

Anotaciones sobre una épica del paisaje urbano en la obra de Edgar Queipo

Juan Calzadilla

Edgar Queipo se dio a conocer como integrante de una promoción de dibujantes que surgió a comienzos de la década del setenta alrededor de las escuelas de arte de Maracaibo. A esa promoción pertenecieron también, por ubicuidad y vocación, Ender Cepeda, Carmelo Niño, Angel Peña, Oswaldo Parra, Henry Bermúdez, Felisberto Cuevas, Oswaldo Parra, Edwin Villasmil, Pablo Durán, entre otros. Su visión poco académica les permitió a estos figurativos de nuevo cuño abordar aspectos insólitos y temáticas mágicas de la marginalidad. El oficio, mezcla de autodidactismo y lecciones de anatomía aprendidas en libros y tenazmente volcadas a una dibujística laboriosa y a menudo prolífica en su gusto por la descripción y la anécdota estrafalaria, derivó en una figuración autóctona que se apartaba de toda óptica convencional. Esos creadores, con Queipo a la cabeza, no formaron una generación y ni siquiera salieron de los talleres o escuelas de Maracaibo, pero se identificaron entre sí por el grado de irreverencia con que se apoyaron en el dibujo y en la caricatura para renovar el espectro de la figuración, igual que lo habían hecho un poco antes, con otras características, los zulianos Diego Barboza y José Ramón Sánchez, quien llena él sólo un rico capítulo del surrealismo venezolano.

Independientemente de que estuvieran o no agrupados, todos empezaron sus carreras como dibujantes que encontraban en la resistencia del medio a aceptarlos un estímulo para trabajar sus obras de manera marginal al estatus, pero también para cuestionar los valores consagrados y las instituciones. La pintura figurativa había entrado en un letargo tenso en todo el país y la educación que se recibía en las escuelas de arte con miras a formar pintores era ya deplorable. En el dibujo tuvieron esos jóvenes iconoclastas una herramienta crítica de la cual podían disponer sin tener que someterse a los jurados de los salones ni asistir a éstos a buscar consagración. Ellos mismos organizaban en Maracaibo sus formas de participación colectiva, asimilados a grupos literarios o por cuenta propia, para expresarse a través del panfleto, la caricatura, la ilustración, los manifiestos y revistas, tal como se pudo apreciar en la actividad irreverente aunque de corta vida del grupo Guillo. El dibujo marabino de los años setenta fue muy rico en manifestaciones y está en la base de los lenguajes pictóricos que luego desarrollaron algunos de sus practicantes. En este sentido, antes de hacerse pintores, tuvieron la oportunidad de acceder a un lenguaje como el dibujo, mucho más flexible que la pintura o la escultura para aplicarse a géneros intermedios como el diseño gráfico, el grabado, la caricatura, la ilustración, vías en las cuales aquella promoción encontró cauce para

ser aceptada por el establecimiento. El dibujo representó también para ellos una herramienta de fácil alcance, con la que podían lograr las destrezas que los conducirían, tal como ocurrió en los casos más conspicuos, al oficio de pintores, de una manera autodidáctica y segura.

Todos esos hechos supusieron un proceso lento, bien documentado pero acerca del cual todavía no se ha escrito lo suficiente y que ahora esbozamos como para un debate futuro.

Negarse a aceptar la obra de arte como pura expresión de la armonía de sus componentes visuales, como planteaba Maurice Denis en su famosa definición de la pintura, justifica que se pueda tomar partido por una figuración crítica o, también, por un arte fantástico que nuestra tradición formalista se ha negado a aceptar. Y si algo puede tener sentido es que el artista comprometido llegue a considerarse, no precisamente un pintor sino un artesano, un oficiante oscuro e iconoclasta.

En todo caso, no podemos formarnos una imagen fidedigna del arte zuliano de los setenta sin asociarla a la idea de que la fortaleza de esta imagen se encuentra casi exclusivamente en el dibujo y en las obras sobre papel. Y no es éste un juicio concluyente que muestre, de nuestra parte, un interés particular en preferir el dibujo a la pintura. Premios y distinciones ganados por los gráficos zulianos en los salones que se celebraban en el país son, más que documento irrefutable, una experiencia con la que a diario nos encontrábamos al visitar estos eventos en donde, en todas partes, la participación de artista zuliano recibía gran atención.

Nostalgias y mitologías

Una característica del dibujo zuliano de los años 70 fue la nostalgia por el laminario de la Edad Media y el Renacimiento. Esta afección se hace patente también en cierta inclinación a mitificar las costumbres y tipologías de la cultura popular, de las zonas rurales y urbanas del Zulia, de modo anecdótico y con humor picaresco y con ingredientes no pocas veces absurdos y surrealistas, transplantados luego a la pintura. Queipo pareciera ser, de ese grupo, el que más se interesó en la lectura desenfadada de los estilos de ilustración del arte clásico y medieval para aplicarlos, por el lado de la técnica, menos que por los temas, a su propia obra.

Sergio antillano, el crítico de arte marabino más importante, encontraba en el afán de Queipo por adoptar un lenguaje extrapolado de las mitologías occidentales una forma de arte que, en su caso, se adecuaba a los caracteres de la realidad marginal y suburbana, a las costumbres e idiosincrasias del maracuchismo. "Sus imágenes –decía Antillano- no las extrajo de ningún libro aunque leyó algunos sobre mitos. Queipo vivió sus días de niño en La Guajira. Salinares, dunas, viento. La muchacha que corre detrás de sus corderos mientras su manta se hincha con el viento. Una mariposa. El Jagüey".

Los comienzos

En los comienzos de su carrera empleó tinta china, aguadas y tonos ocres derivados de los pigmentos de agua, aplicándolos sobre soportes de papel, que le permitían trabajar en

un estilo incisivo, de penetrantes atmósferas y efectos dramáticos, combinando los temas del retrato y las escenas con personajes sacados de un imaginario estrambótico, no exento del humor y la rabia de los surrealistas, y habitado por seres fantásticos que parecían salidos de los aquelarres de Goya o de los cuentos de Kafka, tal como se aprecia en la serie de ilustraciones que hiciera Queipo para la famosa pieza de Samuel Beckett, Esperando a Godot. Las imágenes reflejan el clima absurdo que caracteriza al teatro del autor irlandés, y esta característica se encuentra como un estribillo en todos los trabajos de esta época en que Queipo optó por el dibujo.

Cuando se trabaja con este medio para lograr efectos propios de la pintura como la atmósfera y la perspectiva, extendiendo las tintas en superficie sobre el papel para lograr texturas corridas, el proceso resulta lento y laborioso. El dibujo es poco productivo cuando se usa la plumilla para construir los volúmenes. Por eso esta etapa inicial fue útil más que todo para el aprendizaje pictórico a que se entregó en adelante Queipo cuando descubrió que podía reemplazar el papel por otros soportes más consistentes.

Versatilidad técnica

Uno de los rasgos sobresalientes de Queipo es su versatilidad técnica. Él ha estado, a lo largo de su carrera, explorando el uso de materiales y pigmentos de diverso signo y adecuándolos a su lenguaje expresivo. Fue así como partió del dibujo y ha continuado siendo, ante todo, un dibujante (el dibujo ha sido para él medio investigativo).

Recordemos que la mayoría de sus trabajos hasta la década de los noventa está realizada sobre papel. La escogencia de una determinada técnica está en razón directa del provecho que pueda sacarle un creador, sobre todo si es él el que la ha creado. Pero esto no significa que no pueda hacer uso, incluso simultáneamente, de otras técnicas. Reverón es en este sentido un ejemplo. En sus primeros tiempos adoptó el óleo sobre tela y realizó con este binomio algunas de sus mejores obras. Pero a partir de 1930 empleó la ténpera antes de sustituir este colorante convencional por pigmentos minerales y orgánicos disueltos en cola, obteniendo con ello una técnica heteróclita que consistía en extender sobre el papel los pigmentos de agua muy licuados y esperar a que secan. Poco después comenzó a trabajar con un tipo de temple a base de ingredientes naturales y minerales, con el cual ejecutó sus obras del llamado Período Blanco, obras pintadas sobre yute o arpillera, que es un lienzo empleado en el embalaje de mercancías secas. El material de yute se lo proporcionaban los comerciantes mayoristas de La Guaira y Caracas.

Queipo ha sido también reacio al uso de las técnicas convencionales y ha creado procedimientos propios como la preparación de sus bastidores con lienzo de fique, que es un yute criollo obtenido de una fibra vegetal y que se usa para la fabricación de sacos de transportar café y otros granos. El fique ofrece una calidad muy parecida a la del yute pues presenta una trama reticular rugosa, compuesta por granos y ojetes que dejan pasar la luz y la exponen

a la vista como un recurso plástico; la coloración sepia del lienzo se convierte en un valor de entonación de la pintura resultante. Este descubrimiento tuvo singular importancia en la obra de Queipo y se podría decir que constituye el eje central de su trabajo, pues señala, además, la transición desde la serie de dibujos de una primera época hasta el momento en que introduce la robusta definición volumétrica que encontramos en su época de madurez, hasta hoy. Incluso, el carácter escultórico de sus retratos y escenas criollas pudo haber sido resultado de la preparación del fique para recibir una capa de pintura a base de pastel. Y esto significó un cambio definitivo en la evolución de su obra.

El retrato, instantes de un reparo a la realidad, que la embellece

El retrato ha estado más asociado en la obra de Queipo a la construcción de un modelo de personaje nativo que a la verificación de su parecido con un sujeto determinado. El retrato está en todas sus etapas desde que comenzó a pintar. Para Queipo viene a ser la marca misma de su estilo y está presente como rostro, máscara, cuerpo, busto o grupo de personajes a lo largo de toda su obra. Frecuentemente representa figuras femeninas resueltas volumétricamente para dar la sensación (como también ocurría en el caso de Emerio Darío Lunar respecto a su extraña retratística) de llenura de los cuerpos mediante un empaste rápido que cubre en espesor la tela. Delante de ésta se tiene la impresión de que, pudiendo el artista eximirse de copiar el modelo, puede limitarse a imaginarlo con la misma fuerza que si lo estuviera mirando.

En todo caso, Queipo ha visto en estas figuras enigmáticas y dulces el tipo de mujer mestiza que él asocia con el ideal de belleza de la mujer zuliana. La volumetría que acusa la definición de las formas se caracteriza por el sintetismo y la celeridad de movimiento de la pincelada o el empaste y con cierta frecuencia favorece la intención de Queipo de apoyarse deliberadamente en el estilo de ciertos maestros como Cézanne, Van Gogh o Picasso.

De unos y otros pareciera asumir como propios algunos rasgos constructivos, pero también la obsesividad con que retoma una y otra vez un mismo modelo.

Imaginario para un neo-realismo social

El imaginario de Queipo visto desde cierta perspectiva y cuando lo contextualizamos en la historia del arte figurativo puede ofrecer argumento para aproximar su pintura al realismo social de la pintura venezolana de aquel período histórico en que el país atravesaba por grandes reclamos sociales (entre 1936 y 1945) y los pintores iban a iniciar una rebelión contra la pintura abstracta. La definición del tema que descansa en unos personajes que ocupan un primer plano, la persistencia de la anécdota que remite al paisaje rural o urbano, la propensión a los formatos murales y a la simbología de los temas por sobre la descripción, son caracteres que pudieran aducirse como argumento para encontrar en la pintura de Queipo afinidades con un realismo social que, para sorpresa de todos, guarda relación con todo lo que en materia de empoderamiento del pueblo está ocurriendo actualmente en nuestro país.

Sin duda que por su eclecticismo aplicado a la búsqueda de una pintura identitaria, regionalista en sus temas y universal en sus referencias icónicas a las vanguardias universales (con algo de invención técnica), Edgar Queipo no puede ser fácilmente catalogado, y esa no es nuestra misión. La de Queipo es una obra varia y densa en sus diversos planteamientos, obra que tan pronto roza un simbolismo provisto de fuerza evocativa y poder abstractivo suficientes para sintetizar acciones complejas en donde el argumento aparece facetado, fragmentado, sesgado o mitificado. Mezcla de figuración mágica y de, por momentos, realismo social, en la cual poco falta para que, detrás de su estilo barroco y

desenfadado, descubramos, también, en otro tipo de búsqueda, un costumbrismo rayano en la ilustración, en todo lo cual vuelve a aparecer la marca de ese dibujo constructivo que ha sido como el leit motif de toda la obra de Queipo, este malabarista de un circo estatuario.

Por una épica del paisaje urbano: Mixtura del puerto

Ya hemos visto que la manera de definir la figura humana como el eje del cuadro para resaltar sus formas a través del recurso al modelado escultórico, no ha sido la única preocupación de Queipo. Sus retratos hemos dicho que ocupan gran parte del espacio y tiempo de su obra, pero no menos verdad es que Queipo se esmeró en contextualizar sus figuras en un ambiente que a veces coincide con un trozo de paisaje rural o urbano a través de una lógica sencilla: la propia del retrato. Otras veces procura asignarles a las figuras función en el espacio con la misma fuerza que pone para que el paisaje y el asunto protagonicen por partes iguales.

Y ahí está, como comprobación, esa suerte de surrealismo adosado a unos muros que danzan sobre las aguas del puerto.

Pocas veces, eso sí, ha tratado el paisaje puro, incluso el paisaje nativo, como hacían los pintores del Círculo de Bellas Artes y sus seguidores. Las figuras de Queipo se superponen al paisaje donde se insertan, para llenarlo materialmente, con sencilla arrogancia y llamar nuestra atención hacia ese pasado ideal que sus mujeres de otro tiempo encarnan. Para Queipo el paisaje continúa reñido con los personajes. Y el lo coloca sobre los cielos recortados como para que den la impresión de que el paisaje viene de otro lugar. O como si se viera en una ventana habitada por la memoria, donde se ha situado el espectador. Queipo nos propone la paradoja de que no sepamos si el cuadro consiste en una simulación de lo real o de lo que están imaginando sus personajes. Le proporciona al punto de vista un marco surrealista que permite que algunos objetos estén a punto de caer y las personas y los relojes floten impersonalmente. Por otra parte Queipo, sabe también hacer del paisaje un espacio simbólico y el lugar de lo sagrado, como lo que rodea inmediatamente a un altar. El paisaje no es un escenario ni el lugar de los hechos, sino aquello que se invoca, se imagina o sueña desde lo visible de él. Y en eso consiste la dinámica de sus representaciones. En una suerte de metamorfosis que está al alcance de las manos pero que sólo se produce en nuestras mentes.

Por esta vía Queipo ha llegado a convertirse, en su última fase, en el pintor de lo urbano de Maracaibo, en un cartógrafo ubicuo, atraído por la arquitectura y los iconos de la ciudad, en un estilo que se vuelve cada vez más meticuloso y ambicioso, y que lo llevará probablemente al muralismo, si es que sus obras últimas no son ya bocetos de cristalerías orbitantes, donde resuenan el sol inclemente de Maracaibo y galaxias de colores. Ahora hace sus retratos a cielo abierto, sin que posen los personajes, pero conservando en éstos sus atuendos antiguos, su solemnidad llana y un talante más monumental, como si rivalizaran con las gruesas columnas de los atlantes que están detrás, en el plano superior.

De allí que Queipo cifre su principal aportación a la pintura en este pórtico urbano sin mediciones que nos hace pensar en un paisajista veneciano que ha vuelto a su lago.

Para referirse a esta propuesta, si así puede llamarse, Queipo utiliza el término de **Mixtura del puerto**, es decir, el lugar de fusión y transfusión de varias culturas, la vitrina pública del contrabando de imágenes y su trasiego y transformación desde la modernidad europea hasta las tranquilas aguas de sus telas. Allí donde no faltan la iglesia de Auvers, la línea opulenta de Picasso, los pajares diagonales de Cézanne, las meninas de Velásquez ni los edificios de la Plaza Baralt, justamente enfrente de donde hoy se levanta el Camlb. Todo a saco.

En esa combinación de realidades en la cual se pone de por medio, entre las figuras y el paisaje, un segmento de la utopía y de los sueños, está justamente la clave para comprender la propuesta con que Queipo encara el reto de empujar hacia adelante a la pintura zuliana.

Esperemos a ver qué pasa.

Juan Calzadilla

Un poco del perfil de Edgar Queipo¹

Nació en Maracaibo el 19 de marzo de 1951.

Su infancia la vivió en Tulé, municipio Mara y la baja Guajira.

Artista visual (pintor y dibujante). Realizó estudios en la Escuela de Artes Plásticas Neptalí Rincón (1968-1971) Taller de grabado de la misma escuela (1981-1983).

Trabajo durante 16 años como dibujante y diseñador en el Departamento de Dibujo de la dirección de Cultura de L.U.Z. (1970-1986).

Fue profesor 2 años en la Sección pedagógica de Reeducación

De la Cárcel Nacional de Sabaneta conjuntamente con El Taller de Telémaco y el Centro de investigaciones Criminológicas de LUZ.

1 queipianos@gmail.com



<https://www.facebook.com/edgar.queipo?mibextid=JRoKGI>

<https://www.instagram.com/edgarqueipoarte?igsh=MTZzbHpvdTU4dnV1dQ==>

“Creación tras las Rejas” (1979-1981) profesor de pintura y dibujo en el Barrió “Raúl Leoní” con el Frente de cultura popular 1977- 78.

Diseño y fue el impresor en offse del libro “Maleconeros” cuentos de José Quintero Weir. 1977.

Miembro fundador del Grupo Guillo- Taller de Telémaco-Frente de Cultura Popular, Movimiento de lo poderes creadores del Pueblo “Aquiles Naza”. Cooperativa Arte Zulia.

Ha participado en numerosas publicaciones tales como “El pez que Fuma”- La Revista Guillo. “En ristre” Por asalto. La Foja. La Cuadriga del Sol. Esproleta. El Cayuco de papel, ediciones del pueblo, la Gárgola, entre otras.

Viajó 1989. Galería Bass. Exposición “Venezuela Arte Emergente” Deutsche Bank. Frankfurt am Main- Bremen-Gottingen Alemania. París, Francia.

Secretario Adjunto de Cultura del Estado Zulia en el año 1995.

Ha desarrollado experiencias en diferentes Técnicas pictóricas tales como tinta china s/ papel, Pastel fijado s/fique, acrílico s/tela, grabado s/metal, serigrafía, Óleo s/tela y las nuevas Tecnologías como impresiones en plotter s/tela. Color Láser s/papel.

Según César Chirinos “trata de penetrar los problemas socio-históricos Venezolanos. Por un lado el aprendizaje progresivo de técnicas y creación y por otro lado por los actos de compromiso humanos, para llegar a un ostracismo que él ha separado de su idea y de su deseo de influenciar el arte por la sociedad y la sociedad por el arte.(...) sus personajes son paisajes y su contenido en general, han estado desprovistos de lo inútil hasta que las imágenes se ajustan espontáneamente en su espacio telúrico. Él ha fijado la orientación de los deseos de su poesía plástica hacia los temas tanto rurales como urbanos sobre los cuales, él había trabajado tanto. El dibujo es ponderado siguiendo las

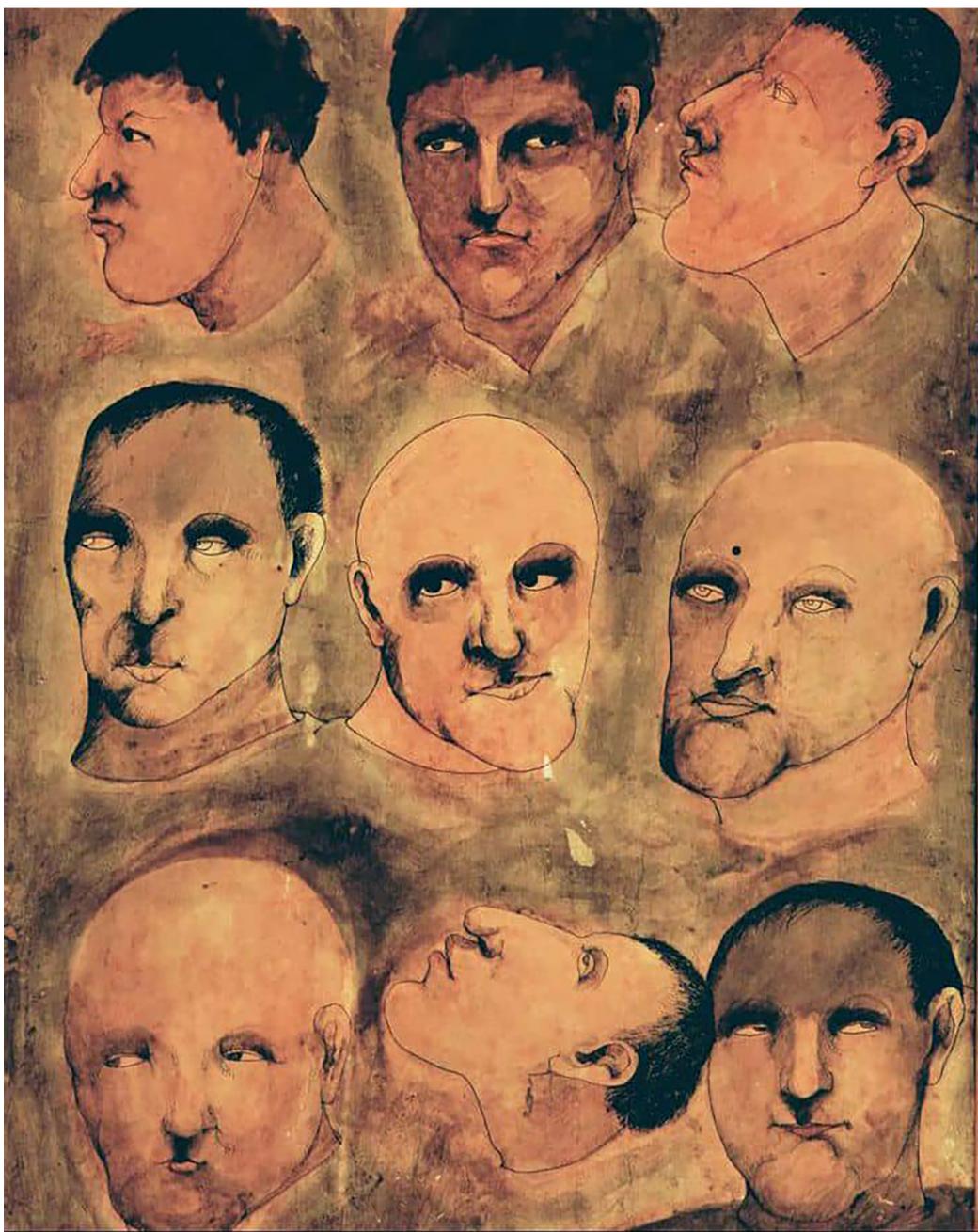
posibilidades de línea y el arte del dibujar, la costumbre de elegir el mejor de cada escuela, olvidando su propio potencial, está descartada para dar lugar a un color vigoroso sobre un material (el fique), notablemente mágico y sincrético. Sus personajes, de sentimientos transparentes, nos recuerdan las comunidades que oscilan entre el amor y la naturaleza.

También podemos mencionar la reseña reciente y parte del texto de Oscar González Bogen que dice lo siguiente.

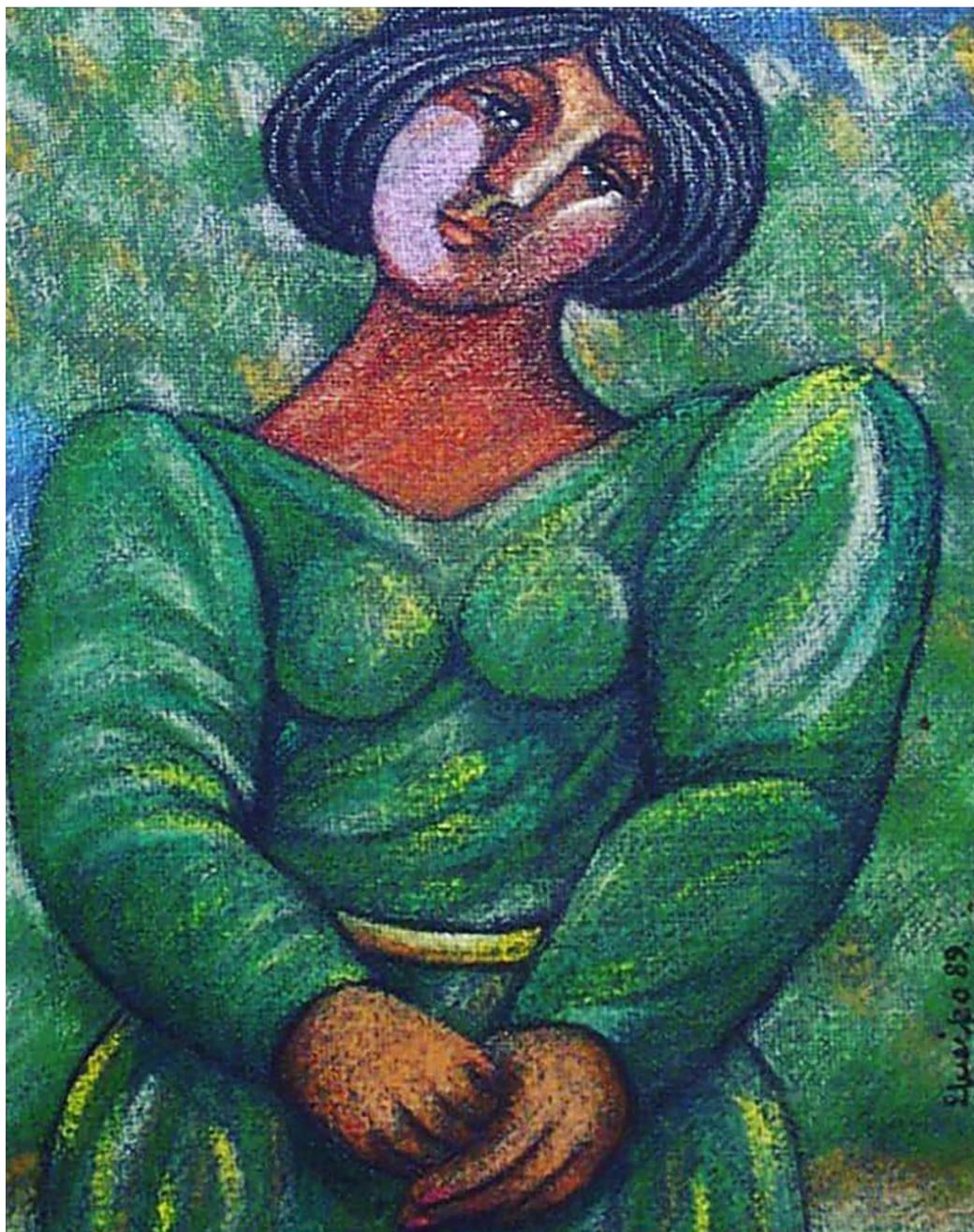
“En la obra de Edgar Queipo el tema principal, el que domina casi en forma única, es la figura humana como expresión de una realidad poética engarzada a los sueños; pareciera que su propósito al pintar fuera el de embellecer artísticamente la vida a través de temas, percepciones y vivencias transformadas con un gran sentido Lírico porque la posición que asume frente a su lenguaje es la misma que asume frente a la realidad”.



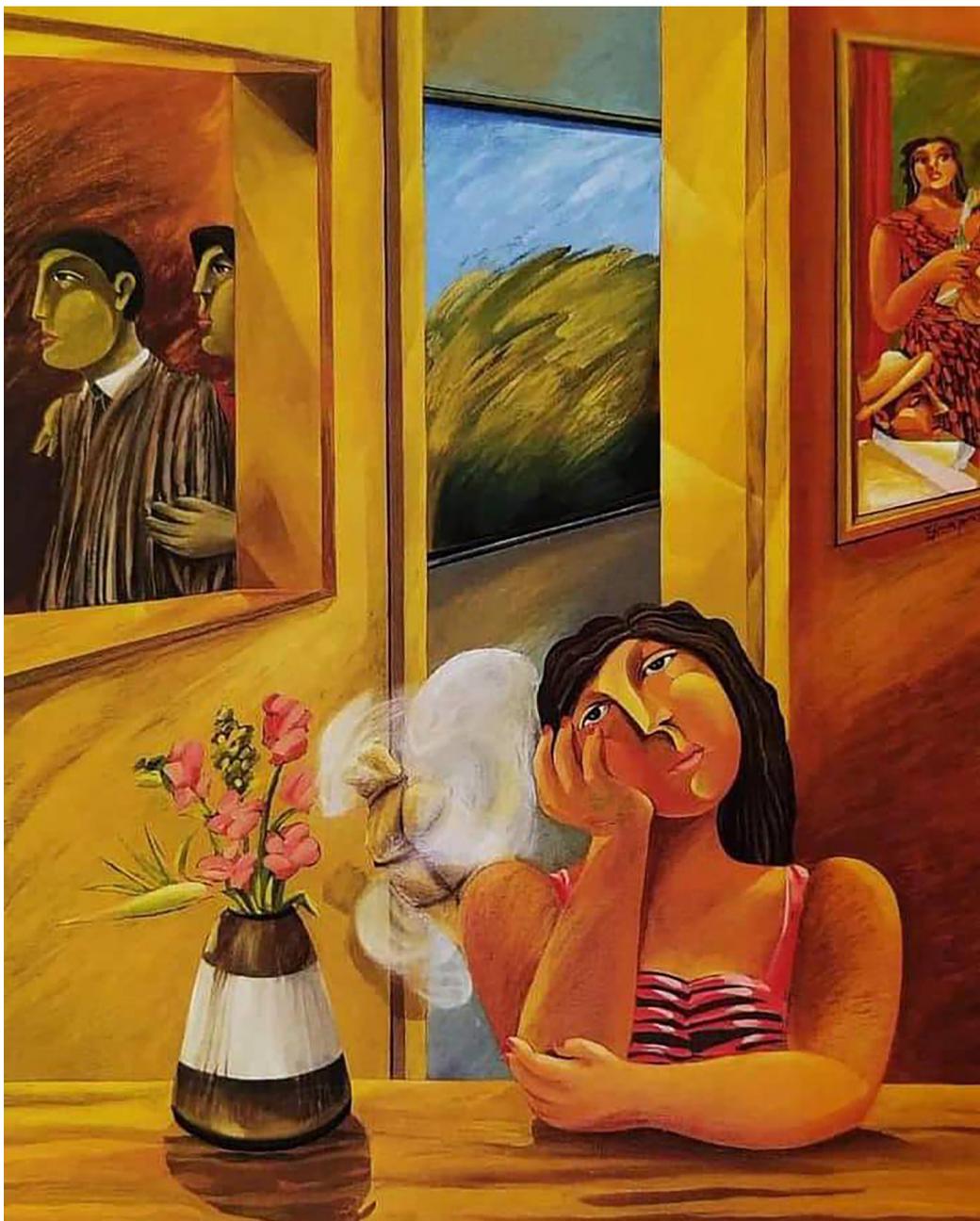
Esperando a Godot. Técnica: Tinta china, café, azul de metileno y yodina. S/papel. Medidas: 0.76x0.55 m. Año: 1973. Colección LaRoche-Lopez.



Perfil psicológico del personaje. Técnica: plumilla en tinta china y aguadas s/ papel. Medidas: 0.76x0.48 m. Año: 1976. Colección Isilio Pirela.



Muchacha en verde. Técnica: tiza pastel s/fique, coleso. Medidas: 0.76x0.48 m. Año: 1989. Colección Carlos Castellanos Aristiguieta.



De la serie los Humitos. Técnica: Óleo s/tela. Medidas: 1.30x0.80 m. Año:1991. Colección privada.



Muchacha en amarillo en la plaza. Técnica: Óleo s/ tela. Medidas: 1.10x0.80 m. Año: 2005. Colección privada.



Baile en el sombrero. Técnica: óleo s/ tela. Medidas: 0.78x0.57 m. Año:2013. Colección privada.



Árbol de gallo. Técnica: Óleo s/ Tela. Medidas: 1.20x1.00 m. Año: 2022. Colección Néstor Gallo verde



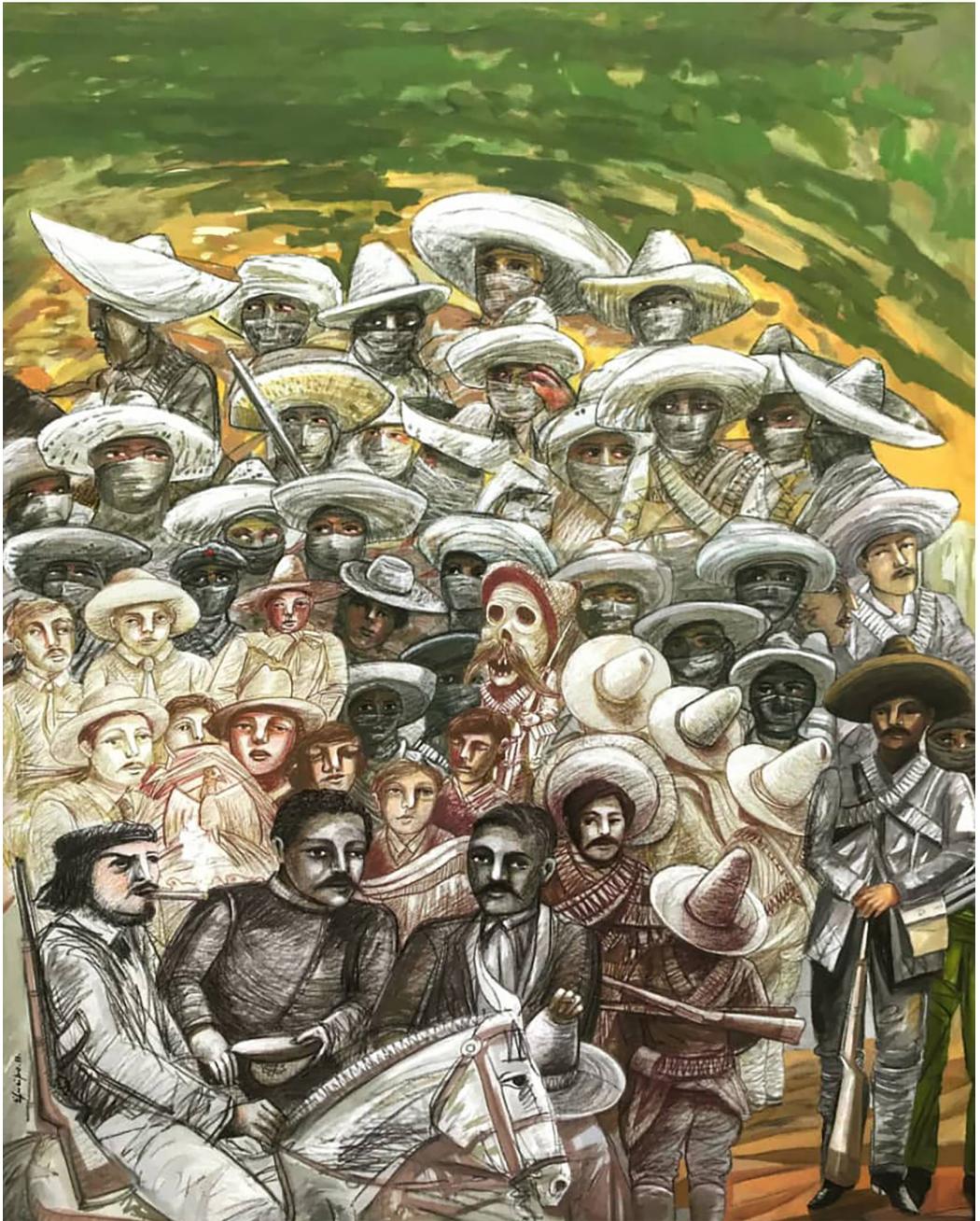
Café en la montaña. Técnica: Óleo s/ fique, coletó. Medidas: 0.40x1.20 m. Año: 1992. Colección: Neva Mora.



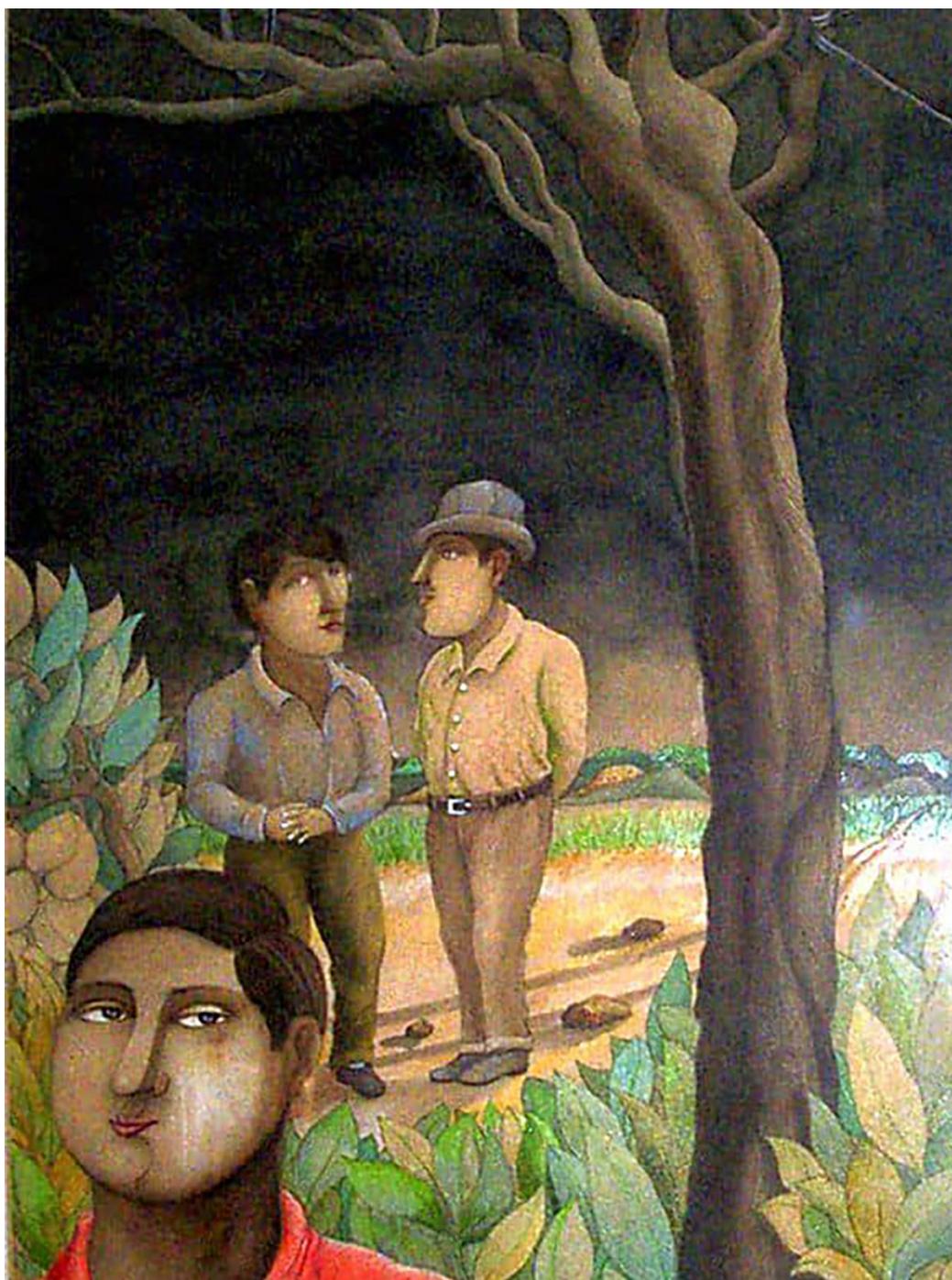
María Antonieta en la plaza Baralt. Técnica: óleo s/ tela. Medidas: 1.20x2.20 m. Año: 2018. Colección privada.



Muchacha con frutas. Técnica: Acrílico s/Tela. Medidas: 0.68x0.48 m. Año: 2023. Colección Yasmin Pacia.



Doña Chepita la calavera, vende sus flores para celebrar el día de los muertos y yo le rindo homenaje a José Guadalupe Posada, el cuate que valorizo, visualizo, generalizo y popularizo la Catrina. Aquí los Cuates Pancho Villa y Emiliano Zapata acompañados por una montaña de revolucionarios. Autor: Edgar Queipo. Técnica: materiales diversos. Medidas: 1.16x0.92 m. Año: 2012. Colección del pintor.



De la serie de los caminos verdes. Técnica: tinta chinas s/papel. Medidas: 0.74 x0.48 m. Año:1.975.



Muchacha con mariposas amarillas. Técnica: Acrílico s/tela. Medidas: 0.90x0.50 m. Año: 2023.



Canto de Gallo con salamandra. Técnica: Acrílica s/Tela. Medidas: 1.20x1.00 m. Año: 2008. Colección privada.