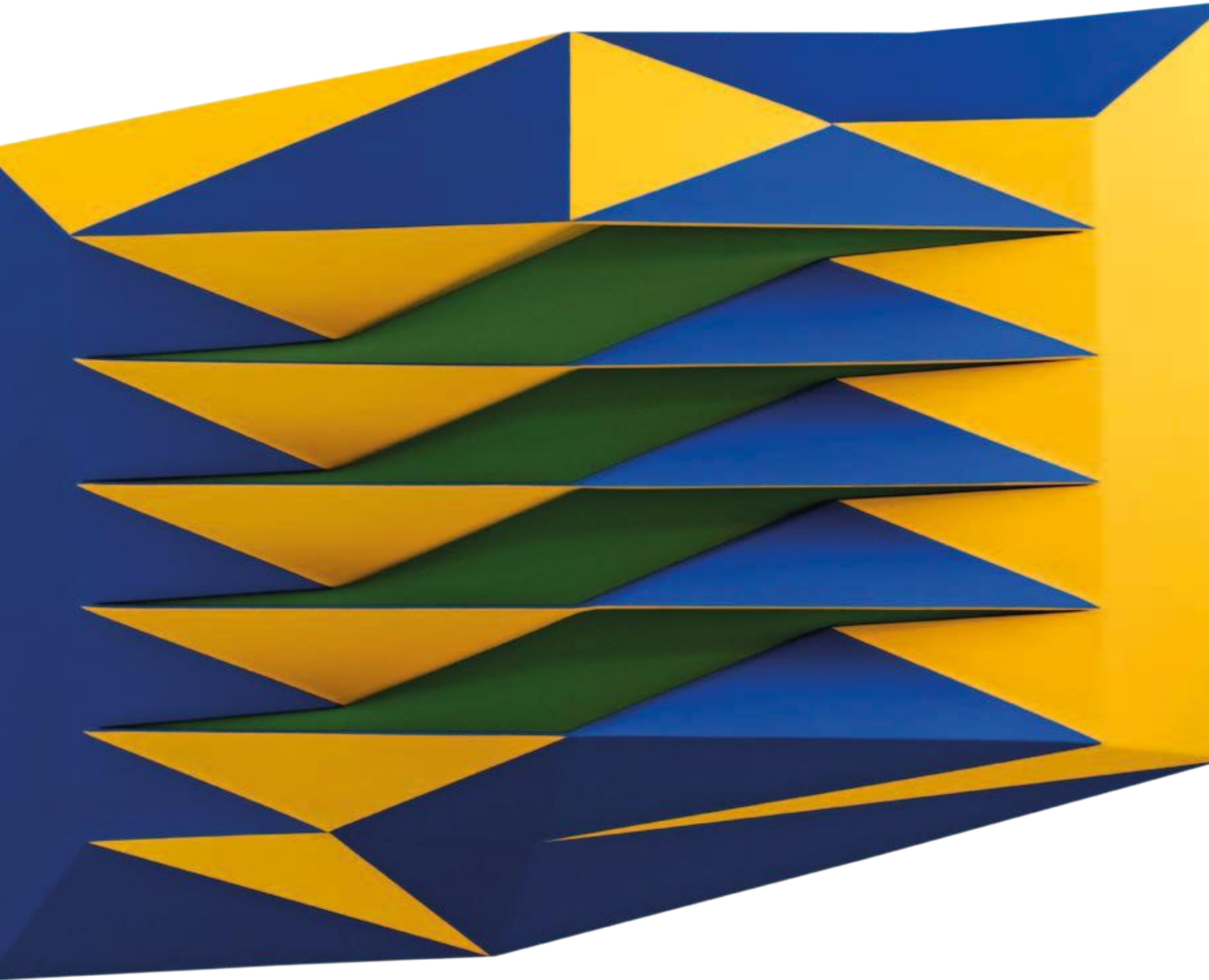


WILLIAM BARBOSA

sculptor | escultor



EDITORIAL DIRECTION AND PRODUCTION
DIRECCIÓN EDITORIAL Y PRODUCCIÓN
Durban Segnini Gallery

TEXTS
TEXTOS
César Segnini
Perán Erminy

TRANSLATION
TRADUCCIÓN
Laura Ordanza

TEXT EDITING AND
GENERAL REVISION
EDICIÓN DE TEXTO
Y REVISIÓN GENERAL
Marisa Mena

GRAPHIC DESIGN
DISEÑO GRÁFICO
Zilah Rojas

PHOTOGRAPHY
FOTOGRAFÍA
Orlando Acosta
William Barbosa
Efotodigital
Agnés Herrera
Félix Hernández
Myoung-jin Kho
Javier Marín

DIGITAL RETOUCH
RETOQUE DIGITAL
Miguel Ángel Canchari
David Ladera

PRINTING AND PRINTOUT
PREPrensa E IMPRESIÓN
Editorial Arte

LEGAL DEPOSIT
DEPÓSITO LEGAL
If2222016700151
ISBN 978-980-7582-08-7
Printed in Venezuela
Impreso en Venezuela

©William Barbosa, 2016
©Durban Segnini Gallery, 2016
All rights reserved
Todos los derechos reservados

www.wbarbosa.com
@barbosaescultor
barbosaescultor@hotmail.com

WILLIAM BARBOSA
sculptor | escultor



A Lisbeth Suárez, mi compañera,
y a mis hijos
José Leonardo, Byron y Raquel

CONTENIDO

- I. WILLIAM BARBOSA. SCULPTOR p. 8
WILLIAM BARBOSA. ESCULTOR p. 10
César Segnini
- II. THE FORMAL COHESION THAT RUNS THROUGH
WILLIAM BARBOSA'S SCULPTURES p. 13
LA COHESIÓN FORMAL DE LAS ESCULTURAS
DE WILLIAM BARBOSA p. 25
Perán Erminy
- III. EXPRESSIVE FREESTYLE WORKS p. 36
OBRAS DE CONCEPCIÓN INDEPENDIENTE

SPATIAL INTERVENTION WORKS p. 126
OBRAS DE INTERVENCIÓN ESPACIAL

ARCHITECTURAL INTERVENTION WORKS p. 144
OBRAS DE INTERVENCIÓN ARQUITECTÓNICA
- IV. ARTISTIC TRAJECTORY p. 168
TRAYECTORIA PLÁSTICA

WILLIAM BARBOSA, SCULPTOR

César Segnini

Venezuelan sculpture begins as a historic and artistic expression distinguished by its own characteristics, closely linked to the entire Modern art movement and more specifically to the work of the sculptor Francisco Narváez.

From the onset, it is also specially influenced by Abstraction, Geometric art and Kinetic art, aesthetic movements that would mark the course of art in Venezuela from the second half of the 20th century to date. Jesús Soto, Alejandro Otero, Carlos Cruz-Diez, Víctor Valera, Carlos González Bogen, Pedro Briceño, Lía Bermúdez, Pedro Barreto and Harry Abend are all precursors of modern sculpture.

We must point out two historic events that are decidedly related to the consolidation of the abstract, geometric and kinetic styles in the development of sculpture in Venezuela. First, the emergence in Paris of the group Los Disidentes (1945-1950), which breaks with the traditional teachings of the School of Fine Arts, as may be appreciated in its celebrated “Manifiesto NO” and in the publication of the five editions of its namesake magazine. Second, the construction of the University of Caracas that begins in the year 1952 under the direction of the architect Carlos Raúl Villanueva, its main promoter and designer. Thus materializes the first instance of the integration of the arts in Latin America. Villanueva commissions the major artists of the Los Disidentes group to design the spaces that will conform this architectural complex, alongside important international artists of the stature of Jean Arp, Víctor Vasarely, Fernad Léger, Henri Laurens, Antoine Pevsner and Alexander Calder, the latter of whom set up a studio at the Technical and Industrial School to design and create the ceiling of the main lecture hall, one of his major works; the sculptors Víctor Valera and Pedro Briceño are frequent visitors to this studio. That same year, Mateo Manaure and Carlos González Bogen inaugurate in Caracas the Cuatro Muros Gallery in a space provided by the architect Villanueva at Urbanización El Silencio. Cuatro Muros is the first gallery devoted to promoting Abstract art in Venezuela.

In the 1970s another group of sculptors rooted in Geometric Abstraction comes to the forefront, a group that included Edgar Guinad, Rafael Barrios and Carlos Medina; subsequently, in the 1980s, William Barbosa and Alberto Cavalieri start to have a relevant presence.

William Barbosa’s sculpture falls in the modern historic tradition of Abstract-Geometric and Kinetic aesthetic. His personal and original creative style is related to other avant-garde movements of similar expressive characteristics, such as Concrete Art, Expansionism and MADI International.

The means used by Barbosa in creating his sculptures are metal, color and special tools. Metallic plates of various sizes and thickness, which may be of iron, stainless steel and more recently aluminum, are cut or bent into geometric folds that will be subsequently welded to achieve the visual shape that the artist’s creativity seeks to attain. The sculpture is then prepared and the colors selected to start the polychromy process. Painting the sculptures to achieve an impeccable finish that will allow them to be placed outdoors requires a special technique.

Barbosa’s sculptures are found in numerous private collections, institutions and museums. The pages of this book reproduce images of great beauty of his works found in private collections, and of monumental sculptures found in urban spaces and gardens, images that give us the opportunity to appreciate the work of a sculptor that distinguishes himself by his very precise sense of scale.

The second manifestation of Barbosa’s artistic production encompasses works incorporated into architecture: reliefs, extensions of walls, arcades and sculptural railings. The doors he has created for residences and shopping malls are veritable sculptural barriers, articulated geometric planes created on the basis of movement, light and depth, that integrate harmoniously into the architecture. We must point out that these doors are original, unique pieces that are true works of art totally unlike those for industrial use that are massed-produced.

Lastly, I would like to point out that this reflection on Barbosa’s work is also the result of my observation and extensive knowledge of his trajectory gained over the course of several years, which allows me to assert that William Barbosa is one of the most prominent sculptors of our time.

WILLIAM BARBOSA, ESCULTOR

César Segnini

La escultura en Venezuela se inicia como expresión histórica y artística con características propias, muy vinculada a todo el modernismo y más específicamente a la obra del escultor Francisco Narváez.

Desde el comienzo recibe también una especial influencia de los movimientos estéticos que trabajan en la abstracción, la geometría y el cinetismo, tendencias que van a marcar el rumbo del arte en Venezuela a partir de la segunda mitad del siglo xx hasta nuestros días. Jesús Soto, Alejandro Otero, Carlos Cruz-Diez, Víctor Valera, Carlos González Bogen, Pedro Briceño, Lía Bermúdez, Pedro Barreto y Harry Abend son precursores de la escultura moderna.

En el desarrollo de la escultura venezolana debemos señalar dos hechos históricos que van a tener una relación definitiva en la consolidación de los lenguajes abstractos, geométricos y cinéticos. En primer término la creación del grupo Los Disidentes (1945-1950) en París, que rompe con la enseñanza tradicional de la Escuela de Artes Plásticas, como se puede apreciar en su célebre Manifiesto NO y en la publicación de los cinco números de la revista del mismo nombre. En segundo lugar la construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas, que se inicia en el año 1952 bajo la dirección del arquitecto Carlos Raúl Villanueva, quien fuera su principal promotor y diseñador. Así se implementa lo que conocemos como el primer ejemplo de integración de las artes en América Latina. Villanueva incorpora al diseño de los espacios del conjunto arquitectónico a los principales artistas del grupo Los Disidentes, al lado de importantes figuras internacionales de la talla de Jean Arp, Victor Vasarely, Fernad Léger, Henri Laurens, Antoine Pevsner y Alexander Calder, quien para el diseño y construcción del techo del Aula Magna, una de sus grandes obras, instala un taller en los espacios de la Escuela Técnica Industrial que frecuentan los escultores Víctor Valera y Pedro Briceño. Ese mismo año, Mateo Manaure y Carlos González Bogen inauguran en Caracas la Galería Cuatro Muros, en un local cedido por el arquitecto Villanueva en la Urbanización El Silencio. Cuatro Muros es la primera galería dedicada a promover el arte abstracto en nuestro país.

En la década de los años setenta se destaca otro grupo de escultores que trabaja en la abstracción geométrica, entre ellos Édgar Guinand, Rafael Barrios y Carlos Medina; en los años ochenta comienzan a tener figuración relevante William Barbosa y Alberto Cavalieri.

La escultura de William Barbosa se inserta en la tradición histórica moderna de la investigación en torno a una estética abstracto-geométrica y cinética. Su lenguaje creador, personal y original, lo relaciona por afinidad expresiva con otros movimientos de vanguardia tales como el Arte Concreto, el Expansionismo y Madí Internacional.

Los medios expresivos que Barbosa utiliza para la elaboración de sus esculturas son el metal, el color y el uso de herramientas especiales. Las láminas metálicas, que pueden ser de hierro, acero inoxidable y más recientemente de aluminio, de diferente tamaño y espesor, son dobladas o cortadas en pliegues geométricos que más tarde van a ser soldadas hasta alcanzar la forma visual que el artista con su sensibilidad se propone. Luego viene la preparación de la escultura y la selección de colores para dar comienzo al proceso de policromía. Pintar las esculturas hasta lograr un acabado impecable requiere de una técnica especial que les permita ser ubicadas a la intemperie.

Las esculturas de Barbosa se encuentran en diversas colecciones privadas, instituciones y museos. En las páginas de este libro se publican bellas imágenes sobre su obra procedentes de colecciones particulares, así como de las esculturas monumentales localizadas en espacios urbanos y jardines, las cuales dejan apreciar a un escultor con un acertado sentido de la escala.

La otra vertiente de la actividad de Barbosa es la obra integrada a la arquitectura: relieves, prolongación de muros, portales y rejas escultóricas. Las puertas para residencias y centros comerciales son verdaderos cerramientos escultóricos, planos articulados de formas geométricas en función del movimiento, la luz y la profundidad, que se integran armoniosamente a la arquitectura. Cabe señalar que se trata de piezas originales y únicas que le confieren el carácter de obra de arte y las diferencia de la producción industrial en serie.

Finalmente debo destacar que estas palabras de reflexión sobre la obra de este artista son también producto de la observancia y el conocimiento que por varios años tengo de su trayectoria, lo cual me permite afirmar que es uno de los escultores más notorios de nuestro tiempo.



THE FORMAL COHESION THAT RUNS THROUGH WILLIAM BARBOSA'S SCULPTURES

Perán Erminy

William Barbosa's sculptures are of optimal quality. Their level of excellence is about the most outstanding we have seen in Venezuela. We are referring to his various types of works in equal parts, from his autonomous and portable artistic pieces to those that integrate functionally into the architecture, going through his monumental works of an urban scale intended for public or private spaces: they all evidence a noticeable line of continuity and a formal and stylistic coherence that identifies them. We state this in terms of a valid synthesis without abiding by a logical and rhetorical order of reasoned argumentation to justify it, but rather as a concession to those who are interested and curious about seeing and enjoying the images of the sculptures but lack sufficient patience to read the entire text presented here.

The superior quality of Barbosa's sculptures to which we refer is the result of a systematically formal and technical, rigorous investigation developed as a reflection and as practical experimentation throughout a vast and productive daily endeavor, carried out with incessant dedication. But it is also the fruits of his great talent and sensibility. From its very conception, William Barbosa constructs his work based on rhythmic structures that rise from primary, plane, Euclidean geometric forms—often triangular or pentagonal—in a vertical direction that spin irregularly or reversibly on the axis of one of the sides, and then on the opposite or on the same side to create volumes, protuberances, reliefs, never abandoning the continuity of one same surface. Geometric planes rework the angles of the next plane with each virtual spin, also changing the curvature of the irregular and illusory spinning movement.

Folds and creases on a same metal plate do not follow the model of "paper birds" or of the prodigious Japanese "origami." The visual dynamic generated by the interplaying facets is not agitated, syncopated or abrupt. Rather, it flows softly without jolting, accelerating or stopping, as if a swivel, replacing the bluntness of the constant angles that divide one plane from the next with a soft roundness that is almost one continuous and steady shape.

Autonomous sculptures that are not part of the architecture produce a very dynamic visual style where contrasts are sudden and radical. On the other hand, works integrated into the architecture—not as accessories but as functional pieces—display a visual energy where the "style" is much more subdued, lighter and fluid, and the reliefs flatten out more gradually. Certain formal, visual and virtual relationships are created between these functional sculptures and the architecture of which they are part, whether to create some general continuity

or to emphasize certain effects by using formal contrasts. But the inevitable difference between the architecture and the integrated work of art is always there, the work of art being more visually attractive, animated and expressive.

The importance of the interplay between the forms prevails in William Barbosa's works—functional or otherwise—to the detriment of the worthiness of the effort and of the manual dexterity required for the execution of the sculpture, but not of the act (the action) of carrying it out. We do not find (nor do we look for) vestiges of a hand on the clay, nor the trace of the chisel on the stone. But we feel directly the lucidity of a well-organized and constructive intelligence that guides the flight of the imagination like a trace of the creative process wherefrom the work takes shape.

A fundamental ingredient of Barbosa's process in preparing the work and routinely thinking it out as it develops is the dialectic method applied at each step, from the initial vague, intuitive idea when successive hurdles are resolved and the resulting solutions are worked out, to the final synthesis that comprises and summarizes the entire process. This dialectic, derived from Hegel, does not operate as an obligatory mechanism but rather as one that is spontaneous and fluid, one that may be resolved all at once upon understanding the job to be done, minimizing it through completion.

Other possible circumstances, which are more or less predictable, continue to impact the finished sculpture. The work is a space where definite things occur, and others that are not as definite or are less real: this is the most relevant part of its content, of its reason for being. Possible circumstances seen in William Barbosa's work—that we look for—include, among others, the slow path of natural light during the course of the day and the diversity of the visual effects generated by artificial illumination based on the angle of incidence, its intensity, and the distance or position of the observer. Also the reflections and shadows, and the greater or lesser brightness that surrounds the work.

In our previous comments we have only made reference to those things that depend on illumination, unrelated to other circumstances that happen simultaneously. The perception of artificial illumination on a sculpture cannot be separated or isolated from the rest of the visual appreciation thereof, or from the complimentary tactile component and the perceptive potentiality of the other senses, nor from the inevitable intervention of our memory and the voluntary and spontaneous associations it generates, which are unpredictable. These

partial references to certain aspects of what is merely sensorial perception, without going beyond immediate material vision, are just some examples of the singularities found in the work of William Barbosa, whose work is not based on the element of light nor on the priority created by chiaroscuro.

We cannot pause, however, at examining the different mental operations involved in Barbosa's creative process as he produces his sculptures, or at how their content is perceived or understood. This would allow us to dig deeper into them and compare them to other creative experiences, but the complexity of the topics would prolong excessively this descriptive narrative; therefore, we will limit ourselves to a superficial analysis of other aspects of the work. Similarly, we have indicated some characteristics of Barbosa's works without expounding on them, although we could have included them in other various topics and aspects with regards to formal, technical and conceptual issues; to their function, effectiveness and ability to communicate; to the relationship with the spectator or to their cultural context.

William Barbosa's creative endeavor focuses on metal sculpture (metal plates), not at all similar to molten bronze sculptures. The artist's production is defined as abstract and geometric constructivist art in its theoretical conception. It is divided into three types: sculptures as works of art, autonomous and portable; sculptures functionally integrated into the architecture; and, monumental-scale sculptures intended for urban public spaces. A formal, technical and stylistic unity runs through the three types which is personal, original, recognizable, coherent, congruent, consistent, solid, long-lasting and, above all, harmonious, beautiful, clear and eloquent.

Their distinctive characteristics center on their minimalism within a structural system of formal relations that articulate—in a rhythmic and very synthetically organized way—the interplay of geometric Euclidean planes that yield sculptural works of the highest quality. Geometric planes, reliefs, silhouettes, lines, hues, play of lights and shadows and modulation are impeccably combined in perfect concordance with the lucidity of a precise, exact, rational order assembled with a refined sensibility that gives unity and cohesion to the components that form the work. The resulting sculpture exudes vitality and energy, purity and soundness, all thanks to the artist's talent and to the rigorous and demanding labor without which such pulchritude would be impossible. In this sense, there is an unquestionable classicism in Barbosa's work, thanks to the rational and sensible balance therein and to the Apollonian nature of his creations.

The planimetry of the pure geometric shapes requires no formula to render it intelligible, nor any kind of effort to recognize it immediately and unequivocally. There are no symbols, signs, signals or indications in his sculptures that refer us to other things that must be deciphered to understand them. The components of these works—planes, color, lines, forms, volumes, spaces, proportions, gaps—are self-explanatory.

Art, in Barbosa's sculptural and aesthetic conception, is an experience that fosters rational thought patterns through which we experience reality. This conception does not originate from spontaneous and intuitive ideas that operate automatically, nor are his creations based solely on rational thoughts that limit themselves to mechanical and technological speculations. On the other hand, perceptions of art are construed from sensory information processed and organized in a diagram that is pluralistic and polysemous.

William Barbosa is not an art theorist attempting to justify his sculptures with the backup—or cover-up—of some aesthetic or ideological pre-established doctrine. Neither does he devote himself to the historiography of art by attempting to attribute some historical determinism to his work. He is, above all, an artist committed to his work who devotes himself to it entirely without rummaging for a concept. Good training and an even better creative experience have enabled him to thoroughly control every resource, instrument, technique, material, procedure and means of his métier as a sculptor, far from intuition or empiricism.

The classicism that characterizes Barbosa's style is founded on his rational, measured, Apollonian, constructivist, reflective, balanced, restrained, calculated conception, without excluding its sensible, affective, emotional, ludic, intuitive and imaginative components. That combination of rational and irrational elements evidences the dialectical process (in the Hegelian sense) of his sculptural creation, his way of resolving the conjunction of opposing factors and/or the concordance of the incongruous, or opposites, which are not as opposing or as contradictory as one might think.

The dilemma mentioned in the previous paragraph has not been exceptional in the history of the arts, much less now that post-modernity has taken care of demolishing every certitude typical of modernity—on whose roots a good part of present-day art feeds, including Barbosa's work. His works maintain conceptual bases that relate to the ideology, sensibility and vision of modernity's crowning moment in the late 20th century, among them the leading and outstanding role

of an eminently rational, formalist constructive order centered on the “here and now,” although one divested of historicist, sociological and ideological determinism, freed of any references to anything external and alien to the material immediacy of the work as an autonomous artistic object.

The aforementioned supremacy of a rational and formal order in Barbosa's work arises from an essentialist formal minimalism based on the famous principle of “less is more” proclaimed by Ludwig Mies van der Rohe, which became the most emblematic and fundamental maxim for defining modernity in its mature stage. Bauhaus adopted it as the motto and conceptual base of its aesthetic project, and historically it is understood in different ways. In its most generalized sense it means creating more and better with less components, or doing without everything superfluous, keeping only what is essential and indispensable for a more concentrated effort that will lead to greater and better results. Carl André added that “better use and greater autonomy of means represent a higher objective.”



The accurate maxim “more is less” still has absolute validity today, not only in art and architecture but also with regards to the sciences, industry and any creative or productive endeavor, and it is precisely at the foundation of William Barbosa’s art. The typically “modern” nature of his work does not define it as “end of the century” art but rather as a continuation of the artistic canon of the Western world at the time, without limitations or ties to the previously mentioned epoch and culture, taking into consideration that the vertiginous growth in communications and artistic interrelations have globalized the arts considerably.

The applicability and validity of the production being discussed is beyond doubt. Barbosa’s works are current, even when the artist’s indispensable objective was not necessarily to comply with the requirement of “novelty” obligatory in early 20th century art and in the decades following WWII (1950’s, 1960’s, 1970’s). During those decades—the heyday of the avant-garde movements—artists were expected to come up with some innovation that would contribute to the renewal of the plastic arts. The only tradition admissible in art at the time was the rupture, the transgression of the established rules, a minimum requirement by European—not Asian—and Latin American critics. This was the case with Juan Acha, for example, who was very insistent in this respect.

All the fervor for change characteristic of that period was a logical consequence of an emerging “consumer society” that abided by the principle of “planned obsolescence”: in other words, making products that had a short lifespan or would fall out of fashion to the benefit of new ones that would maintain production and consumption growing. Marketing would take care of instilling a taste for novelty, for “the latest,” that in turn would offer the social distinction of being a follower or not of the latest trends. That societal pressure, initially exerted by industry and advertising, coincided with and incorporated into the historic pressure exercised by the technological and progressive ideology of modernity, whose principles were uniqueness, synthesis, univocality, essentialism, non-contradiction and identity—totally the opposite of the plurality, diversity, complexity, indeterminacy and uncertainty characteristic of current postmodernity.

The formal coincidence, or analogy of appearances, that we observe between the synthetic nature of William Barbosa’s sculptural forms and the general tendency to formally simplify every object and construction of the modern world—“less is more”—is not explained solely by the profitability of “planned obsolescence” in industrial production, nor by the increased consumption of the excess that results from an ever-growing production. There are other causes, beyond

those that are merely practical. We have already made reference to the technological and progressive utopia of modernity, where it is easy to detect the relationships between ideas and execution. But those relationships are less direct and more complex when applied to the ideology of modernity and, especially, to the origins of that ideology.

The theoretical conception of Barbosa’s work in relation to formal and referential problems—which does not include representational problems, as it is a purely abstract and geometric art—is rooted in the profound and vast change that occurs in the plastic arts after the “stylistic turnaround” they experienced, when art stops representing things to begin representing themselves. Early on when that change came about, what mattered was not recognizing “what” the works represented but rather “how” they did it. The work no longer referred to something external or unconnected to it; it no longer showed how it would transcend, how it would reproduce an image of a thing, symbolize it or merely suggest it; it did not represent anything nor did it refer to anything besides it.

When this radical change took place, works of art began to value even more their “artistic style.” The work became its own style, manifested in the manner in which it articulated and combined forms without representing anything or referring us to other things besides it. And thus art became abstract. It freed itself from reality and, being part of it, started to function with artistic autonomy. Subsequently, the components of its visual style—which are not similar nor equivalent to those of verbal style (words)—were put to work and their interrelationships rearranged until the effectiveness of the works was altered, as were their appearance, expressiveness and discursive content, the meaning of the art, its dialog with the spectator and their context.

William Barbosa’s work comes into play at the end of this evolutionary trajectory, without any determining dependency links. The fact that it is set within a formal and expansive legacy of unlimited diversity presents for us complex and specific difficulties; their analysis and interpretation would surpass the limits of this brief commentary. Still, getting a grasp of Barbosa’s sculptures is not only a problem related to style, because even when his works incorporate their own style—or are nothing but their own style—interpreting them is not reduced to the application of a stylistic or structuralist—or post-structuralist—method. A simple formalist analysis, as those carried out during the heyday of abstract geometric constructivism, abstract neo-expressionism or “lyrical expressionism” and of the very brief “new figuration” of the sixties, seventies and eighties last century, would not suffice.

One aspect that must be mentioned in this formal analysis—although it is more far-reaching—is the singularity of the minimalist synthetic features of the forms and volumes, always very simplified. It is not the minimalism of the so-called “primary structures” but rather a more general one, one that relates to frugality, purity and extreme simplicity; one that avoids anything superfluous, emphatic, ornamental or dramatic—stridence, preciousity, grandiloquence, colossal formats, sensationalism or hyper showiness. Such restrained and polished minimalism is a direct manifestation of the fundamental theoretical principles of modernity’s orthodox ideology or, more precisely, a very classic and vaunted expression of the modern “less is more” theory which does not renounce the legacy of abstract geometric constructivism in modernity’s third stage, the most splendid one.

In the previous paragraphs, we have emphasized the influence Mies van der Rohe’s axiom of “less is more” exerted on Barbosa. This principle, which captured modernity’s idyllic dream under the promise of a “*new world for a new man*” produced, paradoxically, the infernal worlds of Nazism, Fascism, Communism, of man debased and dehumanized, all the way to his mass extermination. Nevertheless, separating the best from the worst, we have rescued for today’s world the contributions by modern constructivists and rationalists, the source of the superb works that we analyze herein.

A relevant feature of Barbosa’s works is their capacity to relate profoundly to the world of objects that surround us at the present time, from every point of view and across every rational and sensible dimension, both everyday or transcendent. That multiple identification is, all at once, fundamental, essential, habitual, elemental, primary, logical, sensible and practical, while still being dialectic without losing its undeniable nature as works that are specifically artistic, personal and unique. The harmonic connection of William Barbosa’s sculptures to the vital surrounding in which they exist must not be understood as a matter of mimetic imitation of everything the artist observes around him. The relationship of similarity with the surroundings is not merely the act of copying or imitating but rather of concomitance. It is not a matter of *mimesis* as used by Aristotle, something similar to the mimicry seen in nature, that is, the way some animals blend with their surroundings to avoid being devoured, or to devour others unnoticed. It is not, not even remotely, a defect, an anomaly, an imperfection in the work for which the artist could be blamed or reproached. It is, rather, an important feat that brings about major identification between his sculptures and the spectator.

The analogy described increases the emotional functionality of the work, which is different from the concept of practical functionality. A good part of William Barbosa’s sculptural production--“a good part” used within the double meaning of being both sizeable and of high quality--is comprised of works that incorporate functionally into the architecture, that is, in addition to their artistic or ornamental nature they fulfill a practical usefulness in the architecture of the building much better than any other solution merely mechanical would. In this sense, William Barbosa’s functional works integrated into the urban construction tend to improve a city’s living conditions and that of its inhabitants, thus adding virtue to the artistic merits of the work. In addition to the excellent utilitarian effectiveness and the technical and material solutions resulting from their execution, there is the element of communication that enriches vital relationships in a city. If an object or construction of any sort solves an ordinary problem or an everyday need of the people and does it with ease and perfection, that quality confers an indisputable value that not only justifies its existence but makes it indispensable as well. And if in addition to these virtues of optimal functionality, it also has the merit of being a work of art, its value is multiplied and elevated to a higher plateau of excellence.

Based on this analysis, we can assert that a work of art need not be an object that is independent, isolated and disconnected from the context in which it has been created, or a self-sufficient object whose exclusive function is that of being an artistic expression only for pure and disinterested contemplation without any other purpose or use. William Barbosa’s functional sculptures show us that their practical usefulness is not incompatible with their condition as a work of art. And the history of world art is full of examples of works of art integrated into the architecture, or of those that fulfill some usefulness as art objects, something which does not render them any less masterful or superior as works of art, not intending to insinuate with this reflection that every work of art should fulfill some utilitarian function in addition to the artistic one.

Another aspect of Barbosa’s work we have not mentioned is his relationship to the Madi International art movement of Venezuelan-Argentinean extraction. We have omitted it from this detailed analysis because, although this illustrative, theoretical and artistic formal interrelation has been relevant and outstanding, extensive and deep, it does not imply that his sculptures depend on Madi art or that they obey its propositions, or that they are defined as Madi works or derive from that movement or belong to it. To expound on this point would prolong this analysis and would require us to comment on his participation in

other avant-garde movements such as Concrete Art and Expansionism. Much more important than a common ground between the work of Barbosa and those international art tendencies is what characteristics differentiate his sculptures and make them more personal, original and unique, what identifies and defines them, what it is that allows us to grasp their meaning.

Numerous topics remain beyond the scope of this analysis, among them the historical, aesthetic, psychological and contextual framework of his work, topics that would be indispensable in a more in-depth interpretation. All of it would be the subject of a specialized investigation for which there is no space herein. But to conclude, we would like to reiterate what we expressed at the beginning of this writing without the support of a prior argument which we believe we have now provided, or at least an approximation thereto: in short, that William Barbosa's sculptures are of optimal quality and that their superior level of excellence situates them among the most outstanding in Venezuela's sculptural panorama.





LA COHESIÓN FORMAL DE LAS ESCULTURAS
DE WILLIAM BARBOSA

Perán Erminy

Las esculturas de William Barbosa son de una calidad óptima. Su nivel de excelencia las sitúa entre las más sobresalientes que podamos apreciar en Venezuela. Nos referimos por igual a sus diversos tipos de obras, desde las piezas artísticas autónomas y portátiles, hasta las integradas funcionalmente a la arquitectura, pasando por las monumentales de escala urbana, destinadas a espacios públicos o privados, todas ellas mantienen entre sí —y han mantenido desde hace unos cuantos años— una notable línea de continuidad y coherencia formal y estilística que las identifica. Esta afirmación se expresa en términos de síntesis válida, sin respetar el orden lógico y retórico de una argumentación crítica que la justifique, como una concesión a los interesados que tienen la curiosidad de ver y disfrutar las imágenes de las esculturas publicadas, pero no la paciencia suficiente para leer completas todas estas páginas.

La alta calidad de las esculturas de Barbosa a la que comenzamos refiriéndonos, es el resultado de una sistemática y rigurosa investigación formal y técnica, desarrollada como reflexión y como experimentación práctica a lo largo de un extenso y fecundo trabajo de diaria e incesante dedicación, pero es también el fruto del talento y la sensibilidad del artista. Desde la propia ideación, William Barbosa fundamenta la construcción de su obra en una estructura rítmica que parte de una forma geométrica primaria, plana, euclidiana —muchas veces triangular o pentagonal— en posición vertical, girando irregular o reversiblemente sobre el eje de uno de sus lados y luego sobre el contrario o sobre el mismo, para construir volúmenes, protuberancias, relieves, sin abandonar la continuidad de una misma lámina. En cada giro virtual, los planos geométricos alteran los ángulos del plano siguiente y varían también la curvatura del movimiento irregular e ilusoriamente giratorio.

Los pliegues y repliegues de una misma lámina metálica no siguen el modelo de las «pajaritas de papel» ni de los prodigiosos «origami» japoneses. La dinámica visual generada por el juego de las facetas no es agitada, sincopada ni brusca. Antes bien, fluye suavemente, sin saltos, aceleraciones o detenciones, como si se contorneara, sustituyendo la dureza de los ángulos constantes que dividen un plano y el siguiente por suaves redondeces, casi como un modelado continuo y regular.

Las esculturas autónomas, no dependientes de la función arquitectónica, producen una lectura visual muy dinámica, contrastada y con alteraciones súbitas y radicales. En cambio, en las obras integradas —no decorativa sino funcionalmente— a la arquitectura, la energía visual que se va desplegando en la «lectura»

es mucho más atenuada, ligera y fluida, y los relieves se aplanan en un nivel más continuado. En estas esculturas funcionales se crean ciertas relaciones formales, visuales y virtuales con la arquitectura que las enmarca, ya sea para lograr alguna secuencia general o para resaltar ciertos efectos al contrastarlos formalmente, pero nunca se descarta una inevitable diferenciación entre la arquitectura y la obra de arte integrada, que desde el punto de vista visual es más atractiva, animada y expresiva.

En todas las piezas —funcionales o no— de William Barbosa, prevalece la importancia del juego de relaciones entre las formas en detrimento del esfuerzo y la destreza manual requeridos en la ejecución material de la escultura, pero no el acto —la acción— de realizarla. No encontramos —ni buscamos— las huellas de la mano sobre la arcilla ni los trazos de cincel sobre la piedra, pero sentimos directamente la lucidez de la inteligencia ordenadora y constructiva sobre el vuelo de la imaginación, como rastros del proceso creativo en la conformación de la obra.

Un ingrediente fundamental en la elaboración de la obra de Barbosa, como procedimiento habitual de irla pensando mientras se desarrolla, es el método dialéctico aplicado en cada paso, desde la vaga idea intuitiva del comienzo, resolviendo las dificultades sucesivas y verificando las modificaciones que van resultando hasta la síntesis final, que contiene y resume todo el proceso. Esa dialéctica, derivada de Hegel, no opera como un mecanismo forzado sino espontáneo y fluido, que puede ser resuelto de una vez al comprenderse la realización, minimizándolo hasta el fin.

En la escultura ya terminada siguen sucediendo cosas posibles que suelen ser más o menos predecibles. La obra es un espacio donde suceden cosas ciertas, y otras inciertas, o menos reales; eso es lo más relevante de su contenido, de su razón de ser. Los aconteceres posibles que ofrece el trabajo de William Barbosa —y que buscamos en él— incluyen, entre otros, el paso lento de la luz natural durante el curso del día y la diversidad de efectos visuales que la iluminación artificial genera según sus ángulos de incidencia, su intensidad y las distancias y posiciones de quien la mira, así como también los reflejos, las sombras y el ambiente de mayor o menor claridad que rodea la obra.

En el comentario anterior sólo hemos aludido a lo que depende de la luz, sin asociarla a otras cuestiones que acontecen de manera simultánea. La percepción de la iluminación artificial de una escultura no es separable ni aislable del resto

de su apreciación visual y tampoco lo es de la participación complementaria de lo táctil y la virtualidad perceptiva de los otros sentidos ni de la intervención inevitable de la memoria, con las asociaciones voluntarias y espontáneas que genera y que no son predecibles. Estas referencias parciales a ciertos aspectos de la percepción meramente sensible, sin ir más allá de la visualidad material inmediata, son apenas algunos ejemplos de las peculiaridades de la obra de este artista, cuyo trabajo no está basado en la luz ni en la prioridad del claroscuro.

Sin embargo, no podemos detenernos en la diferenciación de las operaciones mentales implicadas en el proceso creativo de las esculturas de Barbosa, o en el de la percepción y comprensión de su contenido; ello nos permitiría profundizar en su conocimiento y compararlas con otras experiencias creadoras, pero la complejidad de los temas extendería mucho su descripción, de modo tal que nos limitaremos a abordarlos tangencialmente, al tratar otros aspectos analíticos. De igual modo, hemos señalado, sin desarrollarlas, algunas de sus características, aunque hubiésemos podido englobarlas junto a otras en diversos niveles y aspectos referidos a problemas formales, técnicos y conceptuales; a las funciones, operatividad y comunicación; a sus relaciones con el espectador o con el contexto cultural.

El trabajo creador de William Barbosa se especializa en la escultura en metal —láminas de metal—, nada parecida a la fundida en bronce. Por su concepción teórica, la producción de este artista se define como un arte constructivista abstracto y geométrico, y se divide en tres tipos: las esculturas como obras de arte, autónomas y portátiles; las esculturas integradas funcionalmente a la arquitectura, y las esculturas a escala monumental, destinadas a espacios públicos urbanos. Entre estas tres líneas de trabajo se advierte una unidad formal, técnica y estilística personal, original, reconocible, coherente, congruente, consistente, sólida, duradera y, sobre todo, armónica, bella, comprensible y elocuente. Sus rasgos distintivos se centran en su minimalismo y se desarrollan dentro de un sistema estructural de relaciones formales que articulan, de un modo rítmico, ordenado y muy sintético, el juego combinatorio de planos geométricos euclidianos y ofrecen un resultado de la más alta calidad. Planos geométricos, relieves, siluetas, líneas, tonalidades, modulaciones así como juego de luces y sombras, están impecablemente combinados en una perfecta concordancia con la lucidez de un orden racional preciso, exacto, ensamblado con refinada sensibilidad, dando unidad y cohesión a los componentes de la obra. En el producto terminado se siente la vitalidad, energía, pureza y solidez de una bella escultura, gracias al talento del autor y al trabajo riguroso y exigente sin el cual

no podría lograrse tal pulcritud. En este sentido, el trabajo de Barbosa es de un indudable clasicismo, tanto por el equilibrio racional y sensible como por el carácter apolíneo de su realización.

La planimetría de las formas geométricas puras no necesita recetas para su inteligibilidad y tampoco esfuerzo alguno para su reconocimiento inmediato y directo. En las esculturas que nos ocupan no hay símbolos, signos ni señales que nos remitan a otras cosas que haya que descifrar para entenderlas, pues los componentes que las integran son elementos —planos, colores, líneas, formas, volúmenes, espacios, proporciones, vacíos— que se significan a sí mismos.

En la concepción escultórica y estética de Barbosa, el arte es una experiencia que propicia formas racionales de pensamiento según las cuales se vive la experiencia de la realidad. La ideación de sus obras no surge de modos espontáneos e intuitivos de pensar que operan de modo automático ni se basa únicamente en maneras racionalistas de pensar, limitadas a especulaciones mecánicas y tecnológicas en sus creaciones. Por otra parte, las percepciones del arte se construyen a partir de los datos de los sentidos, los cuales se procesan y organizan bajo un esquema plural y polisémico.

William Barbosa no es un teórico de las artes que intenta justificar sus esculturas con el respaldo —o encubrimiento— de alguna doctrina estética o ideológica establecida. Tampoco se dedica a la historiografía del arte, tratando de atribuir a su trabajo algún determinismo histórico. Antes que nada él es un artista comprometido con su obra, que se dedica enteramente a ella sin enredarse en rebuscamientos conceptuales. Una buena formación y una mejor experiencia creadora lo han llevado al dominio cabal de todos los recursos, instrumentos, técnicas, materiales, procedimientos y posibilidades de su oficio escultórico, lejos de la intuición o el empirismo.

El clasicismo que caracteriza su estilo se fundamenta en la concepción racional, medida, apolínea, constructivista, reflexiva, equilibrada, sobria y calculada, pero no excluye de su contenido expresivo componentes sensibles, afectivos, emotivos, lúdicos, intuitivos e imaginativos. En esa combinación de lo racional con lo irracional se manifiesta el proceso dialéctico —en el sentido hegeliano— de su creación escultórica, en su modo de resolver la conjunción de factores contrapuestos y/o la concordancia de lo discordante o de los opuestos, después de todo no tan opuestos ni contradictorios como se cree.

El dilema aludido en el párrafo anterior no ha sido excepcional en la historia de las artes, menos aún ahora, cuando la posmodernidad se ha encargado de demoler todas las certezas propias de la modernidad, de cuyas raíces se nutre en una buena parte el arte actual, incluyendo las obras de Barbosa, las cuales mantienen bases conceptuales correspondientes a la ideología, sensibilidad y visión del mundo del periodo culminante de la modernidad, que tiene lugar durante los finales del siglo xx. Entre estas bases conceptuales se encuentra la importancia protagónica y rectora de un orden constructivo eminentemente racional, formalista y centrado en un «aquí y ahora», aunque despojado de los determinismos historicistas, sociologistas e ideológicos, y liberado de toda referencia a algo exterior y extraño a la inmediatez material de la obra como objeto artístico autónomo.



La aludida primacía de un orden racional y formal en la obra de Barbosa es heredada del minimalismo formal esencialista, fundado en el famoso principio del «*Lees is more* (Menos es más)» promulgado por Ludwig Mies van der Rohe y convertido en el más emblemático y fundamental apotegma definitorio de la modernidad en su etapa madura. La Bauhaus lo adopta como lema y base conceptual de su proyecto estético, y se entiende históricamente de varias maneras. En la acepción más general significa construir más y mejor con menos elementos, o prescindir de todo lo superfluo, dejando sólo lo que resulte esencial e imprescindible para concentrar el esfuerzo y lograr mayores y mejores resultados. Carl André añadía que «un mejor aprovechamiento y una mayor autonomía de medios supone un fin más elevado».

El acertado apotegma «Menos es más» mantiene una absoluta validez en la actualidad, no sólo para las artes y la arquitectura, sino también para las ciencias, la industria y todas las actividades creativas y productivas, y es precisamente, como ya señalamos, uno de los fundamentos en el arte de William Barbosa. El carácter típicamente «moderno» de su obra no la define como un arte de «fin de siglo» sino como continuadora del canon artístico occidental de ese tiempo, sin limitaciones o ataduras a las citadas época y cultura, ya que el incremento vertiginoso de las comunicaciones y las interrelaciones artísticas ha globalizado considerablemente las artes.

La vigencia y validez de la producción que nos ocupa está fuera de dudas. Se trata de obras actuales, aunque su autor no se haya planteado como objetivo indispensable cumplir con el requisito de la «novedad», obligatorio en el arte de comienzos del siglo xx y en las décadas que siguieron a la Segunda Guerra Mundial —años cincuenta, sesenta, setenta— correspondientes al auge de las vanguardias, cuando a los artistas se les exigía alguna innovación que contribuyera a la renovación de la plástica. La única tradición admisible en el arte del momento era la ruptura, la transgresión de las normas establecidas como requerimiento mínimo de la crítica europea —no la asiática— y latinoamericana —es el caso de Juan Acha, por ejemplo, quien fue insistente con este punto—.

Todo el afán de cambio propio de esa época era consecuencia lógica de la recién surgida «sociedad de consumo» con su principio de «obsolescencia programada», que imponía la moda y la perdurabilidad de los productos en beneficio de otros nuevos que mantuvieran así el crecimiento de la producción y el consumo. La publicidad se encargaría de fomentar el gusto por la novedad, por la «novelería», que a su vez generase la distinción social de estar o no acorde con la

última moda. Esa presión social, inicialmente industrial y publicitaria, coincidía y se integraba con la presión histórica de la ideología tecnológica y progresista moderna, cuyos principios eran: unicidad, síntesis, univocidad, esencialismo, no contradicción e identidad. Todo lo contrario de la pluralidad, diversidad, complejidad, indeterminación e incertidumbre, propios de la posmodernidad actual.

La coincidencia formal, o analogía de apariencias, que observamos entre el carácter sintético de las formas escultóricas de William Barbosa y la tendencia general a la simplificación formal de todos los objetos y construcciones del mundo moderno —«Menos es más»—, no se explica solamente por la rentabilidad de la «obsolescencia calculada» en la productividad industrial, ni por el incremento del consumo de la excedencia de esa producción creciente, sino por otras causas que van más allá de las meramente prácticas. Ya hemos aludido a la utopía tecnológica y progresista de la modernidad, en la que es fácil advertir las relaciones entre las ideas y las prácticas. Pero esas relaciones son menos directas y más complejas con la ideología de la modernidad y, sobre todo, con los orígenes de esa ideología.

La concepción teórica de la producción de Barbosa, en lo relativo a sus problemas formales y referenciales —estos últimos no incluyen problemas representativos, por ser un arte puramente abstracto y geométrico—, tiene su raíz en la alteración profunda y vasta que se produce en las artes plásticas a partir de su «giro lingüístico», cuando las obras dejan de presentar cosas para pasar a representarse a sí mismas. Al comienzo de ese cambio, lo que importaba no era reconocer qué representaban sino cómo lo hacían. La obra ya no remitía a algo exterior y ajeno a ella; no mostraba su manera de significar, de reproducir la imagen de algo, de simbolizarlo o apenas de sugerirlo; no representaba nada ni se refería a nada fuera de sí misma.

Al operarse este cambio radical, las obras de arte valorizan cada vez más su «lenguaje plástico». La obra pasó a ser su propio lenguaje, a manifestarse en su manera de articular y combinar sus formas, sin representar nada ni remitirnos a otras realidades externas a ella. Y así es como el arte se vuelve abstracto, se independiza de la realidad y, siendo parte de ella, comienza a funcionar con autonomía artística. Posteriormente los elementos de su lenguaje visual —que no son semejantes ni equivalentes a los del lenguaje verbal (las palabras)— fueron ensayando y variando sus interrelaciones hasta alterar la operatividad de las obras; su materialidad, expresividad, contenido discursivo; las funciones del arte, sus relaciones de interlocución con el espectador y su contextualidad.

Al final de ese trayecto evolutivo sin vínculos determinantes de dependencia se inserta la obra de William Barbosa. Esta ubicación dentro de un legado formal y discursivo de ilimitada diversidad, nos plantea dificultades complejas y específicas cuyo análisis interpretativo sobrepasaría las limitaciones de estos breves comentarios. En todo caso, la comprensión de las esculturas de Barbosa no es sólo un problema relativo al lenguaje, pues aunque sus obras sean sus lenguajes —o no sean sino sus lenguajes—, interpretarlas no se reduce a la aplicación de métodos lingüísticos ni estructuralistas —o post-estructuralistas. No bastaría un simple análisis formalista como los que se hacían en la época del auge del constructivismo abstracto geométrico, del abstraccionismo neo-expresionista o «expresionismo lírico» y de la más breve «nueva figuración» de los años sesenta, setenta y ochenta del siglo pasado.

Un aspecto que debemos mencionar en este análisis formal —aunque va más allá de este carácter—, es la peculiaridad del rasgo sintético minimalista de sus formas y volúmenes, siempre muy simplificados. No es el minimalismo de las llamadas «estructuras primarias», sino el más general, el de la parquedad, pureza y simplicidad extrema; el que evita todo lo superfluo, lo enfático, lo ornamental y también todo efectismo —estridencia, preciosismo, grandilocuencia, formato colosal, amarillismo por escándalo o híper espectacularidad—. Este minimalismo sobrio y depurado es una manifestación directa de los principios teóricos fundamentales de la ideología ortodoxa de la modernidad o, más precisamente, una expresión muy clásica y decantada de la teoría moderna del «Menos es más», que no renuncia al legado del constructivismo abstracto geométrico en la tercera etapa de la modernidad, la de mayor esplendor.

En los párrafos anteriores hemos venido enfatizando la influencia que tiene en Barbosa el axioma de Mies van der Rohe, un principio que recogía el sueño idílico de la modernidad bajo la promesa de «un mundo nuevo para un hombre nuevo» y que paradójicamente produjo los mundos infernales del nazismo, el fascismo, el comunismo, el hombre degradado y deshumanizado hasta su exterminación masiva. No obstante ello, separando lo mejor de lo peor, rescatamos para el mundo actual los aportes constructivistas y racionalistas modernos, de cuya fuente vienen las obras estupendas del artista que analizamos en este texto.

Un rasgo relevante en las obras de Barbosa es su virtud para identificarse profundamente, desde todo punto de vista y en todas sus dimensiones racionales y sensibles, tanto cotidianas como transcendentales, con el mundo de los objetos que nos rodean en la actualidad. Esa múltiple identificación es al mismo

tiempo fundamental, esencial, habitual, elemental, primaria, lógica, sensible y práctica, sin dejar de ser también dialéctica ni perder su indudable carácter artístico, personal y único. La correspondencia armónica de las esculturas de William Barbosa con el ambiente vital en el cual existen, no debe ser entendida como si se tratara de una imitación mimética de todo lo que el autor observa a su alrededor. La relación de semejanza con el entorno no es de mera copia o imitación sino de concomitancia. No se trata de la *mimesis* a la que se refería Aristóteles, algo semejante al mimetismo que se produce en wla naturaleza, es decir, la similitud que toman ciertos animales para confundirse con el ámbito donde viven a fin de evitar ser devorados o devorar a otros sin ser notados. No es, ni remotamente, un defecto, una anomalía o una falta de la obra por la cual se pudiera culpar o reprochar al autor. Es, más bien, un mérito importante que provoca una gran identificación entre sus esculturas y el espectador.

La analogía descrita aumenta la funcionalidad afectiva de la obra, que es algo diferente a su funcionalidad práctica. Buena parte de la producción escultórica de William Barbosa —«buena parte» en el doble sentido de cuantiosa y de alta calidad— está formada por piezas integradas funcionalmente a la arquitectura, es decir, que además de su sentido artístico u ornamental, tienen una utilidad práctica dentro de las edificaciones arquitectónicas que cumplen mucho mejor que cualquier otra solución meramente mecánica. En tal sentido, las obras funcionales integradas al urbanismo tienden a mejorar las condiciones de vida de la ciudad y los habitantes que la transitan día a día, lo cual añade una virtud moral a los méritos artísticos de este autor. A la excelencia de su operatividad utilitaria y las soluciones técnicas y materiales de su realización se añade un contenido de comunicación que enriquece las relaciones vitales en la ciudad. Si un objeto o una construcción cualquiera resuelven algún problema práctico común o alguna necesidad cotidiana de la gente, y lo pueden hacer fácil y perfectamente, esa cualidad les confiere un indudable valor que no sólo justifica su existencia sino que la hace necesaria. Y si además de esas virtudes de funcionalidad óptima poseen también el mérito de ser obras de arte, su valía se multiplica y se eleva a una calidad superior.

Por todo lo expresado, podemos afirmar que la obra de arte no tiene por qué ser un objeto independiente, aislado y desconectado del contexto en el que se ha creado, autosuficiente y con la función exclusiva de ser una expresión artística destinada a la contemplación pura y desinteresada, sin otra finalidad o uso. Las esculturas funcionales de William Barbosa nos demuestran que su utilidad práctica no es incompatible con su carácter de obra de arte. Y la historia universal

de las artes está llena de ejemplos integrados a la arquitectura o que cumplen utilidades como objetos de uso no únicamente artístico, lo cual no les resta calidad como piezas maestras o grandes obras del arte, sin querer insinuar con esta reflexión que todas las obras de arte deberían cumplir alguna función utilitaria además de la artística.

Otro aspecto de la obra de Barbosa que no hemos destacado se refiere a su relación con el movimiento artístico Madí Internacional de origen venezolano-argentino. Lo omitimos del análisis detallado porque si bien esa interrelación expositiva, teórica y artística —formal— ha sido relevante y sobresaliente, extensa y profunda, ello no implica que sus esculturas dependan del arte madí, obedezcan a sus postulados, se definan como obras madí, se deriven de ese movimiento o pertenezcan a él. Detenernos en este punto extendería más este escrito y nos obligaría a comentar su participación en otros movimientos de vanguardia como el del Arte Concreto y el Expansionismo. Mucho más importante que lo que pueda haber en común entre el trabajo de este creador y esas tendencias artísticas internacionales es lo que diferencia a sus esculturas y las hace más personales, originales y únicas, lo que pueda identificarlas, definirlas y lo que nos permite acercarnos a su comprensión.

Diversos tópicos quedan fuera del presente análisis, entre ellos los marcos históricos, estéticos, psicológicos y contextuales, indispensables para una interpretación más profunda. Todo ello sería la tarea de una investigación especializada que no tiene cabida en el espacio de esta edición. Para concluir queremos reiterar lo que afirmamos al inicio del escrito —entonces sin el apoyo de ninguna argumentación previa que ahora sí creemos haber aportado, al menos como una aproximación—, y es, en suma, que las esculturas de William Barbosa son de una calidad óptima y han alcanzado un alto nivel de excelencia que las sitúa entre las más sobresalientes del panorama escultórico en Venezuela.



EXPRESSIVE FREESTYLE WORKS
OBRAS DE CONCEPCIÓN INDEPENDIENTE





Sin título, 1992
Acero y pátina color óxido
23.6 x 15.7 x 11.8 in.
60 x 40 x 30 cm





Sin título, 1992
Acero y pátina color óxido
17.1 x 22.4 x 12.6 in.
45 x 57 x 32 cm



Encuentro, 1993
Acero pintado
126 x 63 x 63 in.
320 x 160 x 160 cm





Sin título, 1992
Acero pintado
94.5 x 51.2 x 31.5 in.
240 x 130 x 80 cm





Sin título, 1993
Acero pintado
78.7 x 59 x 53.1 in.
200 x 150 x 135 cm





Sin título, 1994
Acero pintado
20.9 x 15 x 13 in.
53 x 38 x 33 cm



Torsión ascendente, 1994
Acero y pátina color óxido
98.4 x 70.9 x 31.5 in.
250 x 180 x 80 cm





Sin título, 1996
Acero y pátina color óxido
19.7 x 18.5 x 15.7 in.
50 x 47 x 40 cm





Sin título, 1995
Acero pintado
19.7 x 17.7 x 11.8 in.
50 x 45 x 30 cm





Sin título, 1995
Acero pintado y pátina color óxido
63 x 31.5 x 23.6 in.
160 x 80 x 60 cm

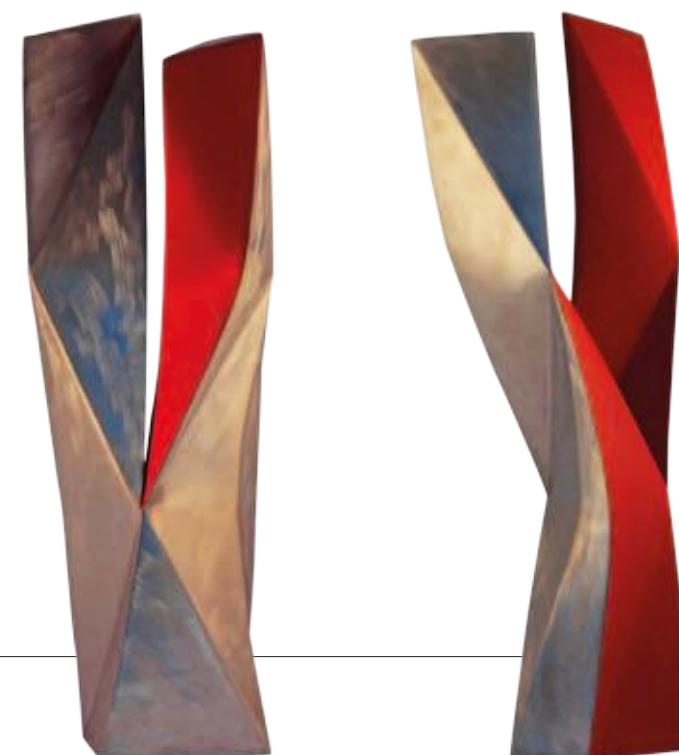


Sin título, de la serie **Despliegues**, 2001
Acero inoxidable y cortén
23.2 x 7.5 x 8.7 in.
59 x 19 x 22 cm





Sin título, 1999
 Acero inoxidable y pintura acrílica
 23.6 x 9 x 6.3 in.
 60 x 23 x 16 cm





Sin título, 2002
Acero inoxidable y pintura acrílica
15.4 x 15 x 6.3 in.
39 x 38 x 16 cm





Sin título, 2004
Aluminio pintado y pátina color óxido
23.6 x 19.7 x 13.4 in.
60 x 50 x 34 cm





Sin título, 2004
Aluminio pintado
24.4 x 15 x 12.2 in.
62 x 38 x 31 cm





Sin título, 2004
Aluminio pintado
23.6 x 15.7 x 7.9 in.
60 x 40 x 20 cm



Sin título, 2006
Aluminio pintado
33.9 x 13.8 x 11.8 in.
86 x 35 x 30 cm





Sin título, de la serie **Tensión**, 2009
Aluminio pintado
15.7 x 5.9 x 5.1 in.
40 x 15 x 13 cm





Sin título, de la serie **Banda continua**, 2015
Aluminio pintado
24 x 15,7 x 11 in.
61 x 40 x 28 cm





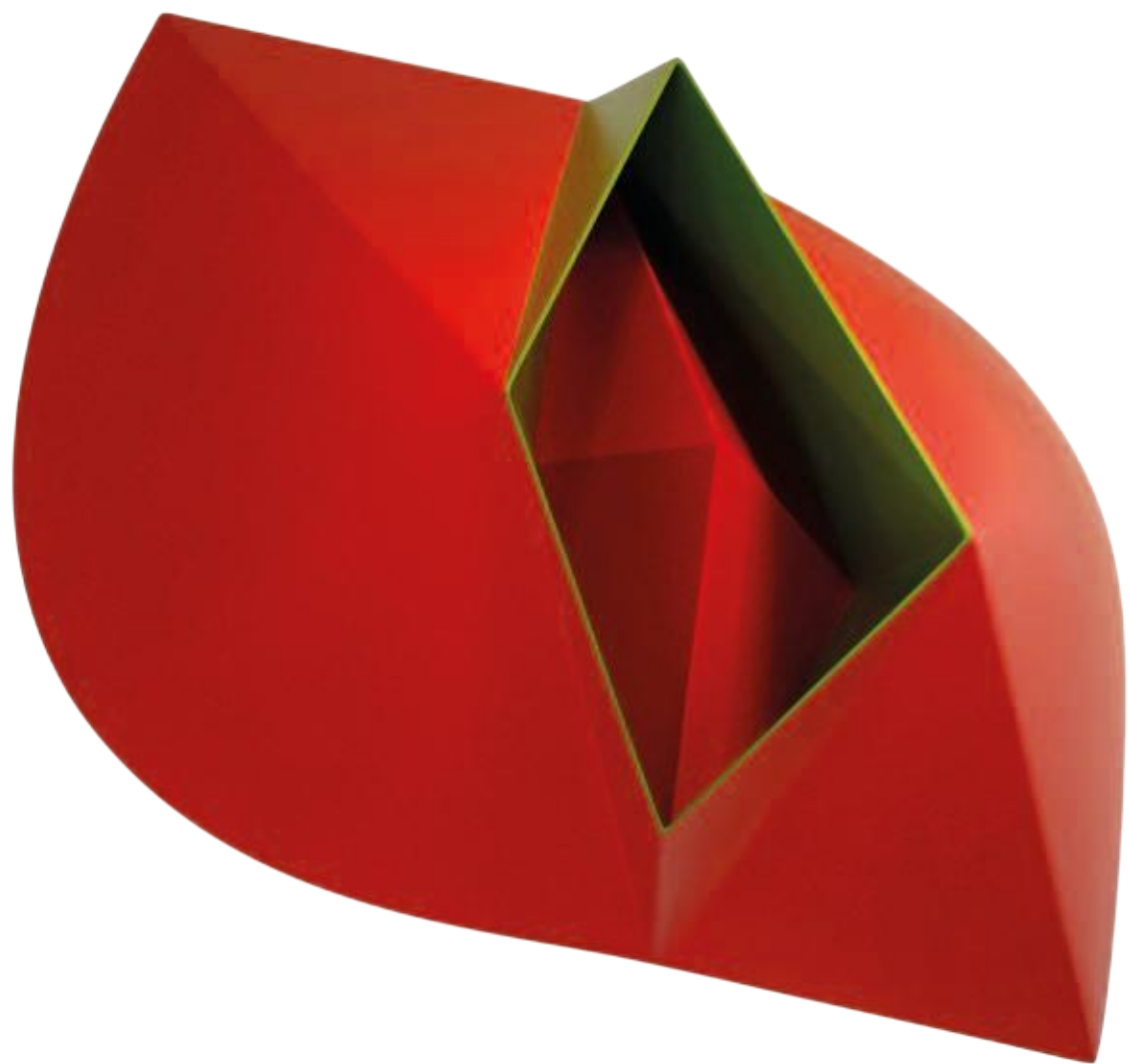
Sin título, de la serie **Banda continua**, 2015
Aluminio pintado
31.5 x 24.8 x 11.4 in.
80 x 63 x 29 cm



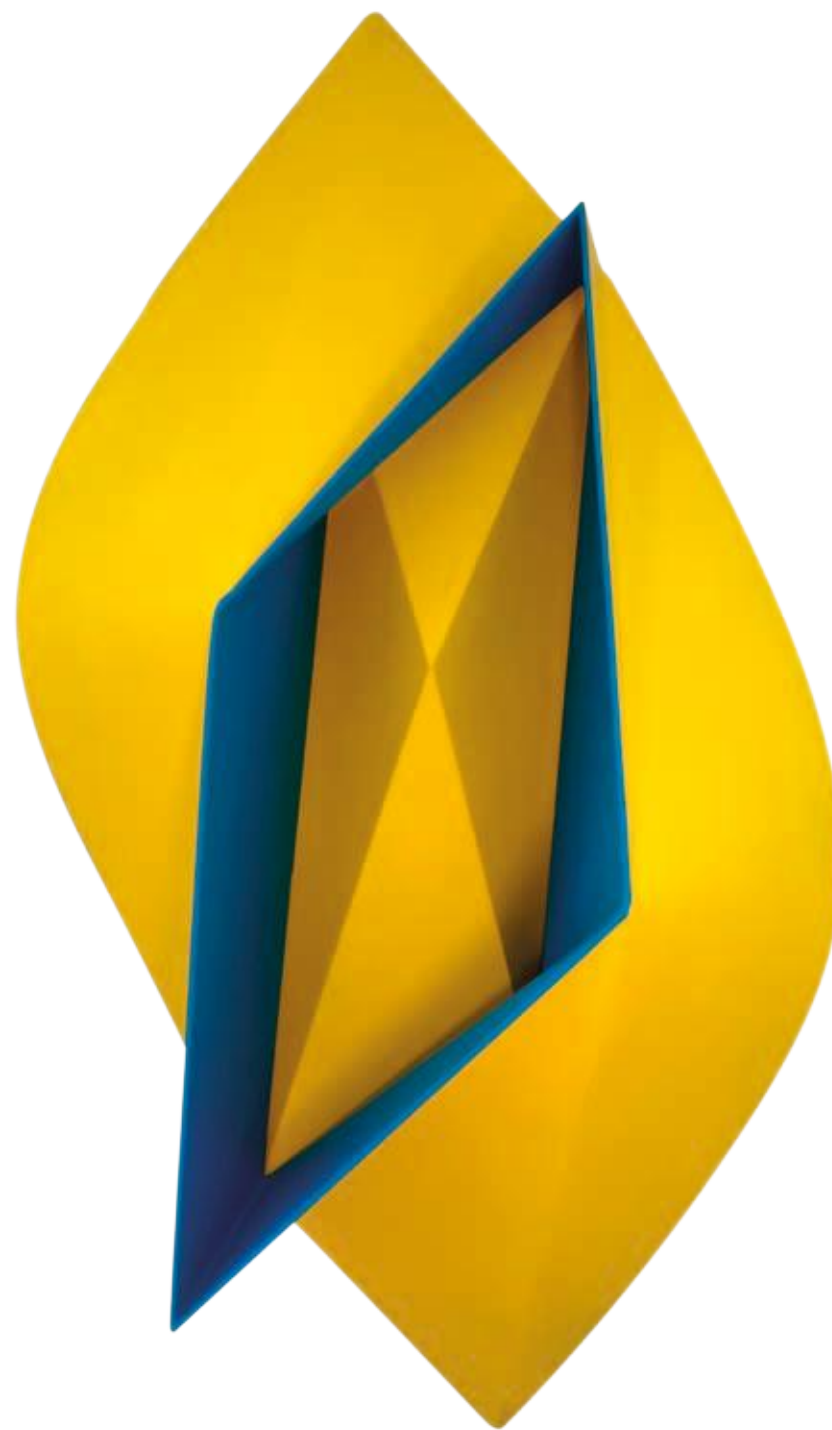


Sin título, de la serie **Volumen virtual**, 2012
Aluminio pintado
16.5 x 13.8 x 10.6 in.
42 x 35 x 27 cm





Núcleo rojo, 2006
Aluminio pintado
35.4 x 22.8 x 10.2 in.
90 x 58 x 26 cm



Núcleo amarillo, 2006
Aluminio pintado
32.7 x 19.3 x 11.8 in.
83 x 49 x 30 cm



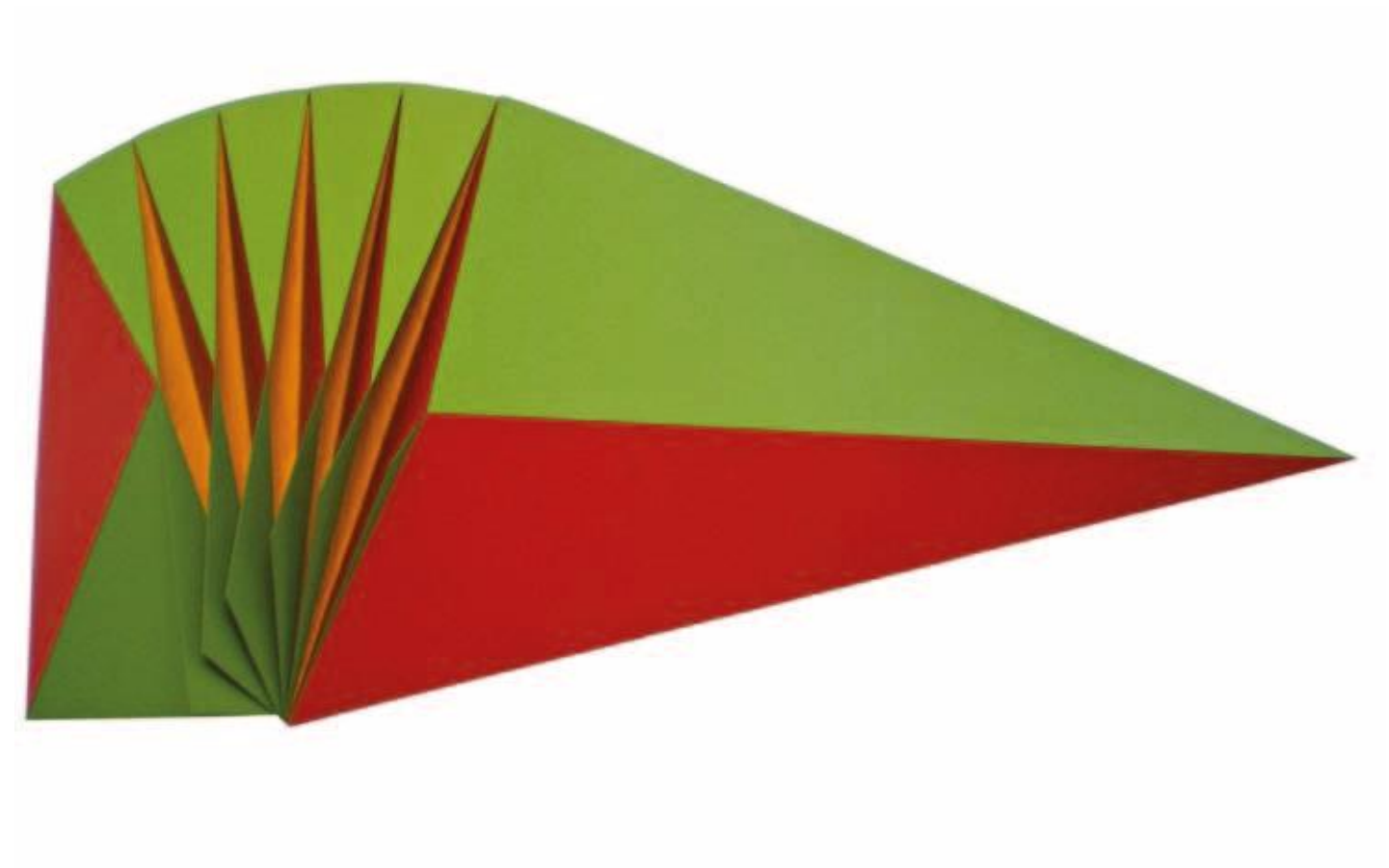
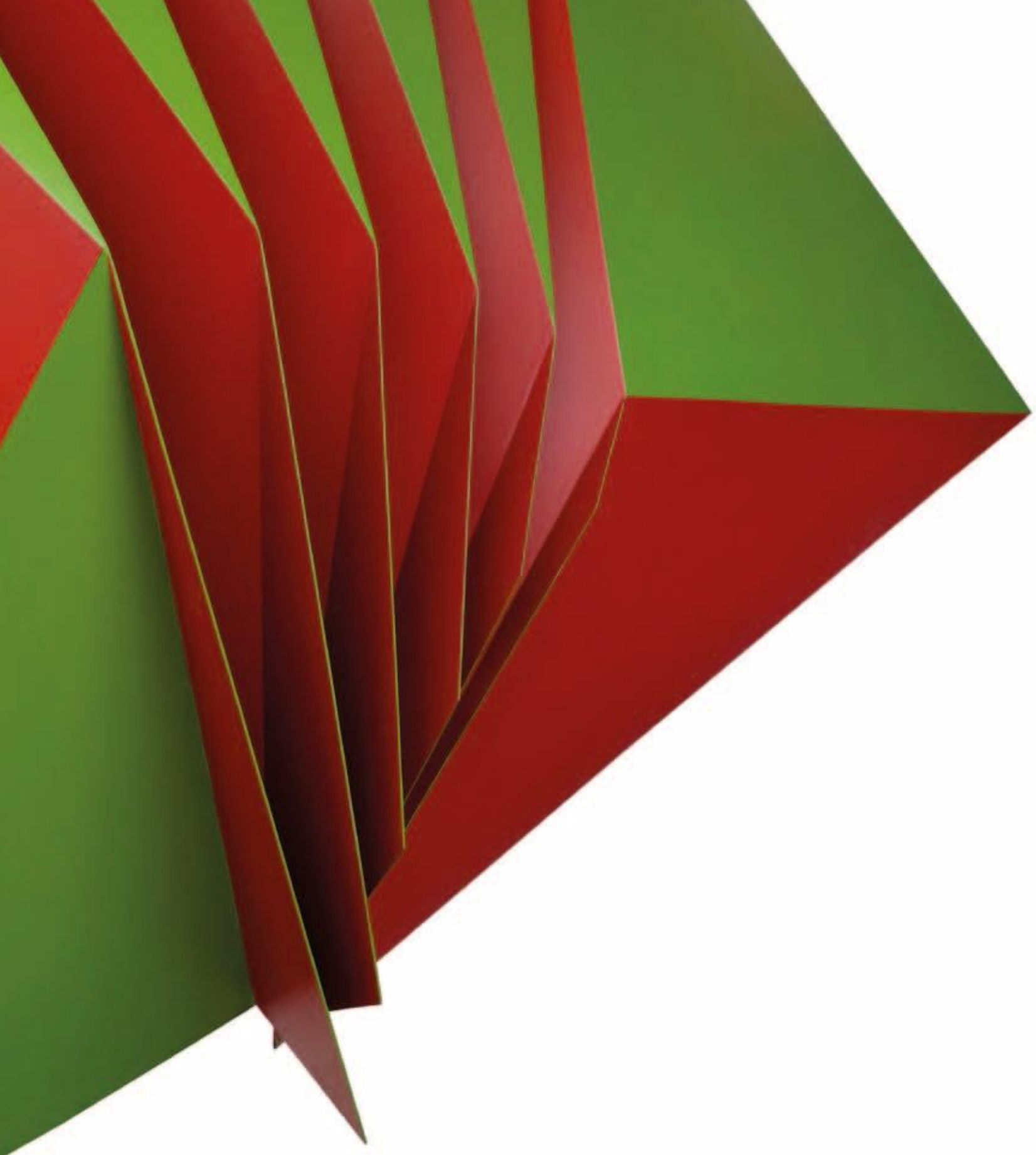
Sin título, de la serie **Plegados**, 2006
 Aluminio pintado
 16.5 x 22 x 4.3 in.
 42 x 56 x 11 cm



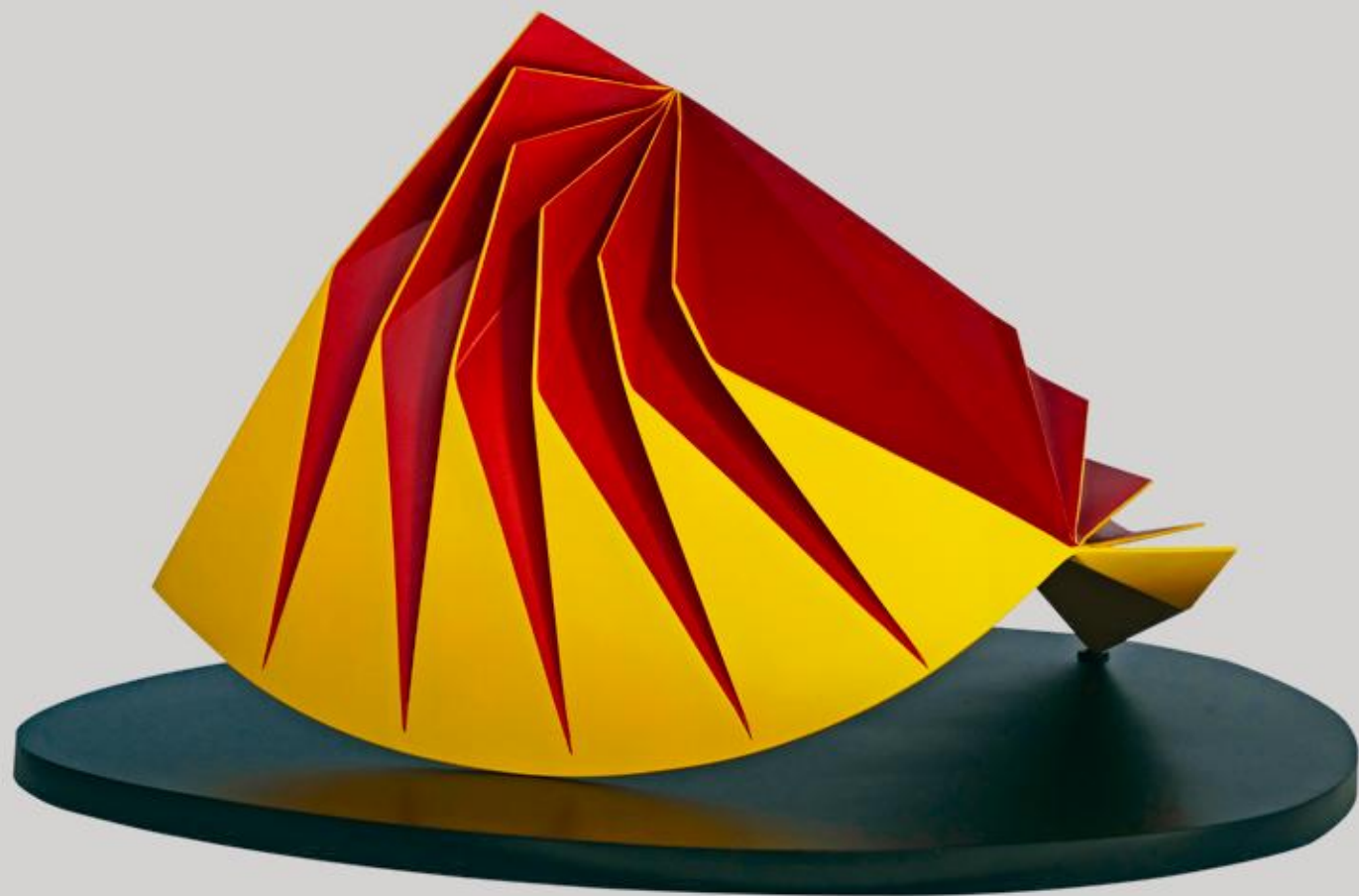
Sin título, de la serie **Plegados**, 2009
 Aluminio pintado
 15.7 x 23.2 x 3.9 in.
 40 x 59 x 10 cm

Sin título, de la serie **Plegados**, 2006
Aluminio pintado
46 x 37.8 x 8.7 in.
117 x 96 x 22 cm

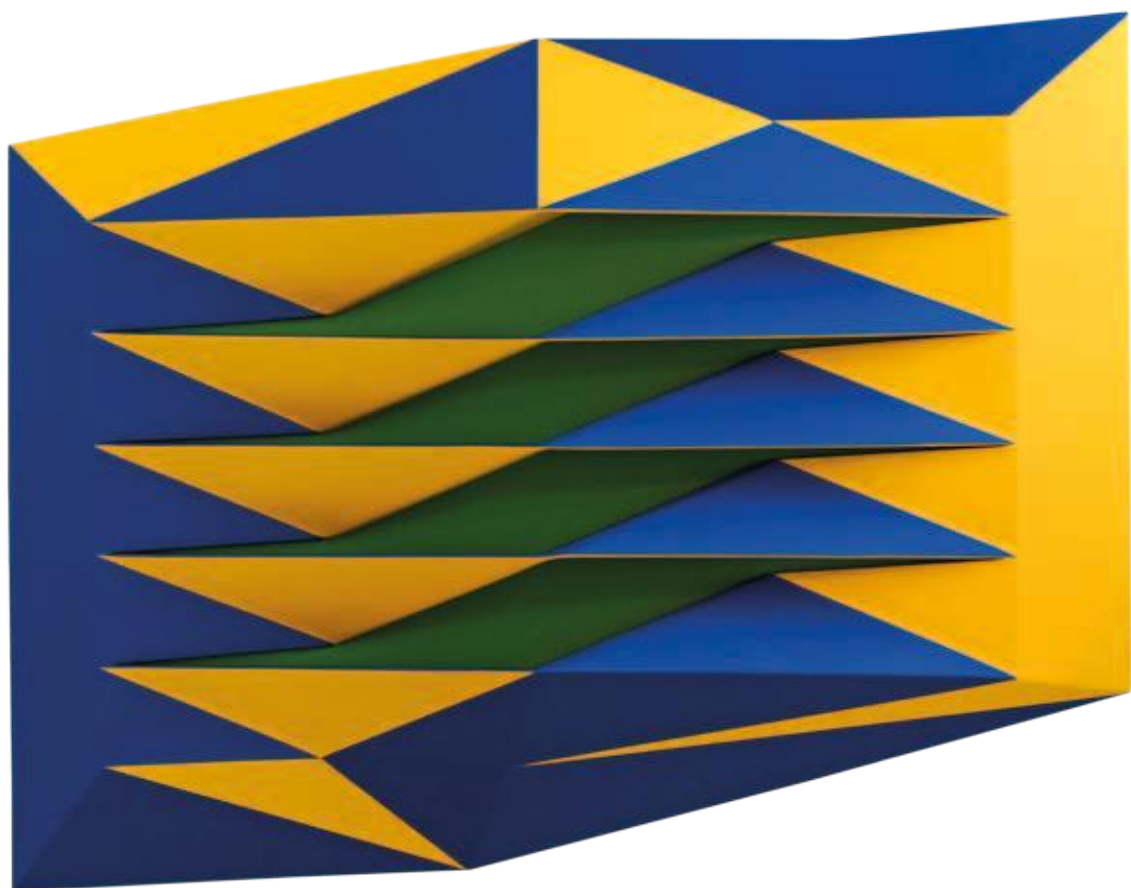




Sin título, de la serie **Plegados**, 2007
 Aluminio pintado
 96.9 x 185 x 15.7 in.
 246 x 470 x 40 cm



Balancín, de la serie **Plegados**, 2008
Aluminio pintado
17.7 x 31.1 x 24.8 in.
45 x 79 x 63 cm



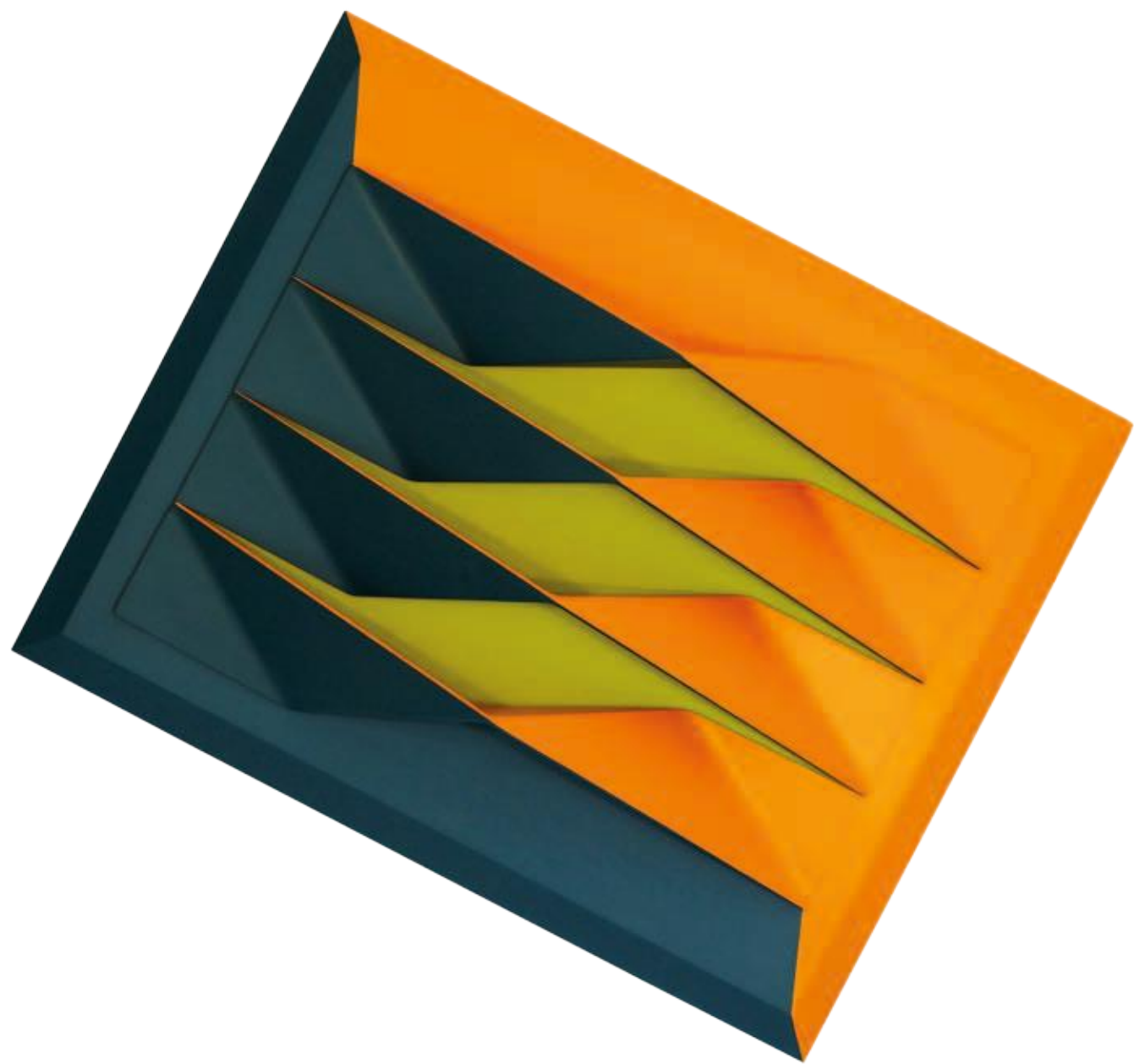
Sin título, de la serie **Plegados**, 2010
 Aluminio pintado
 21.3 x 28.7 x 3.1 in.
 54 x 73 x 8 cm



Sin título, de la serie **Plegados**, 2013
 Aluminio pintado
 10.2 x 10.2 x 2.8 in.
 26 x 26 x 7 cm

Sin título, de la serie **Plegados**, 2009
Aluminio pintado
35.4 x 27.6 x 4.7 in.
90 x 70 x 12 cm





Sin título, de la serie **Plegados**, 2008
Aluminio pintado
27.1 x 22 x 5.1 in.
69 x 56 x 13 cm





Sin título, de la serie **Torsión**, 2010
Aluminio pintado
23.6 x 11.4 x 8.7 in.
60 x 29 x 22 cm

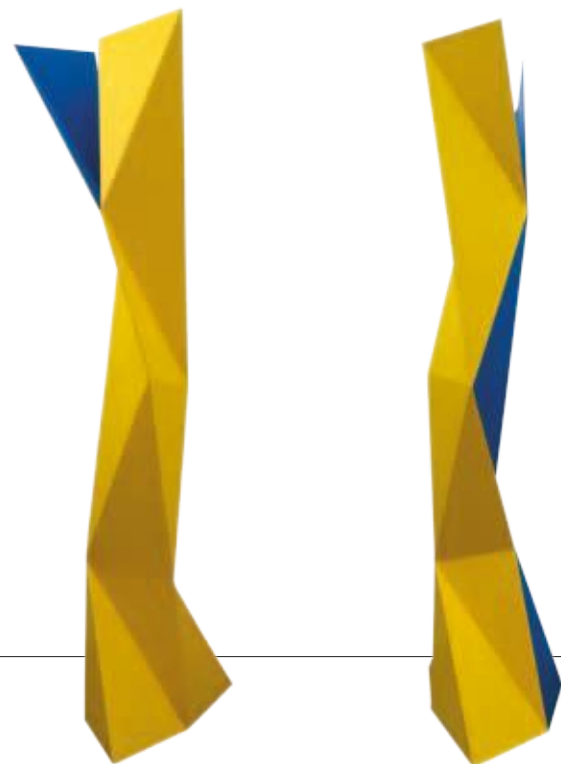




Sin título, de la serie **Torsión**, 2011
Aluminio pintado
94.5 x 40.6 x 25.6 in.
240 x 103 x 65 cm



Sin título, de la serie **Torsión**, 2010
Aluminio pintado
93.7 x 29.5 x 20.5 in.
238 x 75 x 52 cm



Sin título, de la serie **Tensión**, 2012
Aluminio pintado
50 x 28.3 x 19.3 in.
127 x 72 x 49 cm





Sin título, de la serie **Tensión**, 2012
Aluminio pintado
23.6 x 12.6 x 10.2 in.
60 x 32 x 26 cm





Sin título, de la serie **Tensión**, 2015
Aluminio pintado
30.7 x 24.4 x 13.8 in.
78 x 62 x 35 cm





Sin título, de la serie **Tensión**, 2012
Aluminio pintado
47.2 x 40.2 x 15.7 in.
120 x 102 x 40 cm





Sin título, de la serie **Tensión**, 2011
Aluminio pintado
57.1 x 55.1 x 26 in.
145 x 140 x 66 cm



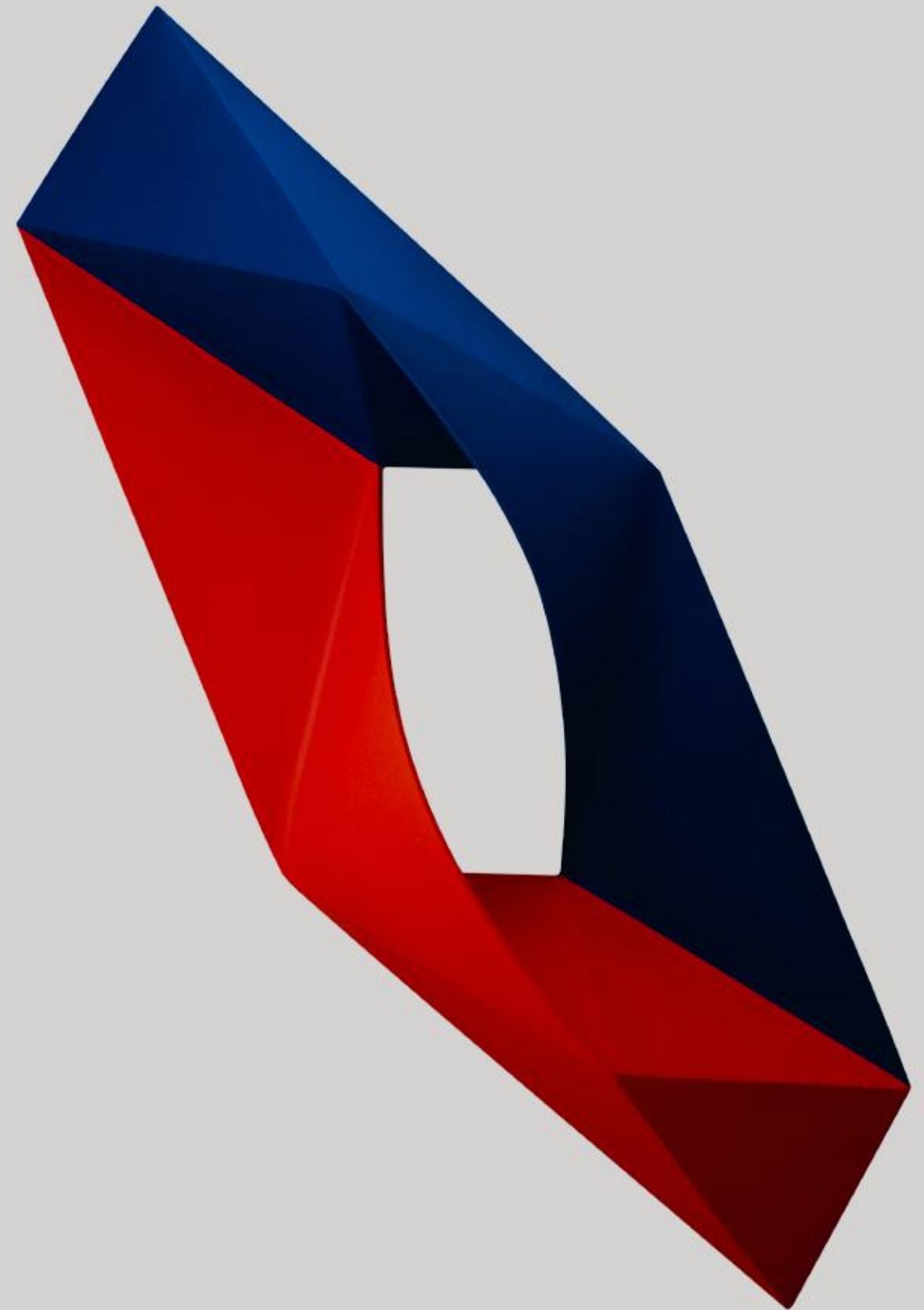
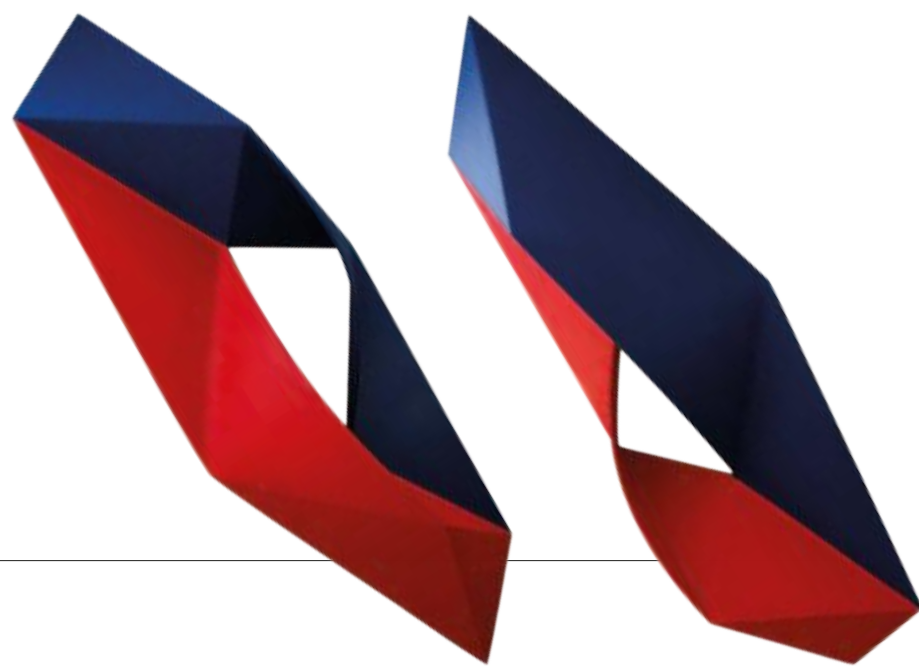
Sin título, de la serie **Tensión**, 2012
Aluminio pintado
30.7 x 23.6 x 15.7 in.
78 x 60 x 40 cm

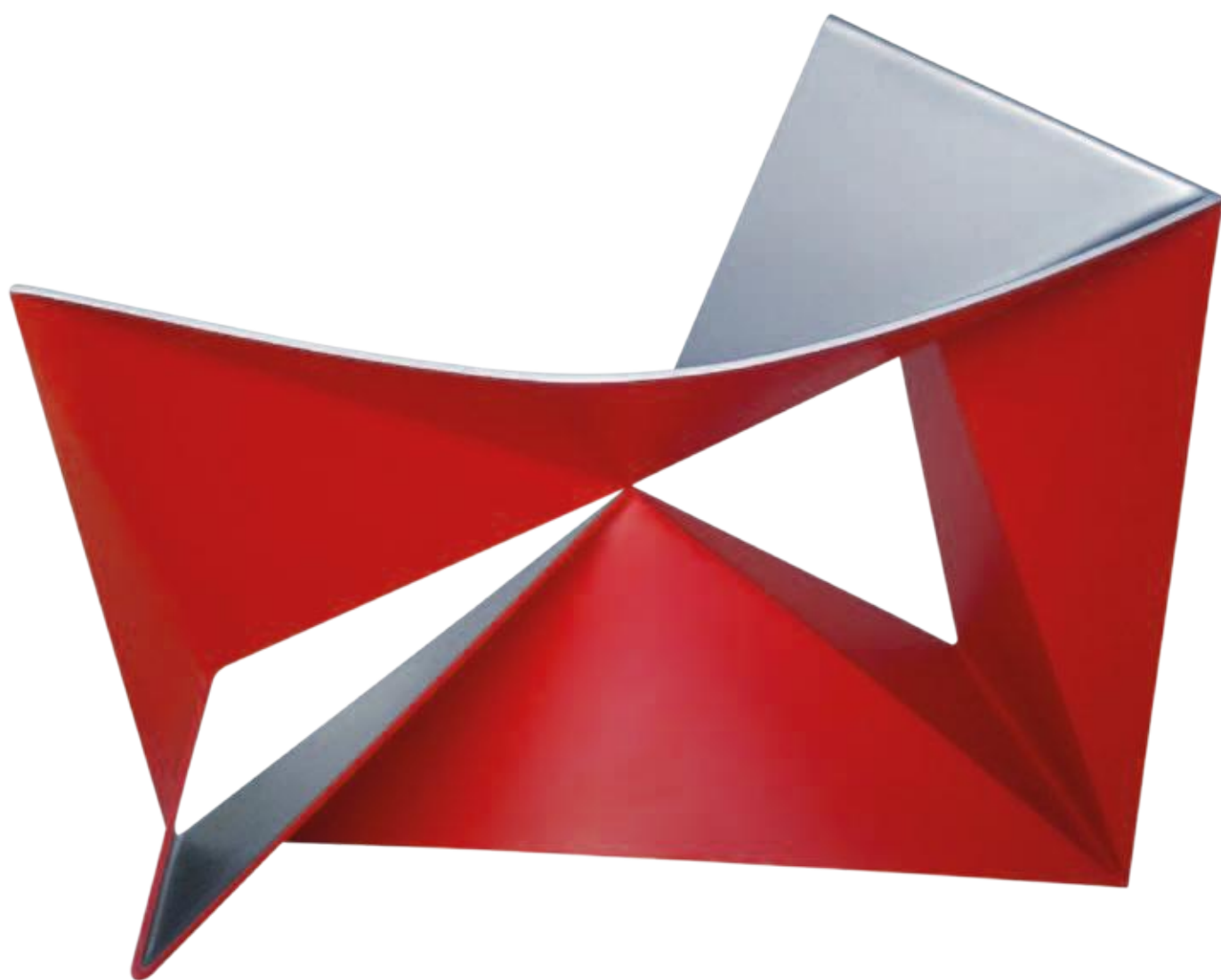




Sin título, de la serie **Tensión**, 2012
Aluminio pintado
55.1 x 49.2 x 23.6 in.
140 x 125 x 60 cm

Sin título, 2014
Aluminio pintado
53.1 x 19.3 x 8.7 in.
135 x 49 x 22 cm





Sin título, de la serie
Banda continua, 2014
Aluminio pintado
11.8 x 16.9 x 5.5 in.
30 x 43 x 14 cm





Sin título, de la serie
Banda continua, 2015
Aluminio pintado
33 x 64.6 x 15.7 in.
84 x 164 x 40 cm





Sin título, de la serie **Cóncavos**, 2014
Aluminio pintado
31.9 x 9.8 x 7.5 in.
81 x 25 x 19 cm

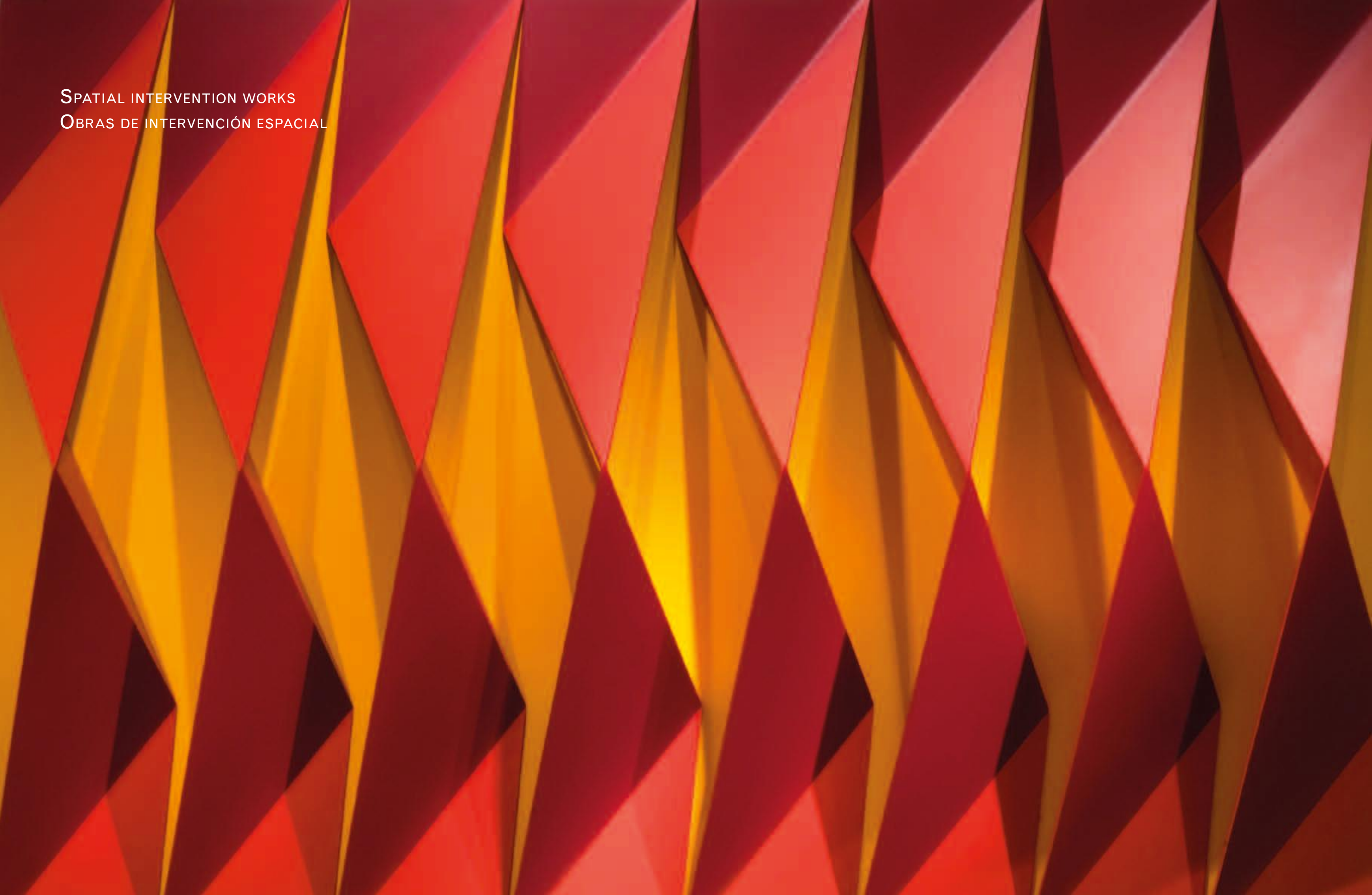




Sin título, de la serie **Cóncavos**, 2014
Aluminio pintado
20.5 x 11.8 x 10.6 in.
52 x 30 x 27 cm



SPATIAL INTERVENTION WORKS
OBRAS DE INTERVENCIÓN ESPACIAL





Sin título, 2013
Aluminio pintado
157.9 x 78.7 x 59 in.
400 x 200 x 150 cm



Sin título, 2011
 Aluminio pintado
 141.7 x 98.4 x 47.2 in.
 360 x 250 x 120 cm



Sin título, 2008
Aluminio pintado
118.1 x 35.4 x 23.6 in.
300 x 90 x 60 cm





Sin título, 2011
Aluminio pintado
141.7 x 59 x 39.4 in.
360 x 150 x 100 cm



Sin título, 2009
Aluminio pintado
90.5 x 51.2 x 43.3 in.
230 x 130 x 110 cm



Anillos, de la serie **Tensión**, 2013
Aluminio pintado
159.4 x 88.6 x 78.7 in.
405 x 225 x 200 cm



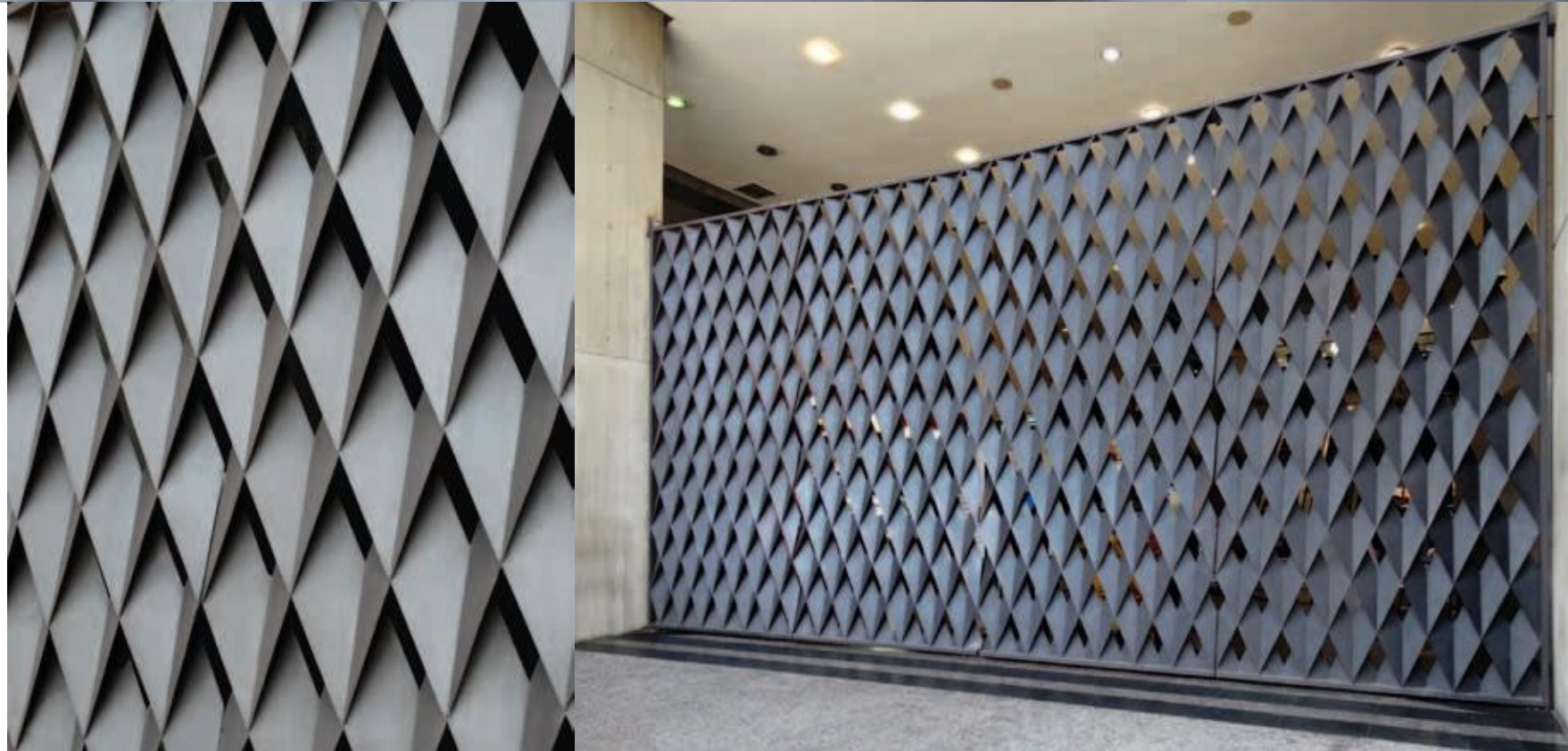
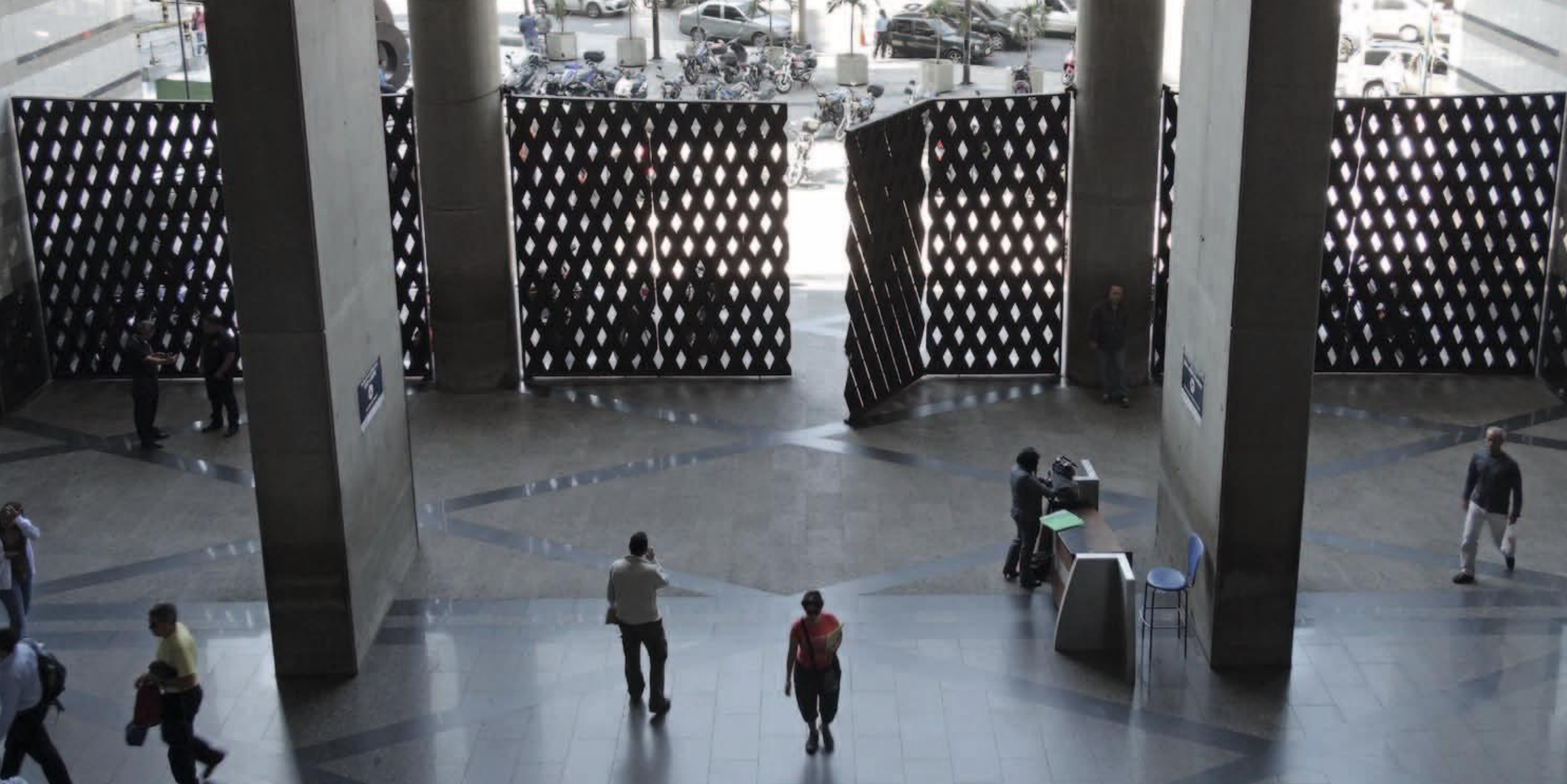


Sin título, de la serie **Plegado rítmico**, 2011
Aluminio pintado
118.1 x 118.1 x 13.8 in.
300 x 300 x 35 cm

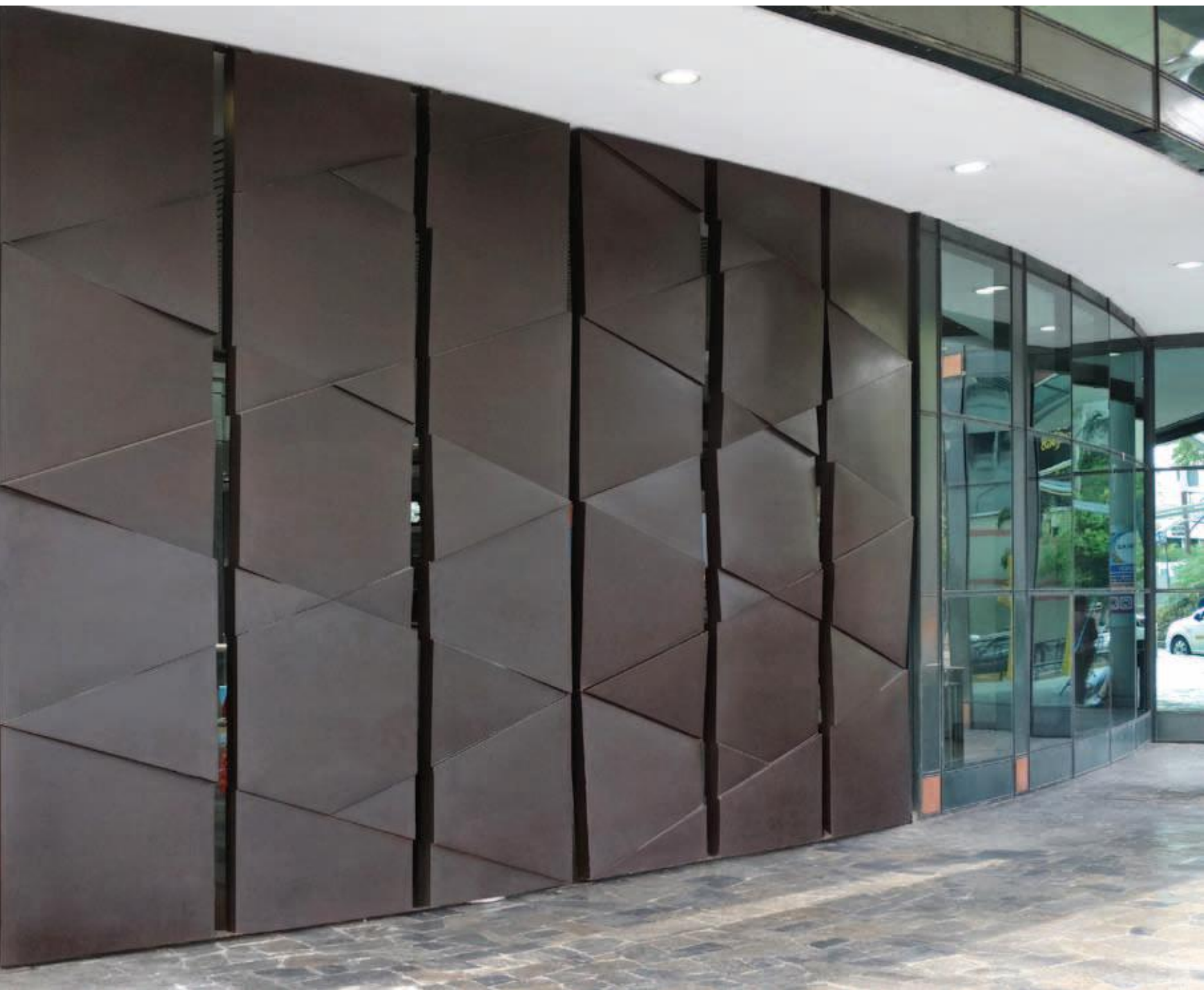


Sin título, de la serie **Tensión y Torsión**, 2005
Acero pintado
149.6 x 141.7 x 70.9 in.
380 x 360 x 180 cm

ARCHITECTURAL INTERVENTION WORKS
OBRAS DE INTERVENCIÓN ARQUITECTÓNICA



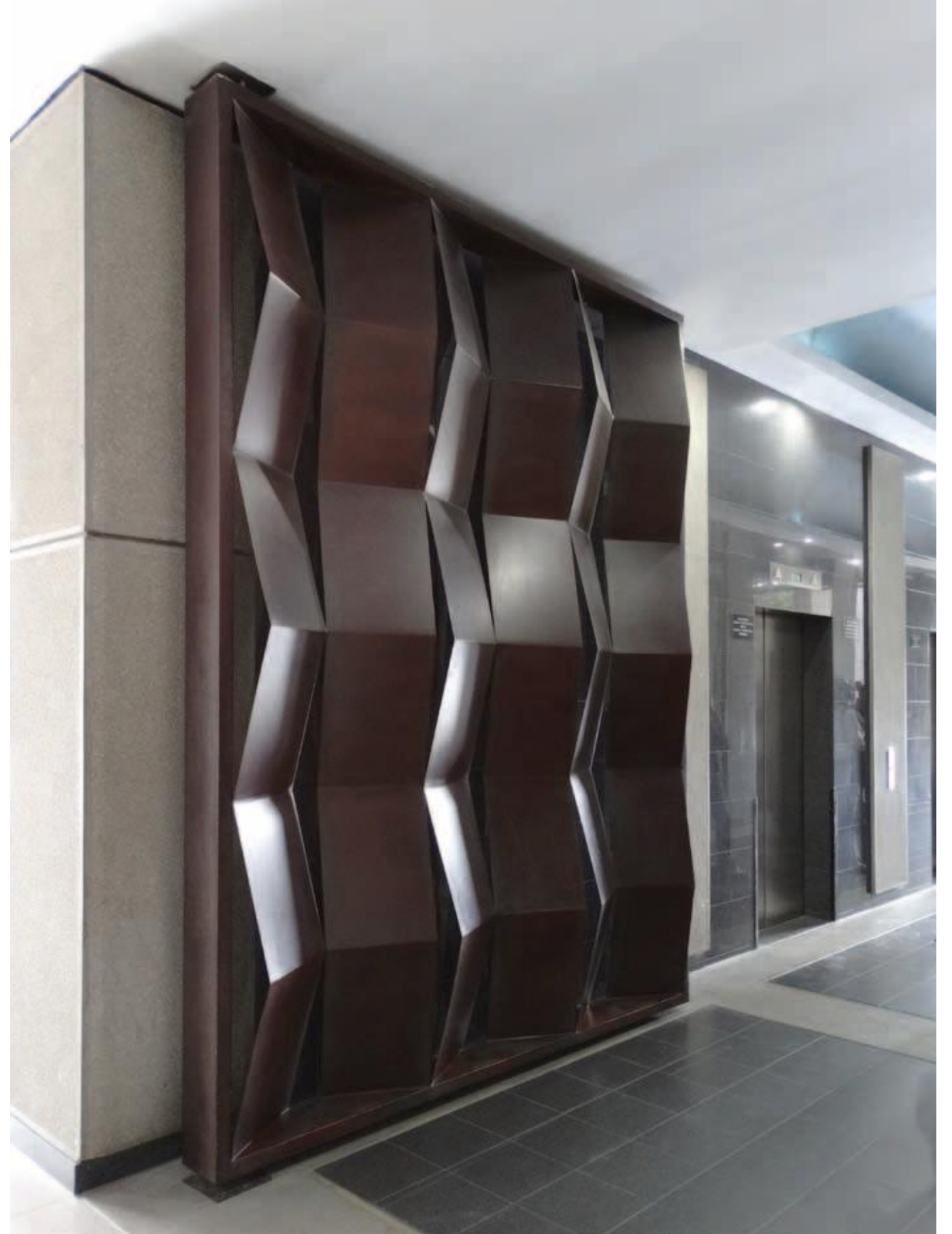
Puerta Centro Comercial El Recreo,
Caracas, Venezuela, 1999
Acero oxidado
137 m² área total



**Puerta Centro Comercial Sambil,
Caracas, Venezuela, 1998**
Acero y pátina color óxido
157.5 x 236.2 x 19.7 in.
400 x 600 x 50 cm



Puerta Torre Credicar,
Caracas, Venezuela, 1995
Acero y pátina color óxido
133.9 x 100.4 x 13.8 in.
340 x 255 x 35 cm





Sin título, 2011
 Aluminio y pátina color óxido
 107 x 144.5 x 5.1 in.
 272 x 367 x 13 cm

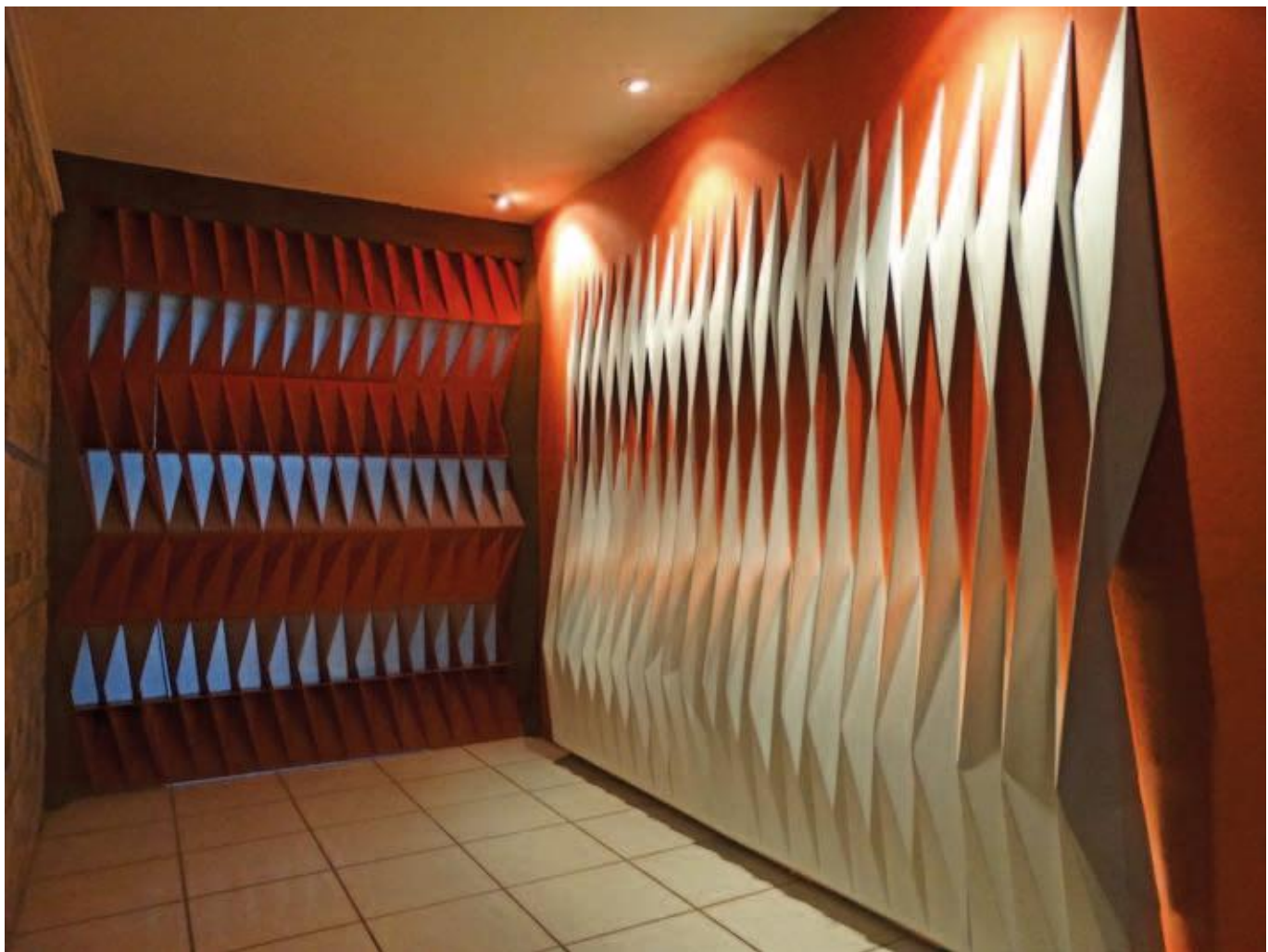




Sin título, 2009
Aluminio pintado
94.5 x 163.3 x 11.8 in.
240 x 415 x 30 cm

Sin título, 2008
Acero pintado
133.9 x 94.5 x 7.9 in.
340 x 240 x 20 cm





Sin título, 2004
 Aluminio pintado
 94.5 x 74.8 x 5.9 in.
 240 x 190 x 15 cm



Sin título, 2008
 Acero y aluminio pintado
 82.7 x 254.7 x 6.7 in.
 210 x 647 x 17 cm





Sin título, 2012
 Aluminio pintado
 130.7 x 133.9 x 11.8 in.
 332 x 340 x 30 cm



Sin título, 2012
 Aluminio pintado
 135.8 x 250 x 9 in.
 345 x 635 x 23 cm



Sin título, 2011
Aluminio pintado
110.2 x 78.7 x 11.8 in.
280 x 200 x 30 cm



Sin título, 2004
 Aluminio y pátina color óxido
 629.9 x 39.4 x 11.8 in.
 1.600 x 100 x 30 cm



ARTISTIC TRAJECTORY
TRAYECTORIA PLÁSTICA

WILLIAM BARBOSA



William Barbosa, 2011

William Barbosa was born in Ocaña, Colombia, in 1955. A self-taught artist, his incursion into and subsequent total commitment to metal sculpting was guided by his work in the metallurgic industry, combined with a remarkable artistic sensibility and a perseverance than place him inevitably among the best exponents of contemporary Latin American culture. In 1975 he moves to Caracas, Venezuela, where he becomes naturalized and where most of his artistic career takes place.

His first solo exhibition is *Geometría modular*, presented at Galería Graphic CB2, Caracas, Venezuela (1991), followed by: *Línea, volumen y color*, Galería Arts Forum, Caracas, Venezuela (1993); exhibition at Mesa Fine Art Gallery, Miami, USA (1995); *Geometrismo escultórico*, Saint Charles de Rose Gallery, Paris, France (1997); *Despliegues*, Galería Arts Forum, Caracas, Venezuela (1999); *Puertas. William Barbosa*, Museo de la Estampa y del Diseño Cruz-Diez, Caracas, Venezuela (2002); *Módulo-Estructura-Construcción. William Barbosa. Obras escultóricas*, Galería Durban Segnini, Caracas, Venezuela, and Nery Mariño Gallery, Paris, France (2006). In 2007, he exhibits his work at the *XIV Festival Atempo*, Centro Cultural Corp Group, Caracas, Venezuela. A year later, his work is again shown at Nery Mariño Gallery, Paris, France—as will be the case again in 2011—and in *Summer Project-La pasión latina*, Bandi Gallery, Seoul, South Korea (2008). *Obras recientes* is presented at Galería Blasini, Caracas, Venezuela, in 2010. In 2011, his work is exhibited at Youngeun Museum of Contemporary Art, South Korea, and the solo exhibition *William Barbosa. Geométrica luz* is presented in 2014.

As for group exhibitions, in 1981 he participates in the *National Salon of Young Artists*, Sofía Imber Museum of Contemporary Art, Caracas, Venezuela, and in the *Aragua National Salon of Art*, Mario Abreu Museum of Contemporary Art of Maracay, state of Aragua, Venezuela. He participates in *La materia, el espacio y las formas*, Galería Ángel Boscán, Universidad Central de Venezuela, and in *Materia y espacio*, Sala Cantv, both in Caracas, Venezuela, as well as in the *National Salon of Young Artists*, Casa Guipuzcoana, La Guaira, Vargas state, Venezuela (1983). In 1984, he collaborates in *Exposición Subasta* organized by Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela, and in 1989 he presents his work at *Salón Bijoux-Wiso*—in whose 1996 edition he will also participate—Unión Israelita of Caracas, and in *Exposición de Esculturas*, Galería A, Caracas, Venezuela. He is also involved in various major events at national and international levels, the most important among them being: *SADI*, *Festival de Arte de Las América*, OAS, Washington DC, USA, and the *I Alejandro Otero Visual Arts Biennial*, Alejandro Otero Museum, Caracas, Venezuela (1992).



In 1996, his work is exhibited at: the *Miami International Art Fair*, Miami, USA, as part of the Durban Segnini Gallery exhibition; the *Latin Americana Art Fair* [FIA in its Spanish acronym], with Galería Graphic CB2, Caracas, Venezuela; *D'ART 96, International Contemporary Art Salon*, Exhibition Palace, Nice, France; opening exhibition Espace 061 Gallery, Rouen, France; *Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui*, Paris, France; *Art Expo 17^{ème} Salon Ballancourt*, Sur Essonne, France; *End of Year Exhibition*, Claude Dorval Gallery, Paris, France; *Madí*, All'Alba del Terzo Millennio, Palazzo Real, Città di Portici, Naples, Italy; *VENEZUELA Arte 1 (Nuevo lenguaje de la geometría)*, Stufenbau Gallery, Bern, Switzerland; *Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui* and *27^{ème} Salon d'Automne*, Paris, France; *Costruttivismo, concretismo, cinevisualismo internazionale per l'unificazione europea: opere esemplari di sintesi nel formato di 20 x 20 cm*, Arte Struktura Gallery, Milan, Italy; *Mouvement Madí International*, Château de Morsang-sur-Orge, France; Latzer Gallery, Kreuzlingen, Switzerland, at which gallery he will exhibit on multiple occasions during his artistic career.

During 1997 and 1998, his work and that of other artists travel throughout France with the exhibition *L'art dans la cité, abstracción-integración 1*. He takes part in *Trois points géométriques*, Cuvat, France; *Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui* and *Salon des Réalités Nouvelles*, Espace Auteuil, Paris, France; *ARTE MADÍ Freie Geometrie*, Emilia Suciú Gallery, Ettlingen, Germany (establishing a relationship with this gallery that will bring him to exhibit there on multiple occasions); Christian Zeller Fine Arts Gallery Ag, Bern, Switzerland; *L'art dans l'éventail*, Espace Venezuela, Paris, France; *Confluenze Mostra Internazionale D'Arte Nel Piccolo Formato*, Centro Culturale Passaggio Bianco and *Madí International*, Villa Bruno, S. Giorgio a Cremano, both in Naples, Italy; *Arte Madí*, Pinacoteca Massimo Stanzione, Palazzo Ducale Sánchez de Luna, Sant' Arpino, Provincia di Caserta, Italy; *Confluenze Mostra Internazionale D'Arte Nel Piccolo Formato*, Centro Culturale Il Campo Campomarino, Provincia Di Campobasso, Italy; *Tridimensión*, Espace Venezuela, Paris, France; *Salon Grands et Jeunes D'Aujourd'hui*, Paris, France; *Madí, Movimento-Astrazione-Dimensione-Invenzione*, Spazioarte Il Soppalco, Corso Umberto136, Tarento, Italy (1997).

In 1998 he joins other Venezuelan artists in *Une géométrie, trois regards*, Salon de La Ompi, Geneva, Switzerland. He participates in the *Latin American Art Fair, FIA 98*, with Arts Forum Gallery, Caracas, Venezuela; in one other edition of *Salon Grands et Jeunes D'Aujourd'hui* held at Espace Auteuil; and in *Kassak El*

Madí D'Aujourd'hui, Institute of Culture of the Republic of Hungary, Bratislava, Slovakia. He exhibits again at Latzer Gallery, Kreuzlingen, Switzerland (1998 and 1999) and participates in *Hommage de Madí à Gorin* (1899-1981), Château de La Groulais, Blain, and in the travelling exhibition *L'art dans la cité, Abstracción-Integración 1*, France (1999).

In 2003, William Barbosa's work is seen in *Colectiva de artistas venezolanos* presented at Nery Mariño Gallery in Paris. A grand opening is organized for the World's First Madí Museum & Gallery, Dallas, Texas, USA, where Barbosa's works figure in the institution's permanent collection and where he has had the opportunity to participate in multiple exhibitions as a sculptor associated with Madi art. That same year, he takes part in *Nine Venezuelan Modern Masters*, Madí Museum & Gallery, Dallas, Texas, USA, an exhibition that also travels to Switzerland. He is represented by Galería Graphic of Caracas, Venezuela, at the *Latin American Art Fair, FIA 2003*. That same year his works are seen in *20th Century Venezuelan Art* at the Sofía Imber Contemporary Art Museum of Caracas, Venezuela, and at *Espace Venezuela*, Paris, France.

In the year 2004, he exhibits his works at *Madi International Movement*, Contemporary Art Museum, La Plata, Argentina (MACLA) and at the Borges Cultural Center, Buenos Aires; at *Arte América*, Durban Segnini Gallery, Miami, Florida, USA; *Homenaje. El arte geométrico*, Museo D'Arte delle Generazioni Italiani del '900, Bologna, Italy; and *Artparis*, Carrousel du Louvre, Paris, France. Durban Segnini Gallery presents *Madí, Out of Frame* at its Miami space. Barbosa participates in the exhibition *Omaggio all'arte geometrica, arte madí*, Portici, Naples, Italy; in the *I TRAZOS Sculpture Biennial*, Galería de Arte Trazos, Centro Lido, Caracas, Venezuela; *Universo Esprit de Géométrie*, San Nicola La Strada, Caserta, Italy; *L'Abstraction Géométrique Madí*, Cambresis, France; *Contemporary Sculptors*, Durban Segnini Gallery, Miami, Florida, USA; *Artisti del Mediterraneo*, Rocca dei Rettori di Benevento, Italy.

In 2005, his work already fully entrenched in the Madi current, he participates in various events related to this movement, in Venezuela as well as abroad: *7 Artistas Madí* on the occasion of *Festival Atempo*, organized by Fundación Corp Banca, Caracas, Venezuela; *A Celebration of Geometric Art*, Museum of Geometric and Madí Art, Dallas, Texas, USA; *Madí Venezuela*, Centro Eladio Alemán Sucre, El Carabobeño, Valencia, Carabobo state, Venezuela; *Madí Art, Optic and Kinetic*

Exhibition, Durban Segnini Gallery at its Miami space, with which he participates in that year's *Las Américas Art Fair*. Once again his work is shown at Nery Mariño Gallery in the exhibition *Reencontré*.

The year 2006 is filled with multiple group exhibitions abroad. It starts with *14 Artistas Madí*, Graphic Art, Caracas, Venezuela, with 13 other artists, followed by several exhibitions in Europe and the USA: *Supremadism: Homenaje a los maestros del constructivismo*, Museum of Modern Art, Moscow, Russia; *A Celebration of Geometric Art*, Leepa-Rattner Museum of Art, Tarpon Springs, Florida, USA; *Foire Européenne D'Art Contemporain*, Nery Mariño Gallery, Strasbourg, France (which will be repeated again in 2007); *Arte madí internazionale*, Spazio Lattuada, Milan, Italy; *Feria Internacional de Arte de Bogotá, ARTBO 2006*, Durban Segnini Gallery (with which he also participates in 2008, 2012, 2014); and *Galería Graphic Art*, Bogotá, Colombia.

His work is exhibited at *ART Karlsruhe 2007* represented by the gallery Emilia Suciú, Germany. *Galería Durban Segnini* organizes the exhibition *Geometría formal e informal* at the gallery's Caracas space, where Barbosa again exhibits his works together with the work of other artists. He participates in the *International Symposium of Contemporary Sculpture* held that year at the International Museum of Contemporary Art, Samok-ri, Yeongwol-gun, Gangwon-do, South Korea, and he also takes part in a group exhibition with Bandi Gallery, exhibiting at the Seoul, Shanghai and Singapore art fairs in 2008. He collaborates in the exhibition-auction organized by the Chacao Cultural Foundation, Caracas, Venezuela, and in the *Salon Comparaisons, Art en Capital*, Grand Palais, Paris, France, in whose 2008, 2009 and 2010 editions his work will also figure. He participates in *Arteaméricas, The Latin American Art Fair*, Miami Beach Convention Center, Florida, USA; *L'arte costruisce l'Europa*, Galeria Civica Gian Battista Bosio, Desenzano del Garda, Milan, Italy; *17 escultores, esculturas, ideas, imágenes y Expansionismo. Exposición internacional*, Durban Segnini Gallery, Miami, Florida, USA, and Omar Carreño Art Center, La Asunción, Isla de Margarita (2009), with which he also takes part in the *V International Art Fair of Maracaibo, FIAM, 2008*, Maracaibo, Zulia state, Venezuela.

In 2009, Museo Civico di Castel Nuovo, Naples, Italy, organizes the exhibition *En formas geométricas* where William Barbosa is one of the exhibitors, and he also participates in *Expansionismo*, Museum of Geometric and Madí Art of Dallas, and in *Art Construit International, ACI*, Francisco Narváez Contemporary Art Museum, Porlamar, Nueva Esparta state, Venezuela. In the year 2010, he takes part in several group exhibitions organized by Durban Segnini Gallery, both in

its Caracas and Miami spaces; at Latzer Gallery in Kreuzlingen, Switzerland; and at the Emilia Suciú Gallery in Germany. This year, his works are also seen in *Latin's passion to find contemporary art*, Youngeun Museum of Contemporary Art, South Korea, and in *Art Construit International*, Art Nouveau Gallery, Miami, Florida, USA, which will be exhibited in Quito, Ecuador, in 2011 under the title *Expo ACI*.

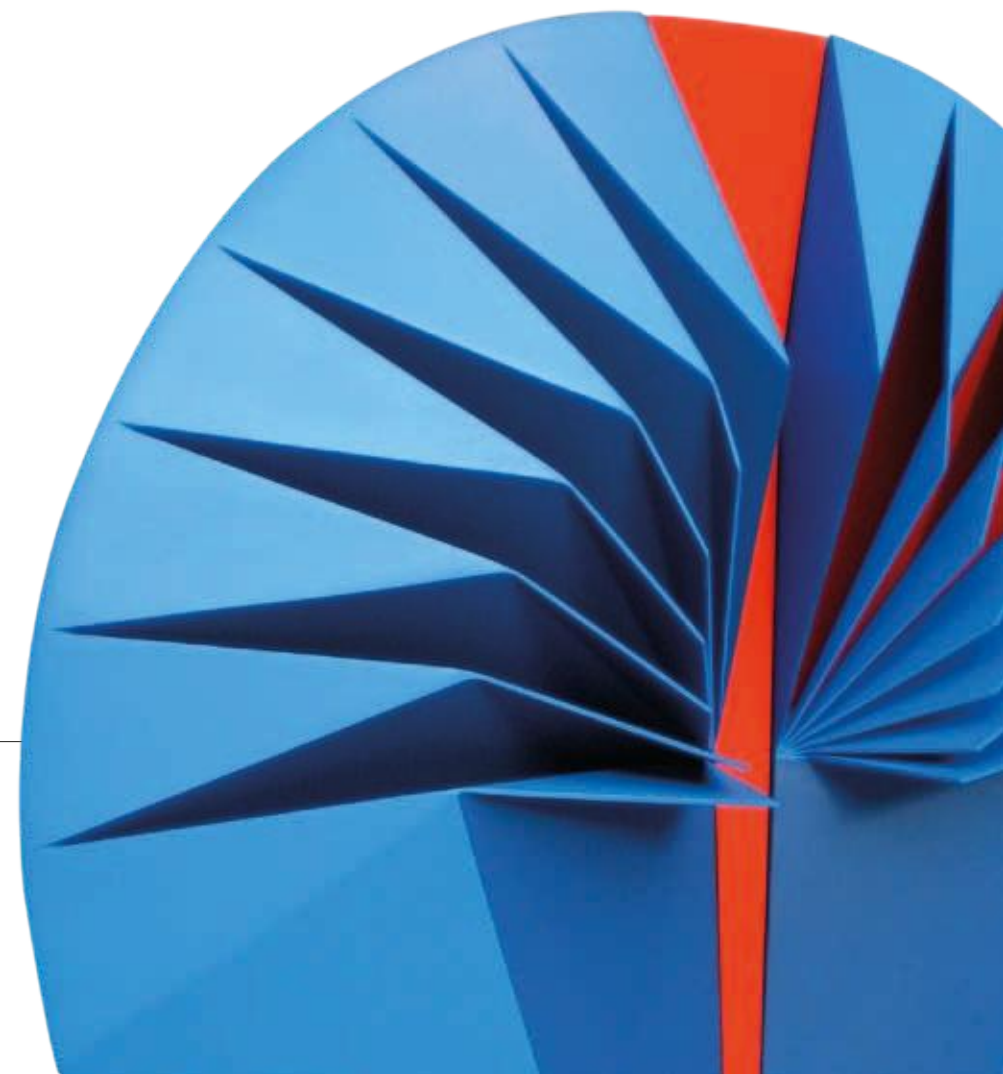
Between 2012 and 2013, Barbosa again exhibits his work at Durban Segnini Gallery spaces in Caracas and Miami, at Latzer Gallery, Kreuzlingen, Switzerland, at Emilia Suciú Gallery, Germany, Nery Mariño Gallery, Paris, and at Bandi Gallery of South Korea, where his work is part of the exhibition *Latin American Contemporary Art*. In 2012, his works appear in the exhibition *Einladung Ausstellungseröffnung das Metall in der Konkreten*, Kunst Gallery, Germany; *Geometric Artists Circle The Globe*, Museum of Geometric and Madí Art of Dallas, USA; and *Art construit, la struttura dell'invisibile*, Naples, Italy. He is represented at *FIAC 2012* and 2014 by Imaginart Gallery, Barcelona, Spain, returning again to this event in 2013 and 2014 with Durban Segnini Gallery, Miami. In 2014, he also exhibits at Sohyang Gallery, Busan, South Korea. In the year 2015, he takes part in *BARCU Bogotá, Art and Culture Fair*, Bogotá, Colombia, represented by Imaginart Gallery of Barcelona, Spain.

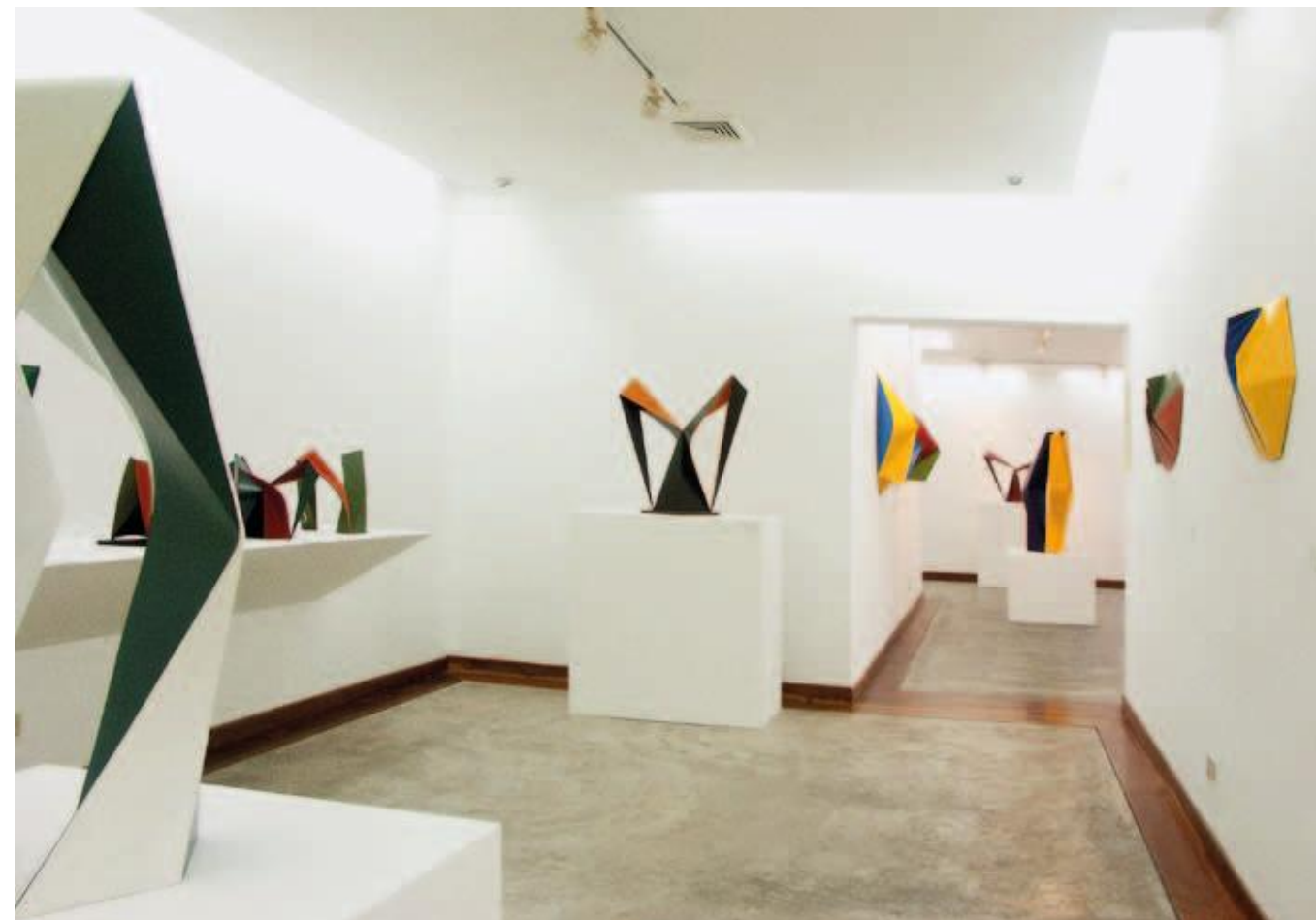
William Barbosa's work forms part of various private collections in Germany, Argentina, Colombia, South Korea, Spain, France, Italy, Switzerland, United States and Venezuela. With regards to public institutions, his work is found at Zulia Contemporary Art Museum (MACZUL), Maracaibo, Zulia state, Venezuela; International Museum of Contemporary Art, Samok-ri, Yeongwol-gun, Gangwon-do, South Korea; Museum Madí International, Budapest, Hungary; Museum of Latin American Art, Los Angeles, California, USA; Museum of Geometric and Madí Art, Dallas, USA; La Plata Latin American Art Museum (MACLA), Argentina; the Municipality of Baruta, Miranda state, Venezuela; the City of Geneva Collection, Switzerland; the World Organization of Intellectual Property (OMPI), Geneva, Switzerland; the UN's Venezuelan diplomatic mission, Geneva, Switzerland; and the Youngeun Museum of Contemporary Art, South Korea.



Sin título, 2009
Aluminio pintado
39.4 x 35.4 x 5.1 in.
100 x 90 x 13 cm

Salon Comparaisons,
Art en Capital, Grand Palais,
París, Francia, 2007

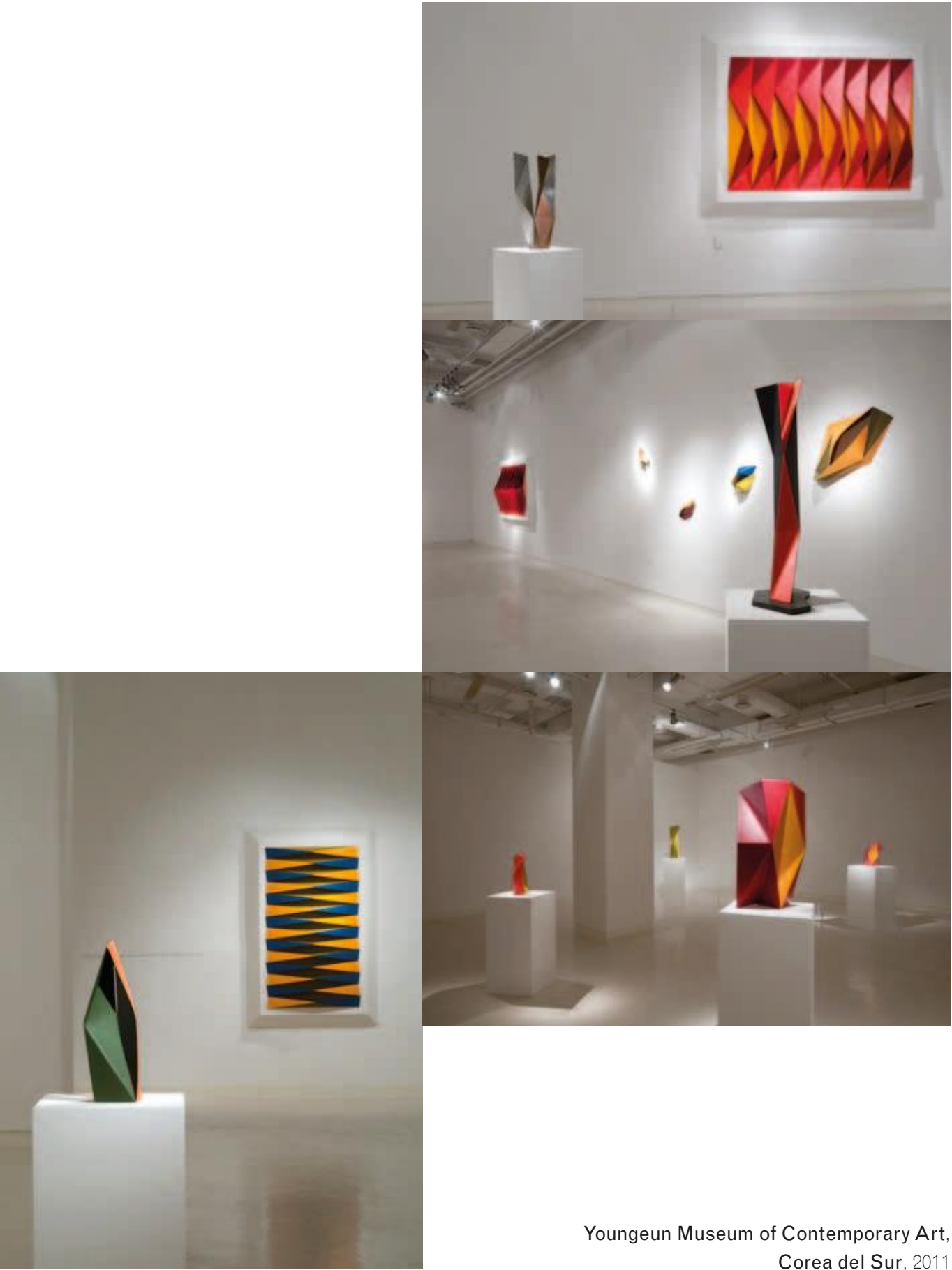




William Barbosa. Esculturas, 2006
Galería Durban Segnini

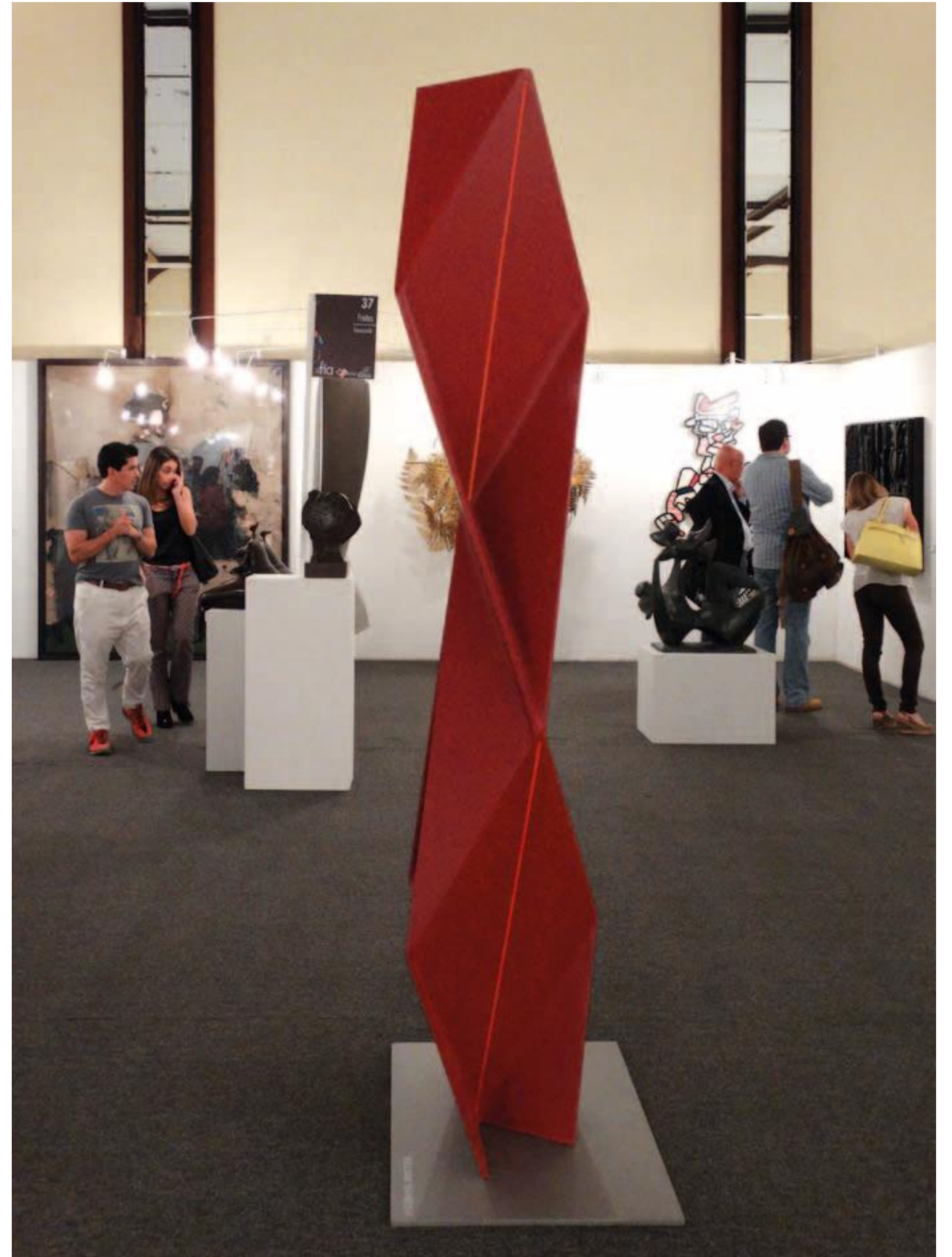


Feria ArtBo, Bogotá, Colombia.
Sin título, de la serie **Tensión**, 2005
Aluminio pintado
45.2 x 35.4 x 31.5 in.
115 x 90 x 80 cm



Youngeun Museum of Contemporary Art,
Corea del Sur, 2011

Feria Iberoamericana de Arte,
FIA, Caracas, Venezuela, 2014
Aluminio pintado
92.5 x 23.6 x 11.8 in.
235 x 60 x 30 cm





Nace en Ocaña, Colombia, en 1955. De formación autodidacta, su incursión y posterior dedicación plena a la escultura en metal viene orientada por su desempeño laboral en el área de la industria metalúrgica, a la que se une una tremenda sensibilidad artística y un tesón que lo obliga a estar entre los mejores exponentes de la escultura latinoamericana contemporánea. En 1975 se residencia en Caracas, Venezuela, donde se nacionaliza y desarrolla la mayor parte de su trayectoria plástica.

Comienza su actividad expositiva individual con la muestra *Geometría modular*, presentada en la Galería Graphic CB2, Caracas, Venezuela (1991), a la que seguirán: *Línea, volumen y color*, Galería Arts Forum, Caracas, Venezuela (1993); la realizada en la Galería Mesa Fine Art, Miami, USA (1995); *Geometrismo escultórico*, Galería Saint Charles de Rose, París, Francia (1997); *Despliegues*, Galería Arts Forum, Caracas, Venezuela (1999); *Puertas*. William Barbosa, Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez, Caracas, Venezuela (2002); *Módulo-Estructura-Construcción*. William Barbosa. Obras escultóricas, Galería Durban Segnini, Caracas, Venezuela, y Galería Nery Mariño, París, Francia (2006). Participa en el XIV *Festival Atempo*, Centro Cultural Corp Group, Caracas, Venezuela (2007). Un año después exhibe de nuevo su trabajo en la Galería Nery Mariño —lo hará también en 2011—, París, Francia, y presenta *Summer Project-La pasión latina*, Galería Bandi, Seúl, Corea del Sur (2008); *Obras recientes*, Galería Blasini, Caracas, Venezuela (2010). Expone en el Youngeun Museum of Contemporary Art, Corea del Sur (2011). Presenta la exposición individual *William Barbosa. Geométrica luz* (2014).

En cuanto a su participación colectiva, en 1981 acude al *Salón Nacional de Jóvenes Artistas*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas, Venezuela y al *Salón Nacional de Arte Aragua*, Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu, Maracay, estado Aragua, Venezuela. Participa en *La materia, el espacio y las formas*, Galería Ángel Boscán, Universidad Central de Venezuela; *Materia y espacio*, Sala Cantv, ambas en Caracas, Venezuela, y en el *Salón Nacional de Jóvenes Artistas*, Casa Guipuzcoana, La Guaira, estado Vargas, Venezuela (1983). Colabora en la *Exposición Subasta* organizada por la Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela (1984). Presenta su trabajo en el *Salón Bijoux-Wiso* —al que concurrirá también en su edición de 1996—, Unión Israelita de Caracas, y en la *Exposición de Esculturas*, Galería A., Caracas, Venezuela (1989). Toma parte en diversos eventos importantes a nivel nacional e internacional, entre los que destacan: *SADI*, Festival de Arte de Las Américas, OEA, Washington DC, USA, y la *I Bienal de Artes Visuales Alejandro Otero*, Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela (1992).



En 1996 concurre a la *Feria Internacional Art Miami*, Miami, USA, con la Galería Durban Segnini; *Feria Iberoamericana de Arte, FIA*, con la Galería Graphic CB2, Caracas, Venezuela; *D'ART 96, Salón Internacional de Arte Contemporáneo*, Palacio de Exposiciones, Niza, Francia; Inauguración Galería Espace 061, Rouen, Francia; *Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui*, París, Francia; *Art Expo 17^{me} Salon Ballancourt*, Sur Essonne, Francia; *Exposición de Fin de Año*, Galería Claude Dorval, París, Francia; *Madí*, All'Alba del Terzo Millennio, Palacio Real, Città di Portici, Nápoles, Italia; *Venezuela Arte 1 (Nuevo lenguaje de la geometría)*, Galería Stufenbau, Berna, Suiza; *Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui* y *27^{me} Salon d'Automne*, París, Francia; *Costruttivismo, concretismo, cinevisualismo internazionale per l'unificazione europea: opere esemplari di sintesi nel formato di 20 x 20 cm*, Galería Arte Struktura, Milán, Italia; *Mouvement Madí International*, Château de Morsang-sur-Orge, Francia; Galería Latzer, Kreuzlingen, Suiza, esta última donde expondrá en múltiples ocasiones a lo largo de su trayectoria plástica.

Durante los años 1997 y 1998 su obra itenera por Francia al lado de la de otros artistas con la exposición *L'art dans la cité, abstracción-integración 1*. Participa en *Trois points géométriques*, Cuvat, Francia; *Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui* y *Salon des Réalités Nouvelles*, Espace Auteuil, París, Francia; *Arte Madi Freie Geometrie*, Galería Emilia Suciú, Ettlingen, Alemania —con la que también establece una vinculación que lo llevará a exponer allí en múltiples oportunidades—; Galería Christian Zeller Fine Arts Ag, Berna, Suiza; *L'art dans l'éventail*, Espace Venezuela, París, Francia; *Confluenze Mostra Internazionale D'Arte Nel Piccolo Formato*, Centro Culturale Passaggio Bianco y *Madí International*, Villa Bruno, S. Giorgio a Cremano, ambas en Nápoles, Italia; *Arte Madi*, Pinacoteca Massimo Stanzione, Palazzo Ducale Sánchez de Luna, Sant'Arpino, Provincia di Caserta, Italia; *Confluenze Mostra Internazionale D'Arte Nel Piccolo Formato*, Centro Culturale Il Campo Campomarino, Provincia Di Campobasso, Italia; *Tridimensional*, Espace Venezuela, París, Francia; *Salon Grands et Jeunes D'Aujourd'hui*, París, Francia; *Madí, Movimento-Astrazione-Dimensione-Invenzione*, Spazioarte Il Soppalco, Corso Umberto136, Tarento, Italia (1997).

En 1998 interviene junto con otros artistas venezolanos en *Une géométrie, trois regards*, Salón de La Ompi, Ginebra, Suiza. Acude a la *Feria Iberoamericana de Arte, FIA 98*, con la Galería Arts Forum, Caracas, Venezuela; a otra edición del *Salon Grands et Jeunes D'Aujourd'hui* celebrado en el Espace Auteuil y a *Kassak El Madí D'Aujourd'hui*, Instituto de La Cultura de La República de Hungría, Bristolaba, Eslovaquia. Expone de nuevo en la Galería Latzer, Kreuzlingen, Suiza (1998 y 1999), y toma parte en el *Hommage de Madí à Gorin* (1899-1981), Château de La Groulais, Blain, y en la itinerante *L'art dans la cité, Abstracción-Integración 1*, Francia (1999).

En 2003 la Galería Nery Mariño presenta en París la *Colectiva de artistas venezolanos* en la que William Barbosa interviene. Se organiza un *Grand Opening* en The World's First Madí Museum & Gallery, Dallas, Texas, USA, institución en cuya colección permanente Barbosa tiene presencia y donde tendrá oportunidad de intervenir en múltiples exposiciones a lo largo de su desempeño como escultor relacionado con el arte madí. Ese mismo año interviene en la muestra *Nine Venezuelan Modern Masters*, Madí Museum & Gallery, Dallas, Texas, USA, con la que también visitará Suiza. Acude a la *Feria Iberoamericana de Arte, FIA 2003*, como artista representado por la Galería Graphic Caracas, Venezuela. Ese mismo año participa en *Arte venezolano del siglo xx*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Caracas, Venezuela, y *Espace Venezuela*, París, Francia.

En 2004 envía sus obras para ser incluidas en las muestras *Movimiento Madí Internacional*, Colección Museo de Arte Contemporáneo La Plata Argentina (MACLA) y Centro Cultural Borges, Buenos Aires; *Arte América*, Galería Durban Segnini, Miami, Florida, USA; *Homenaje. El arte geométrico*, Museo D'Arte delle Generazioni Italiani del '900, Boloña, Italia; *Artparis*, Carrousel du Louvre, París, Francia, representado por la Galería Nery Mariño. La Galería Durban Segnini presenta *Madí, out of Frame* en su sede de Miami. Barbosa participa en la exposición *Omaggio all'arte geometrica, arte madí*, Portici, Nápoles, Italia; en la *I Bienal de Escultura TRAZOS*, Galería de Arte Trazos, Centro Lido, Caracas, Venezuela; *Universo Esprit de Géométrie*, San Nicola La Strada, Caserta, Italia; *L'Abstraction Géométrique Madí*, Cambresis, Francia; *Contemporary Sculptors*,

Galería Durban Segnini, Miami, Florida, USA; *Artisti del Mediterraneo*, Rocca dei Rettori di Benevento, Italia (2004).

Inmerso como está su trabajo en la corriente de los artistas madí, en 2005 toma parte en diversos eventos relacionados con este movimiento, tanto en Venezuela como en el exterior: *7 Artistas Madí*, a propósito del *Festival Atempo* organizado por la Fundación Corp Banca, Caracas, Venezuela; *A Celebration of Geometric Art*, Museum Geométrico y Madí, Dallas, Texas, USA; *Madí Venezuela*, Centro Eladio Alemán Sucre, *El Carabobeño*, Valencia, estado Carabobo, Venezuela; *Madí Art, Optic and Kinetic Exhibition*, Galería Durban Segnini, sede Miami, USA, con quien acude a la *Feria de Arte de Las Américas* de ese año. Una vez más tiene presencia en la Galería Nery Mariño a través de la muestra *Reencontré*. 2006 es un año de múltiples intervenciones colectivas en el exterior. Comienza exponiendo con trece artistas más en la muestra *14 Artistas Madí*, Graphic Art, Caracas, Venezuela, para después intervenir en varias exposiciones por Europa y USA: *Supremadism: Homenaje a los maestros del constructivismo*, Museum of Modern Art, Moscú, Rusia; *A Celebration of Geometric Art*, Leepa-Rattner Museum of Art Tarpon Springs, Florida, USA; *Foire Européenne D’Art Contemporain*, Galería Nery Mariño, Estrasburgo, Francia —intervención que repetirá en 2007—; *Arte madí internazionale*, Spazio Lattuada, Milán, Italia; *Feria Internacional de Arte de Bogotá*, ARTBO 2006, Galería Durban Segnini —con quien acude también en 2008, 2012, 2014— y Galería Graphic Art, Bogotá, Colombia.

Acude a *Art Karlsruhe 2007* representado por la Galería Emilia Suciú, Alemania. La Galería Durban Segnini organiza la exposición *Geometría formal e informal* en los espacios de su sede en Caracas, donde Barbosa vuelve a mostrar su trabajo junto a otros artistas. Participa en el *Simposio Internacional de Escultura Contemporánea* celebrado ese año en el Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Samok-ri, Yeongwol-gun, Kangwon-do, Corea del Sur, donde también interviene en una colectiva desarrollada en la Galería Bandi, con quien en 2008 asiste a las ferias de arte de Seúl, Shangai y Singapur. Colabora en la exposición-subasta organizada por la Fundación Cultural Chacao, Caracas, Venezuela, y en el *Salon Comparaisons, Art en Capital*, Grand Palais, París, Francia, al que también acudirá en las ediciones de 2008, 2009 y 2010. Participa en *Arteaméricas, The Latin American Art Fair*, Miami Beach Convention Center, Florida, USA; *L’arte costruisce l’Europa*, Galería Civica Gian Battista Bosio, Desenzano del Garda, Milán, Italia; *17 escultores, esculturas, ideas, imágenes y Expansionismo. Exposición internacional*, Galería Durban Segnini, Miami, Florida, USA —y Centro de Arte Omar Carreño, La Asunción, Isla de Margarita (2009)—, con la que también acu-

de a la *V Feria Internacional de Arte de Maracaibo, FIAM 2008*, Maracaibo, estado Zulia, Venezuela.

En 2009 El Museo Civico di Castel Nuovo, Nápoles, Italia, organiza la muestra *En formas geométricas* en la que William Barbosa participa, al igual que lo hace en *Expansionismo*, Museo de Arte Geométrico y Madí de Dallas, y en *Art Construit International, ACI*, Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, Porlamar, estado Nueva Esparta, Venezuela. En el año 2010 interviene en diversas muestras colectivas presentadas en las galerías Durban Segnini, sede Caracas y Miami, Latzer, Kreuzlingen de Suiza y Emilia Suciú de Alemania. Participa en los eventos *Latin’s passion, to find contemporary art*, Youngeun Museun of Contemporary Art, Corea del Sur, y *Art Construit International*, Galería Art Nouveau, Miami, Florida, USA, que en 2011 se expondrá en Quito, Ecuador, bajo el título *Expo ACI*.

Entre 2012 y 2013 vuelve a exhibir su trabajo en las galerías Durban Segnini, sede Caracas y Miami, Latzer, Kreuzlingen de Suiza, Emilia Suciú de Alemania, Nery Mariño de París y Bandi de Corea del Sur, donde participa en la muestra *Latin American Contemporary Art Exhibition*. En 2012 interviene en la exposición *Einladung Ausstellungseröffnung das Metall in der Konkreten*, Kunst Galerie, Alemania; *Geometric Artists Circle The Globe*, Museo de Arte Geométrico y Madí de Dallas, USA; *Art construit, la struttura dell’invisibile*, Nápoles, Italia. Acude a *FIAC 2012 y 2014* con la Galería Imaginart, Barcelona, España, evento al que volverá a asistir también en 2013 y 2014 con la Galería Durban Segnini, Miami. En 2014 expone en la Galería Sohyang, Busan, Corea del Sur. En el año 2015 acude a *BARCU Bogotá, Feria de Arte y Cultura*, Bogotá, Colombia, representado por la Galería Imaginart de Barcelona, España.

William Barbosa está representado en diversas colecciones privadas de Alemania, Argentina, Colombia, Corea del Sur, España, Francia, Italia, Suiza, Estados Unidos y Venezuela. A nivel de instituciones públicas su obra está presente en: Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (MACZUL), Maracaibo, estado Zulia, Venezuela; Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Samok-ri, Yeongwol-gun, Kangwon-do, Corea del Sur; Museum Madí Internacional, Budapest, Hungría; Museo de Arte Latinoamericano, Los Ángeles, California, USA; Museo de Arte Geométrico y Madí de Dallas, USA; Museo de Arte Latinoamericano La Plata (MACLA), Argentina; Colección de la Ciudad de Ginebra, Suiza; Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), Ginebra, Suiza; Misión Diplomática de Venezuela ante la ONU, Ginebra, Suiza; Youngeun Museum of Contemporary Art, Corea del Sur.



WILLIAM BARBOSA
Printed at Editorial Arte Publishing
House, Caracas, Venezuela,
in March 2016.
Grotesque family characters
were used in the typeface.
Printed on matte 150 g paper.

WILLIAM BARBOSA
Se terminó de imprimir en los
talleres de Editorial Arte Caracas,
Venezuela, en marzo de 2016.
En su composición tipográfica
se utilizaron caracteres de
la familias Grotesque.
Fue Impreso en papel mate150 g,

