



JUAN CALZADILLA

*Siempre fui alguien muy autónomo,
“francotirador” para muchas cosas
con las que la gente no estaba de acuerdo*

*Texto: Armando Gagliardi, Nany Goncalves y Rebeca Guerra
Fotografías: Archivo Juan Calzadilla, CINAP-GAN y Sistema Nacional de Museos*

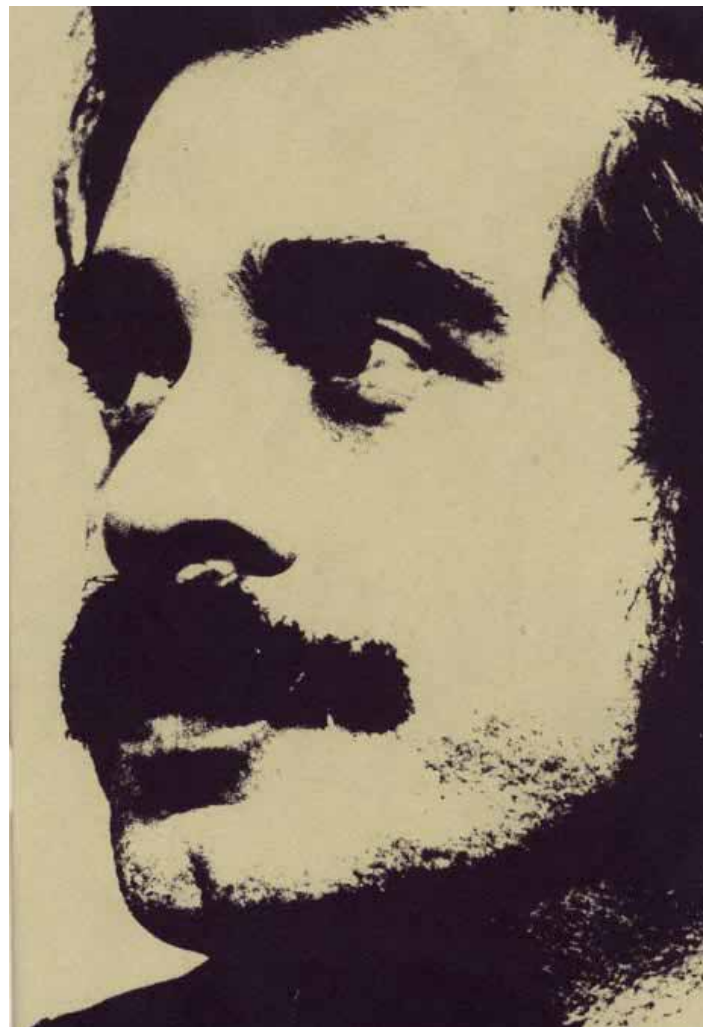
En la historia de los Museos, Juan Calzadilla es reconocido por su trayectoria como dibujante, poeta, promotor de las artes, curador, crítico e historiador de arte. Ha escrito obras esenciales para comprender el desarrollo de las artes plásticas en Venezuela. Fue miembro fundador del grupo el Techo de la Ballena (1961). En 1996 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas.

En esta entrevista hemos querido indagar en la labor que ha realizado dentro de la gestión museística, en la cual aparecen como puntos destacados el Museo de Bellas Artes y la Galería de Arte Nacional.

De Barrios a Arroyo

Antes de Miguel Arroyo estuvo como Director del Museo de Bellas Artes el pintor Armando Barrios, antiguo *disidente* que, en materia de estilo, para 1956, volvía a una figuración geométrica. Barrios introduce cambios importantes, como la modernización del sistema de registro de obras, el incremento de las exposiciones, la comunicación con los coleccionistas de arte y los artistas y el interés por el arte nuevo. Dirigía el Museo junto a su esposa la cantante y poeta Reyna Rivas, encargada de las relaciones públicas y quien propone la creación de la Sociedad de Amigos, un mecanismo de promoción de las actividades del MBA sumamente exitoso, y el cual luego, en los tiempos de Miguel Arroyo, dirigiría doña Clara Sujo. En los períodos directivos anteriores la metodología museística que se aplicaba era muy deficiente y rutinaria, por no decir que elemental.

El MBA era la única institución del país ocupada enteramente de las artes plásticas, nacionales e internacionales. La documentación y la investigación para las exposiciones eran allí precarias, no se aplicaban conceptos de diseño moderno en las edición de catálogos los cuales normalmente se limitaban a reproducir el texto del amigo presen-



tando al expositor, y el listado de obras. La primera vez que se hace un catálogo donde se incluye los datos técnicos de las obras (año, medida, técnica, lugar de la firma, etc.) fue en 1955, con la exposición *retrospectiva de Armando Reverón* organizada durante el último año de la gestión de Carlos Otero.

En el Museo de Bellas Artes, desde la época de Armando Barrios, no pasaban dos domingos sin que se hiciera una

exposición individual de un artista plástico venezolano y/o extranjero. La exposición duraba quince días y el artista plástico se ocupaba de todo porque no existían aún las curadurías. Pero el Museo asumía además como función, cosa que no ocurre hoy, la promoción y colocación para la venta de las obras, incluso el día de la inauguración de las exposiciones había una persona encargada de mostrar a los interesados el listado de obras y sus precios, listado que luego era colocado en la pared. La tónica, a partir de Miguel Arroyo, fue dejar esta función en manos de las galerías de arte, que poco a poco fueron creciendo en número hasta adueñarse completamente del mercado.

Miguel Arroyo entró a la dirección del MBA en momentos en que surgían nuevos enfoques en las artes plásticas, se consolidaba la abstracción geométrica y surgían brotes libertarios así como numerosas controversias y disputas en los enfoques de realismo y arte no concreto, a tiempo

que se modernizaba la museografía con la entrada de *Los Disidentes*, que solicitaban para ellos espacios públicos exclusivos, como los que ofrecía el proyecto de la Ciudad Universitaria de Villanueva; así como murales en distintas partes de la ciudad.

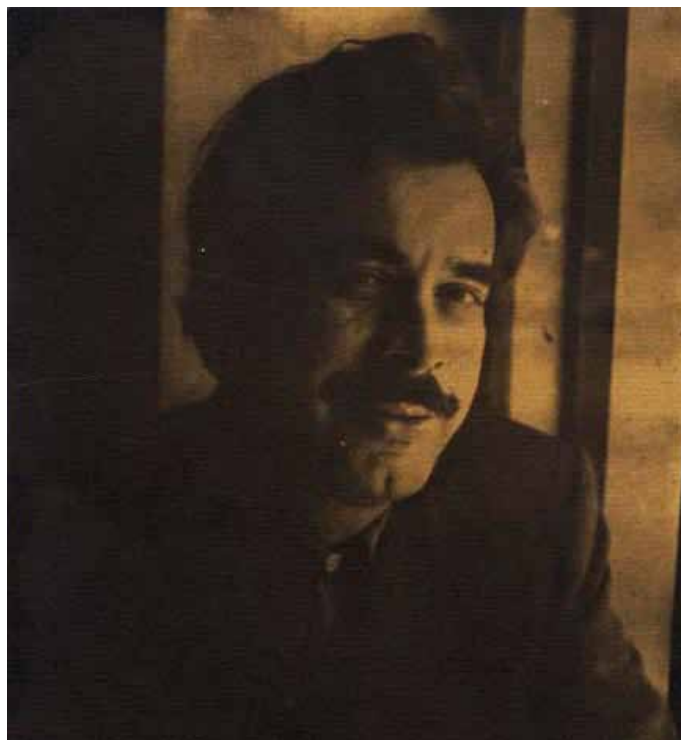
Miguel Arroyo separó la función comercial de difundir las obras de arte de la actividad específicamente artística de un museo que se modernizaba rápidamente a despecho de que seguía conservando

una sede arquitectónica incómoda y defectuosa. Por lo cual las autoridades, ante el incremento de las actividades, se vieron precisadas a construir nuevos espacios para albergar las colecciones que habían entrado a la institución y, sobre todo el Salón Oficial.

Originalmente el Museo de Bellas Artes lo que tenía eran cuatro salas. En la época de Armando Barrios se hicieron dos más, en la de Arroyo otras tantas, así fue aumentando. Había una que

llamaban el “degrado”, un pabellón de dos niveles al que se destinaban obras que habiendo sido aceptadas por el jurado del Salón Oficial, no eran del gusto de las autoridades como para ser expuestas al lado de las de los artistas consagrados.

La estrategia de Barrios fue apoyar al arte nacional. Implementó las visitas guiadas y lanzó un boletín sobre arte. Arroyo continuó la política de reestructuración de las funciones del Museo e introdujo el cargo de Jefe de Montaje nombrando para ello a Alejandro Otero; organizó el departamento de diseño que puso en manos de Gerd Leufert. Dio mayores poderes a la Junta de Conservación y Fomento, reorganizándola. Y me llamó para dirigir el boletín Visual, que había fundado Francisco Da Antonio en los tiempos de Barrios. Entré a trabajar en el Museo en calidad de Guía de Visitas y allí estuve hasta 1967 cuando renuncié para irme a laborar en la Dirección de Cultura de la Universidad Central, llamado por José Ramón Medina.



En el Museo de Bellas Artes (1959-1967)

En el Museo de Bellas Artes estuve durante 9 años, cumpliendo múltiples funciones, con rango de obrero y sin prerrogativa alguna pues me había creado un régimen particular que me permitía librarme de toda normativa laboral para quedar en libertad de promover, investigar y participar de múltiples maneras en las actividades del Museo, al punto de que trabajar en éste con la libertad que me atribuía representó una fuente de gran aprendizaje que me permitiría luego ganarme la vida sin tener que cumplir horarios, en muchas oportunidades de mi vida.

Comencé a redactar el boletín Visual, editado hasta entonces como una revista un poco modesta. Leufert quiso hacer una publicación mejor, con más comentarios y bien diseñada. Colaboré también en la producción de los catálogos, éstos eran generalmente el punto central de la exposición. El ritmo de trabajo era muy intenso considerando que en el Museo de Bellas Artes se hacían hasta dos exposiciones al mes y los métodos para el diseño de catálogos eran muy anticuados, muy rutinarios. Las publicaciones en general requerían de un proceso muy laborioso y largo, había que diseñar, hacer el levantamiento de textos, dibujar la tipografía, esperar que la imprenta efectuara las pruebas, corregirlas, enviarlas nuevamente y esperar que regresaran para armar el machote o maqueta que se hace en el diseño editorial. Un modesto catálogo se llevaba hasta quince días prepararlo.

El pasaje por el MBA fue una experiencia muy provechosa para mí en cuanto a conocimientos. Cumplía un horario laboral muy especial que yo mismo impuse, un régimen de “libertad” para moverme, tener trato directo con los artistas plásticos y promover cosas que no estaban en los circuitos oficiales. Eso hizo que nunca progresara en la ad-



Juan Calzadilla junto a Miguel Arroyo

ministración pública. En 1996 fui jubilado de la administración del CONAC como Museógrafo III, un cargo por el que recibía un sueldo de obrero.

Siempre fui alguien muy autónomo, “francotirador” para muchas cosas con las que la gente no estaba de acuerdo, como la actuación de *El Techo de la Ballena* y la organización del Salón Espacios Vivientes, verdaderos hitos. Promovía exposiciones que no eran muy acordes con la política oficial. Arroyo en eso era muy cuidadoso, muy apegado a las formalidades, tenía cierto temor de los grupos que se levantaban contestatariamente, porque podían crearle problemas. En una ocasión montamos una exposición de Antonio Moya que se llamó *Notario de Muertes*, resuelta con una técnica de montaje muy original para la época. El tema era la biografía del profesor Alberto Lovera, quien murió torturado y ahogado con una cadena al cuello por las fuerzas del orden en Lechería, estado Anzoátegui, alrededor de 1965

ó 1966. Se trataba de una exposición cartelaria auspiciada por *El Techo de la Ballena* y pintada por Moya en lo que quedaba del famoso hotel El León de Oro, donde habían establecido sus talleres varios pintores, Quintana Castillo y Oramas entre ellos. Cuando Arroyo fue a abrir el Museo un domingo por la mañana, vio las obras y se enteró de lo que decía el texto del catálogo puso el “grito en el cielo”. Consideró que no debía hacerse esa exposición. La clausuró, y cerró el Museo ese domingo, con toda razón, alegando que si se abría esa muestra irredenta al día siguiente lo iban a sacar del Museo.

Arroyo era un buen maestro, un notable museólogo, de lo mejor que hemos tenido aquí. Una seriedad impresionante lo acompañaba, muy buena metodología, reputación, trabajaba incansablemente, con muy poca gente. Pero parecía estar más interesado en el arte internacional que en el arte venezolano y esto le abonó no pocos enemigos en tanto que pudo desplegar una intensa y exitosa política de presentación de grandes artistas extranjeros, pintores y escultores, política cuya programación se inicia con la famosa exposición del escultor británico Henry Moore y la traída a Venezuela del gran crítico Herbert Read, invitado por la Fundación Neumann.

UCV, ULA y el Centro Experimental de Arte de Mérida (1967- 1971)

Para 1967 yo trabajaba en la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela ocupado en unos cursos de extensión sobre conocimientos generales que se efectuaban en poblaciones donde la Universidad contaba con núcleos. Renuncié y a mediados de 1969 me trasladé a Maracaibo, invitado por César David Rincón, a la sazón encargado de la dirección de cultura de LUZ, en momentos en que el movimiento de renovación universitaria efec-

tuaba la toma del Rectorado de la institución. Como quiera que las actividades docentes estuvieron suspendidas por espacio de un año, dispuse de tiempo para realizar mi propia obra a tiempo que me dedicaba a labores políticas en los barrios donde, junto a Francisco Hung y Carlos Contramaestre, desarrollábamos una programación cultural con los grupos de resistencia y las comunidades.

En enero de 1970 me encontraba en Mérida, en una situación parecida a la de Maracaibo, es decir, cuando se llevaban a cabo tomas de las Facultades y las autoridades de la Universidad eran cuestionadas. Intensas actividades en la periferia disidente y en las zonas rurales. En Mérida estuve dando clases en la Facultad de Humanidades de la ULA durante el escaso tiempo que dejaba la labor política y los ensayos de un grupo teatral con el que monté mi pieza “Escóndete cadáver”, basada en el asesinato de un estudiante de apellido Rosas Piña. Viví en Mérida alrededor de tres años (1969-1971), en un clima que fue volviéndose más y más apático y donde tenía escasa comunicación con el mundo académico, casi todo apolítico. Desempeñé también una cátedra de Historia del Arte en el Centro Experimental de Arte, fundado por José Antonio Dávila y Régulo Pérez y dependiente del Rectorado de la ULA. El director era Carlos Contramaestre. Recuerdo que una vez Carlos Silva me dijo: -Juan, yo tengo ganas de meterme a crítico de arte, ¿qué te parece si escribo un ensayo sobre Virgilio Trompiz? Y yo le contesté -Bueno, ¿y por qué no lo haces?-. Carlos Silva se destacó después como crítico, publicó gran cantidad de libros y llegó a ser Director del Museo de Bellas Artes.

El Museo Emilio Boggio (1973-1974)

Raúl Domínguez, Presidente del Consejo Municipal, quería convertir el Palacio Municipal en un Museo. Así que trasladó las oficinas administrativas a otro edificio y se quedó ocupando la Presidencia en el antiguo edificio diseñado por Alejandro Chataing. Para hacer el museo contaba con pocas obras de arte, por lo cual se empeñó en enriquecer el patrimonio del Concejo Municipal adquiriendo obras de algunos maestros del Círculo de Bellas Artes y la Escuela de Caracas. En un momento dado apareció un anticuario llamado Baptistin Rinaldi, quien había adquirido de los descendientes de Emilio Boggio, en Auvers sur Oise, Francia, un conjunto de pinturas y dibujos del maestro. Domínguez negoció un buen lote de obras de Boggio en canje por un terreno municipal ubicado en La Candelaria porque era todo lo que poseía el Concejo Municipal para una transacción como esa. Eran 74 pinturas y alrededor de quinientos dibujos, por las dos caras, sin contar un importante legado de documentos y negativos de fotografías que el propio Boggio estuvo tomando hasta el fin de sus días, ocurrido en 1920.

Raúl Domínguez llamó a Mateo Manaure para que se ocupara del Mu-

seo Boggio e hiciera el catálogo, pero Mateo prefirió llamarme a mí y quedarse con la parte del trabajo que sabía hacer: diseñar y editar un copioso y bien ilustrado catálogo con el cual fue inaugurado en 1973, si mal no recuerdo, el Museo Emilio Boggio, catálogo cuyo diseño estuvo a cargo de un nieto de Federico Brandt de nombre Federico Villanueva. Manaure delegó en mí la investigación y edición de ese catálogo y terminé aceptando

el cargo de Director del Museo Boggio, en el que estuve un par de años. Realizamos varias exposiciones, entre ellas una retrospectiva de Rafael Ramón González y tres publicaciones de arte. Lamentablemente el Museo Boggio fue desmantelado posteriormente por el Presidente del Concejo Municipal, el Sr. Páez-Pumar, quien, para desmontarlo, alegaba que no cabía en su mente que pudiera tener museo propio en una edificación histórica del esta-

Primer Catálogo del Museo Emilio Boggio



do venezolano un pintor extranjero. Con el Museo Boggio desapareció también el Museo de Caracas y el Palacio volvió a alojar funciones administrativas. Ese enorme e importante lote de obras de Boggio adquirido del anticuario Rinaldi, se encuentra actualmente depositado en una sala del edificio del Concejo Municipal de Caracas, a la espera de que se le restituya sus funciones de museo.

Después que salí del Museo Boggio y luego de un pasaje por la Universidad Simón Bolívar, donde fundé el taller conocido como “La gaveta ilustrada,” me fui a trabajar con el editor e impresor Ernesto Armitano, con quien publiqué varias monografías que hacían falta en nuestra bibliografía de arte como las consagradas a Federico Brandt, Arturo Michelena, Julio Árraga, entre otros. Durante esos años viví del trabajo editorial, de artículos y publicaciones en revistas y de varias columnas en el diario El Nacional de Miguel Otero Silva.

Un nuevo Proyecto: Galería de Arte Nacional (1976)

Cuando cierra el Salón Oficial y se hace imposible crear un salón sustituto, aparece un proyecto nuevo impulsado por Miguel Otero Silva, pero principalmente por Alejandro Otero y Manuel Espinoza. El argumento de Alejandro era que el arte venezolano había llegado a un punto de madurez que lo hacía merecedor de un museo, de un espacio propio. El modelo era la Galería Nacional de Washington. Aprovechando la influencia que tenía Miguel Otero en el gobierno y el mismo Alejandro, lanzaron el proyecto y lograron que fuera acogido con reservas por el Ministerio de Educación y el CONAC, pero con la resistencia del Director Miguel Arroyo, quien se opuso vehementemente pues el proyecto del nuevo ente implicaba la división en dos porciones del Museo de Bellas Artes, incluyendo sus espacios y sus bienes patrimoniales, de forma tal que la naciente Galería Nacional vendría a funcionar, tal como ocurrió, en las dependen-



Juan Calzadilla, Pedro Ángel González, Anibal Reyes y Luis Alfredo López Méndez identificando y autenticando obras.

cias del edificio neoclásico, desprendidas de este modo de la nueva sede, ya en fase de conclusión, según proyecto de Carlos Raúl Villanueva. Arroyo alegaba que las dos edificaciones eran indivisibles. Él tenía mucho peso en el sector cultural y prestigio entre la miembros de la oligarquía, el empresariado, las transnacionales y las embajadas por el buen trabajo que había hecho durante su gestión con la promoción de artistas internacionales, así

que la única manera que encontró el Estado para quitarle sus funciones de director del MBA fue ofrecerle una pensión vitalicia antes de la edad requerida y de este modo darle visto bueno al proyecto de los Otero. Una vez que Arroyo sale de su cargo, los espacios del museo y su portentosa colección de obras nacionales y extranjeras son divididos en dos porciones, en tanto que Alejandro y Miguel Otero, con el apoyo de Inocente Pala-

cios y Alfredo Boulton convienen en ofrecerle la dirección de la GAN a Manuel Espinoza.

De Miguel Arroyo a Manuel Espinoza se producen con la fundación de la nueva GAN algunos cambios, en el marco de un diseño departamental con funciones más específicas, como la investigación, proyección didáctica, museografía, publicaciones y el Centro Nacional de Investigaciones o CINAP, que comenzó a jugar un papel muy importante en un trabajo museístico que ameritó dar trabajo a un personal muy numeroso y especializado en cada área del museo.

Cuando Manuel Espinoza fue nombrado Director de la Galería de Arte Nacional, en quien pensó para la Sub-Dirección fue en Alfredo Armas Alfonzo, pero éste le dijo:

-¡No, chico, tú al que tienes que nombrar es a Juan, que escribió el mejor ensayo del arte venezolano- (se refería al texto que sirve de introducción a la monografía sobre Federico Brandt, aparecida en 1972 en edición de Ernesto Armitano). Armas Alfonzo convenció a Manuel Espinoza para que me llamara y éste envió al poeta Gustavo Pereira a entrevistarme en casa. Fue así como volví a los museos, ahora bajo su versión nacionalista y en el mismo lugar: el viejo edificio terminado en 1938, obra de Carlos Raúl Villanueva: La GAN.

En 1979, hubo una convocatoria para la Bienal de Sao Paulo que tuvo como tema lo originario en las artes plásticas. El teórico latinoamericano Juan Acha me escribió para que presentara una propuesta. Presenté un proyecto expositivo sobre Armando Reverón, centrado no tanto en

Galería de Arte Nacional, 1985. Fotografía: Carlos Germán Rojas.



su pintura como en el aspecto antropológico, El Castillete, el performance, el retorno al salvaje, entre otros. El proyecto fue aceptado, pero el Presidente del CONAC Luis García Morales se opuso, instigado por un grupo interesado que a la Bienal asistieran por Venezuela otros artistas plásticos. El argumento era que yo como Sub-director de la GAN no estaba autorizado para hacer una propuesta, que no era función mía determinar quién podría ser postulado para asistir a la Bienal, que esa función le correspondía a una Comisión Especial (que no existía). Yo puse mayor empeño y lo refuté. Se presentó una polémica muy fuerte. Manuel Espinoza prefirió no comprometerse y García Morales publicó una resolución en la cual me expulsaba de la Administración Pública de por vida. Volví a mi actividad de editor, aquella en donde debía estar siempre, pues era lo que mejor hacía.

Otros proyectos

En el Museo del Palmar (estado Falcón) estuve como asesor. Hice el catálogo y un registro parcial de la colección Alberto Henríquez, sobre todo me ocupé del dibujo, la pintura y la escultura, porque allí hay muchos objetos, es una colección muy grande.



La Galería de Arte Nacional: treinta y ocho años después

En marzo de 2011 asumí la dirección de la Galería de Arte Nacional. Pienso que la colección de la GAN debe volver a tomar los espacios, sin dejar a un lado la promoción de lo que se está haciendo, colocar todo lo que se pueda en lo que se refiere a la producción contemporánea en espacios dinámicos, así se trate de otros museos nacionales. Se trata de conciliar esas dos cosas. El espacio se presta porque no tiene muros, entonces no confinamos nada, puedes abrir, quitar, poner, siempre horizontalmente.

En la exposición del “Círculo de Bellas Artes” se pueden ver obras que nunca se habían mostrado, echa por tierra una cantidad de mitos, por ejemplo la ruptura con la Academia. Vamos a publicar un libro, que es más bien una apertura a una nueva investigación. ■

Juan Calzadilla
 Director de la Galería de Arte Nacional
www.gan.gob.ve