

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

Dossier

Lo definitivo, lo irisado, lo resplandeciente: Ida Gramcko y las artes visuales

The definiteness, the iridescence, the resplendence: Ida Gramcko and visual arts

Le définitif, l'irisé, le resplendissant : Ida Gramcko et les arts visuels

Recibido 11-10-23

Aceptado 02-12-23

Rafael Rondón Narváez¹

Instituto Pedagógico de Caracas, Venezuela
rondonnarvaez@gmail.com

Resumen: Reconocida por su larga trayectoria intelectual y sobre todo por su obra poética, dramática y narrativa, todavía hay un sector de su producción poco conocido y estudiado. Por eso, en este artículo, analizaremos algunos textos de Ida Gramcko dedicados al arte. Ellos se encuentran dispersos en revistas, periódicos e incluso algunos estarían inéditos. Nuestro propósito es: a) ver cómo la escritura de arte fue significativa para ella y cómo la desarrolló en un momento cuando escaseaban las mujeres en ese oficio (Esteva-Grillet; Noriega); b) indicar cómo se acerca a las corrientes contemporáneas del arte venezolano a través de los autores fundamentales de nuestra tradición y c) determinar algunas características de su estilo crítico (Calabrese, 1999), apuntalado por la écfrasis (Heffernan, 1993, 1999; Rifaterre, 2000).

Palabras clave: Ida Gramcko, crítica de arte, écfrasis.

1. Docente, investigador y ensayista venezolano. Licenciado en Letras por la Universidad Católica Andrés Bello (Ucab), magíster en Literatura Latinoamericana por la Universidad Simón Bolívar (USB) y doctor en Cultura y Arte para América Latina y el Caribe por el Instituto Pedagógico de Caracas, institución donde coordinó la Maestría de Literatura Latinoamericana y actualmente ejerce la jefatura de la Cátedra de Literatura Latinoamericana y del Caribe. ORCID: 0000-0001-7535-1954

Es miembro del Instituto Venezolano de Investigaciones de Lingüística y Literarias “Andrés Bello” (Ivillab). Fue jefe de investigación del Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu y director de la Galería Municipal de Arte de Maracay. Ha realizado curadurías y textos sobre arte en diversas publicaciones de Venezuela y otros países.

Dentro de sus obras se encuentran: *La sendas del paisaje. Paisaje, modernidad y nación en la Generación del 18 y el Círculo de Bellas Artes* (2012); *Las artes en Aragua: Imaginario de un territorio* (2003). Ha publicado textos en libros colectivos como *Ficciones que duelen. Visiones críticas de la violencia en las culturas iberoamericanas* (2018) Kassel: Kassel University Press, *Lingüísticos, Literarios... y otros estudios culturales. Homenaje a Luis Barrera Linares* (2012) Caracas: IPC-UPEL; *Literatura y cultura. Espacio para el encuentro* (2005) Caracas: IPASME y artículos en revistas nacionales y extranjeras.



¿Cómo citar?
Rondón, R. “Lo definitivo, lo irisado,
lo resplandeciente: Ida Gramcko y las artes visuales”.
Contexto, vol. 28, n.º 30, 2024, pp. 61-76.

Abstract: Although she is recognized for her long intellectual career and above all for her poetic, dramatic and narrative texts, there is still a sector of Ida Gramcko's work that is little known and studied. That is why, in this article, we will analyze some of her texts dedicated to art. They are scattered in magazines and newspapers, and some are even unpublished. Our purpose is: (a) to see how writing about art was significant for her and how she developed it at a time when women in that profession were scarce (Esteva-Grillet; Noriega); (b) to indicate how she approaches the contemporary currents of Venezuelan art through the fundamental authors of our tradition, and (c) to determine some characteristics of her critical style (Calabrese), underpinned by ekphrasis (Heffernan, Rifaterre).

Keywords: Ida Gramcko; art criticism; ekphrasis.

Résumé: Ida Gramcko est connue pour son long parcours intellectuel et surtout pour son œuvre poétique, dramatique et narrative, mais une partie de son œuvre est encore peu connue et peu étudiée. C'est pourquoi, dans cet article, nous analyserons quelques textes d'Ida Gramcko consacrés à l'art. Ils sont dispersés dans des revues et des journaux, et certains sont même inédits. Notre objectif est : a) de voir comment l'écriture artistique a été significative pour elle et comment elle l'a développée à une époque où les femmes dans cette profession étaient rares (Esteva-Grillet; Noriega) ; b) d'indiquer comment elle aborde les courants contemporains de l'art vénézuélien à travers les auteurs fondamentaux de notre tradition, et c) de déterminer certaines caractéristiques de son style critique (Calabrese), sous-tendu par l'ecphrase (Heffernan, Rifaterre).

Mots-clés : Ida Gramcko; critique d'art; ecphrase.

El misterio se refleja en búsquedas, en interrogantes, en tanteos emotivos. Estas buscas, justamente por serlo, no han alcanzado solución, claridad, despeje. Y, para mí, lo perfecto es lo que se ha solucionado de una manera lúcida, lo definitivo, lo irisado, lo resplandeciente.

Ida Gramcko, "La fragancia del yo"

El nacimiento de la crítica

Desde la lejana antigüedad se escribe sobre las artes. Se podría recordar a uno de los primeros filósofos asociados al comentario o crítica del arte, el griego Filóstrato de Atenas, cuando comentó varias imágenes en su libro memorable *Descripciones de cuadros* (Heffernan, "Speaking for Pictures", pp. 21-23). Aunque ya antes hubo valiosos precursores del recurso retórico de la écfrasis cuando la utilizaron como descripción verbal de representaciones visuales. Muchos ejercicios

venían de esa tradición de comentar las obras de arte, algunas ya extinguidas y otras imaginarias, como la del extenso y famoso pasaje sobre el escudo de Aquiles en la *Ilíada*. Sin embargo, no será sino hasta la modernidad cuando se consolide la creación del oficio de la crítica, si entendemos por esta a la especialización de una escritura, a la práctica continua del oficio ejercido por un especialista para comentar y analizar las obras de arte. Varios autores fijan precisamente en el siglo XVIII y comienzos del XIX el nacimiento de esta escritura (Calabrese, p. 8; Gamboni, "Criticism on Criticism", p.38, y "de La Villa p., p. 24).

Al principio, en Europa, un amplio sector del campo estaba conformado por escritores. Al respecto, Gamboni recuerda cómo se constituyeron tres polos: el de los periodistas, el de los expertos y el de los escritores. Al final, el primero terminó conquistando un espacio más encumbrado y visible; mientras a los segundos se reservó el ejercicio más académico y especializado de la historia; y a los terceros, una consideración menor:

Mi hipótesis es que durante el siglo XIX, debido a la expansión de la prensa y a la transformación del sistema de difusión y consagración del arte, la crítica de arte experimentó un proceso de profesionalización en que el polo periodístico cobró preponderancia, el científico se especializó como "historia del arte", ocupándose, en principio, del arte del pasado, y el literario fue marginado como "pura literatura" (Gamboni, "La crítica del arte...", pp. 199-200).

Sin embargo, los escritores no fueron ni silenciados ni olvidados. Algunos, como Charles Baudelaire, se convirtieron en figuras representativas en la consolidación de la crítica de arte.

Nada muy diferente ocurrió en Venezuela a finales del XIX y comienzos del siglo XX con los prosistas de la crítica. Fueron ellos los primeros que se acercaron a las manifestaciones artísticas para confrontarlas de una manera penetrante y con un ejercicio constante. De todos, sobresalió Jesús Semprum con sus publicaciones en diferentes medios y sobre todo en *El Cojo Ilustrado*. Luego vinieron otros, adiestrados también en las sendas de la literatura. Fueron los casos de Leoncio Martínez "Leo", y de poetas como Fernando Paz Castillo y Enrique Planchart, o de intelectuales como Mariano Picón Salas.

Paralelamente a la creación y formación de las artes y de la actuación de la crítica, estuvo la fundación y consolidación de las instituciones del Estado o privadas como museos y galerías, y de medios impresos para propagarla. La profusión de ellos fue decisiva para el ascenso de nuestra modernidad artística.

Sobre ese campo de la crítica en Venezuela, varios autores se han dedicado a revisar su historia. El más constante y conocido, quizá, fue Simón Noriega, pero también está Roldán Esteva-Grillet quien reunió materiales recopilatorios

fundamentales para redimensionar la labor de aquellos primeros años.² De estos trabajos nos llama la atención dos aspectos: 1) la ausencia casi total de mujeres en el periodo del siglo XIX y comienzos del XX; 2) el silencio absoluto en torno a Ida Gramcko.

Este artículo quiere hacer un primer recorrido por la obra fragmentaria y dispersa de esta autora, la cual se encuentra diseminada en los periódicos, las revistas y los catálogos expositivos. Esta dispersión no debería ser causa para relegarla a un segundo plano dentro de su producción intelectual, imaginando en ella la resolución de un asunto momentáneo. Consideramos lo contrario: hay poderosos aportes como el descubrimiento de una mirada inaugural y casi siempre certera de algunos de nuestros artistas esenciales, entre ellos: Feliciano Carvallo, Marisol Escobar, Gego, Mateo Manaure, Alejandro Otero, Mercedes Pardo y Alirio Rodríguez. Al comentar sus obras, construye imágenes intensas y poéticas. Y por último, en las recurrencias de sus comentarios interpretativos de las obras se hilvana una poética relacionada con la propia producción literaria de la autora.

Que las artes fueron un asunto decisivo para Ida Gramcko y que no debería relegarse a un segundo plano, lo comprueban algunas relaciones vinculantes. La primera es afectiva y familiar, pues su hermana Elsa Gramcko fue una de las artistas más importante en Venezuela con un legado vinculado a la abstracción geométrica y al informalismo. A ella le dedica un largo ensayo en los primeros años de su acercamiento al arte.

Como segundo dato, Ida Gramcko obtuvo su título universitario en Filosofía en 1964; sin embargo, la reflexión filosófica se dio mucho antes en la consulta frecuente de autores y en la cita de ellos; así que era lógico su ejercicio posterior y durante muchos años en la docencia en el Centro de Enseñanza Gráfica (CEGRA), donde dictó una materia capital para entender sus lazos con las manifestaciones estéticas: Filosofía del Arte.

Por último, hay en ella una persistente atracción por las imágenes visuales, lo cual la conecta con una amplia práctica nacional de escritores críticos o ensayistas.

Tipos de textos

El material examinado se halla disperso en catálogos, revistas y periódicos. Incluso hay valiosos manuscritos que pensamos que nunca fueron publicados. De la totalidad de sus obras críticas de arte, solo pocas pasaron a formar parte de un libro,

2. El trabajo llevado adelante por Juan Carlos Palenzuela fue admirable en la compilación de los textos de Leoncio Martínez "Leo" y Mariano Picón Salas. Pero ni a esos, ni a los otros realizados por otros autores sobre la producción crítica de Guillermo Meneses y Juan Liscano nos referimos aquí, por cuanto están circunscritos a escritores específicos.

como ocurrió con los cuatros textos recopilados en el libro de ensayo *El jinete de la brisa*, de 1967.

A simple vista y como primera exploración, clasificaríamos este material de la siguiente manera:

La producción más urgida por la rapidez tiene características de reseña. El motivo original puede ser una exposición o una noticia sobre el arte. Así ocurre, por ejemplo, con el comentario de 1991 sobre el Premio Armando Reverón otorgado a la pintora Mercedes Pardo. Esos breves textos tienen carácter noticioso, aunque también Gramcko hace algunos comentarios críticos o reflexivos como ocurre con frecuencia en sus columnas de *El Nacional* “Vuelta de hoja” o “Cero a la derecha”.

Otros textos más largos se convierten en ensayos críticos más elaborados. En muchas ocasiones, forman parte de un catálogo. En ellos se extiende en el comentario de las obras y establece un acercamiento conceptual, plástico o técnico. Dos ejemplos son el texto dedicado a Feliciano Carvallo (recopilado en *El jinete de la brisa*), o el referido a Mateo Manaure (*Preciso y continuo*, 1967), donde hace una precisión y una fijación exacta del joven maestro.

Hay otros cuyos orígenes fueron una exposición, pero que se convierten en una reflexión estética y general sobre el arte, como ocurre con “La fragancia del yo”. La ausencia referencial casi total a la muestra y, en concreto, a las obras, los distancia de la reseña o de la crítica.

Hermetismo y transparencia

En los medios periodísticos, el texto dedicado al arte (noticia, reseña, crítica o información) adquiere una función transitiva porque siempre busca llegar y hacer visible su origen o motivación, es decir, la obra, la imagen visual, la cual debería ser mediada para su comentario, su análisis o valoración. Cuando la escritura sobre el arte pasa por el medio experimenta transformaciones. En el caso de Gramcko, su escritura en catálogos, revistas o periódicos es diferente a sus textos dramáticos, narrativos y poéticos.

Con respecto a la definición de la crítica en los medios, son muy oportunas las afirmaciones de Moraima Guanipa. Algunas características anunciadas por ella, podríamos resumirlas así: 1) la extensión del texto se ve afectada por el yugo del espacio tipográfico: esto produce la brevedad; 2) su mismo carácter noticioso está motivado por su reciente actualidad, y 3) en cuanto al estilo: el medio exige la claridad y concisión. Como dice Guanipa, estos son “los criterios de claridad, brevedad y concisión que reclama para sí el periodismo” (pp. 346-347).

Estas observaciones son pertinentes porque permiten reflexionar sobre el contraste de dos discursos en la producción de Gramcko: El de la poesía, a la cual se

le han fijado dos adjetivos: barroca y hermética. Y entendemos como lógica esa catalogación cuando se quieren referir a su abundancia, a su prolijidad, a su elaboración sabia, pero también a su difícil intelección por un público no experimentado.

En el caso de este otro oficio cítrico, son otros el contexto y la intención. Son textos producidos en publicaciones como catálogos, revistas o periodos que fijan de antemano un amplio público al cual Gramcko se dirige. Y, además, tiene la intención de hacer llegar a ese lector la imagen y la significación de la imagen. Hacer entendible su valor.

Mujer y crítica de arte en Venezuela

Gramcko es conocida principalmente por su obra poética, la cual abarca un largo periodo: desde su adolescencia y su primera obra, *Umbral* (1942), hasta *Treno* (1993), muy poco antes de su desaparición física. De toda esta extensa ocupación poética sobresale un libro notable de la tradición venezolana, el cual cumplirá pronto sesenta años de publicado: *Poemas de una psicótica* (1964). También su obra teatral ha sido reconocida, si bien no tan estudiada como su poesía; en ese género dejó un legado importante.

Sin embargo, para aquellos primeros años, la labor de Gramcko no se reduce a la literatura de ficción. Muy temprano se dedica también al oficio periodístico y con solo dieciocho años, en 1943, se convierte en reportera de *El Nacional*, periódico recién creado. Su trabajo en este medio será variado. Para 1948 poseemos información de sus vínculos con las artes, como es la noticia de la Exposición Panamericana de Pintura Moderna en el Museo de Bellas Artes. Ese ejercicio se extenderá en diversos medios durante casi cincuenta años y realizará muchos textos vinculados a la crítica de arte.³

Sin embargo, en *Fuentes documentales...* (2001) la primera mujer incluida es Clara Diamant de Sujo, con un texto de 1957 sobre la obra de Alejandro Otero *Coloritmos*.⁴ Luego vendrán otras, pero esto ocurrirá, sobre todo, ya avanzadas las décadas de los sesenta y setenta. De estas mujeres, se podría afirmar lo que Ana Pizarro dijo sobre Marta Traba: “se apropia(n) de la tribuna desde donde siempre emergió la voz patriarcal con la legitimidad de su coherencia intelectual...” (p. xxxv). En el caso de Ida Gramcko, su ejercicio de comentaristas y crítica está ocurriendo mucho antes de la llegada a Venezuela de la excelente intelectual argentina.

3. Todavía poco antes de su muerte, en febrero de 1994, Gramcko firma un texto dedicado al escultor Miguel Sanoja.

4. Al año siguiente, 1958, y en la revista *Shell*, Gramcko hará un comentario y análisis sobre la misma obra de Otero.

En el caso de la constitución de los elementos de las artes y de un campo cultural, se podría examinar cómo se incluye la mujer en el ejercicio cultural, pero también político, y cómo empieza a verse su presencia en los espacios públicos en los años posteriores a la dictadura gomecista, cuando el ambiente es de transformación. Un renacer parece instalarse en las mentes, deseos y prácticas de los intelectuales venezolanos, algunos regresan al país después de largos años de exilio, y otros, desde dentro, sienten el empuje y la esperanza para refundar al país.

Pertenece ella, aunque mucho más joven, a la generación de los poetas de los 40, entre los que se encuentran Luis Pastori, Ana Enriqueta Terán, Juan Beroes, Luz Machado, Juan Liscano, entre otros. Su figuración se consolida primero como poeta, cuando se hace merecedora de la mención honorífica del Concurso Femenino Venezolano, con *Umbral* (1942). Luego, también se involucrará en otras facetas de la actividad cultural.

En cuanto a la crítica, a finales de esa década y comienzos de la siguiente, Gramcko comienza a presentarse en los medios periodísticos, cuando el oficio lo ejercen, predominantemente, varones y específicamente escritores. Surgen también creadores más especializados como Alfredo Boulton. Simón Noriega resume así el panorama de esos años: “Esta década trae novedades en la crítica: por una parte, la defensa del arte abstracto, y del arte cinético, a través de una nueva manera de mirar la obra: y, por otra, la difusión del informalismo y la reivindicación del arte popular” (p. 183).

Para los años cincuenta, Gramcko ha publicado algunos textos sobre arte. Se entronca con la escritura y la actividad de otra mujer mayor, pero que, en cuanto intereses, tiene acercamientos parecidos al arte contemporáneo abstracto o cinético, como lo fue Clara Diamant de Sujo. La curiosidad de Gramcko recorre también esas tendencias.

De ese periodo, destacaremos dos textos. En ellos se perfila bien el oficio de la crítica y el comentario, y además hay una visión clara al dedicarse a dos artistas que se convertirán en dos maestros nacionales. El primero es un texto sobre la obra de Feliciano Carvallo y aparece en su libro de ensayos *El jinete de la brisa*, aunque su redacción es muy anterior, como más adelante cometeremos. El otro texto se publica en la revista *Shell*, en 1958, y está dedicado a los *Coloritmos* de Alejandro Otero.

Lo moderno / lo popular

Para los años cuarenta, uno de los aspectos más decisivos para la posterior tradición cultural es la inclusión decisiva del folclore y la cultura popular en el imaginario nacional, gracias, entre otras razones, a la labor de los estamentos

estadales. Hay muchos actores; sin embargo, se debe mencionar la participación resuelta de Juan Liscano en la expansión del arte folclórico y popular.

Durante esos años, la joven Gramcko era una activa protagonista del mundo cultural. Sus vínculos con este proceso quedan demostrados con la cercanía al presidente Rómulo Gallegos, quien, en 1948, la designaría como la primera embajadora en la Unión Soviética.

En el marco de ese afianzamiento del arte popular, se produce, en 1949, el hallazgo de la pintura de Feliciano Carvalho, cuando un poeta y dos jóvenes pintores se acercan a su obra:

Y hubo un suceso que incidió definitivamente en el interés de los venezolanos por el arte espontáneo. En 1948, un poeta solitario y casi desconocido llamado Víctor Alberto Grillet (1910-1976), dio a conocer, en un artículo de prensa, cómo a mediados de 1947 una mujer cubana, María Luisa Mena, y dos jóvenes pintores, Louis Rawlinson del Campo y Alirio Oramas tocaron una vez a la puerta de uno de nuestros artistas populares más emblemáticos: Feliciano Carvalho (Noriega, p. 159).

Muy temprano, Gramcko se entronca con esta tendencia, la cual desde finales de los años cuarenta está incluyendo a los artistas populares en las corrientes del arte venezolano. En su texto maravilloso,⁵ casi de una manera cándida, y desde la renuncia varias veces a una interpretación puramente técnica de la obra del pintor, pasa a definir las características de lo popular en uno de nuestros primeros artistas:

No podría ser nunca un paisajista, ni un retratista, ni un pintor abstracto. Es un poco de todo eso. Y un poco de tierra y algo más de sol con cayenas en el patio. Por eso, frente a las obras de los que quieren cultivar el paisaje minucioso y retocado o las figuras de unos campesinos estirados que no son de ninguna parte, esta obra emerge como una sabia señal de primitivo entusiasmo, de nítida asimilación, de síntesis primaria, que no quiere alejar de sí, en ningún momento el intuitivo reconocimiento de una pintura llamada abstracta (*El jinete de la brisa*, p. 20).

Está claro el lugar dentro de la tradición de lo mejor de la pintura por la altura y calidad de su obra y, al mismo tiempo, su diferencia y su difícil catalogación dentro de las corrientes académicas de la pintura nacional y universal.

Uno no puede dejar de pensar en Ida Gramcko cuando se encuentran con estas palabras de Ana Pizarro referidas a Marta Traba:

5. El texto aparece en 1967; sin embargo, fue escrito mucho antes. Con la referencia a la marcha de Alirio Oramas a París sabemos la fecha: 1952. También está el dato siguiente: "Feliciano Carvalho vive ahora en Maiquetía y trabaja a diario con el pintor Reverón, que es el pintor que más admira y ama" (p. 21). Reverón murió en 1954.

Pero no hay sólo eso en su discurso teórico, hay también una dimensión nueva en América Latina en el discurso de la “crítica de arte”. Es la incorporación, con status dignificado, de las culturas populares [...]. También lo hace con gran rigor profesional al trabajar el fenómeno de las tallas en Puerto Rico (p. xxii).

Si bien el arte colonial tuvo sus propias fórmulas y sus peculiares tradiciones, con evidencia también realizaba conexiones con lo popular. Así que la mención a Pizarro y la vinculación con el pasado colonial no son gratuitas. También en Venezuela hubo el rescate del arte colonial para después, en los años sesenta, abrirse como apoteosis con la obra crítica de Alfredo Boulton.

Sin embargo, las exposiciones de arte colonial ya existían y, después de la visita a una de ellas, Gramcko sale cavilando: “He pensado que aquellos hombres tenían mayor claridad sobre lo íntimo, mayor sensación de lo lírico, mayores posibilidades para lo poético” (*El jinete de la brisa* p. 166). El texto finaliza con esta sentencia: “ante este mundo colonial que no desdeñó la fragancia del hombre —su alma— ya que su cuerpo solamente es corola, carcoma, me quedé pensando gravemente en la época colectiva y dispersa” (p. 169).

Ese contraste entre la contemporaneidad y la nostalgia de la colonia o la evocación de lo más primitivo en Carvallo, ¿querrá decir que se dejaba traspasar por la fuerza de la añoranza y de lo más conservador? Nada de eso. El registro de los artistas a los cuales entregó sus comentarios y observaciones contradice esa cerrazón. Solo citaremos los textos sobre Marisol Escobar, Alejandro Otero, Mateo Manaure y Mercedes Pardo.

El XVIII Salón Oficial de Arte Nacional realizado en 1957 demostró que aún las nuevas tendencias del abstraccionismo y el cinetismo no habían entrado en todos los estamentos de la crítica, los gustos y la aceptación nacional. De tal manera que los textos de Clara Diamant de Sujo y de Ida Gramcko de 1957 y 1958, apostaban por lo más novedoso y audaz.

No obstante, en el caso de Ida Gramcko, la defensa a la contemporaneidad debe entenderse desde su peculiar enfoque. Parafraseando a Marshall Berman, podríamos decir que las visiones de Gramcko son, con frecuencia, antipastorales. En el artículo dedicado a Alejandro Otero, de 1958 —y en otros—, queda delimitado esto con la adjetivación constante a la actualidad: “Si es cierto que nos movemos en un mundo especial, determinado, esta realidad de invenciones, de experimentos diarios y de feérica gesticulación, en su gran movimiento circense, se revela o se plasma de un modo singular en el artista” (“*Coloritmos* y gracia cinética”, p. 22).

Antes de detallar la obra de Otero, se refiere a otro contemporáneo y dice: “Las estructuras de Jesús Soto, cuya exposición entre nosotros fue motivo de reflexión y revuelo, nos parecieron algo así como definiciones centellantes de un gran aspecto del espíritu que condiciona nuestra época” (“*Coloritmos...*”, p. 23). ¿Y qué otra cosa

sino la fugacidad, lo mudable adquiere forma de modernidad en las obras de estos artistas? Fijándose en la obra de Otero, expresa: “Desde el impresionismo, el hombre comenzó a gravitar en el lienzo no como figura, sino como una incandescencia, como una luz dorada, como si en su piel cupiera una paisajística humosa” (p. 25). Al final, una de las virtudes de los *Coloritmos* estaría en esta noción: “Más que sentir la vida en sus múltiples ramificaciones, una detrás de la otra, creo que el arte contemporáneo sería como el acto de percibir en un solo bloque, dentro de un solo raptó, lo vivo, lo viviente” (p. 25). La referencia a la contemporaneidad surge de nuevo al momento de comentar la obra de Marisol Escobar. Así se inicia el texto:⁶

El mundo se ha convertido en caos. La realidad es un derrumbe continuado. Rodean sentimientos, pensamientos deshechos. La ternura, la amistad, la fraternidad, el amor, parecen no tener cabida en esta dimensión huérfana y hueca, donde sólo un vacío, humano y sensible, responde a la vida del creador (“La obra de Marisol Escobar”).⁷

La admiración de Gramcko por estos artistas con sus impactos estéticos se debe a cómo expresaron ese mundo contemporáneo, en el cual la poeta se siente con frecuencia incómoda. Así describe las esculturas de Escobar: “Obras de este tipo impelen, sacuden aunque no quieran sacudir sino relatar, con serios rasgos estéticos, el caos de lo interno y del ambiente” (“La obra de Marisol Escobar”).

Características de su hacer crítico

El oficio crítico está atado a la figura de la écfrasis. Ella cumple una función cuando se utiliza como acercamiento a las obras de artes. La historia de esa figura es ciertamente remota y en los programas de la antigüedad griega se utilizaba como un ejercicio meramente descriptivo. Con posteridad, la écfrasis comenzó a ser entendida como “la presentación verbal de una representación visual”. En su ámbito podría entrar la descripción dentro de una obra de arte narrativa, poética, dramática o de cualquier otro género. Para nosotros, el lado más interesante de la écfrasis es cuando se usa en la crítica.

6. Agradecemos a Kenderzon Pérez Morales el suministro de varios textos de Ida Gramcko transcritos por él. Los originales manuscritos reposan en la Biblioteca Nacional de Venezuela. La lectura de estos materiales fue el incentivo inicial para este artículo. Cuando utilicemos estos textos, indicaremos la ubicación en las cajas donde ellos se encuentran.

7. Caja 2A, carpeta 1. Biblioteca Nacional de Venezuela. Sección de Libros Raros y Manuscritos- Por indicaciones concretas, podemos datar este texto sobre Marisol en 1968.

Michael Rifaterre hace una interesante reflexión sobre la écfrasis y distingue dos tipos, o sería mejor decir dos funciones: una, como empleo crítico y la otra con intenciones literarias. La primera “está basada en el análisis formal de su objeto” y en “principios estéticos explícitos”: “formula juicios de valor y condena o elogia”, “quiere formar el gusto” (p. 162). Esta función se sustenta en las razones técnicas más objetivas que explicarían el sentido evaluativo. En este primer caso, se podría ver cómo coexisten elementos clásicos del ejercicio crítico, es decir, describir, analizar y valorar. Tendría así ese carácter descriptivo y minucioso, tejido con mecanismos con los cuales se vuelve una y otra vez sobre el objeto para analizarlo, interpretarlo, volverlo visible y cargarlo de ideas y valores. Así, la crítica combina de manera simultánea la descripción, el análisis y la interpretación.

En el caso de la literaria, busca la admiración de los lectores y con frecuencia utiliza las obras como pretextos para construir un discurso brillante y creativo. Esta última, según el contexto, puede pasar infravalorada porque podría ser fácilmente atacada por subjetiva, como por la carencia de un método o por tomarlo prestado de otra disciplina. Con respecto a esto, podría afirmarse que la subjetividad, es un elemento inevitable en ambas críticas, porque incluso los patrones de análisis obedecen ya a una exigencia personal.

Gramcko menciona varias veces, en sus textos, que rehúye los análisis fríos y formales; sin embargo, esto no quiere decir la negación de un modelo. Su estilo es filosófico y poético, y desde ese puntal se enfrenta a la obra: “Hoy por hoy —y ya para siempre— me resultará bastante exiguo hablar de arte como de un problema formal” (*El jinete de la brisa*, p. 189). Cuando se acerca a la obra de Carvallo dice: “Más que hablar de pintura de técnica o de dominio, cosas que admira y mira desde muy alto, contamos aquí su fenómeno tutelar, su maravilloso nacimiento entre pescadores, conuqueros, peces, goletas y refranes” (*El jinete de la brisa*, p. 18).

Sin embargo, no están completamente ausentes las referencias a los análisis plásticos y a los elementos compositivos. Por ejemplo, hace comentarios frecuentes sobre el color. En este caso se refiere a Mercedes Pardo: “El color, sutil, casi bellamente ambiguo en sus obras, pareciera un salto más allá, es color y no lo es porque también es significado. El color ha sido y es para mí el instrumento para transmitir otras ilusiones” (“Premio Armando Reverón”).

En el caso de las esculturas de Marisol hace un excelente análisis:

No existe, en toda su obra, en donde la materia se encuentra limpia y hermosamente dominada, una confesión temblorosa y recóndita que pide dulcemente por la ayuda. Marisol Escobar nos brinda, con tintes trágicos pero exentos de lirismo patético, una realidad desmembrada, desarticulada, descompuesta (“La obra de Marisol Escobar”).

Y más adelante: “Un paroxismo hierático transcurre por sus esculturas que desdican de la vida y de la íntima vida. La quietud de lo hambriento. La inmovilidad en lo famélico” (“La obra de Marisol Escobar”).

Los largos años de docencia en el CEGRA dejan su herencia en las citas a algunos filósofos como Jean Paul Sartre, Gaston Bachelard y Martin Heidegger. Pero, cuando le parece oportuno, recurre a psicólogos como Erich Fromm o a mitólogos como Mircea Eliade. Evidentemente, la visión de las obras la lleva a realizar reflexiones más generales sobre la condición humana.

En sus comentarios, y en diferentes momentos, se nota la veteranía en el recorrido por las artes visuales. Así ocurre cuando describe de manera sucinta las corrientes y movimientos de diferentes épocas y fija características útiles para comparar obras, tendencias y artistas. Cuando visita la exposición de arte colonial, por ejemplo, hace un preciso análisis de su recorrido:

Ante los fanales, las cruces de oro calado, los retablos de pálidos colores, las tallas graciosas, primitivas, ingenuas, los pequeños espejos con marcos rococó, ante los bargueños dorados que parecen encerrar recuerdos de seres que si defendieron las gracias de su yo (*El jinete de la brisa*, p. 169).

En un texto quizá inédito, comenta otra exposición de arte colonial y precisa lo siguiente:⁸

El pintor popular se explayó sin artificio; quizás sin cultura pero también con plena espontaneidad. Y su espontaneidad era elemental. Esta elementalidad se manifiesta en el colorido frutal, en el gesto caricioso de la Virgen que acoge a su niño, en los encendidos y los verdes casi campestres.

Pero el artista plástico anónimo no sólo pintó retablos. Talló. Figuras de gran cadencia escultórica, figuras de santos con la mano tendida o el rostro vuelto hacia el ensimismamiento, quedan entre nosotros como una herencia rica de la historia. Y como un legado que nunca será desdeñable y que será valorado en su riqueza (“Memoria gráfica del país...”).

En otro texto manuscrito, se lee lo siguiente sobre una exposición de arte prehispánico:

En el lago de Tacarigua encontramos las terracotas. Tienen un contenido simbólico, desde luego, que se vale, en las terracotas, antropomorfas, de una reunión de elementos: vulva remarcada, cabeza muy ancha, rectangular o semi-lunar, ojos batraciformes, desarrollo excesivo de la región glútea, esteatopigia, anchas caderas, minimización o carencia de senos, abdomen con frecuencia abultado manos que con frecuencia sostienen la cabeza (“Turismo...”).

8. Caja 2A, carpeta 10. Biblioteca Nacional de Venezuela. Sección de Libros Raros y Manuscritos

Cuando aborda las artes, Ida Gramcko no puede alejarse ni negar la capacidad poética de su escritura con su capacidad de creación de imágenes a partir de lo visto. En uno de ellos, el resultado es memorable. Ocurre cuando se dedica a comentar las obras *Collages* de Mercedes Pardo, y aquí la capacidad de ensoñación y evocación se hace poética. “Collages”, “postales” y “álbum” son los términos recurrentes para interpretar la propuesta de Pardo. Notable texto el de Gramcko, en su forma íntima de enfrentarse a la obra; sin embargo, y como curiosidad, no describe con precisión y detalle las imágenes evocadas y construidas de la ciudad mágica y acuática de Italia.

También con una carga lírica poderosa se enfrenta a otras obras que la conmueven. En este sentido, se establece un discurso metafórico, con un énfasis casi literario más que crítico. Ocurre con la obra de Gego: “Pero su cosmicidad evidente enarbola un tejido donde pueden florecer los cardúmenes, los luceros en una noche de felicidad, el pétalo cayendo con rumor inaudible, como de besos en el aire” (“Gego”, p. 4).

Si bien es cierto que su crítica tiene elementos líricos, esto no disminuye su carácter hermenéutico. Téngase en cuenta que tenemos de antemano un objeto de arte sobre el cual estas páginas y textos están continuamente abrevándose en un continuo ir y venir. Segundo, sus imágenes y todo su arsenal retórico no llegan a enturbiar la transparencia de la visión de la obra.

Una poética propia

Uno de los aspectos más interesantes es cómo los textos muestran recurrencias en los gustos, los conceptos, y en la teoría del arte de Ida Gramcko. De tal manera que, cuando comenta sobre un artista o una obra, se podría intuir el diseño de su misma poética, de su creación literaria.

Hay una reiterada preocupación por la relación entre la obra y la psique del autor. Por ejemplo, en un texto maravilloso dedicado al análisis de la obra de Alirio Rodríguez, al referirse a la relación entre la vida y la obra, recurre al término “ubicaciones incongruentes” para desarrollar su idea sobre la percepción de la realidad del neurótico y su proyección estética:

Puede que un artista padezca de rasgos neuróticos, puede que su gran sensibilidad le impida una salud mental a toda prueba, pero sucede, sin embargo, que aún en el caso de que el creador se encuentre sano, su donaire o su brío consistirá en ofrecernos lo imperceptible, lo sutil, lo que nadie ve de las cosas, paisajes, panoramas, rostros, fisonomías u objetos (“¿Qué son las ubicaciones incongruentes?”).⁹

9. Caja 2A, carpeta 27. Biblioteca Nacional de Venezuela. Sección de Libros Raros y Manuscritos

Ese acercamiento a los padecimientos mentales y la relación entre lo estético y lo psicológico es un tópico recurrente. Lo menciona también cuando se refiere al premio Armando Reverón concedido a Mercedes Pardo (“Premio Armando Reverón”).

Cómo no refreírse a la misma Gramcko y acordarse de su obra maestra, *Poemas de una psicótica*, y la certeza sostenida en la introducción del libro, cuando afirma: “Me alegra saber que, aun durante el sufrimiento de mi enfermedad, yo continué siendo poeta” (p. 7).

Otro aspecto también fijado en su poética podría intuirse cuando se refiere a las obras de Mateo Manaure en el catálogo ya citado de 1967. Después de precisar sobre el rumbo de la pintura durante esos años sesenta, dice:

Otro rasgo, aspecto o carácter hay que resaltar en el joven maestro Manaure. Está unido a todo lo asentado anteriormente. Y es éste: Manaure vuelva al óleo después de haber trabajado, durante diez años, con caseína y montajes a base de acrílico. ¿Por qué ha tornado al óleo? (*Preciso y continuo*)

La referencia a ese regreso se precisa de esta manera:

Completamente al óleo en su sentido más estricto. Pero de ningún modo al óleo de ayer. Al óleo antiguo. Al óleo simplemente, desde un mundo suyo de vibrador sosiego. A la pintura sí. A la pintura que se encontraba ya sin deuda de amor para con ella (*Preciso y continuo*).

¿No es quizá una forma también de asumirse ella misma ante la tradición? Recuérdese sus exploraciones en el verso libre, el poema en prosa y la creación de una poesía densa, casi hermética. Estos rasgos más experimentales conviven con formas más contenidas de la métrica. Recuérdese también la trayectoria de Ida Gramcko y sus vínculos con los poetas del 42, los cuales se mantuvieron relacionados con la exploración de las formas tradicionales de la poesía española. El retorno de Ida al soneto y a las estructuras métricas es semejante a la vuelta al óleo de Manaure, pero eso no significaba, en ella ni en el pintor, relegarse de las corrientes contemporáneas, sino asumir una forma más original de emparentarse con ellas.

Esas relaciones complejas con la tradición moderna se presentan en su obra poética, cuando coexisten vínculos con las formas de experimentación libres tanto en lo métrico como en su estilo, y apegos a las formas tradicionales. En cuanto a su escogencia plástica, se decantó por la selección de algunos artistas contemporáneos a los cuales brinda atención muy especial: Marisol Escobar, Alejandro Otero, Mateo Manaure.

Conclusiones

Durante la década de los cincuenta, se produce la emergencia de la actividad crítica de Ida Gramcko, la cual no ha sido precisada aún por los investigadores del arte venezolano. Igual ocurriría con otras mujeres, entre las que se encuentra Clara Diamant de Sujo.

En el contexto de las tendencias contemporáneas, Ida Gramcko se preocupa por la crítica de los artistas de avanzada, pero con una mirada cuestionadora de la vida moderna. En su proyecto no descuida la inclusión del arte popular.

El ejercicio crítico de Gramcko se sostiene en su carácter lírico. Lo hace sin abandonar un arsenal metódico y amplios conocimientos de la tradición y los movimientos artísticos, los cuales les fueron útiles para analizar y contextualizar las obras.

En las reflexiones sobre los diferentes artistas reincide en algunos tópicos, de los cuales se puede extraer una poética basada en ciertos enunciados como a) la neurosis como una forma de existencia, pero que no define propiamente al artista ni a su producción; b) el arte no como elaboración mimética de la realidad; c) la modernidad estética no debería excluir a la tradición, tanto en las formas como en los temas.

Referencias

- Calabrese, Omar. "El lenguaje de la crítica de arte." *Cómo se lee una obra*. Cátedra, 1999, pp. 7-15.
- Esteva-Grillet, Roldán. *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas, siglos XIX y XX*. Con la asistencia de María Antonia González Arnal. Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001.
- Gamboni, Dario. "Critic on Criticism: A critical approach." *Art Criticism since 1900*, edición de Malcom Gee, Manchester University Press, 1993, pp. 38-47.
- Gamboni, Dario. "La crítica del arte en la encrucijada de las representaciones." *Las tretas de lo visible*, edición de G. Siracusano, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2007, pp. 197-225.
- Gramcko, Ida. "Color existencial." *El Nacional*, 29 jun. 1983, p. A4.
- Gramcko, Ida. "Coloritmos y gracia cinética." *Shell* (Caracas), n.º 27, 1958, pp. 21-24.
- Gramcko, Ida. "Gego." *El Nacional*, 1 ago. 1984, p. A4
- Gramcko, Ida. *El jinete de la brisa*. Caracas, Editorial Arte, 1967.

- Gramcko, Ida. "Memoria gráfica del país: Tallas y retablos." Manuscrito.
- Gramcko, Ida. "La obra de Marisol Escobar." Manuscrito.
- Gramcko, Ida. "La oposición a lo tecnificado." *Lo mágico, lo religioso*, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1988. Catálogo de la exposición.
- Gramcko, Ida. *Poemas de una psicótica*. Caracas, Editorial Arte, 1964.
- Gramcko, Ida. *Preciso y continuo*. Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1967.
- Gramcko, Ida. "Premio Armando Reverón." *El Nacional* (Caracas), 15 mayo 1991, p. A5
- Gramcko, Ida. "¿Qué son las ubicaciones incongruentes?" Manuscrito.
- Gramcko, Ida. "Tribal." Caracas. Galería Félix, 1994. Catálogo de la exposición del artista Miguel Sanoja.
- Gramcko, Ida. "Turismo: Exposición arqueológica venezolana." Manuscrito.
- Gramcko, Ida. "Un álbum." *El Nacional*, 28 dic. 1983, p. A4.
- Guanipa, Moraima. "El discurso incómodo: La crítica de arte en la prensa venezolana (años 60 y 70)." *Anuario ININCO: Investigaciones de la comunicación 2*, vol. 17, 2005, pp. 335-353.
- Heffernan, James. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago Press, 1993.
- Heffernan, James. "Speaking for Pictures: The rhetoric of art criticism." *Word & Image*, vol. 15, n.º 1, 1999, pp. 19-33.
- Noriega, Simón. *La crítica de arte en Venezuela*. 2.ª ed., Mérida (Venezuela), Universidad de Los Andes, 2011.
- Pizarro, Ana. "Marta Traba: Resistencia y modernización." *Mirar en América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2005, pp. IX-XLIX.
- Rifaterre, Michael. "La ilusión de Écfrasis." *Literatura y pintura*, edición de Antonio Monegal, Arco, 2000, pp. 161-183.
- Villa, Rocío de la. "El origen de la crítica de arte y los salones." *La crítica de arte: Historia, teoría y praxis*, coordinación de Anna María Guasch Ferrer, Ediciones del Serbal, 2003, pp. 23-62.