

Escribe Carlos Raúl Villanueva: El arquitecto, debido a la evolución histórica de su personalidad, a la acumulación de tradiciones y experiencias, ha alcanzado, como tipo social, un nivel de conciencia tan alto que este le impide alcanzar un papel pasivo en el ciclo de

la construcción del espacio para el hombre. El arquitecto posee una conciencia histórica de su función. Por tal razón luchará constantemente para que se le reconozcan sus facultades catalizadoras, sus percepciones anticipadoras, sus naturales atribuciones como creador.



Papel Literario

FUNDADO EN 1943

RESISTENCIA

DOMINGO 20 DE FEBRERO DE 2022

Dirección Nelson Rivera

• Producción PDF Luis Mancipe León

• Diseño y diagramación Víctor Hugo Rodríguez

• Correo electrónico riveranelsonrivera@gmail.com / papelliterario@el-nacional.com

• Twitter @papelliterario

HOMENAJE >> JIMMY ALCOCK, PREMIO NACIONAL DE ARQUITECTURA 1993

Arquitectura para convivir con la naturaleza

El próximo septiembre Jimmy Alcock cumplirá 90 años. Su abundante obra –que incluye al Poliedro de Caracas, Parque Cristal, Centro Comercial Paseo Las Mercedes, Hotel Jirajara, el emblemático edificio Altolar y numerosas viviendas unifamiliares– ha sido reconocida con el Premio Nacional de Arquitectura (1993) y la Medalla Páez de las Artes

BEATRIZ SOGBE

I
Los lazos que nos unen a una casa y un jardín son del mismo orden que el amor
François Mauriac

A veces las imágenes no son suficientes para reflejar una vivencia espacial. Si algún lector ha estado en la Alhambra de Granada coincidirá conmigo en que no existe cámara fotográfica que pueda reflejar las texturas, los espacios, los ambientes, sus vistas, los sonidos del agua y las fragancias de las diferentes flores. Es un lugar donde los sentidos se multiplican y es imposible plasmarlos en una imagen. De tal manera, que si lo visita no lleve cámara porque ni podrá tomar una buena foto de detalle –la gente aglomerada lo impide– ni tampoco podrá aprehender las sensaciones. Son espacios que hay que vivirlos.

La vivienda de Jimmy Alcock (Caracas, 1932) tiene apenas 250 m² de construcción. Y unas espléndidas áreas verdes de más de 5.000 m². Al recorrerla me quedé atrapada en el jardín. Porque hasta ese día no sabía que aparte de ser un extraordinario arquitecto también es paisajista. Pero más que eso. Es un cultor de la naturaleza. Fui con la intención de dejar un registro visual del magnífico lugar. Y comencé a tomar fotografías. Y muchas. De la casa, del jardín, de la pereza que colgaba de un enorme árbol y me miraba con curiosidad. Pensaba que con tantas imágenes sacaría unas pocas de interés, para que un lector acucioso apreciara el aura del recinto. Fue un vano intento. Y cuando se lo comenté a Jimmy me dijo: “No es posible. No te va a salir jamás. Hay que sentirlo”. Tenía razón.

II
Mi casa es un refugio. Una pieza de arquitectura emocional
Luis Barragán

La obra de un arquitecto tiene que ver con su vida. Puede ser que muchos lo



JIMMY ALCOCK / ©VASCO SZINETAR

nieguen, pero no conozco a un arquitecto que no haya convertido su espacio de vida en algo diferente. Y malo para el que no lo haya hecho. No tiene que ver con el dinero. Puede transformar un modesto espacio, con telas, cojines, pinturas o afiches. La casa de habitación de un arquitecto es un lugar especial. No hay limitaciones clientelares. Quizás, solamente las económicas y sus propias capacidades.

La casa Alcock, en el Alto Hatillo, es un lugar diferente, único. Un terreno en una calle ciega de pocas casas, lleno de árboles y plantas –que él y su esposa Carolina–, fueron transformando para convertirlo en un bosque húmedo. Se respeta la naturaleza. Tiene una pendiente abrupta y la casa se posa sobre el terreno. Casi no lo toca. Ella emerge del jardín para mimetizarse en el entorno. Tiene cuatro columnas y un techo, a cuatro aguas, con una cubierta de madera, en zigzag, sostenida por un sistema de cerchas triangulares, con un entramado de madera, que al advertirlo no puedo dejar de mirar. Y algunas escaleras de caracol. Dan a un vacío interior que permite permear las miradas. Se camina por un balcón perimetral externo, donde se come, se vive. La naturaleza te abraza, la vista lejana al Ávila conmueve, pero las miles de plantas y árboles, envuelven los sentidos. Objetos de familia, muebles de artesanos que se mezclan con los de estilo, tejidos, cerámicas. Las cobijas de Juan Félix Sánchez conviven con un tapiz de Olga de Amaral. Pudiera decir que es un festín de sensaciones. Hay que cerrar los ojos. Los pensamientos no pueden digerir tantas percepciones. Entonces Jimmy dice: “La naturaleza es más fuerte que la arquitectura. No se puede luchar contra ella. Hay que entenderla y volverla cómplice. Solo así la podemos dominar”.

Caminar por los jardines de su casa es una lección de sensibilidad. La colocación de cada piedra ha sido pensada, una tras otra. Cada visual es analizada y nos conduce a una sorpresa. Un ángulo misterioso y seductor. Detenerse en el pasillo externo perimetral, que envuelve el salón, no requiere de la palabra. Es la mirada de la naturaleza desde la perspectiva de un pájaro. Pienso en esa casa como un patrimonio de la ciudad. Son

esos lugares secretos que enriquecen las ciudades con sitios únicos e irrepetibles. Como Villa Zoila, la casa de Villanueva o Villa Planchart. Son tesoros ocultos de las ciudades.

III
En tiempos de especialización el método es más importante que la información
Walter Gropius

Nuestro arquitecto aparenta ser impenetrable, difícil. No es así. Hay que pasar un tiempo para entenderlo. Pero una vez que se han traspasado las barreras nos encontramos ante un ser culto y con una capacidad excepcional de observar. Basta caminar por las pasarelas del edificio Altolar para asombrarse, cómo un joven arquitecto pudo percibir cómo se entrelazan las áreas comunes y armonizan con la naturaleza. Le preguntamos cómo llegó a esa solución. No tiene buenos recuerdos de sus promotores.

Le recriminaban la baja tasa de venta. Y hoy el edificio es un icono de la ciudad. Alcock nos responde con las palabras de la crítica de arquitectura Ada Huxtable: “El proceso creativo en arquitectura tiene menos que ver con musas de inspiración que con las minuciosas resoluciones de sitio, programas, estructuras y planes.

“**La obra de un arquitecto tiene que ver con su vida**”



CASA ALCOCK DE JIMMY ALCOCK / ©PAOLO GASPARINI

Ese procedimiento puede entenderse con facilidad. Lo que está menos claro son las estéticas y los impulsos culturales que dan cuenta de esas decisiones personales que dan forma a las soluciones, su forma y su estilo específico”. En el Altolar hay una oda al patio interior; a los calados, a la ventilación cruzada. Un edificio tropical que, desde afuera, no permite visualizar su riqueza interior.

Otro edificio de juventud, el pequeño edificio Univel en la Avenida Casanova –a pesar de estar lamentablemente invadido y deformado por los indeseables– no pierde la calidad del diseño. Ubicado en una esquina, en un terreno de apenas 300 m², es un ejemplo de unión magnífica con el espacio, en una resolución simple de la planta. Alcock integra a dos calles –que no son ortogonales–, y se adapta en función de los dos ángulos. Verlo conmueve. Y también la necesidad de rescatarlo. A veces nos sentimos impotentes ante las calamidades políticas y urbanas. Univel parece una maqueta de un arquitecto soñador. Un sueño. Una utopía que se realizó.

IV
Trabajo desde mis sentimientos. Tengo un concepto en mi cabeza, quiero realizarlo. Sé a dónde quiero ir
Henri Matisse

Alcock es gran lector. No solo de arquitectura, sino de arte, botánica, paisajismo, literatura. Tiene un ojo privilegiado que sabe, de inmediato, reconocer el buen arte. Y la buena arquitectura. Hablar de su arquitectura es pasearse por mucha de la mejor arquitectura que se ha hecho en Venezuela. Es un hombre que ha viajado mucho por el mundo y que conoce, con detalle, nuestro país. No deja de mencionar a sus maestros: Carlos Raúl Villanueva, José Miguel Galia y Graziano Gasparini. Pero también amigo de grandes arquitectos como Ieoh Ming Pei o Norman Foster. Su quehacer no se limita al gran arte. Es un gran admirador de los artesanos, los pintores anónimos coloniales y los ingenuos. Sigilosa y agudamente, es un permanente analizador de arte y arquitectura. Lo hace con propiedad y contundencia.

Puede caminar por Nueva York o París y, con pocas palabras, dar una opinión clara y abrumadora de cada edificio. Incluso los antiguos. Una vez analizamos el Campidoglio, en Roma. La primera sorpresa es saber que tiene libros antiguos, con todos los planos y fachadas de la plaza y los edificios diseñados por Miguel Ángel. Ambos nos sorprendemos porque –sin saberlo– hemos pasado horas analizando la magia de ese lugar. Y la razón de ello. Eso hace una delicia la plática y la razón de nuestra amistad. Hay comunicación constante. No hay fracturas, sino concordancias. Alcock, cada obra importante, la ha analizado a profundidad. No hay diferencias que sea una obra clásica o una de última generación.

La casa La Ribereña es un ejemplo de ello. Conduce los ambientes, las miradas. Se conjuga arquitectura con paisajismo. Cada obra de arte fue pensada. Las miradas son dirigidas. Los materiales no son excesos. La buena arquitectura es un lujo. Un nivel superior. Arquitectura es diseño. Y el diseño es lujo. Nuevamente el ladrillo es el protagonista.

(continúa en la página 2)

Arquitectura para convivir con la naturaleza

(viene de la página 1)

El ladrillo es un elemento de construcción atemporal. Se conoce desde hace once mil años, desde el neolítico. Su uso va y viene, con las modas. En Venezuela el aparejo más común es “a sogas”. Y el “palomero” –en lugares que se utiliza como tabiques de ventilación. Pero el ladrillo es mucho más que eso y se convierte en un elemento estético, cuando se utiliza con sabiduría y sensibilidad. También si el cocido es perfecto. Y la mano de obra impecable. Todo va entrelazado. Porque es suntuoso, cálido, quizás caliente donde el lugar es de altas temperaturas o muy insolado. Galia fue quien comienza a valorarlo. Y Alcock aprendió la lección. Y la mejora. Los entrama. La casa López nos mostró nuevos aparejos, pero será en La Ribereña donde adquiere la cima de estética. Mueve las piezas como un encaje. Los pisos sobrios de Nedo le dan ritmo a la composición. Y la luz cenital le da dramatismo al lugar. Corona el espacio una sobria puerta metálica. No hay lugar para más nada. La solemnidad del sitio no lo permite. Las obras de arte se integran a la edificación. Sin duda, su mejor casa.

Pasamos a la casa San Judas. Apenas se llega –un terreno complicado y sin vistas– nos invita a recorrerla. Un gran portón y pisos de Nedo nos reciben. El ladrillo, nuevamente, es el rey. Y el entramado del mismo. Y el techo, otra vez, es protagonista. Se trata de una enorme estructura metálica que cobija la trama interior. Los misteriosos pasillos, los espejos de agua, la piscina, los jardines internos y las luces filtradas nos llevan hacia las áreas sociales, pero el eje central se vuelca en el jardín inferior. No se camina, se acaricia con la mirada.

V *Las cosas suceden de manera subconsciente*
Richard Serra

En las obras de Alcock hay la presencia de varios artistas a los que convocó para entrelazar la integración de las artes. Lo ha hecho con Jesús Soto, Magdalena Fernández, Domingo Álvarez. Pero con quien el diálogo fue intenso y prodigioso fue con el diseñador Nedo Mion Ferrario. Y es que si las casas son íntimas, te abrigan. También las torres de oficinas seducen. Públicamente lo podemos ver en Parque Cristal, en Los Palos Grandes. Pero donde mejor se siente es en la Torre Las Mercedes. El disco de Pomodoro fue colocado por una noble intención. Integrar los edificios de la zona con obras de arte de importancia. Solo lo lograron la pieza de Pomodoro y el ambiente interno del Soto, en el Cubo negro. Lamentablemente la inseguridad obligó al cierre público. La torre ubicada en un terreno con cotas diferentes, entre un acceso y otro, lo resuelve con una pasarela que une el acceso Oeste



VISTA AÉREA POLIEDRO DE CARACAS DE JIMMY ALCOCK / ©PAOLO GASPARINI



ESPACIO INTERNO CON MURAL DE NEDO TORRE LAS MERCEDES / ©PAOLO GASPARINI

con el Este. Será el mural y pisos de Nedo, que dan unidad. Los ambientes fluyen para dar una solución que resuelve el conflicto de desniveles. Una planta sencilla y clara que nos ofrece el mejor edificio de un sector pleno de torres de oficina de calidad. La Torre Las Mercedes es la más destacada.

VI *No hay belleza que no tenga algunas cosas extrañas en sus proporciones*
Francis Bacon

Amante del paisaje venezolano reconoce que aprendió de la arquitectura colonial de la mano de su profesor y amigo, Graziano Gasparini. “Recorrí Venezuela entera y sus templos con sus libros”, reconoce con una mezcla de admiración y respeto. Eso lo llevó a rescatar una vieja casa andina de campesinos, en Mérida. No la destruyó, sino que la integró a sus tradiciones y la decora con objetos artesanales de la zona. Se descubre ahí la faceta, nuevamente, del observador. Ese que ve en una cobija, una silla, una cerámica de unos artesanos anónimos, un toque de arte. En algunos de ellos, toscos y con alguna desproporción, se nota el alma sensible de un artesano. El respeto del maestro por la gente sencilla, pero honesta en su trabajo. Admirador de Bárba-

“
se preocupa por el espacio, la geometría del orden, la naturaleza y el entorno”

ro Rivas y Carmen de Millán, no deja de alabar su originalidad. Una vez en mi casa vio una pieza colonial. De inmediato cuestionó la ubicación y el pedestal. Pero sin hostigar, sino como una lección de diseño. Permanentemente está analizando la ubicación de una pieza, la colocación de una especie, el contraste de colores. Es una enseñanza constante de cómo siempre se puede mejorar. Incluso se cuestiona a sí mismo. La exigencia es total. Es un asunto de mejorar, de volver a ver, de repensarlo de otra manera.

Alcock –Premio Nacional de Arquitectura 1993– acaba de recibir la Me-



ACCESO A LA CASA LA RIBEREÑA DE JIMMY ALCOCK / ©PAOLO GASPARINI



PASILLOS INTERNOS EDIFICIO ALTOLAR DE JIMMY ALCOCK / ©PAOLO GASPARINI

dalla Páez, en Nueva York. La recibe junto con el laureado arquitecto canadiense Frank Gehry. En la nota de presentación que hizo el conocido crítico Barry Bergold –ex jefe de arquitectura del MoMA–: presenta a Alcock como ejemplo excepcional, de la segunda generación de grandes arquitectos venezolanos. Exalta su capacidad de unir naturaleza con arquitectura. Y lo eleva a la altura de los grandes maestros latinoamericanos. Definitivamente el ingenio crea, pero el entendimiento ordena. Llama la atención que se entregue, de manera paralela, un premio a arquitectos tan disímiles. Alcock que se preocupa por el espacio, la geometría del orden, la naturaleza y el entorno. En definitiva, piensa en lo humano. Gehry, un arquitecto expre-

sionista y deconstructivo que solo se interesa por en la arquitectura como espectáculo. Si su obra más famosa –el Museo Guggenheim de Bilbao–, si no la hubiera “repetido” decenas de veces por el mundo entero, se hubiera creado un icono eterno. Este tipo de obras no debería repetirse, ni imitarse. Nadie imagina repetir Ronchamp de Le Corbusier, ni el Guggenheim de Franklin Lloyd Wright, pero la egolatría es un mal sin cura. Entre uno y otro, me quedo con Alcock. Sus casas son vivibles y sostenibles, conviven con la naturaleza. Las de Gehry no sirven, ni para exhibir arte. Imagino al arquitecto como un organizador, un controlador de espacios. El tiempo determinará si la arquitectura debe ser un caos o un lugar para vivir. ☺

ESTÉTICA >> ELOGIO DE LOS OBJETOS INVISIBLES

Proposición

El que sigue es la introducción de *El banco en el jardín*, delicado y revelador ensayo de Michael Jakob (1959), profesor de historia y teoría de la arquitectura del paisaje, autor de varios libros que indagan en la relación entre paisaje y arquitectura

MICHAEL JAKOB

Los objetos insignificantes son a menudo los más interesantes. Lo que nos quieren decir, lo hacen, de hecho, a través de su aparente insignificancia. Escapando a nuestra atención conservan un aura que los protege.

El banco pertenece a esta categoría. Se utiliza, sin pensarlo demasia-

do, en esos momentos de la vida en los que relajamos la intencionalidad indispensable para la vida cotidiana; descansamos, escapamos, nos recuperamos, en el espacio de un instante, del permanente esfuerzo de estar en relación con el mundo.

La invisibilidad del banco, sin embargo, no deriva solo de su condición, sino que es también consecuencia de

su función, que es la de organizar o reorganizar, a partir de un *aquí* particular, lo visible. El ojo que ve, no lo hace por sí mismo. El banco hace ver, pero no se deja ver. ¡Esta especificidad transforma al banco, para quien la sabe ver, en un potente dispositivo epistemológico!

Vistos desde el banco, la propia percepción y su objeto, el mundo, apa-

recen con una luz *diferente*. A este respecto, el pensamiento nos lleva inmediatamente a Sartre, pero el célebre banco de su obra *La náusea*, sobre el cual reflexionaremos a lo largo de este libro, es demasiado hablador, sobrecargado de espesor filosófico, y, por lo tanto, también resulta menos elocuente que aquellos bancos a los que nosotros interpelamos.

La náusea, sin embargo, nos lleva a un lugar que va a ser algo más que una parte de nuestra investigación, esto es, el jardín o el parque. Nuestro tema de estudio es el banco en el jardín. Dos objetos que tienen en común, en términos relativos, una escasa visibilidad cultural, hasta el punto de que la insignificancia superficial del banco puede parecer una metonimia de aquella del jardín, lugar extraterritorial y olvidado, reprimido en los márgenes de la vida y las zonas periféricas de arte.

Sin embargo, el banco, como también el jardín, resiste. Incluso el banco más ligero permanece allí y se encuentra por lo tanto en el sentido de la gravedad, de aquello que pesa y sobrevive.

El banco es, sin duda, para sentarse. Pero su significado, sin embargo, no se limita a este uso primario. Es mucho más que simple mobiliario urbano, más que una cosa (*Zeug*) que pueda encontrarse en cualquier parte. Como una pausa materializada, el banco contiene, concentra y concretiza el trayecto que nos ha traído aquí, junto a él o sobre él. Su aire solipsista no debe ocultar su carácter principalmente relacional, puesto que está siempre presente en el interior de un sistema espacial. ☺

**El banco en el jardín*. Michael Jakob. Traducción: Rodrigo de la O Cabrera. Abada Editores. España, 2016.

PERFIL >> CRÍTICA DE ARTE

Marta Traba frente al arte en Venezuela

Su relación con los artistas venezolanos es fundamental en la configuración de su pensamiento. Además, su paso por Caracas entre 1974 y 1978 revela una imagen distinta a esa figura hegemónica que ella encarnó en algunos momentos de su trayectoria

ALBERTO FERNÁNDEZ R.

I. Esbozo de una intelectual

Marta Traba (1923-1983) se graduó como profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Letras por la Universidad de Buenos Aires en 1944. Lejos de ser anecdótico, este dato biográfico resume, en buena medida, su trayectoria como intelectual. Porque ella fue, en esencia, una intelectual comprometida con el devenir de América Latina. Su formación académica consistió en el aprendizaje del latín y el griego, y la introducción a varias tradiciones literarias. No es de extrañar su conocimiento del lenguaje. Ni su amor por los libros, tanto si se trataba de leerlos como de escribirlos. Fue una lectora voraz; su obra madura articuló uno de los aparatos conceptuales más sofisticados que circularon en su tiempo, a partir de autores como Herbert Marcuse, Theodor Adorno, Claude Lévi-Strauss, Marshall McLuhan, Pierre Bourdieu o Roland Barthes. Y fue, sobre todo, una escritora prolífica que fluctuó entre dos tipos de discursos: la literatura¹ y la crítica de arte.

Publicó cerca de 22 libros y más de 1.200 textos periodísticos y ensayos alrededor de las artes visuales. Su formación en este campo fue libre, autodidacta si se quiere. Luego de trabajar en la revista *Ver y Estimar* bajo la dirección del crítico Jorge Romero Brest, viajó a Europa —concretamente a Italia y Francia— en 1948 para continuar sus estudios. Es decir, también realizó esa suerte de rito de iniciación que luego tanto cuestionó a los artistas. En París, que para entonces era un centro de la intelectualidad latinoamericana, se familiarizó con las teorías relativas a la sociología del arte de Pierre Francastel; y conoció al periodista Alberto Zalamea, su primer esposo, con quien se trasladó a Bogotá en 1954.

Además de su estrecha relación con las letras, su título universitario da cuenta de otra faceta: Traba fue una profesora, formada como pedagoga. Esto no solo cobra sentido al recordar su vinculación con las diversas instituciones en las que dictó cursos y conferencias. Ella fue una maestra empecinada con la educación sensible del gran público. Una misión autoimpuesta en la que pocos han sido tan eficaces; su legado en el contexto colombiano, aún vivo, así lo evidencia. Dicha eficacia está relacionada a su maestría en el uso de la palabra hablada o escrita, su habilidad para traducir imágenes en unos términos comprensibles para la audiencia y su visión para adaptar la actividad crítica a medios masivos como la radio y la televisión. Esto último, además, fue definitivo para su ascensión como máxima rectora del arte en Colombia. Su caso es un ejemplo de esa función que Paul F. Lazarsfeld y Robert K. Merton conceptualizaron como el “otorgamiento de status”², que básicamente explica cómo ciertos temas, personas o grupos ganan legitimidad social en la medida que logran atraer la atención favorable de los medios de comunicación.

Su interés por insertar el arte en el debate público es consecuencia directa de su proceso de politización. Un proceso en el que fueron claves dos situaciones: la concientización alrededor de las desigualdades que aquejaban —y siguen aquejando— a los países latinoamericanos, y el triunfo de la revolución cubana en 1959, que se proyectó como una alternativa endógena al desarrollo y un frente de resistencia ante el imperialismo de los Estados Unidos. Al menos hasta que fue irrefutable el carácter autoritario del régimen de Fidel Castro, concretamente cuando encarceló al escritor Heberto Padilla en 1971, lo que provocó el rechazo de un buen número de intelectuales. El punto es que Traba creyó en la urgencia de empoderar a las comunidades y trató de propiciarlo desde el campo de la cultura. Por esta razón, terminó por privilegiar un arte capaz de “comunicarse progresivamente con un público, para ayudarlo, a través de distintos niveles de esclarecimiento, a conocerse y liberarse”³.

II. Vivir en Caracas

Marta Traba residió en Caracas entre 1974 y 1978. Lo hizo tras su paso por Colombia, donde encontró las oportunidades para posicionarse como una de las principales moderadoras del debate artístico en la región, hasta que en 1966 el gobier-



MARTA TRABA (1970) / ARCHIVO

no presidido por Carlos Lleras amenazó con deportarla y finalmente le obligó a dejar sus cargos en la Universidad Nacional y el Museo de Arte Moderno de Bogotá; y sus estancias en Puerto Rico, en cuya universidad dictó clases hasta que el gobierno estadounidense no renovó su visado, y en Uruguay, donde fue testigo del giro autoritario que tomó el cono sur por cuenta de las dictaduras militares. Para ese entonces Venezuela —un reducto de democracia— y su arte le eran familiares. Desde 1963 visitó el país asiduamente, ya había publicado con Monte Ávila Editores y sus textos críticos aparecían con regularidad en la prensa.

Precisamente, su artículo “El arte latinoamericano: un falso apocalipsis”, publicado en *El Nacional* en 1965, supuso el inicio de una enconada polémica que la enfrentó con intelectuales venezolanos. A su entender, el arte de la región estaba experimentando un proceso de “despersonalización”, que respondía a causas como “el afán de incorporarse, mimetizándose, con el grupo ya existente” de los artistas latinoamericanos asentados en París y Nueva York, que es la situación que ampliamente discute en su texto⁴. Este episodio es significativo por su temprano cuestionamiento a la relación asimétrica entre los centros y las periferias, que es el núcleo de la crítica postcolonial, y por ilustrar el modo estratégico en que usó la polémica para situar sus ideas en la esfera pública. En el marco de esta discusión, fue invitada a dictar tres conferencias en el Museo de Bellas Artes de Caracas, intervino en programas de radio y televisión, y participó en un debate final en el Ateneo capitalino.

Llegó al país siguiendo a Ángel Rama, su segundo compañero, quien fue profesor de la Universidad Central, así como director literario y miembro de la junta directiva de la Biblioteca Ayacucho. En la biografía que le dedicó⁵, Victoria Verlichak asegura que Traba trató de insertarse en el medio artístico local a través de la curaduría, la investigación, la docencia e, incluso, la divulgación en televisión. Pero no fue así, al menos no de manera sistemática. Entre los motivos que ofrece Verlichak está su incapacidad de establecer una relación positiva con el medio, a raíz de su rechazo hacia la cultura local, y cierta xenofobia de la sociedad venezolana⁶.

Un episodio significativo de este periodo fue su participación en el simposio sobre el arte latinoamericano y su identidad organizado por la Universidad de Texas, en Austin, en 1975. En su ponencia “Somos latinoamericanos”, que preparó mientras vivía en Caracas, expuso que la concepción de arte fraguada en las metrópolis “ha servido incondicionalmente a un proyecto imperialista destinado a descalificar las provincias culturales y a unificar los productos artísticos en un conjunto engañosamente homogéneo”⁷. Ante esta situación, agregó, los artistas de la región presentaban dos actitudes: la mimesis y la cultura de la resistencia. Ella se incluyó en este segundo grupo que, a su entender, lo caracterizaba “la voluntad de formular el arte como lenguaje (...) donde la estructura de la obra adquiere su valor solo al ser interrogada y usada por un grupo humano”⁸. Sus tesis se discutieron ampliamente, a favor y en contra, por lo que estuvo en el centro de todo el encuentro.

La experiencia de Traba en Caracas sí fue fecunda en un aspecto: su escritura. O al menos así lo sugiere su prolífica producción durante esos años. En el campo de la crítica, escribió el libro *Hombre americano a todo color* (1995) en el que analiza la obra de 16 artistas, y los ensayos *Los signos de la vida* (1976) sobre José Luis Cuevas y Francisco Toledo, *La zona del silencio* (1976) sobre Gunther Gerzso, Ricardo Martínez y Luis García Guerrero, y *Elogio de la locura* (1986) sobre Alejandro Obregón y Feliza Bursztyn. Además, realizó los estudios monográficos *Los muebles de Beatriz González* (1977) y *Los grabados de Roda* (1977), y textos para catálogos como los de la retrospectiva de Gego y la exposición colectiva *Los novísimos colombianos* —que ella organizó— presentadas en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas en 1977. Todo esto sumando a sus artículos semanales para la prensa.

III. Desde el margen

Resulta significativa la manera en que Marta Traba fue cambiando su percepción del arte venezolano y cómo esto refleja su proceso intelectual: desde un marcado eurocentrismo se fue desplazando hacia un enfoque que privilegia lo local. Porque es un error pensar su legado como un

bloque homogéneo. En su libro *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961), en su revisión de los años cincuenta, destacó que Venezuela contaba con “uno de los grupos más interesantes de América” refiriéndose a Alejandro Otero, Jesús Soto, Oswaldo Vigas, Mercedes Pardo y Elsa Gramcko; y cómo todos ellos practicaban una “abstracción válida en sí” misma, en sintonía con un “medio excepcional” como Caracas⁹. Esta imagen tan positiva se transformó paulatinamente en la siguiente década.

En su célebre *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas* (1973), aseguró que el arte venezolano copió de manera acrítica los modelos internacionales durante los años sesenta. Así explicó el “triunfo de la geometría”, asimilada por el movimiento cinético, y también por el minimalismo, en una “ciudad aparenzial” como la capital¹⁰. Ahondó en esa dirección en *Mirar en Caracas* (1974) hasta considerar la abstracción geométrica como “una especie de arte oficial, que ha convenido a las clases dirigentes y al poder económico, por servir tanto a su ideología como su esnobismo”¹¹. En respuesta a esta situación, en este libro reunió un grupo de artistas que contrapuso a ese arte oficial, entre los que figuran Jacobo Borges, Carlos Prada, Tecla Tofano, Gego y Alirio Rodríguez. Aquí la inclusión de Gego es clave porque evidencia su sensibilidad hacia la geometría. El cuestionamiento de Traba hacia esta tendencia parece residir más en ese carácter dominante que adquirió gracias a su sintonía con el gusto de las élites y, a su entender, su abdicación al rol social que le confirió al arte.

Es decir, en *Mirar en Caracas* se ejemplifica cómo su discurso siguió esa estrategia general que Teun van Dijk conceptualizó como la autopercepción positiva y la presentación negativa del otro¹². Se trata de un principio polarizante que, resumido sucintamente, consiste en enfatizar los aspectos positivos del grupo de pertenencia (nosotros) y los aspectos negativos del grupo de diferencia (ellos), así como en mitigar los aspectos negativos propios y los aspectos positivos ajenos. Traba construyó un *nosotros* en el que ubicó a unos pocos artistas que a su juicio desarrollaron obras significativas, y un *ellos* en el que situó a los geométricos que a su entender hicieron juguetes para complacer a las élites.

La compleja relación de Marta Traba con el arte venezolano es fundamental para una cabal comprensión de su figura y su legado. Paradójicamente, este tramo de su trayectoria —que encarna parte de su madurez intelectual— ha sido de las menos estudiadas. Y es fundamental porque la imagen que devuelve esta relación quebranta ese mito que la encumbra —pero también reduce— como una presencia poderosa, hegemónica si se quiere. Que ciertamente fue. Pero también es cierto que no siempre actuó desde esa posición. Ella supo ubicarse en el margen, operar desde la resistencia, e intervenir en el debate artístico, siempre condicionada por su compromiso con América Latina. ●

- 1 Escribió siete novelas, dos libros de cuentos y uno más de poesía.
- 2 Paul F. Lazarsfeld y Robert K. Merton, “Los medios de comunicación de masas, el gusto popular y la acción social organizada”, en: Daniel Bell et al., *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1974, p. 238.
- 3 Marta Traba, *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005, p. 207.
- 4 Marta Traba, “El arte latinoamericano: un falso apocalipsis”, en: *El Nacional*, Caracas, 02/05/1965.
- 5 Cf: Victoria Verlichak, *Marta Traba. Una terquedad furibunda*, Buenos Aires, UNTREF/Fundación Proa, 2001.
- 6 *Ibidem.*, p. 261. Esta desafortunada generalización parece responder más a una percepción de Verlichak, quien se exilió en Caracas en los años setenta; de la cual no ofrece datos comprobables y por tanto es, cuando menos, cuestionable.
- 7 Marta Traba, “Somos latinoamericanos”, en: Emma Araujo (ed.), *Marta Traba*, Bogotá, Editorial Planeta/Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984, p. 331.
- 8 *Ibidem.*, p. 332.
- 9 Marta Traba, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961, pp. 86 - 87.
- 10 Marta Traba, *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas*, Op. cit., pp. 185-191.
- 11 Marta Traba, *Mirar en Caracas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1974, p. 123.
- 12 Teun van Dijk, “Ideología y análisis del discurso”, en: *Utopía y Praxis Latinoamericana* (Universidad del Zulia, Maracaibo), Volumen 10, N° 29, Abril-Junio, 2005, p. 21.

ENSAYO >> LA ARTISTA CONFRONTADA AL RÉGIMEN

Hambre

Érika Ordosgoitti

“En aquellas rutas de silencios estridentes, la creadora – quien participó como activista en la organización, distribución de suministros, producción de propaganda y primeros auxilios durante esa etapa– no dejaba de sorprenderse ante la posibilidad de creación que también generaban las propias barricadas elaboradas por el ciudadano común”

LORENA GONZÁLEZ INNECO

Para la artista Érika Ordosgoitti el arte es una declaración de libertad. A lo largo de su trayectoria ha tomado esta premisa como una forma de manifestarse en la creación. Así ha redimido a la palabra, la imagen, el cuerpo, la pintura, la instalación, la fotografía y el video como canales de múltiples conexiones a los que accede según los objetivos de sus proyectos. Es una artista integral que asume la obra como una forma de vida, logrando poner en escena un trabajo conceptual que sienta invalorable precedentes sobre la equidad, la justicia y la verdad. En el discurso de la propia creadora su cuerpo es el primer objetivo del poder y por lo tanto cualquier emancipación pasa primero por allí. Por ello entiende y practica la performance como la forma más abstracta y políglota de la poesía.

A Ordosgoitti le tocó la indescribible contingencia de desarrollarse como creadora en uno de los peores periodos de Venezuela. Obtuvo la licenciatura en artes visuales mención medios mixtos en el año 2010 en la UNEARTES, y desde entonces se convirtió en una investigadora acuciosa y elocuente, concentrada en la práctica, el estudio y la difusión de la performance como una herramienta esencial para combatir los profundos desniveles de las estructuras de opresión, totalitarismo y barbarie que socavan la realidad nacional. Sus primeras incursiones estuvieron guiadas por el desarrollo de series a las que denominó *FotoAsalto*, inmersiones inesperadas de la desnudez de su propio cuerpo en la decadencia, la distorsión o el fracaso de violentas disposiciones ciudadanas, zonas representativas del turbulento presente social, político y económico del país.

Con el *FotoAsalto* el ejercicio está conducido por la inserción repentina de la artista en el desconcierto de esas fracturas urbanas en apariencia dóciles, miserias humanas tapiadas o invisibles para la mirada común, pero cuyas sombras arquitectónicas, cromáticas, vivenciales o contextuales remiten a complejas situaciones de opresión. En la estrategia de esta performance, la hazaña es engranada gracias a la colaboración entre va-

rios participantes: se asigna un lugar o acontecimiento determinado; ella interviene, y a los pocos minutos de realizado el registro fotográfico, escapan. Como he acotado en otros textos, en este caso la acción física abre el camino para la manifestación de lo velado, y al tiempo que se agudiza la vulnerabilidad descarnada del cuerpo en medio de la debacle, también se engrandece el poder de lo individual como una forma contundente de la denuncia.

Esta intuitiva y punzante órbita ha sido desplegada por Ordosgoitti desde múltiples preocupaciones. Durante el año 2010 realizó varios *FotoAsaltos* titulados *Contracorriente*. En esta faena se desplazó por las laderas de la Quebrada Caroata, cañada perpendicular al Palacio de Miraflores, desde donde –en palabras de la propia artista– debería trabajar el presidente de Venezuela. En estas escabrosas ondas y muy cerca del recinto ejecutivo presidencial, desembocan las contaminadas aguas residuales de ese nombrado río Guaire que atraviesa toda la ciudad. Érika cuenta que se insertó en estos oscuros ramales porque en los márgenes de esta quebrada convive una suerte de país momentáneo conformado por sobrevivientes, marginales, adictos a las drogas, buscadores de oro y otros tesoros insólitos, indigentes, delincuentes y traficantes, entre muchos más del mismo tenor. Le atrajo la condición del río por su relación simbólica con el acontecer: “Pero no me interesa el río de aguas cristalinas, no quiero hablar de un falso devenir. Soy pesimista, hablo de un devenir de cloacas, habitado por mutantes del margen”.

En otras intervenciones la trepidante acción del cuerpo social y político se entrelaza con los humores francos y etéreos de una desnudez concentrada en confrontar su responsabilidad vital ante los desmanes del afuera, propiciando un trabajo agudo donde las arquitecturas externas, las transformaciones del entorno y las repercusiones del cuerpo eventual se imbrican y potencian a través de poderosas secuencias. A este espíritu pertenecen *FotoAsaltos* como el desarrollado durante

las protestas del año 2017 en un territorio social que padeció una cadena incontenible de crímenes y violaciones de los derechos humanos por parte de las fuerzas represoras del estado, quienes actuaron inclementes frente a la legítima protesta civil que exigía un cambio de gobierno. *Guarimba* es el título de este trabajo. En aquellas rutas de silencios estridentes, la creadora –quien participó como activista en la organización, distribución de suministros, producción de propaganda y primeros auxilios durante esa etapa– no dejaba de sorprenderse ante la posibilidad de creación que también generaban las propias barricadas elaboradas por el ciudadano común.

Fue así como en la California Sur se encontró con una bañera que atravesaba el espacio de la trinchera elaborada por la comunidad. Conversaron con ellos para intervenirla y les plantearon el asunto. Antes de que se tomara una decisión, surgió el asalto y el cuerpo desguarnecido descendió en el espacio de aquella armazón de resistencias, fortaleciendo con este gesto la imagen de la *Guarimba* como una estrategia digna y sustancial de la rebelión civil en aquel controversial periodo. Bajo este mismo matiz también nos encontramos con una de las faenas más arriesgadas que logró llevar a cabo antes de su exilio del país por razones políticas. La acción a la que me refiero se titula *Misión León de las Madres*, y fue realizada en la Avenida O’Higgins de La Paz en Caracas. El mes fue mayo de 2018 y era el día de las madres. Érika se trasladó con varios de sus compañeros de trabajo. La idea que les movilizaba era registrar la transformación de ese espacio. El ángulo preciso que habían conversado y ajustado, estaba conformado por la vista en el encuadre del perfil del edificio Misión Vivienda y la gran cantidad de antenas de DirecTv que de allí salen, el pequeño busto de Chávez de la entrada, la bandera, un letrero de Moto Taxi, el león y el cuerpo desnudo de la artista sobre él.

Al recordar la escena, Érika confiesa que fue una de las acciones que más temor le ha dado, pues la Policía Na-



HAMBRE / ÉRIKA ORDOSGOITTI

cional llegó en un jeep blanco y sacaron las armas. Los participantes iban en varios carros y pudieron confundir a los perseguidores, al igual que el fotógrafo Jaime de Sousa quien iba en moto y logró hacer cuatro capturas de la acción antes de la emboscada. Para escapar, Érika solo pudo resguardarse detrás del pedestal del León y luego trasladarse hacia la entrada del edificio de Misión Vivienda donde permaneció varios minutos: “El miedo es muy importante en todo esto. El miedo es la medida del valor de la obra. Si no hay miedo, si no hay inestabilidad, si no hay riesgo, no hay arte. Riesgo de muerte, de ser apresada, de ser violentada por la policía o por los transeúntes. Estas imágenes están cargadas de contenido político, de historia, de referencias, pero es el cuerpo en el espacio lo que se levanta como un gesto de libertad que a la vez resulta en una exhortación. Es una pugna por el propio cuerpo, secuestrado de tantas formas, por eso la desnudez, por eso el espacio público y por eso los monumentos”.

A este extraño lugar ha acudido la artista en tres oportunidades diversas. Le interesa la reconstrucción en diferentes tiempos de la misma acción para rescatar los cambios del paisaje. Cuenta que la primera vez que la hizo no existía Misión Vivienda, luego la realizó con toda la Misión de fondo apenas recién construida, en aquel momento no existía el busto de Chávez, ni las antenas: “Al regresar a Venezuela intentaré volver allí para registrar la decadencia del edificio, que de seguro se alineará con la de mi propio cuerpo”.

Cuando Nelson Rivera me convocó para desarrollar esta serie en el marco de su proyecto editorial *Pobre Venezuela Pobre*, la primera artista que vino a mi mente fue Érika Ordosgoitti. Pensé en la fuerza y la constancia de su empeño creador, en las responsables líneas de acción que marcan su preocupación por las dificultades del país desde una honestidad que ha tenido que encararse frente al desarrollo de estas aciagas circunstancias; la recordé siempre activa, viva, en virtuosa y descarnada confrontación con todo aquello que como sociedad ocultamos, aguijoneando las inercias protegidas por las ansias del poder, develando todo aquello que simplemente hemos dejado pasar por alto, a la espera –sin riesgos, ni compromisos– de mejores tiempos. También a mi recuerdo acudí de inmediato una de las imágenes que más me ha conmovido de sus procesos y que pertenece una serie realizada en el año 2015. En este caso la estrategia es otra, ya no es un *FotoAsalto* a las circunstancias, sino una reflexión sobre los peores desen-

laces de una colectividad, en un performance diseñado como una acción para la cámara.

En esta imagen y perpendicular a un luminoso cielo azul reverberante en destellos, la fisonomía de la artista lidia en el vacío a punto de caer. Suspendida en la nada, intenta sostenerse con brío a través de forzadas dentelladas que imprimen un voraz desahogo sobre ese trozo de carne donde se reescriben las letras de la palabra que titula a la obra: HAMBRE. Epigrama cruel de una sociedad que vive el colapso de todos los elementos que la componen; víctima de una avanzada consolidada desde el poder, sostenida e inclemente, cuyo único destino ha sido borrar las capacidades intelectivas de sus ciudadanos, para encerrarlos en el gesto único de una subsistencia precaria que desplaza el adecuado desempeño de sus potencialidades civiles. En esta imagen está la esclavitud sonámbula de voluntades que se disipan tras la pesquisa de una intermitente bolsa de insumos, por un poco de agua, de combustible, de gas, de luz.

Para Érika la carencia en Venezuela se convirtió en un instrumento de dominio y control: “mientras el hambre se extiende por el territorio, el poderoso se fortalece y amplifica los tentáculos más allá de sus posibilidades; dominando todos los ámbitos de la vida”. En el mes octubre de este enmarcado 2020, la organización HumVenezuela reveló las impactantes cifras de un seguimiento que realizan desde el año 2019 a la Emergencia Humanitaria Compleja que vive nuestro país, como producto del deterioro institucional, económico y productivo que el estado ha perpetuado durante las últimas dos décadas del siglo XXI. Allí, casi el noventa por ciento de la población se encuentra dentro de altos niveles de vulnerabilidad, ahogados por el desconcierto, la crisis, la insalubridad, la desesperación, el abandono y el olvido. En el oscuro caos de estos porcentajes confirmamos lo que ya sabíamos: que nuestros problemas van mucho más allá de la crisis por una pandemia.

Al reverso de estos datos, surge repentinamente la fotoperformance elaborada por Ordosgoitti. Casi como una embestida, nos asoma de golpe a los fulgores insalvables de una tragedia ya develada, inscripción visual que permanece como el punzante testimonio de ese llamado de atención ejecutado por una artista del precipicio: desniveles y hendiduras cada vez más tangibles y profundas, dolorosos entramados colaterales, desfallecimiento de una sociedad atrapada en las batallas insaciables de la sobrevivencia. ●



MISIÓN LEÓN DE LAS MADRES / ÉRIKA ORDOSGOITTI



GUARIMBA / ÉRIKA ORDOSGOITTI

EXPOSICIÓN >> LATINOAMERICANOS EN NEW YORK

This must be the place: artistas latinoamericanos en Nueva York, 1965 – 1975

Hasta mayo permanecerá abierta la exposición *This must be the place: Latin American Artists in New York, 1965-1975*, en la sede de Americas Society

HUMBERTO VALDIVIESO

The only difference between courage and unrealistic hopefulness is success.
Jack Kerouac

En otoño del 2021 fue inaugurada la muestra *This must be the place: Latin American Artists in New York 1965-1975*. Permanecerá en la Americas Society de esta ciudad hasta mayo de 2022. En ella puede apreciarse la producción de los artistas latinos que emigraron o estuvieron de paso ahí durante esa década. Se trata de una investigación rigurosamente documentada con obras, datos biográficos e inmersa en el espíritu de aquellos años. Con todo, la museografía, lejos de cultivar un discurso nostálgico, permite a lo reunido en las salas trazar ciertas líneas estéticas, conceptuales y socio-políticas que pueden rastrearse hasta nuestros días. Su curadora, Aimé Iglesias Lukin, explica en el catálogo que los cuarenta y un artistas y diez colectivos presentes conformaron una escena cultural heterogénea con ideas, pasados, experiencias migratorias y modos de expresión diversos. Asimismo, que ahí no se muestra un conjunto uniforme de individualidades sino una red de grupos superpuestos interactuando e intercambiando.

Aquel “lugar”, en los años 60 y 70 del siglo XX, tenía un ambiente propicio para transformar conceptos, modos de vida y estructuras sociales anquilosadas. También, para la participación en luchas políticas urgentes y la reivindicación de la dignidad humana ante las injusticias sociales. Había un ímpetu por revisar las identidades, liberar al cuerpo de las estructuras de poder y expandir la conciencia. Experimentos con nuevos medios, materiales y formatos colugnaban con performances, acciones y happenings. Nueva York no era la tradición sino un laboratorio del presente. Aquellos jóvenes inconformes, y en muchos casos desplazados de sus países de origen por regímenes totalitarios, llegaron ahí para convertirse en investigadores del devenir. Tal como los “aeronautas del espíritu” de Nietzsche se lanzaron al infinito sin considerar los límites. Integraron el aliento que los sacó de sus tierras con experiencias de otras partes del planeta y la energía de aquella megalópolis que los recibió. Habitaron los círculos de las élites que habían hecho de esa urbe el centro del mundo. Colaboraron en sus talleres, participaron de sus exposiciones y militaron en sus luchas poéticas e ideológicas.

Con todo, la producción hecha por los latinoamericanos durante aquella época permaneció al margen, un tanto invisible para la historia y la crítica. No importa el alcance posterior de maestros como Marta Minujín, Juan Downey, Luis Camnitzer, Liliána Porter, Hélio Oiticica o Rolando Peña entre otros, lo hecho durante sus inicios en Nueva York estaba relativamente oculto en las grietas de la historia. Tampoco había sido reunido de esta forma. En realidad, se hallaba en los intersticios de la escena generada por celebridades como Andy Warhol con las cuales algunos de ellos compartieron. Otro tanto ocurrió con colectivos como Charas, CHA/CHA/CHA, Contrabienal, New York Graphic Workshop y todos los que están presentes en la muestra. Incluso, vale acotar alguno que no lo está. Es el caso de Fundation for the Totality integrado por

Rolando Peña, Juan Downey, Manuel Quinto, Waldo Balart y Jaime Barrios.

Un poco antes de esta oleada, aclara Aimé Iglesias, ya había una comunidad latina influyente integrada por los artistas Marisol Escobar y Fernando de Szyszlo entre otros. La importancia de esta muestra consiste en que ha revelado en su conjunto un territorio fértil y complejo. A partir de él, podrán elaborarse relaciones aún desconocidas, reconocer trabajos pioneros y sopesar lo que significa esa heterogeneidad, esa voz contestataria y desplazada del arte latinoamericano en Nueva York en la segunda mitad del siglo XX.

The American Way

Dos versos del poeta Gregory Corso esbozan la crisis que conmocionaba a los Estados Unidos, y a casi todo Occidente, en aquel tiempo: “*Do I say the Declaration of Independence is old? / Yes I say what was good for 1789, is not good for 1960*”. Ante una tradición que lucía decrepita era indispensable encontrar respuestas diferentes a los dilemas humanos. En este sentido, ambiente y expansión constituyeron los *leitmotiv* de buena parte de lo vivido y elaborado por estos artistas.

Lo primero es una propiedad del espacio energético, más que del físico. El movimiento –danza, performance, happening, activismo–, aunado a la tecnología audiovisual y a la electrónica, urdía una nueva escala de percepción, en el sentido que McLuhan le dio. Había cambiado el “territorio” y con ello el espacio, el tiempo y el modo de actuar. Los artistas latinoamericanos estaban inmersos en el ambiente de la contracultura y ahí lo diferente no era la idea de obra de arte sino el arte mismo como medio, todo su sistema de producción y expresión. El “proceso”, la acción: el *instant replay* constituían el modo expresivo dominante. El “arte vivo” de Alberto Greco, *Kidnapping* de Marta Minujín, *Untitled* de Liliána Porter y los fotomatonos de Rolando Peña son muestra de ello. El “hacer” y tener conciencia del instante presente era no solo una vía de redención poética sino un ejercicio de libertad. No había “el camino” sino la experiencia de deshacer el camino establecido, tal como lo indica el verso de Corso: “*The only way out is the death of the Way*”.

El carácter experimental de ese ambiente coincidía con la necesidad de expandir el espíritu, el cuerpo, las ideas y la libertad. La psicodelia tenía mucho de visión cósmica. Las búsquedas dentro de ese espacio abierto, inconforme y hasta cierto punto inocente –tal vez mucho de serendipia aunada a la reflexión y el espíritu combativo– estaban guiadas por la intuición. Si el mundo carecía de una vía segura por la cual transitar, todo



THIS MUST BE THE PLACE / ©RICARDO ARMAS

debía ser imaginado de nuevo. El arte era experimental en el sentido que le dio John Cage: “lo que sucede antes de que haya habido oportunidad de medirlo”. Semejante talante empírico provenía de la conjunción entre la indetenible necesidad de revisar lo establecido, las disquisiciones ideológicas y mucha pasión libertaria. El deseo, emanado de un eros transgresor, movía el arte fuera de todo límite. Para Rolando Peña “Fue una era de iluminación que estaba acompañada, aunque pareciera contradictorio, de una gran inocencia. En el fondo, nosotros éramos unos grandes inocentes, hicimos todo ese trabajo con el corazón: por amor al arte, a la aventura, a caminar sobre la cuerda floja sin malla protectora. No pensamos en nada de económico. Al rededor de nosotros muchos se hicieron millonarios con esas cosas que hicimos”.

Más allá de formatos y medios pensados para grillas, escalas, normas de concatenación de imágenes o palabras; más allá de los principios dogmáticos de las ideologías en boga estaba el impulso hacia otras lecturas del cuerpo y la identidad. El asunto no era el perímetro adecuado sino lo que lograba infringirlo y fugarse. Aquello que conllevaba a preguntas distintas sobre la vida y la expresión. Ejercicios donde desarmar los límites tenía algo de redención social y espiritual. *Scape Point*, grabado sobre papel de Anna María Maiolino, muestra unas líneas abandonando el cuadro, fugándose y cayendo has-

ta adoptar un ritmo sinuoso. Emancipación, feminismo, libertad y otros tantos caminos fomentaban rituales alternativos. Los artistas procuraban prácticas artísticas asociadas a la subversión del margen, la descomposición y el *remix*, la liberación sexual y la trascendencia del alma. Adbias Do Nascimento creaba desde el *domblé*, Zilia Sánchez indagaba en el cuerpo femenino y el equilibrio, Waldo Balart abordó la abstracción y Alicia Barney catalogaba y reordenaba el desperdicio urbano.

Para la curadora, algunos de los artistas expuestos –imposible mencionarlos todos aquí– trabajaron en “los intersticios de categorías culturales tradicionales e ideas avanzadas sobre la identidad que no fueron discutidas por los teóricos sociales hasta la llegada del multiculturalismo en los años 80”.

El juego del mundo

Escribió Jacques Derrida que “es el juego del mundo lo que es necesario pensar ante todo: antes de tratar de comprender todas las formas de juego del mundo”. Lo expuesto en Americas Society deja ver un juego de entrecruzamientos artísticos, ideológicos y técnicos a medio camino entre la ruptura y el empoderamiento. Rituales comunes que permitían reorganizar cuerpos, conceptos, espacios y tiempos. Aunque cada artista tenía su propio mapa nada entre ellos parece estar separado: la experiencia de uno está vinculada a la de los otros por el pulso de aquella década. Quizá, dando una mirada más atenta al material hallaríamos un rico *intermezzo* cultural no siempre evidente. Ese espacio impreciso nos mostraría cómo el esfuerzo por deconstruir los discursos políticos y sociales de sus regiones de origen estaba sensiblemente afectado por las vibraciones culturales y espirituales de Nueva York. Definir la propia conciencia humana suponía a la vez un juego con la universalidad de la tecnología y el camino hacia la globalización. El happening *El Che* de Rolando Peña es muestra de ello. También lo son, de forma más íntima, los gestos gráficos de José Guillermo Castillo.

El “juego del mundo” en esta ciudad que era “centro del mundo” estaba lleno de identidades plagadas de clichés e infinidad de micro narrativas de lo que suponía ser latinoamericano, artista e inmigrante. De ahí que la reorganización del espacio y la conciencia pidiese un esfuerzo de experimentación que no necesariamente conducía a un programa específico, a la conquista de un territorio. ¿Cómo podía haber un territorio si aquel “lugar” era energía en movimiento? Las *Situaciones límites* de Anna Bella Geiger, por ejemplo, sugieren las mutaciones del cuerpo de la ciudad, del cuerpo político y social, y de su propia mirada como artista en una poética del des-hacer y representar la con-

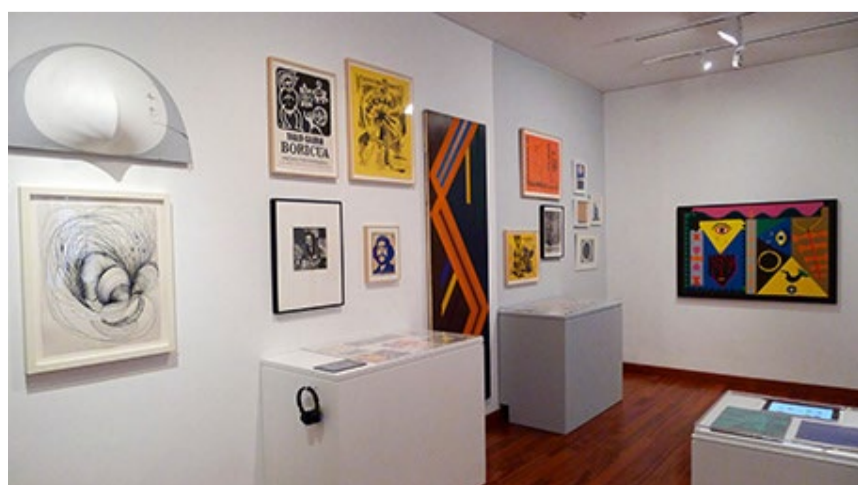
tradición. Otro tanto, ocurre en las performances de Silvia Palacios Whitman donde el cuerpo experimenta con tensiones y maneras de lidiar con la fuerza de gravedad. En general, hallamos poéticas múltiples en diálogo con lo íntimo y lo público, la libertad o el amor universal. Raquel Rabinovich, en sus estructuras de acrílico, se aproxima sutilmente a experiencias espirituales: lo invisible, la oscuridad y el silencio.

La integración de medios y formatos, la incorporación de la informática en ciernes y los vínculos entre la imagen del robot y la figura humana eran inherentes a la materialidad lumínica y mediática de la ciudad. El arte del video, la fotografía intervenida y el registro, la gráfica panfletaria, las técnicas de la industria publicitaria y los espectáculos multimedia eran habituales en la contracultura de aquellos años. También de las experiencias vinculadas a la psicodelia. Las ideas de Walter Benjamín, Marshall McLuhan y Guy Debord flotaban en el ambiente y pueden rastrearse en estos trabajos. Había una necesidad, quizá una vehemencia, no siempre consciente en esos artistas latinos –la cual sabemos continúa hasta el arte contemporáneo–, de relacionar lo que el presente les ofrecía. No como programas o datos ordenados que pudiesen leerse de manera uniforme sino como fragmentos de búsquedas a veces inconexas: moléculas chocando en el espacio.

The illustration of art de Antonio Dias –quien trabajaba apropiación, intervención y medios mixtos– muestra un hilo conductor que conecta las técnicas de re-ensamblaje similares a la de afamados artistas –*Cut up* de William Burroughs, por ejemplo– con la promiscuidad de medios posmoderna que llegaría unos años después. *Anthropomorphicals I y II* de Enrique Castro Cid es un proyecto pionero de la simbiosis entre humano y máquina (conciencia y cibernética) que anuncia el ciborg por venir. Los trabajos de Juan Downey donde los medios dialogan con lo humano en una ecología de interacciones multimedia, las performances y los fotomatonos de Rolando Peña con su mezcla de imagen-expresión-instante y los videos de José Rodríguez-Sotelo están en ese “devenir-inmotivado” del cual nos habla Derrida y que podemos sopesar en la experiencia de estos artistas como un existir justificado en el hacer: espacio, identidad, política, libertad: vida.

Mucho hay por decir a partir de esta muestra. También, son cuantiosas las relaciones por establecer y los vacíos por llenar en la historia de estos artistas en Nueva York. Esto nos indica que el resultado de la investigación es un valioso aporte y una invitación, ciertamente provocadora, a seguir desocultando la labor de los latinoamericanos en esos años luminosos. ●

“**los cuarenta y un artistas y diez colectivos presentes conformaron una escena cultural heterogénea**”



THIS MUST BE THE PLACE / ©RICARDO ARMAS

MUSEO MUNCH >> INAUGURADO EN OCTUBRE DE 2021

El grito de la olivera / *El grito* de Munch en la naturaleza

"Fue diseñado para contener parte de la obra de un pintor bastante productivo; en efecto, son 27 mil obras, y se estima que solo son la mitad de las realizadas en el curso de su vida"

AGATHA DE LA FUENTE

El pasado 21 de octubre se inauguró, en Oslo, el nuevo Museo de Munch, creación del arquitecto hispano Juan Herreros. Un museo consagrado al genio precursor del expresionismo existe en la capital noruega desde la década de los sesenta, pero el recientemente abierto, además de ser una pieza maestra de la arquitectura moderna, es enorme, y una presencia imponente en la ciudad, con sus trece pisos y por su ubicación; probablemente sea el museo más grande del mundo dedicado a un solo artista. Fue diseñado para contener parte de la obra de un pintor bastante productivo; en efecto, son 27 mil obras, y se estima que solo son la mitad de las realizadas en el curso de su vida. El resto de las pinturas, dibujos y grabados de Edvard Munch (1863-1910) están en colecciones públicas y privadas dispersas por todo el mundo.

Entre las piezas que atesora su museo, figura la que en varios sentidos podría considerarse su obra maestra, *El grito*, en sus cuatro versiones pintadas entre 1893 y 1910. Un cuadro que pareciera estar animado por una energía sobrenatural y expresar un desesperado mensaje salido de los confines del universo. Munch la vislumbró en su mente en un momento de alteración psíquica, descrito por él en los siguientes términos: "Iba por la calle con dos amigos cuando el sol se puso. De repente, el cielo se tornó rojo sangre y percibí un estrechamiento de tristeza. Un dolor desgarrador en el pecho (...) Lenguas de fuego como sangre cubrían el fiordo negro y azulado y la ciudad. Mis amigos siguieron andando y yo me quedé allí, temblando de miedo. Y oí que un grito interminable atravesaba la naturaleza" (E. Munch, *Diario*, apunte de 1891). Aporta a la intriga entretendida en torno a *El grito* saber que el

motivo plasmado por el artista pareciera no resignarse a ser pieza de museo, y aparece –digamos espontáneamente– reproducido en esa naturaleza mencionada en la enigmática nota del autor.

Existen varios reportes gráficos de troncos de árboles y formaciones rocosas en los que se "ve" el rostro del personaje del cuadro. Admitanse como pareidolias, es lo racional; no obstante, se conoce un caso en el que sin dejar de ser el fenómeno visopsicológico que todos hemos experimentado, por obra del azar se configuró en un anciano olivo una imagen asombrosamente semejante a la pintada por Munch; lo llamaron *El grito de la olivera*.

La foto ha sido puesta a circular por la red Aurora Saura y todo sugiere que es real; no se cita su ubicación para evitar convertirlo en atracción turística; se cree que está ubicado en una propiedad privada, en algún lugar del Mediterráneo, probablemente en territorio español.

El olivo, árbol sagrado en el Mediterráneo. En la antigüedad se decía, que bajo la rama de un olivo nacían los dioses; que Atenea se erigió triunfadora en competición frente a Poseidón al hacer aparecer un útil y robusto olivo frente al imponente caballo presentado por su opositor. Que la estética del templo de Zeus era enriquecida por la presencia de un olivo, cuyas ramas eran premio, coronando a los triunfadores de las olimpiadas de la antigua Grecia.

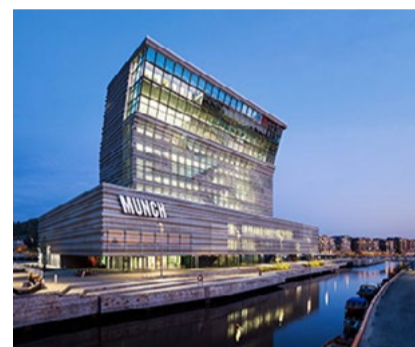
Bellamente retorcido, el olivo parece indicar que él también sobrevive a la vida con ciertas cicatrices; que los años pasan, pero no a todos vence igual. Es el árbol de la resiliencia, tolera por igual el invierno que el verano; exuda de su interior el preciado oro líquido, convirtiendo su fruto en símbolo de abundancia en toda la franja mediterránea. Centenario que inspira el respeto y la admiración que



EL GRITO DE LA OLIVERA / ARCHIVO



EL GRITO / EDVARD MUNCH



MUSEO MUNCH / ARCHIVO

¿Qué terror puede sentir un árbol –la naturaleza entera– viendo transformarse todo a su alrededor? ¡Terrible! La zozobra de ser testigo inmóvil de una cuestionable evolución. No tiene opción, siendo todo, es ente pasivo frente a la ambición de "desarrollo" del humano.

Una pareidolia nos conduce involuntariamente a entrelazar dos "gritos" de creación, aunque su nexos desde luego trasciende la similitud de imágenes; está en la respuesta abrupta que desencadena en el obser-

“Bellamente retorcido, el olivo parece indicar que él también sobrevive a la vida”

El grito de Munch y el secreto de la soledad

"Un grito puede ser la culminación de la soledad, su despertar o su temblor último"

CARLOS SKLIAR

Hace ya más de ciento cincuenta años, Edvard Munch dejó el legado de un grito famoso, un grito que aún está gritando: un rostro en el límite de lo humano, los ojos solos, la boca abierta hasta sus fauces, las manos apretándose los oídos, el bosquejo de una nariz escasa, nula, irrelevante.

El grito de ese rostro-calavera que expresa la inaudible experiencia de la soledad, la angustia o el dolor –que es tan interior como exterior–, como si el individuo no fuese más que el límite de una vibración sonora, un fragmento de un mar revuelto en la agonia contenida y ahora expuesta en carne viva: círculos o esferas del sonido más regresivo y más conmovedor.

No hay modo de sustraerse a esa desesperación de una voz que muestra el horror de la especie, o el lími-

te insuperable de las continuas tragedias, el final visible de una larga historia de torturas, sacrificios y violencias.

Después del grito lo humano acaba, se pulveriza o se revierte: el estruendo ensordece y alcanza todos los sitios, todos los tiempos, aturde al pasado y al futuro, a la pradera, al río y al acantilado, al niño, al anciano.

Un grito puede ser la culminación de la soledad, su despertar o su temblor último.

Complicidad, el otro como cónyuge, de tanto conocerse, de ser lo humano tan conocido, perdió la intimidad consigo. Y se sorprende de algo que ha dicho, hecho o pensado, como si se tratara de un otro, incapaz de comprenderse, de ayudarse, de quererse. Cansancio, agotamiento, el límite de la finitud parece estar frente a sí mismo.

La voluntad de escapar, aunque necesaria, aunque urgente, cavará su propia fosa: ya algo no regresará, ya alguien no estará con otro nunca más. Quien amaba, perseguirá; quien acompañaba, tomará tal velocidad que se perderá enseguida de vista; quien hablaba, ya no escuchará.

Lo humano está extenuado, no puede más: es aquí donde la fragilidad

se quiebra en cien pedazos y, aunque permanezca un hilo de voz, se sabe que no se recompondrá la historia de la vida, porque esa historia no existe como tal, es una composición descompuesta desde el inicio, el artefacto de un lenguaje pulverizado por la norma, por el embate de lo nuevo sobre lo viejo, por la pérdida progresiva de las buenas razones, porque, en fin, no hay una única narradora ni una única narración.

A menos que se experimente otra vez la voz huérfana, la voz que tiembla y cambia; se oír decir y se escuchará decir cosas mucho más compasivas, más complacientes.

Un grito puede acabar o cambiar una vida.

Cambiar, sí, pero no el trueque de mercancías. Cambiar como el riesgo que corre la belleza en destrozarse, cambiar como el peligro que asume la insensatez del amor, cambiar como desorden nuevo. Moverse desde un rostro que calla hacia un destino que tiembla.

¿Y si cambiar no fuera sino la transformación del tiempo en una disyuntiva entre lo urgente y lo paciente, la prisa y la pasión?

Es cierto: la soledad gira en el sentido contrario a las agujas del reloj,

en la dirección opuesta a la traslación de la tierra, en el camino inverso de la humillación y en el mismo abismo que la intensidad del amor. No ser nada, no ser nadie, no ser alguno, no tener nada para decir o pensar o hacer que trascienda alguna frontera, alguna persona. Esto es, también, la voz de la soledad: la que nos confirma la nulidad del ser; la ausencia de sentido, los paisajes desiertos de símbolos que digan algo a propósito de dónde venimos y hacia dónde vamos. Viene a la mente la imagen de un secreto invertido, la inadvertencia de unas palabras que rozan el cuerpo, de uno en uno, dentro, como un escalofrío que enmudece y habla a la vez, bajo una suerte de descubrimiento sin nada dentro, un escozor absoluto y vacío, fecundo y yermo.

Hay algo, un susurro, un secreto que se calla o se silencia o empalidece, pero no para abandonar la palabra y que permanezca en la retaguardia del cuerpo y de la lengua –como escribió Derrida–, sino porque todo secreto es extraño a la palabra, es extranjero a su sonido.

Y el secreto dice: quedarse uno solo, quedarse a solas. Retiro o residuo. Centralidad o despojo. Hostilidad del amor ausente, de la amistad vaciada

vador: gran metáfora de una angustia universal; y es que todo cuanto tiene vida, comunica, palpita.

Recientes estudios críticos sobre *El grito* concluyen con una nueva interpretación: "Nadie grita". En una litografía del artista noruego hecha en blanco y negro, expuesta en el Museo Británico, podía leerse la siguiente inscripción: "Sentí un gran grito en toda la naturaleza". Según palabras expresadas al diario británico *Telegraph*, G. Bartrum, curadora dedicada a una exposición del pintor, afirmó: "... a través de la inscripción sabemos cómo se sintió. Es un hombre oyente, ya sea en su cabeza o no. Siente la sensación de la naturaleza gritando a su alrededor". Versión respaldada por el director del Museo Munch en Oslo, Hernichsen: "... tenemos las propias palabras de Munch y esta es una persona que se cubre los oídos mientras escucha los gritos de la naturaleza". Este hallazgo ha generado nuevas elucubraciones sobre el carácter del autor, también sobre su sanidad mental. Ahora se piensa que "su enfermedad", era la exteriorización de una ansiedad delirante, afanada en hallar de forma creativa, explicación a su vida, al mundo circundante. ¿Qué otra cosa es un artista, qué otra cosa ofrece el arte? ¿Quién no se refugia en él para conocerse, sanar o sobrevivir? El grito es universal, y como todo cuanto es, está por encima de la comprensión del observador y las limitaciones de su juicio; Munch lo sabía; algunos conciben la idea que "jugó" con la apreciación que de él se tenía, lo que le motivó a dejar pistas de su puño y letra.

Y en el caso del "olivo que grita", *El grito de la olivera*, ¿qué "enfermedad" padece? Desde luego, no es difícil concluir que todo está sujeto a interpretación, que se entiende según nivel de consciencia y se percibe y respeta según grado de sensibilidad.

Un olivo es más que un olivo: es inspiración, memoria, sustento, enlace a la vida. La naturaleza es la gran observadora doliente de la conducta humana; qué sucedería si un día, como Munch, oyéramos sus quejidos. Ensoberecer sería lo de menos; lo más, despertar a lo infinitamente pequeños y egoístas que somos frente a ella.

El grito de la olivera, *El grito* de Munch..., tantas señales, un mismo mensaje; algunos se expresan como saben y otros como pueden.

*Fragmento del ensayo "Apuntes para una filosofía y una pedagogía de la soledad". Revista *Voces de la Educación*. Año 2, Volumen 1, Argentina, 2016.

MEMORIA >> HARRY ABEND (1937-2021)

BÉLGICA RODRÍGUEZ

Como concreción real y temporal, una extraña noción de lo silenciosamente bello define la escultura de Harry Abend. Situada en el universo de lo físico y bajo articulaciones de signos expresivos, esta obra estructura la coherencia establecida entre el volumen figurado y su entorno. Con cilindros o columnas, relieves o ventanas, en consustanciada configuración tridimensional, el artista recrea dos universos culturales que, a pesar de sus profundas diferencias, están ligados en su memoria y sus emociones. Uno, es el país que abandona en su niñez; otro, el que lo adopta: el de su ser y su obra. En ese recrear, Abend asume como suya la historia universal de la escultura y la historia universal del arte. En dos tiempos ancestrales recupera enigmas de la vida del hombre y sus cosmogonías. De la modernidad le interesa la esencia de una obra planetaria que debe extenderse hasta el infinito de lo visible. Las suyas son formas volumétricas reducidas a su más estricto sentido plástico-expresivo que, sin aditamentos decorativos, ni añadiduras superfluas, traducen profundos secretos guardados en el interior de unas extraordinarias maderas teñidas de negro, pintadas de blanco o en su color natural. Es la naturaleza que vibra y emociona. Es la escultura dentro y fuera de sí misma.

A la luz de la luna

Una vocación no se improvisa, tampoco las pasiones. Cuando a la luz de una luna redonda, sobre la tierra húmeda del frío de la noche, en la casa legendaria e inaccesible de Siberia, unas familias se sientan bajo brillantes estrellas que prodigan esperanzas de futuro, con fogatas de grandes leños, y velas encendidas alumbran el camino para la invocación de espíritus capaces de responder preguntas imposibles: ¿cuándo finalizará la guerra?, Harry niño, venido de Polonia, espía. Desde una barraca mira la ceremonia que familiares y amigos celebran recogidos frente a un objeto iluminado, una materia que se derretía como ofrenda a dioses ocultos. Al niño le importaba aquel material derramado. Como demiurgo de otro quehacer, se propone atrapar un nuevo fuego a partir de aquella masa informe de cera ya usada y mezclada con tierra. Sus manos comienzan a modelar nuevas candelas, nuevas esperanzas para aquellos hombres y mujeres; ellos, expulsados de su tierra natal, todos refugiados, encendían candelas hundidos en la incertidumbre de un futuro aparentemente sin destino.

Harry niño, modeló muchas velas para darlas en ofrendas infantiles del que tiene algo y mucho que dar. La pasión y la vocación se juntaron cuando prácticamente poco podía comprender con certitud. Tenía solo cinco años. Cinco años atrapado en una ruta donde solo aquellas ceremonias, casi espiritistas, podían convertirse en actos de fe y de vida a la luz de unos brillantes fuegos. Velas erguidas en el silencio de la noche, convertidas luego en sustancia maleable a ser recuperada en otras oportunidades creativas. Economía del refugiado. Una cera tibia, con una ductilidad dispuesta a la caricia, fue el primer alimento para aquellas manos que, más tarde, con pasión, harían convertir el corazón y el intelecto en esencia de escultor. Una voltereta de la vida fue llegar a Venezuela para hacer girar en turbulencia al joven exiliado. Olvidos en el camino. Recuerdos y memorias atesoradas en la última gaveta del alma. Otros proyectos. Otro paisaje. Otra esperanza. Y un esperar hasta los veintiún años, ya en la Escuela de Arquitectura, para no más soñar despierto a la luz del recuerdo de la llama de aquellas velas y su cera derretida: “comencé modelando”, dirá.

Llega a Venezuela en 1948. Comienza la Escuela de Arquitectura y en 1958, el cirio que guarda en el corazón lo inicia en la escultura. Para asombro de los profesores, la huella de la cera fundida lo dirige al modelado en ejercicio casi virtuoso. En estos años la escultura fue aprendizaje primario para ser luego tarea esencial que le hará invertir algunos años de su vida en la meta de llegar a culminar la carrera que lo



HARRY ABEND / ©VASCO SZINETAR

Esculturas del silencio

En el año 2019 se publicó un libro que debe ser notable entre otros libros producidos con esmero. Se trata de *Harry Abend*, esfuerzo de un grupo de profesionales (ver los créditos al final), y que además de centenares de fotografías, incluye cinco ensayos de Raquel Abend Van Dalen, Bélgica Rodríguez (que reproducimos a continuación), Víctor Guédez, Freddy Carreño y Alejandro Oliveros. Con sobrados méritos, fue reconocido con el Premio AICA al mejor libro del 2019

convierte en arquitecto, más por promesa a la madre que por necesidad vocacional. Inicialmente y fundamentalmente será su asistencia al taller de Plástica de la Escuela de Arquitectura bajo la dirección de Miguel Arroyo, quien lo anima a continuar el modelado y también a tallar la piedra porito. De esta experiencia, Arroyo seleccionará varias “tallas” de Abend y lo invita a vaciarlas en bronce para exponerlas en el Museo de Bellas Artes en 1962. Estas primeras fundiciones en bronce las realiza en el taller de Blas Campanella. El niño que en su infancia modelaba con velas derretidas, se convertía en joven escultor.

El espacio arquitectural como herramienta

En 1967, siendo ya escultor reconocido, galardonado con el Premio Nacional de Escultura (1963), se gradúa de arquitecto. Las circunstancias le habían sido favorables. Los años que pasa en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, fueron de intensa actividad en el campo de la creación escultórica y en la proyección de su trabajo. El manejo y dominio del espacio que domina como arquitecto le es importante en el desarrollo y análisis de su trabajo. Su estricta formación académica y disciplina muestran la energía espacial del sistema estructural de su obra. Sistema evidentemente arquitectural presente en la escultura que ha realizado en todas sus etapas. Están allí herramientas de diseño, estructura mental y comprensión del espacio como elemento activo y orgánico de todo objeto tridimensional que desarrolla un arquitecto. Las esculturas de Abend no existen per se; ellas se poseionan del espacio para generar una experiencia sensorial, perceptiva, sensible y artística. Como arquitecto, Abend formaliza un lugar característico en la visua-

lización del espacio escultórico, tanto físico como emocional. Este hecho, sin duda, lo define primero el “espacio de la obra”, luego la “forma tridimensional como objeto”. El cómo este objeto se comporta explícitamente en él está sujeto a varios recursos. Uno es la filiación formal y plástica entre sus partes. Otro corresponde a las superficies altamente expresivas, trabajadas en texturas corrugadas, lisas, agresivas, de una forma que se relaciona en armonía con la rigidez de la otra forma que la acompaña y los diversos elementos matéricos que estructuran el objeto escultórico; de este modo, obra y espacio físico marcan una lógica funcional e interactiva con el espectador, por ejemplo la serie de columnas rígidas y lisas que sostienen un ovoide de superficie cincelada o roturada, o los relieves con sus alteraciones formales en los desplazamientos de los ejes que las dirigen.

Lo universal y lo propio

En 1962, sorprende a Harry el interés que despierta su escultura entre coleccionistas, críticos y especialistas. Estaba en el ojo del huracán creativo. El Museo de Bellas Artes propicia un boom de la escultura venezolana que recorrerá toda la década; la obra de Abend contribuirá en ello con determinación. Su talento y laboriosidad responden a lo que estaba sucediendo, y no dispuesto a dejarse ganar por un destino de arquitecto, se sumerge en el trabajo escultórico. Acepta la invitación a participar en el Taller de Quebrada Honda (1964), bajo la tutela del escultor británico Kenneth Armitage, invitado por la Fundación Neumann y el British Council, con la asesoría de Miguel Arroyo, brillante director del Museo de Bellas Artes cuya acción fue vital en la apertura hacia lo más contemporáneo del arte en el país. En el taller, junto a Abend, participaron

Edgar Guinand, Víctor Valera, Gilberto Martínez, Fernando Irazábal, Alex Henríquez, Carlos Prada y Max Pedemonte. El resultado inmediato de tres meses de intenso trabajo fue exhibido en el Museo de Bellas Artes con el título *Kenneth Armitage y ocho escultores venezolanos*. En palabras de Abend, “a partir de allí pudo hacerse una especie de síntesis de lo que pasaba en Venezuela en el campo de la escultura. En ese taller no había profesor ni alumno y el mismo Armitage había comprendido que él trabajaba con un grupo de escultores venezolanos que, aunque jóvenes, eran todos profesionales [...] que nos expresábamos en forma diferente. Yo estaba tallando [...]”. Seguro de la ruta ascendente de la obra tridimensional, Arroyo propone que la IV Bienal Armando Reverón, 1967, se dedicara a esa disciplina, y en el catálogo de la exposición plantea que “el movimiento escultórico avanza en nuestro país, a pesar de las múltiples dificultades (generalmente de naturaleza económica) que confrontan sus autores y pese a las carencias de estímulos que, por su actividad y realizaciones, sería justo otorgarles”.

Desde un principio, la escultura de Abend adquiere significado universal en el contexto de planteamientos abstractos, geométricos, minimalistas y constructivos. A fin de liberar la forma de toda relación con la realidad, se interesó en volúmenes primarios y elementos básicos, resolviendo sus estructuras a partir de diferentes geometrías, incorpora la interacción entre espacios llenos y espacios vacíos. Estas oquedades caracterizan piezas como *Forma*, realizada en 1958, fundada en 1961 y expuesta en 1963, año central en su carrera al participar plenamente del extraordinario movimiento que la práctica de la escultura toma en Venezuela de acuerdo a los revolucionarios conceptos introducidos al

medio artístico local por el constructivismo, la abstracción geométrica y el cinetismo, tendencias estrechamente ligadas a la experimentación libre en la forma y de materiales no ortodoxos. Se abría así, con paso firme, la escultura venezolana a la contemporaneidad, a la que ya se había conectado la obra seminal e inédita del maestro Francisco Narváez.

En ningún momento, Abend descartó el conocimiento de las vanguardias escultóricas europeas. Al experimentar con elementos geométricos básicos y constructivos, con los conceptos de lleno y vacío, con lenguajes plásticos esenciales, visitaba las propuestas de creadores europeos de la primera mitad del siglo XX, principalmente los ingleses Barbara Hepworth, Ben Nicholson y Henry Moore. Tampoco fue casual que Armitage fuese invitado a Venezuela, ni la gran exposición de Henry Moore o la muestra de *Diez jóvenes escultores británicos* que tanta resonancia produjera en la escena del arte de Caracas. Como escultor de identidad definida y reconocimiento nacional, con sólida información sobre lo que sucedía en Europa y Venezuela, identifica su obra a partir del lenguaje minimalista de la forma y la organización plástica constructiva en un espacio neutro, características apreciables, incluso en obras de carácter más orgánico de años posteriores, incluidos los relieves realizados en diferentes períodos de su práctica profesional.

La definición de la escultura como el arte imprescindible en los momentos iniciales del desarrollo de una concepción moderna en la Europa de fines del siglo XIX, formulada por el poeta Rainer María Rilke en su agudo análisis de la obra de Auguste Rodin, cuya monografía escribió en 1903, podría aplicarse a la escena artística de Venezuela en los inicios de los años sesenta. En esta década, de extraordinaria turbulencia creativa, la escultura venezolana, en vertiginoso ascenso, se concreta como importante objeto de arte resultado de un proceso histórico-artístico, y por ello reclama una posición equiparada al nivel de importancia de la pintura. Simultáneamente busca colocarse en la escena de la escultura internacional que, en gran medida, se sustenta por los logros de la escuela británica y la posición de Jesús Soto como principal protagonista del movimiento en el medio artístico parisino.

(continúa en la página 8)

Esculturas del silencio

(viene de la página 7)

Un entusiasmo sin precedentes anima el medio escultórico de la Venezuela que se abre a la contemporaneidad bajo el auspicio de los planteamientos conceptuales y formales del cinetismo, la abstracción geométrica y el constructivismo, introducidos por un buen grupo de artistas venezolanos que emigraron a París hacia finales de los años cuarenta, quienes, a su regreso al país, consolidarán estos nuevos intereses plásticos alrededor de sus pioneros éxitos en el campo del arte local. Por otro lado, el rigor exigido estuvo apareado a numerosos acontecimientos puntuales que en el campo de la escultura sucedían en especial en Caracas, acontecimientos generados por el Museo de Bellas Artes de Caracas y el interés de algunos centros expositivos privados, como la Galería G –bajo el entusiasmo de Gisela Subero, su directora y promotora– y la Galería Konkright, dirigida por Raquel Konkright. Tampoco pueden olvidarse la intensa actividad de la Galería Estudio Actual y su directora-fundadora, Clara Sujo, hacia finales de la década, así como también la desplegada por la Galería Durbán y César Segnini a partir de 1970. En esos años pudo apreciarse obras de los escultores ingleses Barbara Hepworth, Henry Moore, Lynn Chadwick, Kenneth Armitage; del francés Auguste Rodin, los norteamericanos Louise Nevelson, Alexander Calder y Jacques Lipchitz; los colombianos Edgar Negret y Ramírez Villamizar; el peruano Alberto Guzmán, entre otros, además de la fuerte e influyente presencia de Francisco Narváez. Esta situación generó el campo ideal para que la escultura venezolana comenzara su historia de gloria, con Harry Abend como uno de sus protagonistas.

Reconocido dentro y fuera de las fronteras nacionales, dos geografías marcan la vida y obra de Abend. Recorriendo largos caminos desde su Polonia natal, a los diez años de haberse instalado en el trópico suramericano, comienza su actividad en el arte. El modelado y la talla en piedra marcan un corto período formativo que deriva hacia la técnica de la fundición en bronce, material que le permite jugar con la intensidad expresiva de las superficies, en cuanto a la posibilidad de hacerlas pulidas y brillantes, lisas o texturadas. A partir de 1958, su carrera es saeta vertiginosa y ascendente. Las exposiciones individuales no se hicieron esperar, tampoco las colectivas desde 1961. En su iniciación fueron suficientes pocos años de trabajo creador para que se le reconociera como artista preocupado por una nueva manera de afrontar la tridimensionalidad. Preocupación que le lleva a producir un cuerpo escultórico coherente en la continuidad de propuestas plásticas traducidas en singulares variables creativas, propias de las diferentes series de esculturas que desarrolla a lo largo de muchos años.

Períodos y otros momentos

Es muy difícil perfilar en Abend etapas totalmente diferenciadas, en estilos estancos o programáticos. Una obra le lleva a otra, y otras veces regresa a propuestas ya planteadas en períodos anteriores. Igual sucede con las siempre cambiantes series, por ejemplo *Andando y desandando caminos*. Fiel a sus principios plásticos, continúa su trabajo en la escultura. En sus piezas abstracto-orgánicas, desde las primeras realizadas a principio de los años sesenta, asume un esquema formal del reconocido escultor rumano Brâncuși, al apropiarse de códigos de coincidencias de estructuras, puesto que su trabajo es “ante todo objetos con formas absolutas”. Es decir, que cada obra se conforma según su propia y original ley interna, y en cierta manera, su carácter expresa un sentido hermético, misterioso, casi metafísico, otra constante de la escultura de Abend.

Desde los inicios de su carrera como escultor fue fundamental la tridimensionalidad constructiva dominada por ideas, conceptos y formas variables. En consecuencia, se aleja

y rechaza lo funcional y decorativo, a fin de mostrar connotaciones conceptuales formalistas. Las columnas de madera, quemadas, pintadas, o cinceladas podrían considerarse metáforas de objetos rituales dominantes en muchas culturas. Se ha hablado del carácter totémico de la serie *Columnas* por la combinación de antiguas técnicas –la talla en madera– y su compromiso con el arte contemporáneo. La obra de gran formato de los años noventa es donde más se evidencian estos planteamientos. Al considerar lo “totémico” como valor formal, tomaremos como ejemplo la pieza *Dos columnas con capiteles* (versión II, 1990, colección Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, Porlamar). En apariencia la pieza “funciona” como una escultura tradicional dentro de códigos modernistas, pero su comportamiento en relación al espectador varía al evocar diversas sensaciones que despiertan su imaginario. En este sentido, se presenta como una instalación que modifica tanto el espacio afectivo, como el espacio físico circundante, modifica igualmente su sentido plástico y significado. Otro ejemplo es la serie *Cariátides*, con evidentes referencias a culturas antiguas, incluso en el título. En la obra *Dos Cariátides*, dos columnas de madera separadas sostienen cada una un volumen ovalado finamente cincelado en minucioso artificio para parecerse a la puerta de entrada a un templo sagrado. Son estructuras para habitar.

En realidad, las obras de la serie *Columnas*, que también un conjunto de ellas las ha presentado como instalaciones, se comportan como tejidos visuales conectados al mundo de la naturaleza y teniendo a la vez referencias a otras culturas. Definidas como totémicas, podrían ser referenciales a lo indígena latinoamericano, pero también a lo africano y a muchas otras civilizaciones que han enriquecido su cultura a partir de las relaciones espirituales y cosmogónicas con la naturaleza. Relaciones enraizadas en el espíritu tradicionalmente agrario de estas civilizaciones y la responsabilidad respetuosa del hombre hacia lo vegetal. En este sentido, Abend, comprometido deliberadamente con la esencia de un sentimiento emocional y espiritual, construye una obra cuyo fundamento práctico está sostenido por los conceptos y los materiales. En la conjunción de madera y técnica como un todo expresivo, está la identidad de planteamientos complejos que definen contenido y continente, significado y significante.

En los relieves que trabaja desde 1973, Abend logra apropiarse de una vanguardia iconoclasta. Al suprimir el volumen escultórico, propone un volumen virtual que se aprecia en las



DOCE COLUMNAS II – HARRY ABEND / MUSEO DE BELLAS ARTES DE CARACAS

ocultaciones producidas en la obra por las incidencias de la luz sobre sus superficies y las sombras entre las formas entrantes y salientes. Estas sombras que se producen en el interior de la escultura, crean un movimiento virtual percibido por el espectador de acuerdo a su desplazamiento. Partiendo de este procedimiento, el escultor logra una representación icástica: aquella que lo aleja de toda connotación decorativa para destacar solo lo sobrio y lo absoluto. Los relieves, teñidos de negro mate, atraen la atención por una misteriosa apariencia que se apoya en ciertas formas virtuales que aparecen y se aprecian en sus intersticios. Este fenómeno plástico también se visualiza en las texturas de los fragmentos de madera y sus relaciones espaciales. Como estructuras tridimensionales autosuficientes, el artista está consciente de la relación espacial entre las partes que conforman la escultura, las que crean configuraciones virtualmente infinitas sobre su superficie-soporte, sea lisa o texturada. Son poderosas topografías que muestran realidades formales de secretas ocultaciones espirituales. Regulares en sus límites e irregulares en su interior, reclaman la experiencia física del volumen perdido para acercarse en algunos momentos a una sensación pictórica. La investigación del artista sobre el comportamiento de la forma en el espacio lo ha conducido a alejarse de la cotidianidad objetiva. En este mismo registro, los relieves se comportan como “sonoridades” formales que sostienen las alianzas plásticas registradas sobre su propio campo visual. A partir de esto, el artista desacraliza la definición de lo escultórico y admite que, estructuralmente, sus diferentes

partes son variables y no fijas, flexibles y no rígidas. Lo paradójico es que esta “situación” se produce solo en apariencia visual. En consecuencia, la complejidad y riqueza de la obra de Abend se sostiene en función de las ambivalencias de significados, tanto de estructura como de conceptos. La exploración en las posibilidades infinitas del relieve, le ha llevado muchos años de trabajo. Como articulaciones rigurosas de segmentos de madera, bien encontrados o conscientemente cortados, siguen estrictas tramas geométricas o no, aunque en apariencia no lo parecen; Abend busca la relación entre lo flexible y lo rígido. Un ejemplo podría ser *Precisamente esta noche* (2001), en apariencia informalista por estar organizada a partir de astillas irregulares de leño sobre una tabla recta.

En conclusión, la serie *Relieves* resulta de unidades variables repetitivas sobre una superficie fija. Aquí, los límites finitos de la obra son decisiones del artista, puesto que no los define la tridimensionalidad convencional. La obra puede proyectarse visualmente más allá del espacio que ocupa, y con la repetición de la forma hace que esta continúe su trayectoria en el espacio siguiendo relaciones graduales de simetría y asimetría. En los relieves de los años ochenta, Abend practica la reducción y refinamiento del segmento tridimensional geométrico, volumétrico y concreto, organizado en progresiones y repeticiones, para percibirse en los límites una escala humana, espiritual e íntima; en silencio se establece un diálogo entre obra y espectador, de acuerdo a las relaciones graduales entre la luz proyectada sobre una compleja simetría. Este proceso enfatiza un carácter óptico producido dentro y fuera del espacio interior de la obra. Sus referencias, antes que táctiles, son más arquitectónicas en un sentido concreto y no idealista romántico.

De 1976 a 1982, Abend vive en Londres, paréntesis valioso en nuevas formulaciones escultóricas que desarrolla a su regreso a Venezuela. Ahora se inclina hacia una tridimensionalidad de carácter más orgánico. Sin embargo, no llega a desarrollar formas orgánicas como entidades escultóricas únicas, acude a una fina combinación basada en planteamientos minimalistas y constructivos característicos de años anteriores. En este período, se aprecia un mayor interés por las sutiles texturas que caracterizan las superficies de los materiales utilizados: bronce, cemento, madera. La madera tendrá un atractivo protagonismo en la obra realizada hacia los años noventa.

La presencia de Harry Abend en el desarrollo de la escultura en Venezuela no está fundamentado solo por lo que ella implica como propuesta tridimensional. De manera primordial se apoya sobre la capacidad de aportar una concepción rigurosa de la forma en sus diversas variaciones, desde la geometría más pura a la organicidad constructiva, pasando por el informalismo, hasta llegar a las básicas, elementales y sintéticas. Todas

ellas, completas y organizadas estructuras autosuficientes que no compiten con el espacio físico ni con el entorno humano; el espacio físico se carga de emociones que llegan hasta el espectador en el deslumbramiento de lo desconocido. El acontecimiento artístico planteado no deviene en conflicto al formular características plásticas particulares que se verán reflejadas en la obra que realiza desde finales de los años ochenta y prácticamente todos los noventa.

Una condición casi religiosa eleva las *Columnas* con sus “cabezas” de madera, pórticos y ventanas, queriendo otear el universo (Museo de Bellas Artes, 1989). Mientras que las *Cinco grandes hachas* (Sala Mendoza, 1995) parecen durmientes en lechos de ríos ancestrales, de figuras de seres y volúmenes yacentes. En absoluto reposo proyectan una atmósfera de santuario aún no tocado por el hombre. Cuerpos geométricos de madera, intactos, horizontales y verticales, reordenados en bosques inéditos donde habitan espíritus celadores del alma. Puertas, umbrales, ventanas que conducen a mundos cargados de misteriosos silencios. Parecen parajes y lugares que recrean la estética del bosque que lo acompañó en esa niñez y ahora, con fuerza creadora, aparecen en las inmediaciones de la fantasía y el arte. Abend se confiesa mago, él es el demiurgo de otros bosques.

Hacia la década de los noventa inicia una nueva ruta escultórica, en y con la madera. Se interesa por la escala cívica y las grandes dimensiones. Utiliza troncos de árboles seccionados en segmentos que descansan sobre el piso, algunos redondos, otros desiguales. Con estos troncos recrea una suerte de geografía vegetal continua y ondulada que se desliza sobre la superficie que la sostiene, al tiempo que se apodera por completo del espacio que habita. Por ejemplo en *Gran hacha* (1991), un tronco de árbol de caoba cortado en varias partes irregulares, casi cortadas al descuido, como el leñador que solo le interesa colocarlos en el fuego, se convierte en una propuesta plástica inédita. Se trata del árbol, de una estructura primaria que el escultor eleva a otras dimensiones y escalas al disponerlo en una sucesión de cilindros o fragmentos dispares. Podría hablarse de “materiales vegetales encontrados”, solo que Abend respeta la forma original, la natural, la orgánica; al buscarlos intencionalmente, los encuentra y convierte en otra dimensión plástica, pero la condición “árbol” continúa expresándose en su tallo fragmentado, del cual el artista extrae su esencia hasta convertirlo en escultura. El duplicar la realidad árbol, o el pedazo de madera que utiliza en cualquier otra obra, altera varios sentidos de identidad, crea una situación espacial que simultáneamente corresponde a la identificación del objeto-tema y al concepto naturaleza. *Las Hachas* simulan un relieve en tres dimensiones que sobresale desde la superficie sobre la que descansan.

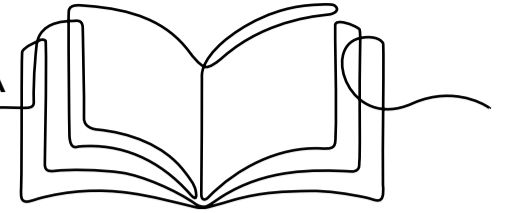
(continúa en la página 9)



FORMA (1967) / HARRY ABEND

RÉCIPE PARA GOLOSOS

NELSON RIVERA



Del arte de ciertos libros

No me propongo, sino de forma sumaria, detenerme en los contenidos de los cinco iluminadores ensayos – de Raquel Abend Van Dalen, Bélgica Rodríguez, Víctor Guédez, Freddy Carreño y Alejandro Oliveros– que ofrece *Harry Abend*, libro más que notable publicado en Caracas hace tres años. Producto de méritos que sobresalen una y otra vez a lo largo de sus 344 páginas, obtuvo el Premio al Mejor Libro del 2019, que otorga el capítulo venezolano de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Un volumen bilingüe, que incluye centenares de fotografías, que cristalizó en un objeto admirable, diseñado con sobriedad por Ira León e impreso con la histórica pulcritud que ha sido la marca profesional de Javier Aizpúrua (Exlibris).

Revisarlo, leerlo, detenerme en sus imágenes, me recuerda realidades obvias. La más inmediata, que esto de hacer libros, sea a escala unipersonal –como la excepcional publicación de sus diarios de viaje que hizo Helena Arellano Mayz, sin parangón en nuestro país; o en la esfera de las concienzudas pequeñas editoriales que ejercen su oficio con dignidad (que es el tamaño de las casas editoriales que predomina en la Venezuela de las privaciones); o en el desarrollo de proyectos de amplia musculatura institucional y financiera– son imprescindibles los profesionales del libro. Quiero decir, profesionales de las distintas facetas del libro.

Viene propagándose en los últimos años, la idea de que cualquiera puede producir un libro. El autosuficiente escribe o reúne los textos, lo somete al corrector ortográfico de Word, lo distribuye en una plantilla gratuita disponible en la red, le agrega una



HARRY ABEND / ©IRA LEÓN.

portada y lo pone en Amazon bajo un convenio de impresión por demanda (estoy reduciendo un proceso que debe tener más pasos). El resultado, por lo general, es el de libros mal escritos, con erratas, peor diseñados e impresos con mínima calidad. Un subcapítulo de este subtema es la proliferación de portadas aborrecibles, la apelación a una fealdad atiborrada, de un imaginario habitado por elementos que se pretenden simbólicos (haces de luz, felinos, culebras de ojos grandes, fragmentos de naturaleza copiosa, triángulos, círculos, prismas, ojos de los que salen rayos, dibujos infantiles, brujas, demonios, humanoides, dislocaciones tipográficas y más), que forman parte del empobrecimiento visual del mundo. Obviamente, estas afirmaciones pueden y deben matizarse de muchas maneras. Pero la tendencia existe y va en detrimento de la experiencia lectora:

libros que no se pueden abrir del todo para facilitar la lectura o, lo contrario, que se desarmen si los abres; que vienen con páginas en blanco o salpicadas de puntos de tinta negra; y que parecen concebidos bajo el pensamiento de que lector consume cualquier cosa.

El libro *Harry Abend*

Al llegar a las páginas finales de *Harry Abend*, la sección de créditos informa que la creación y producción del libro contaron con un Consejo Editorial, dos asesores y un coordinador editorial: una estructura para asegurar el perfecto engranaje de todas las piezas: ensayos, fotografías, documentación, traducción al inglés, corrección de los textos en ambos idiomas, digitalización e impresión. Nada menos que una producción ejecutada por un equipo de profesionales.

A Raquel Abend Van Dalen, poeta e hija del escultor, corresponde el prólogo de la edición: “La obra de Harry Abend es la expresión visual de un mundo interno cuya base fue el desarraigo forzado al haber tenido que abandonar su hogar en Polonia a los tres años de edad y la apropiación de una tierra tropical cuya luz nunca ha dejado de serle asombrosa”.

Del revelador recorrido de Bélgica Rodríguez por las fases creadoras de Abend, en *Esculturas del silencio*, no agregaré nada: el texto completo está reproducido en esta edición.

A continuación viene “Harry Abend y la pasión escultórica”, el texto de Víctor Guédez, quien aborda la obra a partir de triadas que son constitutivas de sus análisis (Sustanciación, Esquemización y Simplificación) y otra de carácter psicoemocional: Emoción, Razón e Intuición, que habrían resultado determinantes en la sucesión, en una continuidad creativa donde son reconocibles seis etapas. “Dentro de ese marco, se aprecia que muchas de sus esculturas se inscriben dentro de una peculiar convivencia de lo inicialmente polarizado: lo ortogonal y lo aovado, lo elaborado y lo rústico, lo constructivo y lo sensible, lo entero y lo truncado, lo arquitectónico y lo mágico, lo cóncavo y lo convexo, lo liso y lo texturado, lo vertical y lo horizontal, lo deliberado y lo accidental”.

El ensayo del crítico y curador Freddy Carreño, “La obra de Harry Abend y la arquitectura”, nos conduce a la revisión de las obras vinculadas a la arquitectura, muchas de las cuales forman parte de espacios públicos conocidos o de espacios urbanos: la ambientación de la Sala Plenaria de Parque Central, de las sinagogas de la Unión Israelita y Beth-El, obras para edificios como los del INCE, IVIC, Edificio La Pirámi-

de, Torre Phelps, Banco La Guaira, Estación Parque del Este del Metro de Caracas, Caracas Hilton, edificio sede CANTV, sede Unión Israelita de Caracas, Centro Lido, Teatro Teresa Carreño, sede Banco Provincial, casa Country Club y más, nos conducen a esta necesaria conclusión: aunque no lo sepamos, Harry Abend ha mantenido un vínculo, una presencia visible y gratificadora, con millones de caraqueños en las últimas décadas.

“Notas al atardecer para Harry Abend”, el texto del poeta Alejandro Oliveros, se sirve de numerosas referencias, principalmente de la filosofía y de las artes visuales, para encaminarse a la sensación de “tiempo suspendido” que emana de la obra del escultor: “No es que sea atemporal, que no lo es, es que se trata de otro tiempo que solo la poesía es capaz de expresar. Por eso, cuando nos paramos frente a sus columnas, sentimos que las cosas se detienen, entre ellas el tiempo”.

En dos frases: esfuerzo editorial logrado. Volumen de colección. ☉

**Harry Abend*. Consejo Editorial: Harry Abend, Oscar Díquez, Víctor Guédez, Ira León. Asesoría Editorial: Víctor Guédez, Javier Aizpúrua. Coordinación editorial: Oscar Díquez. Imagen gráfica y diseño: Ira León. Introducción: Raquel Abend Van Dalen. Textos: Bélgica Rodríguez, Víctor Guédez, Freddy Carreño y Alejandro Oliveros. Fotografías: Reinaldo Armas, Charlie Riera, Ricardo Armas, Rodrigo Benavides, Barbara Brandli, Luis Brito, Ana Luisa Figueredo, Paolo Gasparini, Alessandro Balteo, Oliver Krisch, Carlos Lozada, Carlos Germán Rojas, Daniel Skoczopole, Mary Stanford y Roberto Zinn. Digitalización e Impresión: Exlibris. Caracas, Venezuela, 2019.

Esculturas del silencio

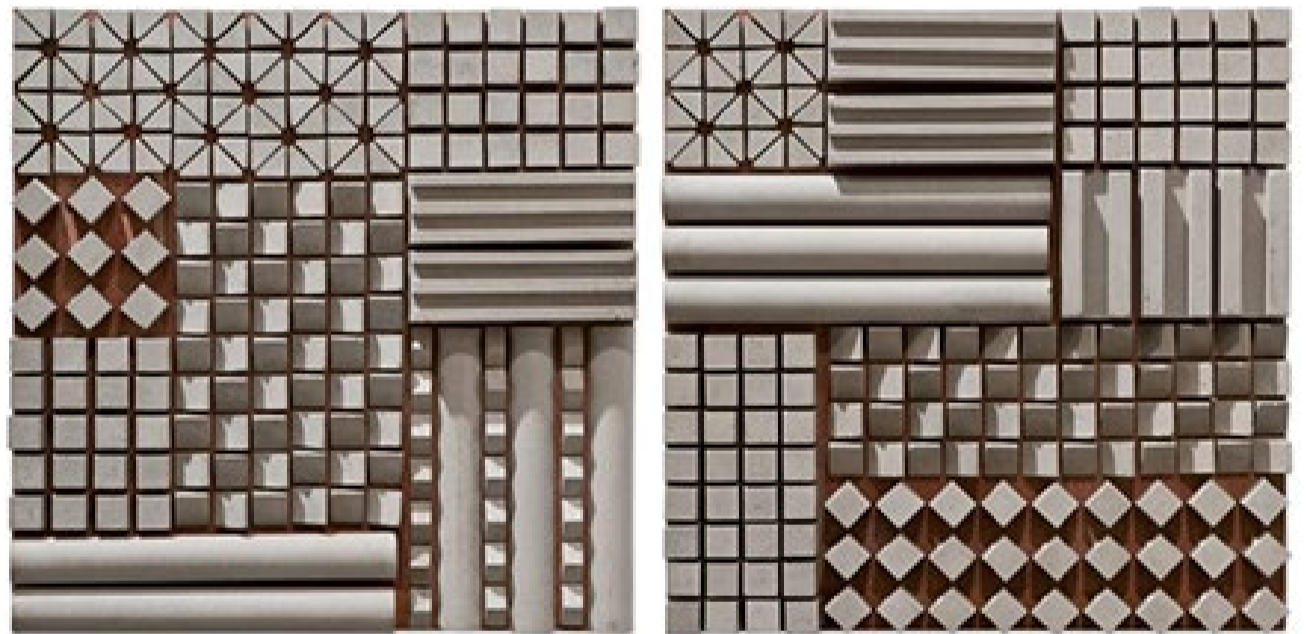
(viene de la página 8)

Concepto, espacio y forma

En términos tridimensionales, la hibridación de lo abstracto, minimalista y constructivo en la escultura de Abend podría reducirse a una matriz conceptual que ocupa la duplicación de lo real, hasta perder los valores representativos de la realidad cognitiva. La obra implica, ella misma, la posibilidad de ser reconocible, pero no de acuerdo a patrones propios del objeto real y objetivo, por lo menos no de manera figurativa. Es una invención abstracta en cuanto a la formulación visual que expresa. Se trata de una obra tridimensional que se configura a partir de lo racional, desde el instinto creador y los procesos mentales del artista. Los planteamientos de Abend no se reducen a simples paradigmas de valorizaciones formales que debe poseer una escultura. Él trabaja en una configuración donde cada parte no puede aislarse de la otra y así constituirse en un “todo”, en una entidad dinámica cerrada que, sin contradicciones, provoca varias relaciones entre espacio exterior y espacio interior. Al final, se asume como estructura definitiva por las transparencias virtuales, los espacios llenos y vados, las relaciones entre forma y fondo, densidad y liviandad, volumetría y planimetría, así como aquellos elementos tradicionales de luz, texturas y color. Sobre este complejo andamiaje, se apoya entonces, la plenitud formal y la racionalidad que codifica ciertas propiedades físicas, específicamente el material, el volumen, el peso visual y el lugar que ocupa la pieza en el espacio. Con todo esto trabaja el artista en función de organizar los ejes de las tensiones, los límites de las formas y las extensiones direccionales que invisibles se proyectan en el espacio.

En la serie *Cajas*, un planteamiento de rigor conceptual modifica la existencia física de la escultura en consonancia con la concepción sustancial de espacio. Al definirlos como tal, no implican una ausencia de “conceptualización” en la escultura volumétrica. Se trata aquí de la “caja” y su estructura prefabricada, utilizada y propuesta como concepto ligado a su contenido y a las “huellas” propias que caracterizan el recipiente, muchas veces la marca de la fábrica del tabaco o cigarrillos de donde provienen. Ellas están ocupadas por virtutas o partículas sobrantes de la talla de la madera que se corta, serrucha, cincela. Posteriormente, son utilizadas en esculturas, relieves, incluso en instalaciones de volúmenes escultóricos vegetales que pierden la identidad original de tronco de madera para integrarse a un espacio público que animan por contrastes y vibraciones. También el uso del color negro “abendiano”, responde a la necesidad de cohesión en la superficie en una única dimensión cromática definida por el ambiente lumínico, creando relaciones continuas y poéticas entre las partes horizontales y verticales, entre lo luminoso y lo opaco, importantes para producir efectos cinéticos sobre la superficie de la estructura escultórica. En muchas de estas obras, el azar es importante como motivación creadora, pero sin que altere la función tridimensional en su carácter formal propuesto por el artista.

La obra de Abend ha estado permeada por una constante relación con un formato arquitectural, bien en una o todas sus partes, trátase de aquella que ocupa el espacio físico o la adosada a la pared. En este sistema, el concepto de lo háptico funciona en beneficio de mirarla siempre como un todo, como un paisaje de geometría abstracta. La visuali-



RELIEVE (1976 Y 2013) – HARRY ABEND / DANIEL BENAÏM GBG ARTS

zación, casi de instalación paisaje-vegetal en algunos casos, se intensifica por el rigor gestáltico de las posibles formas que inventa la mente, la mano y la emoción. La trama articulada –relieve, pórtico, ventana, arco, trenzas que discurren sobre el piso– devela su significado en la elocuencia de la vibrante forma que lo dice todo, desnuda y eficaz en la eternidad del silencio de su quehacer tranquilo. Con la forma sintética: ovoides, cuadrados, rectángulos, columnas, el artista, intelectual y emocionalmente, se instala en un universo natural, aprehendiendo de él su inspiración y cualidad simbólica. Los bosques de la lejana Polonia natal se enredan en la exuberancia del trópico del país que lo recibió y termina siendo suyo. Una sintaxis plástica resume el profundo crear escultórico de un hombre dedicado solo a su trabajo de arte.

La energía del silencio

Abend practica la medida escultórica con la voz del momento, pero también la desmesura en el deseo de no parecerse a nadie a la vez que se apropia de lo sublime presente en esculturas emblemáticas de la historia universal

del arte. Las memorias que guarda en el subconsciente y el alma, afloran en partes de su vida y obra. Volvamos aquí a recordar los espíritus del invierno, las noches de luna llena, las maderas quemadas después de una larga espera y la luz de las velas que alumbran ceremonias guiada por hombres y mujeres sentados frente a grandes fogatas donde arden leños de gruesa madera mostrando su esplendor, donde estos pedazos milenarios se arruman a la orilla de los caminos, donde la madera no solo es naturaleza sino también hombre. Su obra reciente vuelve al pasado sin repetir. Una serie lleva a la otra, pero no hay otro pasado en el presente, dirá Abend. Un pasado y un presente que concierne a una obra instalada en el afecto y el espíritu del artista. Una escultura que exhala la religiosidad y el misticismo propio de culturas animistas y los valores contemporáneos del arte y la vida. Las formas escultóricas de Abend, con la energía del silencio, cobijan duendes que las animan como seres vivos. Las ceremonias vividas en años infantiles se han convertido en obras de carácter pregnante. El tratamiento del mate-

rial, piedra, bronce, la madera viva del ser árbol, que no pueden alcanzar los hombres, expresan estados emocionales. La suya es una escultura que rememora todo aquello que una vez alertó al niño Harry sobre lo que llevaba dentro de sí, sobre todo de la libertad de ser y estar. Él habla de la libertad del artista, otros también lo hacen, pero la asume con la pasión de quien se enreda en los intersticios de los caminos de la creación y la emoción. ☉

**Harry Abend*. Consejo Editorial: Harry Abend, Oscar Díquez, Víctor Guédez, Ira León. Asesoría Editorial: Víctor Guédez, Javier Aizpúrua. Coordinación editorial: Oscar Díquez. Imagen gráfica y diseño: Ira León. Introducción: Raquel Abend Van Dalen. Textos: Bélgica Rodríguez, Víctor Guédez, Freddy Carreño y Alejandro Oliveros. Fotografías: Reinaldo Armas, Charlie Riera, Ricardo Armas, Rodrigo Benavides, Bárbara Brandli, Luis Brito, Ana Luisa Figueredo, Paolo Gasparini, Alessandro Balteo, Oliver Krisch, Carlos Lozada, Carlos Germán Rojas, Daniel Skoczopole, Mary Stanford y Roberto Zinn. Digitalización e Impresión: Exlibris. Caracas, Venezuela, 2019.

EXPOSICIÓN >> COREOGEGOS EN EL KUNSTMUSEUM DE STUTTGART

Dos mujeres y un ideal estético

"Hace 45 años, esas dos mujeres coincidieron en busca de un ideal estético, así se gestó la coreografía *Cuerdas, simple medida* (Coreogego), de Sonia Sanoja, integrada a las esculturas de Gego. Esta original pieza de danza se escenifica de nuevo en el marco de la exposición *Gego. The Architecture of an Artist*, en el Kunstmuseum de Stuttgart, gracias a la estrecha colaboración con la Fundación Sonia Sanoja-Alfredo Silva Estrada, dirigida por Desirée Domec Sanoja"

EDGAR CHERUBINI LECUNA

Vamos a hablar de dos mujeres. La primera, esgrimiendo líneas va construyendo espacios fenoménicos a partir de polígonos virtuales, urdiendo un cosmos geométrico. La otra, crea mundos efímeros con cada gesto, con cada movimiento de su cuerpo profesa instantes de plenitud. Hace 45 años, esas dos mujeres coincidieron en busca de un ideal estético, así se gestó la coreografía *Cuerdas, simple medida* (Coreogego), de Sonia Sanoja, integrada a las esculturas de Gego. Esta original pieza de danza se escenifica de nuevo en el marco de la exposición *Gego. The Architecture of an Artist*, en el Kunstmuseum de Stuttgart, gracias a la estrecha colaboración con la Fundación Sonia Sanoja-Alfredo Silva Estrada, dirigida por Desirée Domec Sanoja. La reposición del montaje estará a cargo de la coreógrafa Claudia Capriles con la participación de la escuela John Crancko de Stuttgart.

La exposición *Gego. The Architecture of an Artist*, que inaugura este 18 de febrero, bajo la curaduría de Stefanie Reisinger, es el resultado de una investigación de 3 años sobre un conjunto de 100 obras ofrecidas en préstamo por la Fundación Gego al Kunstmuseum de Stuttgart.

Después de culminar sus estudios de Ingeniería, mención Arquitectura en la Universidad de Stuttgart, Getrud Goldschmidt (1912-1994), mejor conocida como Gego, emigró a Venezuela en 1939, escapando de la Alemania nazi. A partir del año 1956, se dedica a la creación artística, iniciando un proceso de abstracción progresiva basada en la línea: "Líneas creadas ni de la realidad del ver, ni de la realidad del conocer", afirmaba sobre sus percepciones. Desde 1969, Gego se concentra en la representación geométrica espacial de los sólidos platónicos, trabajando con materiales maleables conforma armonías colgadas del vacío con las que entretreje su cosmos personal. Como escribe de ella Anne Louyot, "Armada solo de una línea, Gego rompe e irrumpe, continúa y desvía, estira y hace temblar, explora el espacio sin conquistarlo. Ella inventa nue-



SONIA SANOJA Y GEGO, MAC, CARACAS, 1977. FOTOGRAFÍA JOSÉ LUIS SANZ / FUNDACIÓN SONIA SANOJA-ALFREDO SILVA ESTRADA

vos puntos de vista, nuevos enfoques, nuevos caminos en la inmensidad".

Sonia Sanoja (Caracas, 1932-2017) es una figura emblemática de la danza contemporánea venezolana. Esta bailarina y coreógrafa, asumió la danza como una filosofía de vida. Autora de sesenta y seis obras que asombraron al público en los teatros de las principales capitales del mundo, sus originales e innovadoras coreografías y actuaciones la situaron en la vanguardia de la escena dancística internacional. Sus obras obedecen a elevadas valoraciones conceptuales y estéticas. En uno de sus libros, *Duraciones visuales* (1963), Sanoja habla de sus creaciones: "Son movimientos que el bailarín no puede ver, porque son sus propias visiones encarnándose en su propio cuerpo". Los escenarios de los teatros limitaban los movimientos de rotación y traslación de ese planeta en órbita excéntrica, de allí que Sanoja integró sus ideas a la tendencia artística de la abstracción geométrica, concibiendo coreografías que escenificó en innovadores espacios arquitectónicos contemporáneos como la UCV de Villanueva y en exposiciones de artistas cinéticos como Soto y Gego, siendo estos algunos de los escenarios donde proyectó su expresiva fuerza vital. Cada una de las coreografías y ejecuciones de esta bailarina fueron catalogadas por la crítica internacional como pequeñas obras de arte.

Sobre la importancia del acontecimiento artístico en Stuttgart, que mencionamos al comienzo, tuve la oportunidad de conversar con Desirée Domec Sanoja, presidenta de la Fundación Sonia Sanoja-Alfredo Silva Estrada:

El arte funciona como un mediador entre la razón y la sensibilidad de un entorno histórico y social dado, de allí que el artista es por igual un producto de la sociedad donde vive, del orden y el caos de su tiempo. La coreografía *Cuerdas, simple medida* (Coreogego), fue creada y ejecutada por Sonia Sanoja durante la exposición *Gego* (1977), en los espacios del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, en un momento cumbre en que la cultura venezolana era reseña permanente en los medios internacionales. Después de 45 años, se escenifica en Stuttgart. Por favor hablemos de la historia de esta pieza coreográfica que conjuga la vanguardia del arte en Venezuela.

Hablar de esta pieza es hablar de la amistad entre Sonia y Gego, allí está la génesis de todo. El vínculo entre estas creadoras es de larga data y según palabras de la misma Sonia "se fundamentó en la mutua comprensión de sus ideales estéticos". Sabemos que Sonia, Alfredo, Gego y Gerd Leufert se frecuentaban casi a diario, de ahí la profunda interacción intelectual y larga lista de colaboraciones entre ambas parejas.

En una entrevista que hiciera Teresa Alvarenga a Sonia en 1977 (publicada en ICAA), Sonia traza el nacimiento de los *Coreogegos*, en casa de Gego: "Nunca olvidaré que fueron Gego y Gerd los dos amigos que quizás mayor estímulo me dieron para afrontar esa modalidad poco frecuente en la danza, contemporánea: presentar sola en escena un espectáculo completo. Fue precisamente en el patio de la casa de Gego y

Gerd, donde yo ensayaba, ante un pequeño grupo de amigos, mis primeros programas como solista. Recuerdo que Gego, desde la planta alta, a través de una de sus esculturas, ensayó una iluminación para una de las coreografías y resultó todo un hallazgo... Comprenderás entonces por qué digo hoy que estas *Coreogegos* vienen de muy lejos. Han nacido de amor por una obra que, en una forma u otra, siempre he sentido muy cerca de la mía".

La primera presentación de los *Coreogegos* se escenificó en la inauguración de la primera exposición de Gego en el MAC de Caracas en 1977. En ese entonces Sonia Sanoja ejecutó una serie de coreografías cortas en las cuales ella interactuaba con las esculturas de Gego. A juzgar por el registro fotográfico de la época, fueron 3 piezas y 3 piezas musicales diferentes, a cargo de Vladimir Ussachevsky, Iannis Ioannidis y Alfredo del Mónaco, pioneros de la música electrónica. En 1978, Sonia Sanoja presenta *Cuerdas, simple medida* (Coreogegos), coreografía basada en una de las piezas que presentara en el MAC, ejecutando su danza con el traje de cuerdas, un hito de la abstracción en la danza contemporánea. La coreografía se inicia con un fragmento del texto poético *Variaciones sobre Reticuláreas: Homenaje a Gego*, perteneciente a Alfredo Silva Estrada, acompañado de una composición del músico venezolano Alfredo del Mónaco.

Sonia Sanoja, como coreógrafa y a la vez intérprete de sus creaciones, embutida en una malla negra, prefería ambientes abstractos para sus realizaciones. En *Coreogegos*, eligió revestirse de cuerdas para crear redes espaciales como los tejidos de Gego. Tengo entendido que usted aportó para esta reposición el traje que originalmente utilizó Sanoja hace 45 años.

Ciertamente, el traje original de Sonia Sanoja ha sido incluido en la curaduría. Fue realmente muy emocionante verlo transformado en objeto museístico, siendo examinado por conservadores de textiles y su preparación para integrarlo al montaje. Que la obra de Sonia sea presentada en un museo revela la trascendencia de su obra hacia otras disciplinas, un tema del que se ha escrito poco. La curaduría de dicha exposición incluye el traje original de Sonia, una serie de fotografías y la

reposición del montaje coreográfico dirigido por Claudia Capriles.

La troupe que ejecutará *Cuerdas, simple medida* (Coreogego), dirigida por Claudia Capriles, está compuesta por bailarines de la escuela John Crancko, fundada por quien fue el afamado director del Ballet de Stuttgart. Dicha escuela está catalogada como una de las más prestigiosas del mundo. Me gustaría conocer cómo se produjo esa integración de talentos.

La participación de la Escuela John Crancko nos honra y se logró gracias al puente creado por el Kunstmuseum para realzar esta exposición. Por tratarse de una escuela, el pensum permitió presentar un seminario teórico y práctico sobre Sonia Sanoja a cargo de la coreógrafa Claudia Capriles. Luego del seminario, Claudia realizó una audición a los estudiantes interesados en participar en el montaje, lo cual fue una experiencia artística y pedagógica muy importante. Entre los estudiantes seleccionados para la audición estaban chicos y chicas de varias nacionalidades y con gran curiosidad por experimentar otras técnicas coreográficas. Estimo que, siguiendo el legado de la "Maestra", cómo la llamaban cariñosamente sus alumnos en Venezuela, Sonia hubiera apreciado mucho que su obra brinde hoy una oportunidad a jóvenes bailarines de otras latitudes para iniciarse en el mundo de la danza contemporánea.

Cuál ha sido el papel de su fundación y cómo se logró insertar dicho montaje en esta exposición.

La propuesta de incluir el montaje en el proyecto de exposición es iniciativa de la curadora Stefanie Reisinger. Ella nos contactó y a la vez nosotros a Claudia Capriles, quien trabajó con Sonia en el montaje de *Cuerdas, simple medida* (Coreogego) en el 2010, en el marco del programa *Visionarios. Precursores de la Danza Contemporánea en Venezuela*, creado por Carlos Paoillo. Dicho montaje se repitió en el 2012 para la exposición *Gego, obra abierta. Testimonios y Vigencia* en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas para el centenario del nacimiento de Gego por solicitud de la curadora Fabiola Arroyo. Estas experiencias fueron claves para Claudia Capriles quien trabajó junto con Sonia dirigiendo a jóvenes bailarinas para los montajes del 2010 y 2012. Esta transmisión de conocimiento es fundamental para poder reconstruir la metodología, técnica, conceptos y filosofía que usó Sonia Sanoja para crear sus piezas. Por ello la Fundación invitó a Claudia Capriles a dirigir este montaje dado el profundo conocimiento de la obra y experiencia como directora de la mano de la propia Sonia. También en octubre pasado viajé a Caracas con Stefanie Reisinger para acompañarla en una visita de investigación en los archivos de la Fundación Gego y la Fundación Sanoja-Silva Estrada. Este viaje fue tremendamente productivo del que surgirán otros proyectos a mediano plazo.

Otro evento importante que tendrá lugar en el marco de la exposición es un concierto de música electrónica de

la Orquesta de la Opera de Stuttgart cuyo repertorio incluye piezas de Alfredo del Mónaco y Iannis Ioannidis. Esta noticia nos es sumamente grata ya que pone en manifiesto el interés de la dirección artística de la orquesta en la selección de músicos de vanguardia con los que trabajó Sonia.

Háblenos de la fundación que usted dirige y de su misión en la preservación y difusión del legado de estas destacadas figuras de la cultura venezolana. Además de la participación en esta exposición en el Kunstmuseum de Stuttgart, qué otros proyectos tienen en agenda.

La Fundación está dedicada a la preservación y divulgación del pensamiento, obras y propuestas de vanguardia de Sonia Sanoja y Alfredo Silva Estrada, en los ámbitos de la danza y la poesía respectivamente. Una de mis metas es la de brindar al público en general la posibilidad de redescubrir la obra y legado vanguardista de ambos creadores y que puedan servir como fuente de inspiración para aquellos que consideran la poesía y la danza como valiosas expresiones estéticas contemporáneas.

En el 2022, espero podamos dar inicio al proyecto de catalogación y digitalización de los archivos de la fundación, para así, incentivar la utilización de la documentación impresa y audiovisual contenida en esos archivos y en nuestra biblioteca para la investigación de críticos, periodistas, estudiantes, curadores, así como para su exhibición y divulgación. Gracias a la labor de un equipo de profesionales en museología en Caracas, desarrollamos una propuesta de conceptualización de dicha colección, ya que se trata de una muy amplia y diversa documentación audiovisual e impresa sobre Sonia y Alfredo. El proyecto está listo, solo nos toca conseguir un donante que aporte los fondos. Igualmente queremos relanzar nuestro sello editorial Vertiente Continua con una antología de las reflexiones filosóficas de Sonia Sanoja. En el ámbito creativo, esperamos estrenar un montaje coreográfico en Caracas a propósito del centenario del nacimiento de Grishka Holguin.

Otro proyecto en el que actualmente trabajo, gracias a nuestros archivos, es el de crear una serie de podcasts con el programa radial Homenajes, que condujo Alfredo Silva Estrada por más de dos décadas. Este programa fue un hito en la historia radial y lamentablemente no existe rastro de ello en los archivos de la Radio Nacional de Venezuela.

Un proyecto que para mí es de suma importancia es la creación de un programa de becas, de intercambios y apoyo a la formación para bailarines venezolanos, atendiendo así las inquietudes de los bailarines en Venezuela, para mí es una prioridad. No olvidemos que Sonia, la bailarina, poeta y filósofa, fue en los últimos años de su vida, "La Maestra", una referencia para muchos jóvenes bailarines a quienes ella a su vez acompañó y estimuló, por lo tanto, desde la fundación quiero retomar ese acompañamiento y crear puentes con centros de formación y creación coreográfica en diversos países.

Al escucharla y percibir su entusiasmo por la preservación de su legado familiar, hay una frase de la poeta y filósofa española, Chantal Maillard que usted me hace evocar, dice así: "Construimos la inmortalidad con aquello que nos rodea y nos acompaña. Un objeto familiar es una parcela de inmortalidad. Cobijados por lo familiar, evitamos la sensación de estar perdiendo pie". En un país donde se empeñan en borrar la historia y los rastros de hombres y mujeres notables, que abandona y cierra las puertas del que fue uno de los museos más importantes del continente, ese mismo donde Gego expuso su obra e inspiró la coreografía de Sonia Sanoja que hoy aclamarán en el museo de Stuttgart, la labor que usted realiza con su fundación es vital para que el país del arte se mantenga en pie. ☉



DESIRÉE DOMEK SANOJA / FUNDACIÓN SONIA SANOJA-ALFREDO SILVA ESTRADA