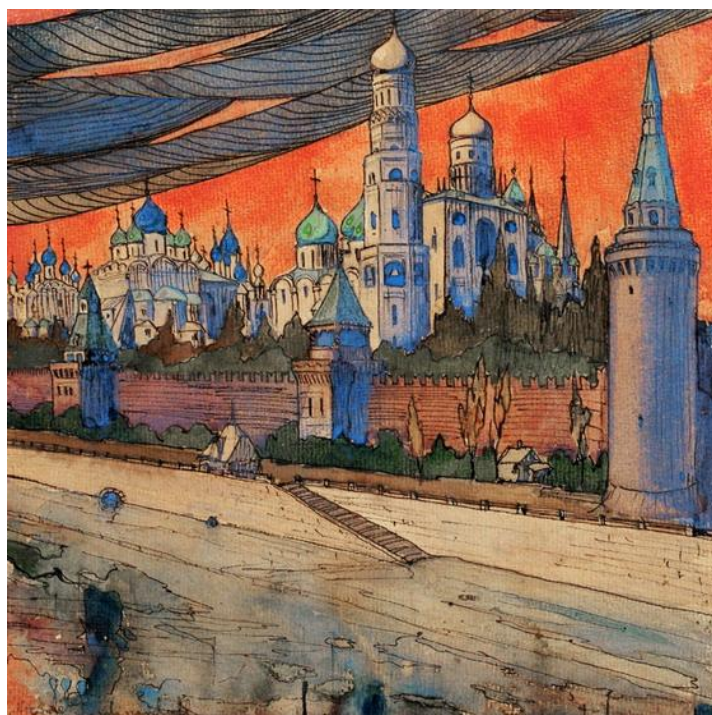
Otra característica que vincula fuertemente a Ferdinandov con el Modernismo es que este personaje se desempeña eminentemente como diseñador; a lo largo de toda su vida artística y en todas las facetas de su creación. Ejemplo de ello no sólo es el diseño de joyas: el cual está comprendido por anillos, pulseras, yuntas, gargantillas, colgantes y zarcillos, sino también el esbozo de un álbum,



[Fig. 28] NICOLÁS FERDINANDOV,
Cámara de buzos operando en el fondo del mar

como catálogo de sus prendas, para el cual concibió la portada externa e interna y donde bosquejó, tanto los motivos decorativos como la tipografía del título.

En adición, este artista fue reconocido por el diseño de ambientaciones y afiches para las exposiciones que organizó en nuestro país, así como también por la creación de piezas de mueblería, artefactos científicos, escenografías teatrales y la decoración de interiores. Debido al carácter integral de la condición de diseñador de Ferdinandov, es justo pensar que su filosofía para crear arte se orientaba precisamente a lo multitudinario y a lo versátil y esto representa el ideal máximo del Modernismo de principios de siglo, en el cual la obra de arte debía ser bella, útil, original y artesanal.



[Fig. 29] NICOLÁS FERDINANDOV,
El Kremlin

En cuanto a su pintura, como fue señalado anteriormente, está comprendida por un conjunto de acuarelas y guaches de pequeño formato, donde predomina el color azul, el verde, los tonos fríos y el contraste con tonos cálidos. En este aspecto, la predilección por el color azul, el cual es empleado en casi todas estas piezas, es igualmente sinónimo de la enorme influencia de la estética modernista sobre este

artista, dado que la tonalidad azulada fue muy particularmente valorada por los modernistas, por representar una herramienta perfecta para la expresión de atmósferas nocturnas, estados de ensueño y emociones particulares como la melancolía, tristeza ó nostalgia.

Adicionalmente, en la representación del paisaje de Ferdinandov también es frecuente la ambientación nocturna de motivos naturales, lo cual se vincula con cierto grado de espiritualidad y de misticismo que la estética modernista estima como expresión del espíritu del artista en su obra.

En relación al dibujo, cabe señalar que cuando se trata de los proyectos científicos y la construcción arquitectónica, la representación del artista suele ser bastante esquemática, con las proporciones y perspectivas correspondientes a las dimensiones de lo real. Pero cuando se trata de las pinturas, el dibujo se vuelve ambiguo, las proporciones no son correctas, las escalas no son reales y tiende a realzar rasgos y bordes mediante el contorno, tal vez como reflejo de la carga emotiva que el artista confiere a las imágenes. De igual manera, la delimitación de las áreas con el subrayado contribuye a que las imágenes de las obras parezcan construidas con formas asimétricas e independientes, lo cual refleja cierta influencia de los estudios de Emile Bernard.

En otro orden de ideas, una de la técnicas más usada por Ferdinandov fue el guache a través del cual, logra tanto apariencias homogéneas y uniformes como pastosas e irregulares. Uno de los aspectos más importantes de dichas pinturas es el juego expresivo entre los colores, donde son muy comunes los contrastes entre el azul y el naranja y el violeta con el amarillo. Estas escogencias cromáticas también son herramientas modernistas para la expresión de emociones, sensaciones, estados mentales y anímicos.

En tal sentido, el autor realiza juegos de luces en la obras, logrados a través del manejo de la intensidad de los tonos de los colores, para crear no sólo matices, sino también superficies y texturas en la imagen. También, hace uso de la composición del arte japonés mediante el cual, los fondos de las pinturas permanecen desnudos, sin colorear o llenar con ningún motivo. Esta valoración del

material representa otro elemento de la estética modernista que se proyecta en la obra del artista ruso, así como también una característica común entre la obra de Ferdinandov y Reverón¹⁰⁷.



[Fig. 30] NICOLÁS FERDINANDOV,
Ondina

Finalmente, como ya se ha indicado, la temática de sus obras casi siempre está orientada al paisaje vinculado a lo emotivo y muchas veces a lo irreal. Sin embargo, existen algunas otras piezas como por ejemplo los proyectos para las escenografías y el retrato de una mujer, que reflejan la representación de elementos reales, conscientemente de manera fantasiosa.

De tal manera, Ferdinandov combina las técnicas y los materiales para la creación de escenas que, aunque sean reales siempre adquieren un carácter poético. Como si fueran imágenes de la literatura donde todo existe, todo es posible y por ejemplo, lugares indómitos y poco conocidos como el paisaje submarino, ya no parecen inalcanzables y se convierten, en espacios de un misterioso atractivo, donde se materializan las fantasías más elaboradas de la mente humana.

¹⁰⁷ Paz Castillo, Fernando, Rojas Guardia, Pablo, Marcos, Gabriel y Calzadilla, Juan, *Diccionario Biográfico de las artes plásticas en Venezuela. (Siglos XIX y XX)*, p.93.



[Fig. 31] NICOLÁS FERDINANDOV,
Del reino del porvenir

Capítulo III

Una muestra de arte modernista

En el capítulo anterior se señalaron, a grandes rasgos, las características de los elementos modernistas en la obra de Nicolás Ferdinandov, sin embargo, en esta sección se analizarán a fondo 15 de las más de 100 piezas realizadas por el artista (entre guaches y acuarelas de pequeño formato y diseños para joyas, muebles y aparatos mecánicos), que sobrevivieron a los embates de la Segunda Guerra Mundial, de manos de la viuda de *el ruso*, Soledad González.

Mediante una selección de pinturas, bocetos, diseños, piezas de joyería y escenografías, entre otros, se evidencia la tendencia modernista del pintor ruso, así como también la influencia de la naturaleza del contexto geográfico venezolano en su lenguaje plástico. En tal sentido, se ha dividido el estudio de las obras en tres unidades: paisajes, sueño vívido y de las artes y oficios, con el fin de explorar la diversidad disciplinaria mediante la cual, Ferdinandov desarrolló un lenguaje artístico sumamente afín al Modernismo, como consecuencia de la combinación de formas, elementos, colores y materiales.

Cabe destacar que la viuda del artista, *Solita* (como solía llamar Ferdinandov a su esposa) resguardó tenazmente las obras de su difunto esposo, con la intención de exponerlas en varios países, como ya fue referido en el capítulo anterior. Sin embargo, dicha voluntad no pudo realizarse y tras un largo periplo por varios países, Soledad González regresó a Venezuela, donde pretendió construir un museo de la obra de Ferdinandov en Caracas. Esto tampoco fue posible, debido a una cantidad de sucesos trágicos que culminaron en la muerte de *Solita* en 1977.

Finalmente, Leonidas Gordeef (s/d), viudo de Soledad González, culmina las gestiones adelantadas por su difunta esposa y en 1979, traspasa la custodia de las obras a la Galería de Arte Nacional donde, un año más tarde, se realizó la primera exposición *post mortem* de la obra de *El Ruso*. De esta manera, la obra de Nicolás Ferdinandov llegó a ser parte del patrimonio artístico de nuestra nación.

1. Paisajes

La temática del paisaje es uno de los principales objetivos de la pintura de Ferdinandov, el cual se relaciona en gran medida con lo poético y con la observación de la naturaleza. En sus obras de exteriores, es notable que el artista presta especial atención a la iluminación y a su efecto sobre los objetos. A través de la luz también confiere atmósferas emotivas y transmite sensaciones que se hacen más tangibles al espectador que el paisaje en sí.

Por esta razón, los paisajes de Ferdinandov se vinculan tanto con las correspondencias sensitivas de los Simbolistas, como con el estudio óptico de los Impresionistas. Sin embargo, llevan a la mirada hacia una valoración especial de ciertos paisajes, con los que el artista se relaciona personalmente, como lo son las costas caribeñas y los paisajes caraqueños.

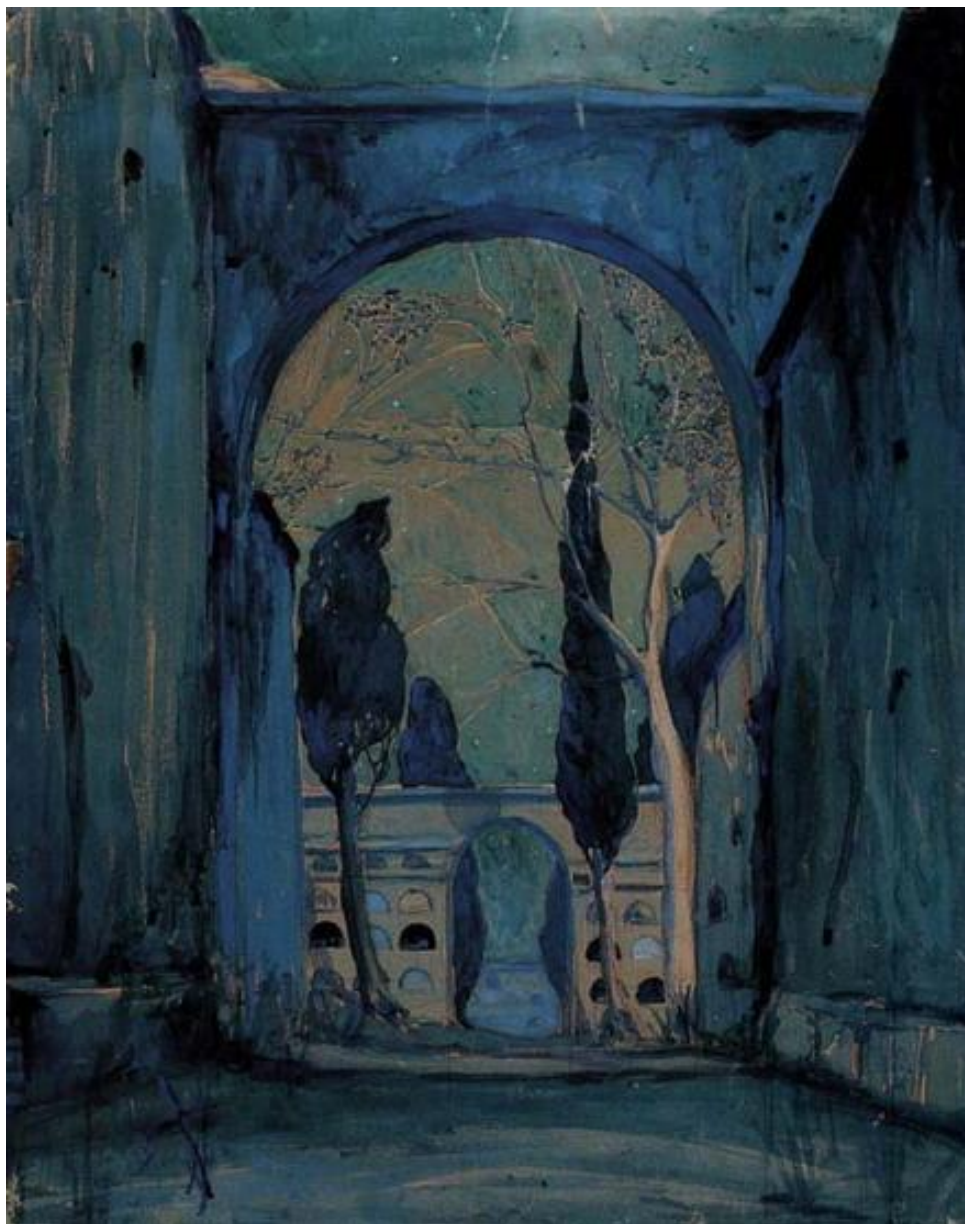
- *Amanecer en el cementerio de los hijos de Dios*

Esta obra, realizada en 1919, constituye una vista de un desaparecido cementerio, el cual se encontraba ubicado en la zona de Sabana del Blanco y que representaba uno de los lugares predilectos del pintor ruso para realizar paseos nocturnos en la ciudad de Caracas.

En este trabajo, se observa el empleo de una paleta de colores fríos mayormente: azules, verdes, tonos de gris y la saturación del azul casi hasta llegar al negro. De igual modo, se notan unos pocos tonos amarillentos en el centro de la pintura, los cuales se emplean para iluminar el cielo en el momento del amanecer. Adicionalmente, se aprecian unos grandes muros en primer plano, desde donde se construye una vista del interior del cementerio, donde reposan inmóviles las figuras de unos cuantos árboles y unas pequeñas lápidas al fondo. No se representa claramente a un edificio ó un espacio particular, sino que la imagen parece sugerir un camino central y un campo con las tumbas a los lados.

La representación está realizada de modo que todos los elementos se concentran en el centro del cuadro. La perspectiva inferior desde la que se construye la imagen indica que se está frente a una puerta o a una entrada, tal vez a

modo de sugerir un punto de transición entre dos mundos y al mismo tiempo logra una especie de analogía en referencia a las relaciones vida-muerte, amanecer-anochecer y día- noche, dado que se trata de un cementerio. El sitio transmite tranquilidad, lo pacífico e incluso cierto letargo, pero no necesariamente el luto ó pena.



[Fig. 32] NICOLÁS FERDINANDOV,
Amanecer en el cementerio de los hijos de Dios

El paso de la noche al amanecer produce una atmosfera grisácea, que a su vez se hace emotiva, como una frontera entre la percepción y la inconsciencia, debido al cambio entre el estado del sueño y el próximo despertar, sólo que en el cementerio todo permanece en un mismo estado: la quietud eterna. Esta ambientación también puede apuntar hacia un sentimiento de soledad y hasta tristeza por el desprendimiento de la vida.

Por ser un cementerio, Ferdinandov ha preferido no representar la presencia de personas, lo cual apunta simbólicamente a la desaparición física del hombre y al cementerio desolado como lugar por excelencia de descanso. No obstante, la escena está humanizada por la presencia cultural del ser humano, a través de la materialidad constructiva allí representada.

Desde la posición del espectador, cuya mirada es conducida hacia el interior del cementerio, lo primero que se aprecia es la figura de unos cuantos árboles típicos del paisaje de un cementerio, los cuales se encuentran diferenciados tanto por su estado físico, como por la naturaleza de sus distintas especies; esto se asocia a la recreación de los diversos ciclos que transcurre la vida del hombre, por cuanto uno de los árboles se encuentra deshojado (en un momento específico de la renovación de la vida natural) y los demás se aprecian floreados, en otras épocas del crecimiento vegetal. En tal sentido, la verticalidad de los mismos representa la ascensión hacia el cielo, así como también la conexión del hombre con el inframundo¹⁰⁸.

De igual modo, los árboles pueden ser interpretados como la fuerza persistente de la esperanza en la vida, ante la predestinada fatalidad de la muerte humana. Adicionalmente, la posición desde la que se encuentra la vista del pintor indica que éste mira desde afuera, desde la vida. De modo que la imagen pudiera convertirse en una visión de lo que sería la muerte.

¹⁰⁸ El sentido simbólico del árbol es muy amplio: se relaciona con la vida, el crecimiento y la inmortalidad. Sin embargo, en cuanto a la temática de esta pieza, cabe destacar el significado mediante el cual, el árbol se presenta como centro del mundo y como un eje cósmico, a través del cual se proyecta una relación entre los mundos y las partes del árbol: infierno=raíces, tierra=tronco y cielo=copa. En: Cirlot Juan E., *Diccionario de símbolos*, p. 89-93. Adicionalmente, para Mircea Eliade se asocia con el “cosmos vivo en perpetua regeneración”, a lo que se añade el significado de “fuerza creadora y captadora, nutritiva y devorante”, en: Chevalier, Jean (compilador), *Diccionario de los símbolos*, p. 117-127.

- **Elementos modernistas:**

En primer lugar, uno de los elementos más característicos del Modernismo en Ferdinandov es el empleo del color azul con el que, en esta obra, logra una atmosfera nocturna y onírica. La técnica usada en la obra es el guache, que al ser una tinta a base de agua, proporciona un efecto de indefinición de las formas, como si se tratara de un recuerdo ó una imagen de un sueño. En tal sentido, se entiende que la imagen pertenece a un lugar sombrío y pacífico, pero no se pueden definir los detalles del mismo, como si se tratara de la representación de una imagen mental.

La pálida luz del amanecer se ubica en el centro del cuadro y acentúa las sombras alrededor; con el paso de la noche comienza la iluminación del lugar, sin embargo, la imagen proporciona una sensación de frialdad absoluta.

Otras características modernistas en el cuadro son, la manera sinuosa y curva con la que dibuja a los árboles, así como también la representación de una visión de la muerte, a través de lo indefinido y de la nada, como el tema subyacente en el cuadro. Dicha valoración de la temática de la obra, también se sustenta en las implicaciones simbólicas del azul, el cual es definido como el más “inmaterial” de los colores¹⁰⁹. En tal sentido, la penumbra y la desolación de la escena, hacen pensar en la fatalidad de la muerte, al igual que en la caducidad de la vida, la cual, de una manera análoga al paso del tiempo, como los momentos de luz y sombra, del día y la noche, se transforman constantemente en breves momentos en los que se enciende y se extingue el fuego de la vida.

Finalmente, la combinación de los elementos en la pieza, se aprecian como vehículos utilizados por el artista, para escenificar a la muerte en dos dimensiones simultáneamente; primero en lo espiritual, a través del sentido simbólico del árbol y el color azul, los cuales simbolizan una relación innegable del hombre con lo místico. Y luego, mediante la representación de la muerte como un hecho tan palpable para el ser humano como la vida misma, concepto a su vez, se vincula a la

¹⁰⁹ En el *Diccionario de los símbolos* compilado por Chevalier, se interpreta como el color más profundo y donde se pierde la mirada en lo indefinido, así como también se le confieren las propiedades de aligerar y desmaterializar a los objetos. *Ob. Cit.*, p.163.

interpretación de la muerte como un ciclo natural de renovación¹¹⁰ y de transformación de la esencia de los seres vivos desde un estado material hacia uno efímero.

- *Araguaney en el Ávila*

Esta obra, fue realizada en 1920, presumiblemente, en una de las numerosas visitas que realizó Ferdinandov a la ciudad de Caracas, entre 1916 y 1922. En ella se observa que el artista confiere una valoración distinta, en cuanto al color y a la textura del soporte dentro de la representación de la imagen, dado que la base de cartulina permanece desnuda en la mayor parte del cuadro. Esto indica que Ferdinandov utilizó la naturaleza del material como un elemento de gran importancia, dentro de la obra que deseaba lograr.

Adicionalmente, emplea unos cuantos tonos fríos como los verdes, azules y blancos sobre el color sepia del fondo; también utiliza el marrón para dibujar la madera del árbol y un intenso naranja, casi rojizo, para resaltar de una manera muy penetrante las hojas del araguaney. En tal sentido, el rojo ladrillo de las pocas hojas, conjuntamente con el esqueleto del árbol son los elementos centrales y más llamativos de la imagen.

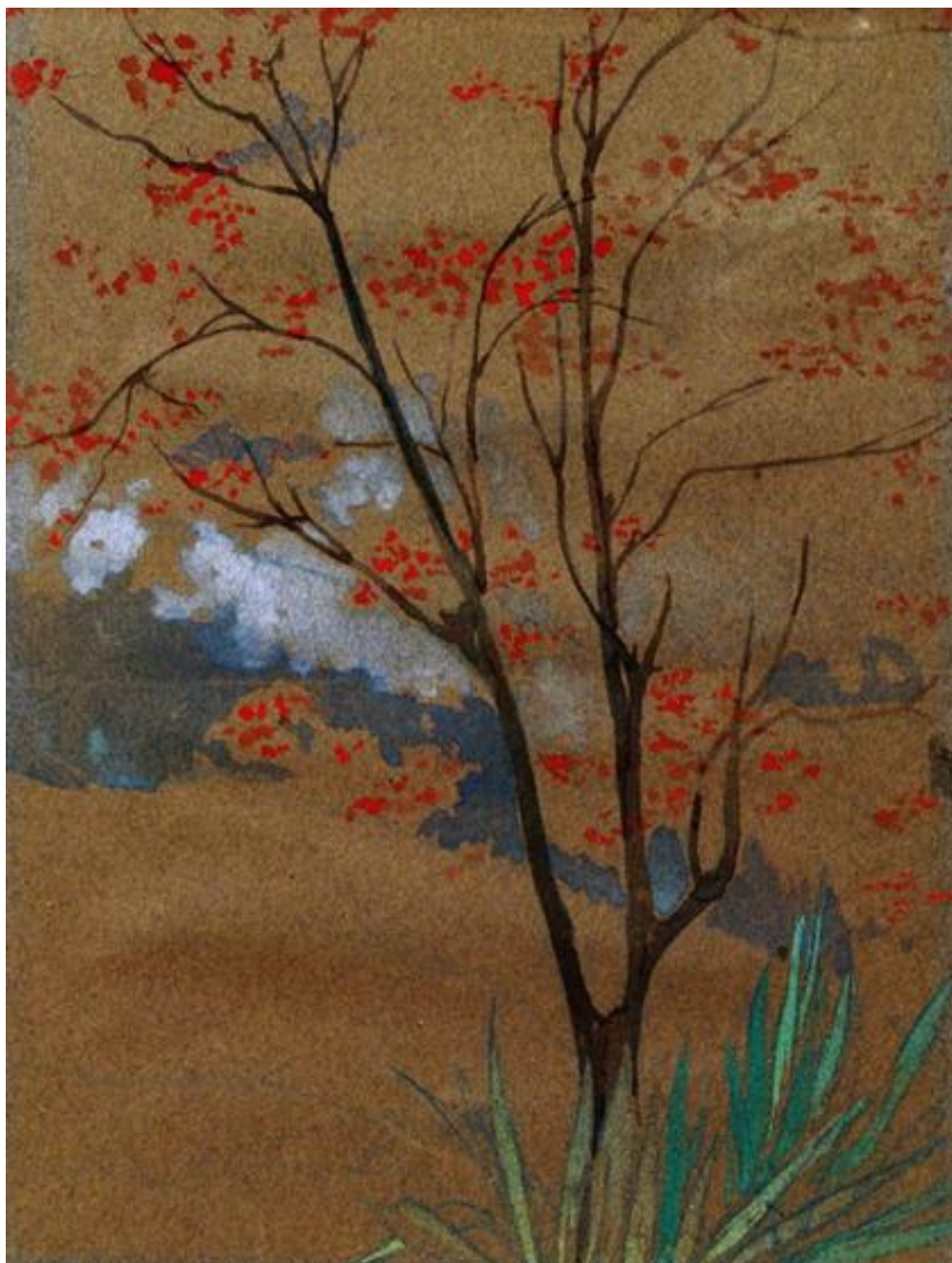
No existe perspectiva de fondo, sólo una vista central y frontal del árbol y algunas plantas ubicadas en la parte inferior de su base. El Ávila está sugerido en el fondo y al centro del cuadro, sobreentendido como el soporte del árbol y, a su vez, la montaña es representada como una ligera y difusa diagonal desde el lado centro-izquierdo hacia el lado inferior-derecho del mismo, con lo cual el pintor parece insinuar una pendiente, característica de la forma natural del monte.

- **Elementos modernistas:**

Uno de los elementos más característicos del Modernismo en esta pieza es el uso de los planos de profundidad y la composición espacial propias de las xilografías japonesas, donde los elementos parecen estar flotando; el pintor no

¹¹⁰ En la mitología griega, la muerte es considerada hija de la noche y hermana del sueño, con lo cual el concepto de muerte en el cuadro también se reafirma en la escogencia del momento nocturno y del azul como bases para la creación de la atmósfera de la obra. En: Cirlot, Juan E., *Ob. Cit.*, p. 319.

teme dejar espacios vacíos y las representaciones son esquemáticas. Por ello, gran parte de la superficie está desnuda, lo cual lleva a pensar en otro elemento de la estética modernista, como lo es la valoración de la naturaleza del material, por cuanto éste se hace parte de la obra de arte en sí.



[Fig. 33] NICOLÁS FERDINANDOV,
Araguaney en el Ávila

De hecho, ésta es la obra de Ferdinandov donde se aprecia una mayor influencia de lo japonés y por ende, se resalta mayormente el exotismo, dado que no sólo juega con un modo de representación propio del arte oriental, sino que también utiliza como objeto central de la pintura a un tipo de árbol característico de la vegetación de nuestro país, es decir, del trópico. Incluso, la óptica oriental está tan presente en este cuadro que parece que se tratara más de un cerezo o un árbol japonés que de un araguaney en sí.

Cabe destacar que, en un sentido general, los árboles de Ferdinandov son muy parecidos, debido a que la manera de representarlos casi siempre implica la utilización de líneas curvas y sinuosas que se extienden ininterrumpidas, desde el tronco hacia las ramas; como si se estuvieran deshojando y dejaran al desnudo la estructura esquelética del mismo. Sin embargo, en esta obra, el sentido simbólico del árbol podría asociarse a la dinámica de la vida¹¹¹. Por otra parte, particularmente en esta obra, el intenso color de las hojas podría simbolizar de manera poética la fuerza vital del árbol dentro del paisaje, como expresión dramática de la vida en el mundo natural.

De igual manera, se hace notable que, en relación a los paisajes, Ferdinandov pinta lo que está frente a él, es decir, que su punto de vista frontal, como si estuviera a la altura de lo representado, con lo cual se puede deducir que mantiene una actitud de asombro y admiración por la naturaleza y adicionalmente, que en dichos escenarios es lo inmediato lo que llama su atención. Esta perspectiva también denota una aceptación de la naturaleza como máximo modelo para el artista.

- *Isla de Coche*

En esta obra, realizada en 1918, se emplean los colores naranja, azul, verde y amarillo, pero se utiliza en mayor grado el contraste entre los complementarios azul y naranja. Como es usual en la obra de Ferdinandov, los colores cálidos son usados como expresión de la luz, así como los fríos de la sombra. En tal sentido, los matices cálidos transmiten precisamente aridez y calor mientras que las áreas

¹¹¹ Chevalier, Jean, *Ob. Cit.*, p.119-122.

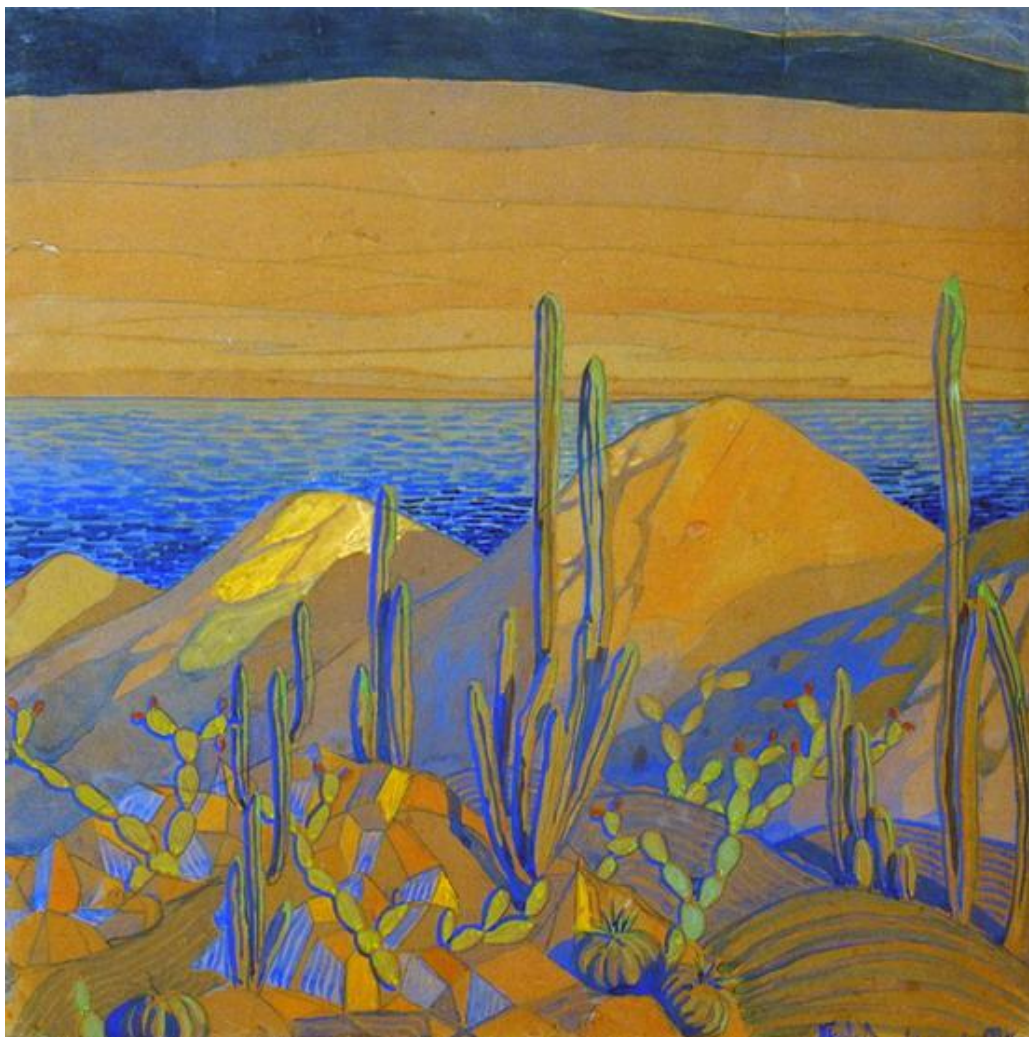
azules refrescan la visión del paisaje a través del agua y la sombra sugerida en el lugar.

Es importante señalar cómo en esta obra, el juego de colores y de contrastes entre el naranja y el azul llevan al espectador a percibir sensaciones táctiles como la temperatura del clima, la humedad o incluso el salitre de la brisa marina, por medio de la combinación de los tonos indicados anteriormente a través de elementos de la imagen como el mar, las serranías y la vegetación árida como cactus en las dunas.

De igual manera, se aprecia la calidad de las superficies, las cuales son muy bien diferenciadas y definidas por un contorno azul que bordea a la mayoría de los elementos que conforman el paisaje. En tal sentido, se observan las plantas y los cactus en primer plano y posteriormente, se encuentran las serranías, cuya dimensión se reduce hacia el lado izquierdo, lo cual sugiere el alejamiento de las mismas del punto de observación del espectador.

Las montañas fueron coloreadas con el mismo tono del cielo debido a una iluminación que puede ser síntoma del amanecer ó el atardecer, como una expresión de sombras que permanecen en el paisaje. Posteriormente, se ubica un mar de fondo, cuyo juego de luces refleja, junto a la montaña, la sombra que proyecta la misma sobre la superficie marina. El agua, interpretada como fuente de la vida en el mundo, remite en esta obra a un lugar de profundos misterios, en cuya dinámica transparencia yace la sabiduría de la mente humana y el conocimiento del “inconsciente universal”¹¹². En esta visión, el mar particularmente parece vivo, debido a la representación meticulosa del suave reflejo de las ondas características del agua y el juego de tonos mediante el cual el artista, degrada el matiz del cielo y lo fusiona con el azul intenso del mar. Adicionalmente, dicho elemento se aprecia en un estado pasivo, con lo cual Ferdinandov transmite un estado de paz mental y emocional.

¹¹² Cirlot Juan E., *Ob. Cit.*, p. 68-71.



[Fig. 34] NICOLÁS FERDINANDOV,
Isla de Coche

Las proporciones entre los planos son acordes con la realidad, es decir, no se observa que se distorsionen elementos de la naturaleza. En este caso, predomina el uso de líneas curvas y onduladas, sin embargo también se observa el empleo de líneas rectas ocasionalmente. El conjunto de líneas empleadas en la composición le permite al artista lograr una sensación de dinamismo que se hace evidente en el espacio del mar y en la calidad del terreno y del cielo.

Adicionalmente, en todo el cuadro la luz y la sombra inundan a todos los elementos, mediante los tonos naranja y azul escogidos para representar ambas condiciones. En la parte superior se observa una gran área de color oscuro que

representa una porción de cielo al que la luz no ha penetrado aún y esto ratifica lo indeterminado del momento del día en el que se desarrolla la imagen. Otro aspecto relevante dentro de la imagen es la delimitación de las superficies, mediante la atención prestada a la densidad de la materia de los elementos en el paisaje (suavidad del agua o dureza de la piedra, etc.).

- **Elementos modernistas:**

En esta obra se observa mucho más claramente el empleo del contorno y la diferenciación o separación de las áreas de color mediante líneas, de manera análoga al sistema de construcción de la imagen de Emile Bernard y la escuela de *Pont-Aven*. De igual modo, la combinación de contrastes entre los tonos azul y naranja, transmiten sensaciones propias de lugares costeros y tropicales, como lo son el calor, la brisa seca, la textura de la arena, etc. Este juego de sensaciones logradas a través de los colores, también puede ser interpretado como parte del lenguaje modernista.

Finalmente, en referencia a la representación de paisajes, por parte de Ferdinandov, cabe destacar que su visión es naturalista, en términos de representación adecuada de las características de los elementos de la composición, pero a su vez, contiene un enfoque poético que se manifiesta a través de las relaciones cromáticas logradas en las obras.

2. Sueño vívido

Hasta ahora, los paisajes de Ferdinandov descubren una relación sutil con el Modernismo, más vinculada a lo naturalista, a lo realista y hasta a lo impresionista. Esta tendencia proyecta en gran medida la influencia de la escuela modernista francesa de la pintura: como ya se ha indicado, de Emile Bernard, *Pont Aven* y los *Nabis*, quienes manifestaron una intensa preocupación por ofrecer a finales del siglo XIX, una respuesta a la problemática del arte plástico, mediante el desarrollo de lenguajes artísticos novedosos. Sin embargo, su obra no pierde conexión con las correspondencias anímicas y sensitivas propias del Simbolismo, así como tampoco se desliga de otras características del arte del fin de siglo como lo son la valoración de lo exótico y lo mundano.

Por otra parte, en su repertorio de obras se aprecia otro conjunto de piezas que se inclinan hacia una pintura mucho más emotiva y cuidadosa en cuanto a lo estético, las cuales reflejan una mayor influencia del *Art Nouveau* en cuanto al diseño, así como también en referencia a la temática fantástica, literaria y teatral desarrollada. En tal sentido, las obras que se presentan a continuación, ponen en evidencia gran parte del espíritu evasivo, lúdico, onírico y embellecedor característico tanto del artista en sí, como de la estética modernista.

- *Cabeza de mujer*

Esta pieza data de 1919 y probablemente haya sido realizada en Caracas, luego de alguna visita del artista a la ciudad de Nueva York, lugar donde residía Antonina Sergeevna Viktorova, primera esposa de Ferdinandov y modelo del retrato. En la obra se observa, en primer plano la vista tres cuartos de la cabeza de una mujer, sobre un fondo floreado azul que se asemeja al dibujo de motivos en el vidrio de las lámparas de Louis Tiffany¹¹³, donde predomina el uso de colores fríos como el azul y el verde. Los colores cálidos se concentran en el cabello de la mujer de una manera sutil: el tono más fuerte que emplea el pintor en esta área es un naranja pálido, combinado con amarillos y sepias. Curiosamente, las flores azules son símbolos de lo imposible y de lo sagrado¹¹⁴, conceptos que brindan una perspectiva de la carga subjetiva que puede tener esta pieza, dado que biográficamente, el motivo de la representación (Antonina) remite a la primera relación amorosa formal del artista, la cual finalizó rápida y dolorosamente.

En cuanto a la composición de la obra, la imagen refiere a la creación de un retrato, bien sea pictórico o fotográfico, dado que la postura de la cabeza no es natural, sino que parece como si la mujer hubiera estado posando para el pintor. Adicionalmente, los ojos están realizados con bastante detalle: la mujer no dirige su mirada al espectador directamente, sino a quién está detrás del lienzo ó la cámara.

¹¹³ Louis Comfort Tiffany fue reconocido a finales del siglo XIX como un genio creador de objetos de vidrio, que incluso llegó a inventar una variación de este material: el “vidrio iridiscente Favrite”, se hizo famoso por el diseño de pantallas de lámparas en forma de flor, entre otros aspectos. En: Von Heyl, Anke, *Ob. Cit.*, p.52.

¹¹⁴ Cirlot, Juan E., *Ob. Cit.*, p. 212.

Dicha visión, a su vez, se percibe tan vacía como aquello a lo que ve, sumamente indefinida, distante, lejana.



[Fig. 35] NICOLÁS FERDINANDOV,
Cabeza de mujer

El rostro se presenta inexpresivo, serio y así como puede presentarse al espectador de una manera severa también puede resultar pasivo, sereno e inmóvil. En la imagen, la luz sobre el personaje está determinada por áreas claras, casi blancas, las cuales iluminan los lugares más prominentes de la cara: frente, nariz, barbilla y uno de los pómulos debido a la dirección desde la que se proyecta la luz. Dicha fuente de iluminación es diagonal y superior, por lo cual sólo ilumina

directamente una parte de la mujer, aunque las demás áreas del rostro no quedan en oscuridad absoluta, sino a media penumbra.

También resulta llamativo cómo el tono grisáceo claro de la piel transmite considerablemente frialdad. Por otra parte, se observa que los rasgos y las sombras producidas por hendiduras y pliegues en el rostro son representados mediante un conjunto de líneas curvas, cuya densidad señala también los lugares de mayor oscuridad dentro de la faz de la mujer.

- **Elementos modernistas:**

Como aspecto característico del Modernismo se aprecia la construcción del fondo al estilo de los diseños florales en vidrio de Tiffany ó la escuela francesa Nancy¹¹⁵, al punto de confundir al espectador, dado que la imagen bien podría ser parte de un vitral. De manera que, la naturaleza de esta obra resulta muy afín a los trabajos en vidrio, como si de alguna manera hubiera sido concebido para este material. A su vez, dicha condición denota cierta fragilidad, en la cual la transparencia no sólo sugiere la posibilidad de que se quiebre, sino también la existencia de un trasfondo, de algo más detrás de la imagen; un hálito de ambigüedad.

Adicionalmente, la apariencia de vitral es alimentada por el contorno tanto de los motivos florales del fondo, como de la figura de la mujer, la cual es separada del plano posterior por una línea en negro que le circunda, como elemento individual, al estilo de los desarrollos artísticos de *Pont-Aven* y el delineado de las ilustraciones modernistas para las revistas y las publicaciones impresas.

En otro orden de ideas, el encaje de los elementos que componen el rostro no es completamente naturalista y parece un poco distorsionado. Esta modificación puede simbolizar cierta carga emotiva, que también puede manifestarse en la

¹¹⁵ También conocida como la *Alliance Provinciale des Industries d'Art*, fue una asociación de artesanos fundada 1901 en la región franco-germana de Nancy, la cual desarrolló ampliamente el diseño de objetos de arte utilitarios como lámparas y muebles. Sus trabajos se caracterizaron por el uso de motivos naturales, el empleo de líneas curvas y “una estrecha conexión entre arte y producción industrial” que a su vez, fomentó la agrupación gremial de los artesanos y la idea de formar el gusto estético de la población, de manera análoga a los postulados de Morris a mediados del siglo XIX. En von Heyl, Anke, *Ob. Cit.*, p. 135.

representación de los ojos, los cuales se muestran opacos en contraste al tono azul más vivo utilizado en el fondo decorativo.

También resulta evidente la diferencia entre las texturas proporcionadas no sólo por la técnica del guache, sino también por el creyón el cual es empleado para resaltar las líneas expresivas del rostro, mayormente. De manera que, tanto la deformación de la imagen, como la escogencia de los tonos, la diferenciación abrupta de las áreas iluminadas y sombrías, como los pliegues de la piel en el rostro, son características del lenguaje plástico de Ferdinandov y dichos aspectos también se asemejan un poco a la distorsión y a la emotividad cromática de Vincent Van Gogh (1853-1890), los cuales, en relación al Modernismo, también son elementos que proyectan en la obra los sentimientos particulares del artista.

De igual manera, en el estudio de sus piezas se hace notar que Ferdinandov casi siempre representaba a la oscuridad con tonos de azul y que el negro, que en la pintura es utilizado con frecuencia para tal fin, es empleado en muy poca cantidad y casi exclusivamente en el contorno. En tal sentido, el frecuente uso del color azul demuestra que el artista desarrolló un elevado gusto por dicho tono, lo cual se traduce en uno de los elementos de mayor peso para ubicar a sus obras dentro del Modernismo.

Otro aspecto de la obra de Ferdinandov que lo vincula con el Modernismo es la forma mediante la cual es representada la naturaleza: cada hoja, cada árbol ó cada flor se dibuja de una manera poética a través del empleo de colores y líneas curvas sinuosas en la construcción de sus formas. El resultado de dicho procedimiento es el logro de una imagen armoniosa y homogénea en la que todos los componentes forman parte de un conjunto y en la cual todo parece tener una razón de ser dentro de la composición.

De este modo, en la obra de Ferdinandov se hace evidente un sentido de la unidad, donde los elementos funcionan entre sí como complementos para construir juntos una idea en particular. Dentro de este proceso unitario, todo tiene importancia artística, hasta el vacío y ello representa otra característica notable de la estética modernista en este autor.

- *Crisantemos sobre la Vía Láctea*

Esta pieza fue concebida, alrededor de 1921, para ser un abanico, razón por la cual está realizada sobre tela y pintada a la acuarela, con aplicaciones de hilos dorados. Representa un diseño para un objeto de uso común, lo cual le hace una pieza con carácter modernista, dado que a través de ella, se sigue el principio de esta estética, por cuanto embellece a objetos de uso cotidiano.



[Fig. 36] NICOLÁS FERDINANDOV,
Crisantemos en la Vía Láctea

La obra está conformada por una superficie azul en forma de arco, en la que se dibujan unos cuantos elementos naturales como hojas, ramas y los crisantemos, ubicados diametralmente opuestos a los lados derecho e izquierdo de la obra. Las pequeñas hojas fueron realizadas en color ocre, así como también, las delgadas ramas que sostienen a los crisantemos, están dibujadas en tinta negra. En el conjunto, los crisantemos se presentan entre tonos de blanco, lila y amarillo, unidos de manera imperceptible a las “ramitas”. Por otra parte, en el fondo azul rey, se observan pequeños puntos blancos, a modo de representación de un grupo de estrellas en el cielo nocturno.

La naturaleza parece idealizada en esta visión poética de una noche estrellada: los crisantemos parecen suspendidos mientras que las hojas y las ramas

se apartan convenientemente en el espacio central para descubrir al espectador una porción del cielo, como una ventana al mundo de la astronomía. En esta imagen, las hojas de la planta del crisantemo parecen entretejerse en los bordes de la superficie arqueada, casi como un marco vegetal que contornea al abanico.

Adicionalmente, se observa que prácticamente no hay sombras entre los elementos, como si todo estuviera iluminado uniformemente. En tal sentido, la oscuridad, como ya se indicó anteriormente, se representa con un azul rey uniforme, en vez de emplear tonos negros ó grises.

- **Elementos modernistas:**

A parte de la utilización del color azul en el fondo, se aprecia que en esta obra, uno de los aspectos más modernistas es el empleo de formas naturales, como las hojas, ramas y flores de la planta del crisantemo como motivos decorativos. Así como también la visión poética de los mismos, que vincula a lo vegetal con la noche y las estrellas, casi como si el autor quisiera embellecer a la noche con los crisantemos ó viceversa. Esta combinación de la observación realista¹¹⁶ con la sensibilidad artística es uno de los elementos más significativos del modernismo en este diseño.

En términos simbólicos, los crisantemos representan una fuerte influencia del arte oriental en la pieza, por cuanto son un motivo utilizado frecuentemente en la decoración de objetos japoneses, debido a que son emblema de la casa imperial de Japón. De igual modo, el hecho de que el artista haya realizado una composición con esta flor en el cielo, establece una relación notable con otro significado concedido en Asia al motivo: los crisantemos son considerados materialización del sol, un símbolo solar ó, en un sentido místico, agentes mediadores entre el cielo y la tierra¹¹⁷. Dichas interpretaciones sugieren que, el artista quiso conferir a la usuaria, mediante esta obra de carácter utilitario, fantásticamente la posibilidad de

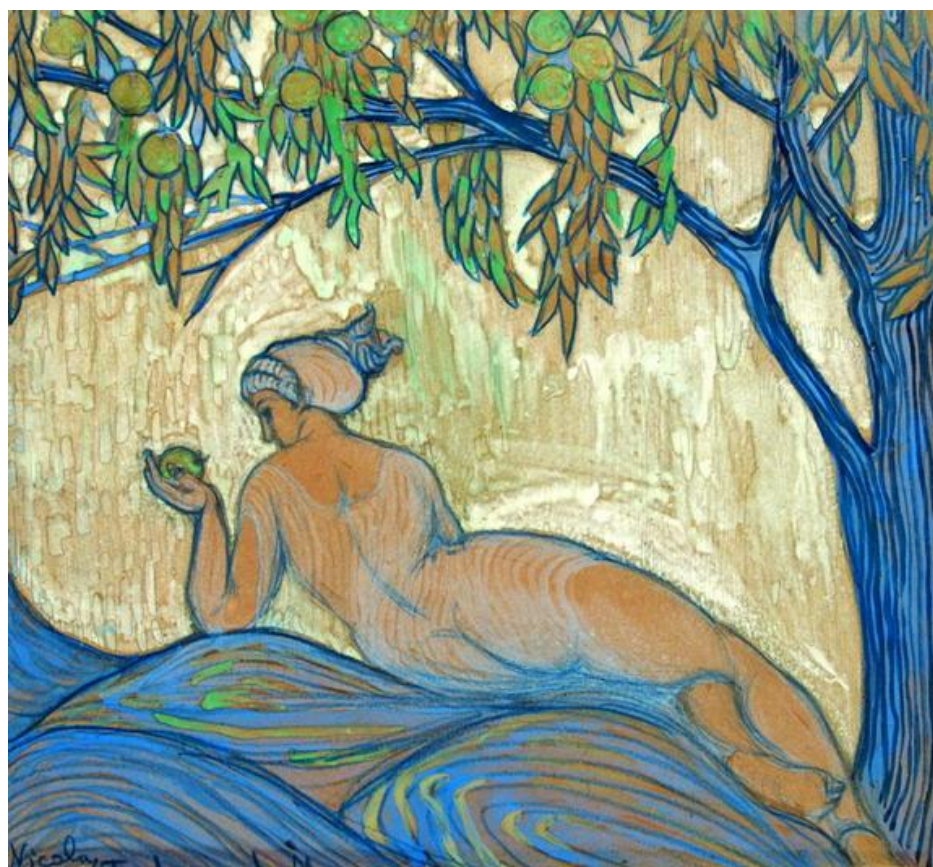
¹¹⁶ En referencia a la tendencia “realista” de la pintura de Ferdinandov: se trata de la emoción que experimenta el artista frente a la naturaleza y cómo este sentimiento es plasmado en la obra. Planchart, Enrique, “Nicolas Alexeevich Ferdinandov” en: Zapozhnikov, Konstantin, “*El Ruso*”, *Ob. Cit.*, p. 17.

¹¹⁷ Chevalier, Jean, *Ob. Cit.*, p. 357.

refrescarse con un pedazo del cielo nocturno, así como también al espectador de la pieza, deslumbrarse con la vibrante escenificación de un momento estelar.

- *Desnudo con manzana*

La obra fue realizada en 1919, en guache sobre cartulina, y en la misma se representa de manera central a una mujer semidesnuda, de espalda, que sostiene una manzana; un árbol cargado de frutos y de soporte un terreno curvo e irregular donde descansa acostada la figura. De nuevo, el color predominante es el azul, el cual es empleado mayormente en el tronco del árbol y en el suelo, ambos lugares propensos a la oscuridad bajo una observación real. Adicionalmente, tanto las hojas del árbol como los frutos están delimitados por contornos en azul oscuro, cuyas áreas internas se tiñen de verde y sepia, desordenadamente.



[Fig. 37] NICOLÁS FERDINANDOV,
Desnudo con manzana

Cabe destacar que en esta obra, de nuevo, predominan los colores fríos y los cálidos son casi inexistentes, al punto de que incluso las manzanas son representadas en verde y no en rojo ó naranja. Es curioso que en esta obra, donde el desnudo pudiera representar un instrumento para lo erótico, se omitan los colores cálidos en su totalidad, y por el contrario, parece presentarse al motivo envuelto en colores fríos, al punto de que el desnudo, primeramente se percibe como una manera de desplegar la visión estética del pintor; del arte por el arte. Sin embargo, también se aprecia una estilización de la figura, mediante la exageración de las proporciones de algunas partes del cuerpo como por ejemplo, las piernas y los glúteos, los cuales ponen en evidencia, la carga de sensualidad a la que se asocia el personaje.

En términos descriptivos, también se aprecia que la figura de la mujer parece no estar desnuda por completo, sino cubierta con un delgado manto transparente que deja al descubierto la mayor parte de su cuerpo y que su cabello está recogido con alguna tela, lo cual hace pensar que se trata más bien de una bañista.

En otro orden de ideas, se aprecia que la imagen contiene un sentido mítico, dado por la combinación de los significados de los elementos que conforman el cuadro; por ejemplo, dentro de la simbología del árbol, a la que se ha remitido anteriormente, los autores refieren al concepto del “árbol vitae”, característico del arte oriental¹¹⁸, el cual contiene una dualidad producida por las relaciones tentación-respeto y recompensa-castigo. Esta ambigüedad se ocasiona debido a que, en la literatura filosófica-teológica, el “árbol del conocimiento” proporciona las manzanas como galardón, sin embargo, el mismo se encuentra custodiado por monstruos. De igual manera, se percibe que esta obra se relaciona con la historia bíblica de la tentación de Eva en el Paraíso. Este análisis se refuerza mediante la carga simbólica de la manzana, la cual representa la exaltación y el desencadenamiento de los deseos terrenales que, en términos negativos, alejan al alma de la verdad espiritual para sumergirla en lo carnal¹¹⁹.

¹¹⁸ Cirlot, Juan E., *Ob. Cit.*, p. 90-91.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 305.

- **Elementos modernistas:**

Es importante mencionar que en esta obra, Ferdinandov parece tratar lo erótico de una manera sumamente sutil y, hasta cierto punto, manteniendo la primacía de la estética sobre la temática. Esto se hace evidente en el modo en el que la figura se encuentra reclinada en el piso, observando la manzana, el cual parece sugerir que se está invitando al espectador a mirar su desnudez, así como también, a través de la posición del rostro (levemente descubierto), se insinúa que el personaje está consciente de la presencia del espectador e incluso, que en algún momento, la figura podría voltear a mirarlo directamente.

Dicha ambigüedad, sumada a la marcada intención de embellecer de Ferdinandov, son dos importantes elementos característicos del Modernismo en esta obra. En adición, se observa que, los elementos que conforman el dibujo, es decir, el árbol, la mujer y el suelo, están ubicados en el mismo plano y esto anula las sensaciones de profundidad en la imagen. En este sentido, el dibujo es prácticamente plano, al punto de que, más que regirse por principios pictóricos, parece seguir características del arte de la ilustración.

También se aprecia que el fondo de la obra ha sido matizado con pinceladas blancas acuosas que no definen formas particulares en el plano posterior. Esto puede entenderse como la utilización intencional del vacío, aunque por la dirección que marca el pincel, se entiende que fue añadido al final, luego de dibujar a la mujer, al árbol y al suelo.

Tanto la figura femenina como el árbol, se encuentran en el mismo plano y es notable que en ambas figuras el autor nuevamente conservó espacios crudos, en los que resalta el tono natural de la superficie de cartulina, el cual es utilizado para construir las formas y ejemplo de ello es la piel de la mujer y una parte de las hojas del árbol. En este sentido, tanto la utilización del vacío como la valoración del material de superficie, representan dos aspectos más del Modernismo, recurrentes en la obra general de Ferdinandov y también presentes en esta pieza.

- *Fantasia de carnaval*

En este caso, la obra también fue realizada en 1919, y se observa que toda la superficie del cuadro está cubierta por los pigmentos y predomina en la misma el color azul, el verde y el naranja. Este último se emplea para simbolizar la luz de unos faroles ubicados estratégicamente entre los árboles a fin de iluminar el jardín donde se desarrolla la fantasía.

Con respecto a la representación, se hace notar que la visión desde la que se construye la imagen es superior, como si el espectador observara la escena desde arriba, al contrario de la mayoría de obras analizadas hasta ahora. También, se identifican entre los árboles desnudos de hojas, las formas de payasos, arlequines y damas disfrazadas con antifaces. En la escena, los faroles iluminan toda la parte superior y central del cuadro, lo cual hace pensar que la fantasía es nocturna.

Un primer plano muestra en la parte inferior derecha del cuadro a un arlequín y una dama que parecen refugiarse en la oscuridad para tener intimidad. Sin embargo, en los planos posteriores, los demás personajes parecen estar espíandolos entre los arbustos, y sus expresiones faciales parecen indicar emociones como la tristeza y la envidia.



[Fig. 38] NICOLÁS FERDINANDOV,
Fantasia de carnaval

Todos los personajes están ó parecen estar disfrazados, como si fueran parte de una celebración carnavalesca mediante la cual, se pueden hacer realidad las fantasías ocultas y tal vez por eso, las figuras ubicadas en la parte inferior se inclinan al cortejo. Adicionalmente, la escena está envuelta en una atmósfera de intriga romántica y fantasía al estilo de la corte aristocrática francesa del siglo XVIII, en la que, particularmente las fiestas de disfraces, desencadenaban toda clase de extravagancias.

- **Elementos modernistas:**

Primeramente, la utilización profusa del color azul es uno de los componentes de la obra que le vinculan con el Modernismo, sin embargo, la temática relacionada con el mundo de la fantasía y en especial, con las fiestas de carnaval, donde la realidad y el sueño suelen mezclarse, es otro de los elementos modernistas de la obra, tratado a través del motivo de la representación.

En esta obra en particular, la construcción de la vegetación alrededor de la escena brinda la oportunidad al espectador para que construya, ópticamente, figuras de acuerdo a su propia imaginación, lo cual contribuye a que el mismo interactúe de una manera más tangible con el mundo de fantasía que representa el cuadro, dado que la imagen sugiere un momento de evasión de la realidad que le permite al hombre entregarse a su imaginación.

En relación a la vegetación, también se observa el empleo de líneas sinuosas en el dibujo de los árboles y el contorno de las figuras: ambas características ya señaladas como parte del lenguaje modernista en las obras de Ferdinandov.

- *Pierrot y colombina*

Igualmente concebida en 1919, esta obra brinda al espectador una gran escena construida por el artista, que corresponde a la historia de *Pierrot, Colombina y el Arlequín* de *La Comedia del Arte* de origen italiano, que luego se popularizó en el teatro francés. Se encuentra realizada con gran detalle y como es costumbre en la obra de Ferdinandov, en la paleta predominan los colores azul, verde y sepia. Adicionalmente, se observa la representación de un ambiente

exterior donde abunda el uso de elementos naturales, entre los que destacan variedades de árboles, formaciones rocosas al fondo y un animal, el pavo real a un costado de la composición.

En cuanto a la estructura del cuadro, se aprecia que el personaje Pierrot admira desde la distancia a Colombina, quien se encuentra sentada sobre un muro, desnuda en la parte izquierda del cuadro y que, a su vez, parece sostener una especie de diálogo gestual con el pavo real, animal asociado simbólicamente, con la inmortalidad, el alma incorruptible y la belleza¹²⁰. Toda la escena está envuelta en una atmósfera de melancolía y sensualidad donde los personajes se debaten en una historia de amor.



[Fig. 39] NICOLÁS FERDINANDOV,
Pierrot y Colombina

Todo el espacio donde se encuentran los personajes parece estar iluminado casi por igual, y es el fondo azulado lo que contiene a la sombra. Esta obra guarda una relación significativa con *Fantasía de carnaval* ya que en ambas obras se toma

¹²⁰ Chevalier, Jean , *Ob. Cit.*, p.807. Significados con los que concuerda Cirlot, *Ob. Cit.*, p. 362.

como motivo elementos de la historia de Pierrot y Colombina, sólo que en cada pieza se contextualizan de una manera distinta.

Por otra parte, la perspectiva en esta obra es frontal y sugiere que la visión del pintor, así como la del espectador, se encuentran frente a la escena, como si se tratara de una representación teatral. En tal sentido, el detalle en el dibujo de diversos tipos de vegetación, la combinación de dichos elementos en la imagen, así como también la colocación de los personajes de manera directa al espectador, indica más una ambientación escenográfica, que la recreación de un lugar real en el que se desarrolla la historia.

- **Elementos modernistas:**

Las figuras de Pierrot y Colombina en sí son elementos propios del mundo de la imaginación, los cuales adicionalmente se desarrollan en una historia de improvisación cargada de contrariedad y emotividad que puede ser muy atractiva para los modernistas, dado que combina la belleza, los sentimientos, lo lúdico y lo fantástico en una sola representación. Sin embargo, la relación entre los personajes que demuestra esta pieza, parece no corresponder al argumento conocido de Pierrot, sino al de Polichinela, otro personaje de *La Comedia del Arte* que corresponde a un sirviente pobre enamorado de la hija de su amo, Colombina.

Adicionalmente, la creación de escenas fantásticas se relaciona estrechamente a la experiencia de Ferdinandov en el mundo teatral, dado que en su infancia la representación de historias era una actividad frecuente que el artista realizaba con sus familiares. En tal sentido, se puede decir que lo fantástico en su imaginación se vincula al teatro y es esto lo que se evidencia a través de *Fantasía de carnaval* y *Pierrot y Colombina*. De manera que, a través de estas piezas no sólo se manifiesta el carácter del artista, sino también una relación estrecha con lo literario, lo cual traduce dos elementos modernistas presentes en su obra.

3. De las artes y oficios

Fuera del campo pictórico, las características modernistas en la obra de Ferdinandov se acentúan aún más, al punto de que su lenguaje ya no sólo parece

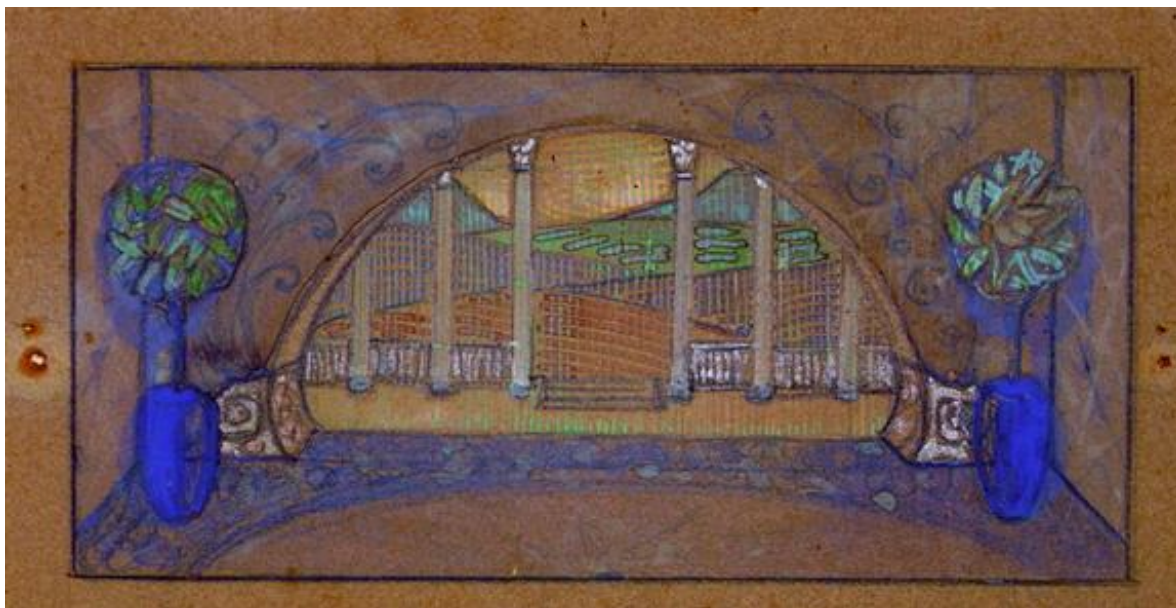
nutrido por la escuela francesa, sino también por el diseño modernista europeo en general. Y esta influencia se hace evidente en la práctica del arte plástico a través de disciplinas menos convencionales como la carpintería, la orfebrería y el diseño de sus propios catálogos, entre otros.

3.1 Escenografías

A continuación, se muestran dos ejemplos de la estética modernista de Ferdinandov aplicada al diseño de ambientaciones para el teatro, realizadas en 1921: ambas historias desarrollan mundos de fantasía, los cuales se presentan como oportunidades para que el artista exponga su muy particular visión de lo irreal.

- *El palacio del Hada Veriluna*

La historia de *Hada Veriluna* (al parecer, popular en el teatro argentino), forma parte de la obra literaria del escritor sureño Emilio Christensen (s/d) y su representación evidencia la relación que pudo haber mantenido Ferdinandov con numerosos escritores de vanguardia latinoamericanos y por ende, con el Modernismo literario, fuera de las fronteras venezolanas.



[Fig. 40] NICOLÁS FERDINANDOV,
El palacio del hada Veriluna

Por otra parte, en la obra se aprecia la vista frontal de un palacio irreal, todo se observa desde una especie de cuarto que muestra la entrada al interior del palacio. La iluminación proviene del centro del cuadro y se refleja hacia la parte interna de la habitación, cuyo arco de entrada esta en primer plano.

Al fondo se observa un campo verde extenso, a donde se llega por medio de algo que parecen ser escaleras, el fondo es confuso, porque no se entiende bien qué tipo de paisaje se observa: si es una montaña, un jardín, otra entrada o parte de los muros del edificio en sí.

En esta pieza, de nuevo el color azul es utilizado para marcar las zonas de sombra, pero esta vez mediante un azul rey intenso. La forma de la entrada al palacio no es convencional, sino al estilo de los marcos de las puertas en la arquitectura modernista: entre ovalado y arqueado, con un detalle en relieve desde la mitad de la pared hasta el piso.

De igual modo, la pared en primer plano tiene en su superficie motivos dibujados que se asemejan a los arabescos y a los *latigazos*, los cuales son elementos propios del modernismo. En segundo plano, las grandes columnas sugieren que el lugar tiene grandes alturas y una gran extensión, lo cual induce a pensar en la profundidad del espacio que se presenta frente al espectador, a manera de introducir al mismo, de un modo absoluto, en la escena.

- *La selva*

En este caso, Ferdinandov realiza un proyecto de escenografía para la representación teatral de la obra *El pájaro azul* escrita, en 1909, por el dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), reconocido representante de la literatura simbolista.

En la obra, se proyecta la imagen de una selva azulada, donde predomina el uso de azules, violetas, verdes y sepías. De nuevo, se aprecia un respeto del color original del material de la superficie, cuya naturaleza se fusiona de una manera integral con los demás elementos de la composición. Literalmente, es una visión de una selva donde se mezclan las texturas de los diferentes tipos de plantas y árboles.

Uno de ellos es figura central mientras que en segundo y terceros planos se despliegan las formas de los demás vegetales.



[Fig. 41] NICOLÁS FERDINANDOV,
"La selva"

El lugar ofrece al espectador la visión de un bosque fantástico donde la imaginación encuentra terreno fértil para germinar. Por otra parte, la ambientación de la historia de Maeterlinck, a primera vista se observa poco realista, pero la distribución de los elementos en la obra, orientan al espectador como para que la imagine como escenario.

La representación de los árboles y sus ramas mediante líneas curvas y sinuosas, sugiere la versatilidad de la naturaleza y su poder de seducción frente al hombre, así como también, expone una visión fantástica de un espacio real, como lo es un bosque. A su vez, este lugar permite que la historia pueda hacerse realidad, dentro de lo que implica la ficción del cuento, como una paradoja entre la vida y el teatro.

3.2 Joyería y diseño

En estos trabajos, también de 1921, se observa, en contraste con las obras analizadas anteriormente, la combinación de la influencia del ambiente venezolano, en relación a la flora y la vegetación tropical del país, con las habilidades como diseñador modernista de Ferdinandov.

Cubierta del álbum de diseño de joyas



[Fig. 42] NICOLÁS FERDINANDOV,
Cubierta del álbum de diseño de joyas

A primera vista, en el diseño de esta cubierta, es evidente el uso de frutos típicos venezolanos, como las hojas y racimos de plátano y cacao, como motivos decorativos del álbum. En dicha cubierta, se utiliza un fondo negro sobre el que se dibujan los elementos, en tonos de verde y ocre.

Las figuras inundan la superficie del catálogo y de pronto parece como si hubieran sido montadas con la técnica del collage sobre el fondo oscuro. La utilización de elementos de la vegetación local aparece como una reinterpretación de elementos del trópico, así como también, la distribución de los mismos en esta portada, sugieren una entrada selvática que invita al espectador al mundo de diseños existentes en el interior del álbum.

- *Portada del álbum de diseño de joyas*



[Fig. 43] NICOLÁS FERDINANDOV,
Portada del álbum de diseño de joyas

En esta parte del álbum se hace más evidente la influencia del diseño modernista en Ferdinandov, en el que los motivos decorativos forman un conjunto con el título. El fondo claro conserva la tonalidad del papel y en el mismo, se desarrolla un dibujo que parece emular las formas del vidrio marmolado similar al de los vitrales y en las esquinas, realiza un diseño en espiral que sugiere la forma de una rosa. Parte de los motivos, así como también el fondo del título, están rellenos con sepia y adicionalmente, un motivo realizado con la forma de unas hojitas unidas por sus ramas, completa el conjunto de elementos decorativos.

El diseño de esta portada también parece similar a las creaciones en hierro forjado, cuya naturaleza sugiere, al igual que en la pintura *Cabeza de mujer*, que fue pensado para ser desarrollado en otro material. Esto se relaciona con la

utilización de diseños en superficies no aptas por las que, las piezas modernistas cayeron poco a poco en el mal gusto y lo vulgar.

Otro elemento modernista en este diseño viene dado por la creación de una tipografía para el título “Caracas”, la cual vincula a Ferdinandov directamente con el Modernismo de Morris, debido a que el artista ruso incurre en el campo del embellecimiento de los textos y los libros, de acuerdo a un estilo estético particular, como casi medio siglo antes hizo Morris en Inglaterra, revolucionando la industria editorial en ese país. A su vez, esta portada se asemeja a los afiches comerciales tanto de productos de uso cotidiano, como a los avisos de las tiendas y sus carteles urbanos. De igual modo, la pieza no parece finalizada y está incompleta porque le falta una porción del lado inferior derecho.



[Fig. 44] NICOLÁS FERDINANDOV,
*Proyecto para la puerta de una alacena en
madera y metal repujado*

- *Alacena*

En esta pieza se observa gran influencia del *Arts and Crafts* y del *Art Nouveau* posterior, por ser mobiliario hecho en madera y donde se usa la talla de elementos decorativos como por ejemplo: arcos, columnas y capiteles, aparte se pintan las puertas de vidrio con el pavo real como objeto central.

El pavo real es especialmente admirado por los modernistas por representar la belleza exótica y exuberante, por contener la gracia y la elegancia más perfectas de la naturaleza y por el color de sus plumas, las cuales contienen los tonos preferidos de los modernistas: azules, verdes y el tornasol. Este artefacto demuestra hasta qué campos se extendía la intención de Ferdinandov de embellecer a los objetos de la vida cotidiana, así como también los espacios, a través los mismos.

Ejemplos de joyería:

- *Maqueta para joya mariposa* [Fig. 45]



En la prenda se representa a un elemento del mundo natural como lo es una pequeña mariposa, cuyo cuerpo se construye con la morfología de unas perlas. En esta pieza Ferdinandov hace gala del manejo de la galvanoplastia, técnica mediante la cual se recubren elementos sólidos con metal.

Existe una reinterpretación de la naturaleza y hasta cierto punto, una idealización de la misma, sin embargo se toma de la observación naturalista la inspiración para crear arte, basado en el lenguaje estético particular del autor.

Como es evidente, la incursión en este campo le relaciona de nuevo con la intención de llevar belleza a la mayor cantidad posible de campos de creación humana. Particularmente, la orfebrería y la joyería fueron disciplinas considerablemente valoradas por el modernismo, debido a la versatilidad y a los efectos que se podían lograr con los materiales metálicos.

- *Maqueta para joya de murciélago* [Fig. 46]

Al igual que la anterior, en esta pieza se observa la combinación de los materiales y el diseño para emular el cuerpo del murciélago, pero la representación del mismo no es realista, sino que se toman detalles representativos de su naturaleza y se ensamblan de manera esquemática para que se reconozca como la forma del original, pero manteniendo la visión particular del artista.



Estas obras señalan la influencia de la joyería modernista y del estilo del francés René Lalique¹²¹ (1860–1945) en Ferdinandov, dado que su obra se caracterizaba por el uso de insectos, animales y elementos naturales como motivos decorativos en las piezas, con la intención de brindar a las usuarias de las joyas *momentos de ilusión* a través de las mismas. En tal sentido, estos trabajos también contienen tres características propias del lenguaje modernista:

- Son objetos de uso cotidiano, funcionales de acuerdo a su naturaleza y al uso para el que fueron creados, donde subyace constantemente la intención de embellecer y hacer arte en todo aspecto de la vida humana.
- Representan un elemento de provocación para la imaginación del hombre, dado que los elementos del mundo natural (animales y vegetales) pueden ser utilizados para sugerir contenidos imaginativos que relacionan al espectador con el mundo de la fantasía.
- Son piezas artesanales creadas para la venta y para el consumo humano: más que en los cuadros y demás creaciones de Ferdinandov, estos trabajos evidencian lo que se había convertido en una relación inherente, entre la actividad comercial y la naturaleza del Modernismo.

¹²¹ René Lalique fue un afamado creador de objetos en vidrio y joyería, reconocido por el uso de materiales poco convencionales para la joyería. Una de las particularidades de su obra es que utilizaba como temática en sus joyas escenas paisajísticas, con la intención de crear “pequeñas esculturas” para transportar al espectador al mundo de la imaginación. En von Heyl, Anke, *Ob. Cit.*, p. 73.

Conclusiones

La estética modernista se presenta como “una inmensa fractal”, cuyos lados en constante modificación y distintos, de acuerdo a la perspectiva desde donde se miren, se intentaron abarcar de la manera más concisa posible, aunque tal vez, una parte de su complejidad haya tenido que ser omitida, por no disponer de mayor espacio ó tiempo para incluirla, en este estudio.

Sin embargo, la condensación de los elementos que la conforman, las causas y consecuencias, de su aparición y desaparición, plantearon un panorama lo suficientemente unitario de este movimiento, como para entender sus características, aplicaciones, reinterpretaciones y modificaciones a lo largo del siglo XX. Y, por alguna razón, la fuerza creativa e ideológica del Modernismo se percibe como muy pertinente al estado del arte hoy día, tal vez como un recordatorio de las bases, olvidadas e incluso subestimadas, sobre las que fue construido el arte contemporáneo.

A juicio particular, se considera que el Modernismo representa un importante eslabón dentro de la historiografía del arte, el cual, contrario a lo que se indica regionalmente, significó un impulso filosófico sustancial, en relación al desarrollo del arte latinoamericano, desde las décadas finales del siglo XIX, hasta principios del XX.

En cuanto a la estética modernista en la obra de Nicolás Ferdinandov, se puede decir que se produce de un modo ecléctico; mediante el desarrollo de varias disciplinas técnicas y de distintas especificidades dentro de la variedad de campos creativos donde se produjo el movimiento. A escala formal, “el ruso” expresa su particular visión del mundo entre lo pictórico y las artes aplicadas u oficios, lo cual corresponde a una de las características más notables de la estética modernista: la heterogeneidad.

Por otra parte, en la temática manejada por el artista, se aprecia una fuerte influencia de lo literario y del teatro. En este aspecto, la tendencia a la representación de la narrativa, se fusiona con la ilustración de la realidad de una

manera que denota, la preocupación de Ferdinandov por problemáticas artísticas de su contemporaneidad, como por ejemplo, el efecto de la luz sobre los objetos, el uso audaz de la paleta de colores con la finalidad de expresar emociones, el empleo de distintos planos para señalar profundidad, etc.

En este sentido, la diversidad temática y técnica de la obra de Ferdinandov pone en evidencia la presencia de múltiples influencias en su lenguaje, entre las que pueden identificarse parte de las propuestas post-impresionista y simbolista. Dicha combinación de visiones artísticas también traduce ese impulso modernista mediante el cual, el artista utiliza elementos de distintas propuestas estéticas con el fin de crear la obra de arte que su propia noción artística requería.

Con esto, se quiere decir que en la obra de Ferdinandov no se aprecia una discriminación ideológica, en cuanto a los lenguajes plásticos que se emplean, sino más bien la adopción de los medios que mejor representen la idea que se quiere expresar y ejemplo de ello son las diversas maneras con las que, el artista ruso presenta los paisajes.

Sin embargo, como ya fue señalado en el análisis de las obras, esto no quiere decir que en sus trabajos, no existen elementos comunes que se puedan identificar como parte de un lenguaje unitario y propio. Esto ciertamente representa una contradicción, pero a su vez, puede ser interpretado como otro síntoma de la ambigüedad que caracteriza al Modernismo, igualmente presente en la visión artística de Ferdinandov.

Adicionalmente, es importante resaltar la relación existente entre el optimismo y el espíritu progresista del fin de siglo y la naturaleza diversa de la obra de Ferdinandov. Dado que, sus trabajos contienen en gran medida, características de la personalidad y de las experiencias del artista, por cuanto representan aspectos de lo mundano y lo bohemio. También, proyectan considerablemente el ánimo modernista de la época de su desarrollo; no sólo a través de la temática, sino también mediante el contexto en el que se produjeron y el propósito para el que se crearon las obras.

Por tanto, una mirada retrospectiva a la obra de este artista, evidencia una carga de dinamismo y emociones, la cual se vale de una combinación entre el optimismo y el progreso de la vida moderna, y la lucha constante por sobrevivir y mantener el ideal artístico, para transmitir fuertemente al espectador, una imagen esencial del mundo en el que existió el Modernismo.

Adicionalmente, cabe destacar que Ferdinandov puede ser considerado como uno de los últimos representantes del arte modernista, contemporáneo a la época en la que se desarrolló el movimiento, a escala mundial, en cuyos sucesos de vida, en términos existenciales, se proyectan todos los elementos que produjeron, desarrollaron y destruyeron a la estética modernista.

De este modo, resulta curioso cómo muchos de los aspectos de la vida de Ferdinandov, (como sus orígenes aristocráticos, la relación que mantuvo con el comercio y lo multidisciplinario, su amor al arte y a la estetización de lo cotidiano, por encima de las dificultades en términos existenciales, así como también su breve desarrollo artístico) corresponden en forma y esencia, con la historia (origen y destino) de la estética modernista. Es por ello, que se considera válido calificarlo como un exponente legítimo del Modernismo en Venezuela, aunque por desconocimiento, su obra haya pasado sumamente desapercibida.

En este orden de ideas, uno de sus mayores aportes a la estética modernista puede calificarse como la reinterpretación de paisajes y elementos naturales propios del trópico, a través del lenguaje modernista. Como es frecuente en el mundo de la plástica, los artistas toman elementos del medio ambiente de donde se encuentren, como inspiración para realizar sus trabajos y en este caso, Ferdinandov creó representaciones de plantas y escenarios venezolanos y caribeños según su óptica modernista.

Contrario a lo sucedido con los escritores modernistas latinoamericanos que, como indica Eduardo Arroyo: “trasladaron el paisaje europeo a América” para desarrollar su arte, Ferdinandov trasladó el paisaje americano a la tendencia europea. De esta manera, su lenguaje informal, esquemático y vivo a escala cromática, se adaptó al paisaje tropical.

Incluso, la aparición de motivos naturales tropicales en su obra, se debe a que la mayor parte de la producción artística de Ferdinandov fue realizada en los años en los que residió en Caracas y Nueva Esparta. En tal sentido, ejemplos adicionales de la utilización de elementos locales como motivos modernistas, también se aprecian en las obras *Pescadores de perlas en Porlamar*, *Árbol desde el puente del guanábano con paisaje del Ávila de fondo*, *Cipreses en el cementerio de los hijos de Dios*, *Corales bajo el mar* y *Orquídeas moradas* (anexos 1, 2, 3, 4 y 5).

Finalmente, el estudio del lenguaje artístico de la obra de “el ruso”, contribuye a la comprensión de los caminos que tomaron nuestros artistas a principios del siglo XX y por ende, el rumbo que siguió nuestro arte moderno, por cuanto representa uno de sus fundamentos ideológicos. En este sentido, tal vez sea por haber sentado sus bases en la influencia extranjera, en ese momento tan crucial de su historia, que nuestro arte, se vinculó más estrechamente a lo internacional, en el siglo pasado, que con lo propio.

Otro aspecto que puede ser considerado como un aporte del Modernismo al arte venezolano es que, al permitir y fomentar el desarrollo de la individualidad del artista, en términos de la maduración de lenguajes y perspectivas particulares de lo artístico, la tendencia intimista en nuestro arte alcanzó justificación y apoyo, con lo cual, nuestros artistas pudieron desprenderse de paradigmas en cuanto a la creación de arte, para decidir por su propio juicio estético, las diversas tendencias a seguir.

Anexos



Pescadores de perlas en Porlamar, 1918.
Guache y creyón sobre cartulina, 20,5 x 26 cm.
Colección Galería de arte Nacional, Caracas.

Reproducido en: A.A.V.V. *Nicolás Ferdinandov (1886-1925)* Colección Galería de Arte Nacional, p.13.



Árbol desde el puente del Guanábano con paisaje del Ávila al fondo, hacia 1919.
Guache sobre cartulina, 23,8 x 22,5 cm.
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas.

Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*.



Cipreses en el cementerio de los hijos de Dios (nocturno), 1919.

Guache sobre cartulina, 54,4 x 54,5 cm.

Colección Galería de Arte Nacional, Caracas.

Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*.



Corales bajo el mar, 1918.
Guache sobre cartulina, 27,4 x 17,5 cm.
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas.

Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*.



Orquídeas Moradas, 1919.
Acuarela sobre cartulina, 40,4 x 44,7 cm.
Colección Galería de Arte Nacional, Caracas.

Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*.

Índice general de imágenes

Figura 1: WILLIAM HOLMAN HUNT, *La luz del mundo*, 1851-1856. Óleo sobre tela. 26.1x49.8 cm. Keble Collage, Oxford. Reproducido en: [http://www.manchestergalleries.org/the-collections/search-the-](http://www.manchestergalleries.org/the-collections/search-the-collection/display.php?EMUSESSID=a3a181b17a763ede8fe42afc4e288488&irn=596)

[collection/display.php?EMUSESSID=a3a181b17a763ede8fe42afc4e288488&irn=596](http://www.manchestergalleries.org/the-collection/display.php?EMUSESSID=a3a181b17a763ede8fe42afc4e288488&irn=596)

Figura 2: DANTE G. ROSSETTI, *Ecce Ancilla Domini!*, 1850. Óleo sobre tela. 41.9 x 72.8 cm. Tate Gallery, Londres. Reproducido en: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Rossetti_Annunciation.jpg

Figura 3: WILLIAM MORRIS, *Tulip and willow*, 1873. Lápiz y acuarela, boceto para el diseño de impresión. Reproducido en:

http://www.artyfactory.com/art_appreciation/graphic_designers/william_morris/william_morris.html

Figura 4: WILLIAM MORRIS, Título y diseño de *La naturaleza del gótico*, 1892. Kelmscott Press, Perteneciente a *Las piedras de Venecia* de John Ruskin. Reproducido en:

http://www.artyfactory.com/art_appreciation/graphic_designers/william_morris/william_morris.html

Figura 5: EMILE BERNARD, *Bretonas en la pradera*, 1888-1908. Óleo sobre tela, 93 x 74 cm. Colección privada. Reproducido en:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:%C3%89mile_Bernard_1888-08_-_Breton_Women_in_the_Meadow_%28Le_Pardon_de_Pont-Aven%29.jpg

Figura 6: PHILIPP O. RUNGE, *A la mañana*, 1808. Óleo sobre tela, 81 x 106 cm. Galería de Arte de Hamburgo. Reproducido en: <http://www.intofineart.com/htmlimg/image-34340.html>

Figura 7: GUSTAV KLIMT, *Retrato del maestro pianista José Pembauer*, 1890. Óleo sobre tela, 55 x 65 cm. Museo estatal de Tirol- Ferdinandeum, Austria. Reproducido en:

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Klimt,+Gustav%3A+Bildnis+des+Pianisten+und+Klavierp%C3%A4dagog+Joseph+Pembauer>

Figura 8: KOLOMAN MOSER, Cubierta de revista *Ver Sacrum* (detalle), 1899. Número 4 Litografía, 29 x 29 cm. Colección privada, Viena. Reproducido en: Von Heyl Anke, *El Modernismo*, p.46.

Figura 9: HENRY VAN DE VELDE, *Decoración de la escalera del Hotel Otlet*, 1894-1900.

Bruselas, Arquitecto: Octave van Rysselberghe. Reproducido en:

http://community.livejournal.com/art_nouveau/tag/henri%20van%20de%20velde

Figura 10: HERMAN OBRIST, *Latigazo*, 1895. Tapiz, reproducción realizada por el taller textil de Elisabethenstift, Darmstadt. Original: Museo Municipal de Munich. Reproducido en: Von Heyl Anke, *El Modernismo*, p.59.

Figura 11: ALPHONSE MUCHA, *Sarah Bernhardt –La plume–* (detalle), 1896. Litografía en color, 55,5 x 75 cm. Fundación Mucha. Reproducido en:

<http://www.abcgallery.com/M/mucha/mucha101.html>

Figura 12: EMILE GALLÉ, *Cuenca con marquetería intercalada*. Colección privada. Reproducido en: Von Heyl Anke, *El Modernismo*, p.119.

Figura 13: LOUIS-THEOPHILE HINGRE, Cartel publicitario del champán *Theophile Roederer*, 1897. Litografía en color, 55,2 x 121,7 cm. Colección privada, París. Reproducido en: Von Heyl Anke, *El Modernismo*, p.7.

Figura 14: JULIO RUELAS, *La crítica*, 1907. Aguafuerte, 15 x 19 cm. Museo nacional de Arte, CONACULTA-INBA, México. Reproducido en:

<http://www.museosoumaya.com.mx/navegar/antiores/antiores06/Julio/ruelas.html>

Figura 15: ELISEU VISCONTI, *Portada del catálogo de la Exposición de 1901*. S/D. Reproducido en: <http://www.eliseuvisconti.com.br/index.htm>

Figura 16: DAVID GARZA, *Gran hotel ciudad de México*, 1895 – 1899. Ex centro mercantil, construido al estilo “Chicago”, bajo las órdenes del francés Sebastián Roberts. S/D. Reproducido en: <http://www.granhoteldelaciudadmexico.com.mx/nuestra-historia/>

Figura 17: LUCIANO KULCZWESKI *Colegio de Arquitectos, Chile* (Detalle) S/D. Reproducido en: <http://kulcz.blogspot.com/>

Figura 18: EDUARDO RODRÍGUEZ *La Casa de los Lirios* (Detalle), 1903 – 1905. Buenos Aires. Reproducido en: <http://www.temakel.com/caminataartnoveau.htm>

Figura 19: NICOLÁS FERDINANDOV. *Fotografía del artista* (sin fecha) Plata en gelatina 41 x 28,2 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*. S/P.

Figura 20: NICOLÁS FERDINANDOV, *Afiche para su exposición con Brandt, Reverón, y Monsanto en la Universidad Central de Venezuela*, 1920. Tinta china sobre papel, 42 x 32,4 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: Zapozhnikov Konstantin N., *El Hombre del País de las nieves azules (1886-1986)*, p.75.

Figura 21: RAFAEL MONASTERIOS, *Paisaje de Los Caobos*, 1924. Óleo sobre tela, 66 x 49 cm. S/D. Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*. S/P.

Figura 22: RAFAEL MONASTERIOS, *Autorretrato con Isabel Linares Carvajal (Esposa del pintor)*, 1922. Óleo sobre tela, 80,9 x 65,2 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*. S/P.

Figura 23: ARMANDO REVERÓN, *La cueva*, 1920. Óleo sobre tela, 104 x 157 cm. Colección privada. Reproducido en: <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=1076>

Figura 24: MAURICE DENIS, *Jacob luchando con el ángel*, circa 1893. Óleo sobre tela, 48 x 36 cm. Colección privada. Reproducido en: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jacob_Wrestling_with_the_Angel_by_Maurice_Denis.jpg

Figura 25: NICOLÁS FERDINANDOV, *Serranía submarina en el litoral de Margarita*, 1918. Guache y grafito sobre cartulina, 31 x 31,1 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: Zapozhnikov Konstantin N. (compilador), *Nikolas Ferdinandov. El ruso*. p.69.

Figura 26: NICOLÁS FERDINANDOV, *Litoral de Curazao*, 1923. Guache sobre cartulina, 22,5 x 29,4 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: Zapozhnikov Konstantin N. (compilador), *Nikolas Ferdinandov. El ruso*. p.77.

Figura 27: NICOLÁS FERDINANDOV, *Del álbum de diseño de joyas, prendedor* (detalle), sin fecha. Acuarela y grafito sobre papel, 23 x 19 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, “Artistas: Ferdinandov, Nicolás”, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*. S/P.

Figura 28: NICOLÁS FERDINANDOV, *Cámara de buzos operando en el fondo del mar*, 1919. Grafito y guache sobre cartulina, 35,4 x 25 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: Zapozhnikov Konstantin N., *El Hombre del País de las nieves azules (1886-1986)*, p.109.

Figura 29: NICOLÁS FERDINANDOV, *El Kremlin*, hacia 1919. Guache sobre papel, 25 x 25 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: Zapozhnikov Konstantin N., *El Hombre del País de las nieves azules (1886-1986)*, p.60.

Figura 30: NICOLÁS FERDINANDOV, *Ondina*, hacia 1919. Guache sobre cartulina, 19,5 x 34,5 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*. S/P.

Figura 31: NICOLÁS FERDINANDOV, *Del reino del porvenir*, hacia 1921. Proyecto de escenografía para *El pájaro azul* de Maeterlinck. Guache sobre cartulina, 9,5 x 20 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*. S/P.

Figura 32: NICOLÁS FERDINANDOV, *Amanecer en el cementerio de los hijos de Dios*, 1919. Guache sobre papel, 69 x 54,5 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: A.A.V.V. *Nicolás Ferdinandov (1886-1925)*, Colección Galería de Arte Nacional. Caracas, p.15.

Figura 33: NICOLÁS FERDINANDOV, *Araguaney en el Ávila*, 1920. Guache sobre cartulina, 29,5 x 22,2 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*. S/P.

Figura 34: NICOLÁS FERDINANDOV, *Isla de Coche*, 1918. Guache sobre cartulina, , 54,5 x 54 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: Zapozhnikov Konstantin N., *El Hombre del País de las nieves azules (1886-1986)*, p.60-61.

Figura 35: NICOLÁS FERDINANDOV, *Cabeza de mujer*, 1919. Creyón y guache sobre cartulina, 29,8 x 28,3 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: Zapozhnikov Konstantin N., *El Hombre del País de las nieves azules (1886-1986)*, p.51.

Figura 36: NICOLÁS FERDINANDOV, *Crisantemos en la Vía Láctea*, 1921. Acuarela sobre tela con aplicaciones de hilos dorados, 24 x 49,2 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: Zapozhnikov Konstantin N., *El Hombre del País de las nieves azules (1886-1986)*, p.61.

Figura 37: NICOLÁS FERDINANDOV, *Desnudo con manzana*, 1919. Guache sobre cartulina, 27,5 x 30 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: Zapozhnikov Konstantin N., *El Hombre del País de las nieves azules (1886-1986)*, p.87.

Figura 38: NICOLÁS FERDINANDOV, *Fantasia de carnaval*, 1919. Guache sobre cartulina, 70,2 x 46,5 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*. S/P.

Figura 39: NICOLÁS FERDINANDOV, *Pierrot y Colombina*, hacia 1919. Creyón y guache sobre cartulina, 36,5 x 55,5 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: Zapozhnikov Konstantin N., *El Hombre del País de las nieves azules (1886-1986)*, p.60-61.

Figura 40: NICOLÁS FERDINANDOV, *El palacio del hada Veryluna*, 1921. Guache sobre cartulina, 9,5 x 20 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*. S/P.

Figura 41: NICOLÁS FERDINANDOV, *La selva*, 1921. Guache sobre cartulina, 9,5 x 20 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*. S/P.

Figura 42: NICOLÁS FERDINANDOV, *Cubierta del álbum de diseño de joyas*, 1921. 23,5 x 19 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*. S/P.

Figura 43: NICOLÁS FERDINANDOV, *Portada del álbum de diseño de joyas*, 1921. 23,5 x 19 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*. S/P.

Figura 44: NICOLÁS FERDINANDOV, *Proyecto para la puerta de una alacena en madera y metal repujado*, 1922. Guache sobre cartulina 34 x 21,5 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: Zapozhnikov Konstantin N., *El Hombre del País de las nieves azules (1886-1986)*, p.110.

Figura 45: Ejemplos de joyería: *maqueta para joya mariposa*, 1921. Del álbum de 20 páginas que contiene 73 diseños y ocho fotografías de joyas (10 firmados y 71 autenticados) 23,5 x 19 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*. S/P.

Figura 46: *Maqueta para joya de murciélago*. Del álbum de diseños y fotografías de joyas, 1921. 23,5 x 19 cm. GAN, Caracas. Reproducido en: A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*. S/P.

Bibliografía

- ARGAN, Giulio Carlo,
El arte moderno (Del iluminismo a los movimientos contemporáneos). Madrid, Editorial Akal, 2da. Edición, 1998.
- ARROYO ÁLVAREZ, Eduardo,
Simbolistas y modernistas en Venezuela. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1988.
- AA.VV., *Diccionario Biográfico de las artes plásticas en Venezuela. (Siglos XIX y XX)*. Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1973.
- BELROSE, Maurice,
La época del Modernismo en Venezuela. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.
- BOULTON, Alfredo,
La obra de Rafael Monasterios. Caracas, Italgráfica, 1969.
- _____, *Reverón*, Caracas, Editorial Arte, 1966.
- _____, *Mirar a Reverón*, Milán, Ediciones Manao, 1990.
- CALZADILLA, Juan,
Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela. Caracas, Editorial Eléxpuru Sala, 1982.
- _____, *Obras singulares del arte en Venezuela*, en *La gran enciclopedia venezolana*. España, Euzko Americana de Ediciones, 1979.
- _____, *Rafael Monasterios*. Caracas, Edición del Departamento de publicaciones del Ministerio de Educación y la Sociedad de Amigos del Museo de Bellas Artes, 1962.
- CASTAGNINO, Raúl,
Imágenes modernistas: Rubén Darío, Rufino Blanco Fombona, Amado Nervo, R M del Valle Inclán. Buenos Aires, Ediciones Nova, 1967.
- CHEVALIER, Jean,
Diccionario de los símbolos. Barcelona, Ediciones España Herder, 1991.
- CIRLOT, Juan E.,
Diccionario de símbolos. Madrid, Ediciones Siruela, 2003.
- CÓRDOBA, Diego,
Mis memorias de Caracas del modernismo, la bohemia y la dictadura: microbiografías, crítica y anécdotas. Caracas, INCIBA, 1967.

- DELGADO Rafael y DELGADO Sonia,
Fuentes de las artes plásticas en Venezuela. Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1981.
- ESTEVA-GRILLET, Roldán.
Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX. Caracas, CDCH – UCV, 2001, Vol. I
- _____, *Rafael Monasterios, un artista de su tiempo*. Caracas, Fondo Editorial Tropykos, 1988.
- GASPARINI, Graziano, POSANI, Juan Pedro,
Caracas a través de su arquitectura. Caracas, Fundación Fina Gómez, 1969.
- GRADOWSKA, Anna,
Transformaciones de lo bello. Observaciones desde las perspectivas posmodernas. Caracas, Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación Universidad Central de Venezuela, 2006.
- _____, *Cristóbal Rojas. Un siglo después y otros ensayos*. Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, Colección pequeño formato, 1993.
- GURVITCH, Georges,
Los fundadores franceses de la sociología contemporánea: Saint Simon y Proudhon. Buenos Aires, Ediciones Galatea-Nueva visión, 1970.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max,
Breve historia del modernismo. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- HINTERHÄUSER, Hans,
Fin de Siglo: Figuras y mitos. Madrid, Editorial Taurus, 1980.
- HOFSTATTER, Hans,
Historia de la pintura modernista europea. Barcelona, Editorial Blume, 1981.
- LÓPEZ MAYA Margarita,
Los suburbios caraqueños del siglo XIX. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1986.
- METKEN Günter,
Los prerrafaelistas: el realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX. Barcelona, Editorial Blume, 1ra. Edición, 1982.
- NORIEGA, Simón,
Al filo de los años 20: exposiciones y crítica de la pintura en Venezuela. Mérida, Ediciones del Vicerrectorado Académico ULA, 2002.

_____, *Ideas sobre el arte en Venezuela en el siglo XIX*. Mérida, Universidad de los Andes, 1993.

- PALENZUELA, Juan Carlos,
Arte en Venezuela, 1838- 1958. Caracas, Fundación Banco Industrial de Venezuela, 2001.
- PAZ CASTILLO, Fernando,
De la época modernista, 1892-1910 (Biblioteca Popular Venezolana), Caracas, INCIBA, 1968.
- PEVSNER, Nikolaus,
Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1958.
- SANTANA, Emilio,
Armando Reverón. Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1967.
- TRABA, Marta,
Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- VALVERDE, José María,
Movimientos Literarios. Barcelona, Salvat Editores, S.A., 1981.
- VON HEYL, Anke,
El Modernismo. Madrid, Editorial H.F. Ullmann, 1ra, Edición en español 2009.
- ZAPOZHNIKOV, Konstantin N.,
Nikolas Ferdinandov. El hombre del país de las nieves azules. Caracas, Agencia de Prensa Nóvosti, 1986.
- _____, *Nikolas Ferdinandov. El ruso*. Caracas, Fondo Editorial Carlos Aponte, 1988.

Catálogos:

- A.A.V.V. *Nicolás Ferdinandov (1886-1925)* Colección Galería de Arte Nacional. Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, Galería de Arte Nacional, colección permanente, catálogo 2. 1980.

- AA.VV., *Indagación de la imagen*. Caracas, (Colección Galería, Serie Temas) Galería de Arte Nacional, 1982.
- Díaz, Luisa, *Arte venezolano del siglo XX*, Colección PDVSA, Ministerio de la Cultura, Consejo Nacional de la Cultura, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes y Museo de Arte Contemporáneo del Zulia, 2005.
- A.A.V.V. Fundación Museos Nacionales, “Artistas: Ferdinandov, Nicolás/Monasterios Rafaél”, *Catálogo Digital de Bienes Culturales*. Ministerio de la Cultura, Consejo Nacional de la Cultura, Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio, Caracas, CONAC, 2005.

Web:

- Andrade Oswald de, “Manifiesto antropófago” en: *Revista de Antropofagia*, Año 1, N° 1 (mayo 1928) publicado en: <http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/manifiestoantropofago.htm> Fecha de consulta: 12-10-2010.
- Linari Victoria, “Art Nouveau en la ciudad del sur”, en: <http://www.temakel.com/caminataartnoveau.htm> Fecha de consulta: 01-11-2010.
- A.A.V.V. “Casa de los Lirios”, en: <http://wikimapia.org/16552294/es/Casa-de-los-Lirios> Fecha de consulta: 01-11-2010.
- A.A.V.V. “Gran Hotel Ciudad de México. Nuestra historia.”, en: <http://www.granhoteldelaciudaddemexico.com.mx/nuestra-historia/> Fecha de consulta: 01-11-2010.
- A.A.V.V. “Gran Hotel Ciudad de México. Nuestra historia.”, en: <http://www.granhoteldelaciudaddemexico.com.mx/nuestra-historia/> Fecha de consulta: 01-11-2010.
- A.A.V.V. “Colegio de arquitectos de Chile. Investigación de una obra de Luciano Kulczewski”, en: <http://kulcz.blogspot.com/> Fecha de consulta: 01-11-2010.
- Ortiz Gaitán Julieta, “Lo inmediato. El sepulcro de Julio Ruelas en el cementerio de Montparnasse”, en: http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/inmediato/inm_ortiz01.html Fecha de consulta: 01-11-2010.

- López Velarde Mónica, “Julio Ruelas y su savia simbolista: 108 años de la Revista Moderna”, en:
<http://www.museosoumaya.com.mx/navegar/anteriores/anteriores06/Julio/ruelas.html> Fecha de consulta: 01-11-2010.
- A.A.V.V., “Eliseu Visconti”, en:
<http://www.eliseuvisconti.com.br/index.htm>
Fecha de consulta: 01-11-2010.