

Escribe Ariel Jiménez: Y todo ese imaginario del hombre primigenio y su autenticidad "natural" formaba parte del bagaje intelectual y sensible que trae consigo Bárbara Brändli cuando se instala en Caracas con su esposo, el arquitecto venezolano Augusto Tobito. Y ella, la sofisticada bailarina clásica, que trabajó en París

como modelo y asistente de fotografía, se encontró de repente en un pequeño país del tercer mundo, en medio de un entorno cultural que soñaba con modernidad y progreso: "¿América del sur? Vagamente sabía dónde quedaba Venezuela. Me vine para acá en diciembre de 1959, y fue un cambio total"



Papel Literario

FUNDADO EN 1943

80 AÑOS

DOMINGO 19 DE MARZO DE 2023

• Dirección Nelson Rivera • Producción PDF Luis Mancipe León • Diseño y diagramación Víctor Hugo Rodríguez • Correo electrónico riveranelsonrivera@gmail.com/https://www.elnacional.com/papel-literario/ • Twitter @papeliterario

PUBLICACIÓN >> EL MACCSI: UN MUSEO DIFERENTE

Dos ensayos, uno de María Luz Cárdenas y otro de Carlos Delgado Flores, constituyen *El MACCSI: un museo diferente*, publicado por el sello ABediciones, Universidad Católica Andrés Bello (Caracas, 2023). Publicamos en esta edición fragmentos de ambos autores y del prólogo, a cargo de Víctor Guédez

El museo impredecible

MARÍA LUZ CÁRDENAS

La extensión de los primeros espacios utilizados para las exposiciones inauguradas en 1974 era de seiscientos metros cuadrados. A ello se añadía la superficie de la biblioteca, las oficinas y depósitos ubicados en el sótano 1. En 2001, disponía de dieciséis mil metros cuadrados que integraban, en un solo conjunto, las salas de exposiciones, las bóvedas, oficinas, biblioteca, talleres de educación y creatividad, tiendas, café, Jardín de Esculturas, Plaza Contemporánea, áreas de bienestar laboral y residencia permanente del cuerpo de guardias que custodiaban el patrimonio del museo –sin contar los espacios descentralizados del Museo de Arte de Coro, la Sala Cadafé y la Sala Ipostel. El museo crecía de sorpresa en sorpresa, de manera orgánica y utilizando los espacios que tuviera a mano. En 1987 obtuvo en la Bienal de Arquitectura el Premio Reciclaje y Acondicionamiento de Edificios, como reconocimiento al rescate de áreas construidas para otros usos y habilitadas para la exposición, servicios educativos, colección, preservación y otros aspectos inherentes a las labores de un museo. Pero lo más interesante es que la arquitectura del museo funcionaba también como proceso de comunicación y nunca fue ajena a su entorno.

Cada punto de afluencia fue analizado con detalle: los lugares de enfoque de interés, las orientaciones del recorrido, su relación con la ciudad... El museo era percibido como un foco de atracción visual, cuya imagen no dejaba lugar a dudas de la calidad de sus haceres y saberes. Con el tiempo, el perfil arquitectónico de la entrada norte se convirtió en icono de la ciudad. El museo se expandía al país y el país penetraba en el museo, la gente se apropiaba de él como un emblema de calidad y excelencia con el cual identificarse. El grupo de arquitectos y colaboradores que participó en el diseño –con la supervisión de Sofía– nunca dejó de tener en mente la amigabilidad del espacio, la exigencia de acoger y recibir al visitante de manera familiar, evitando tratarlo como una caja cerrada con elementos intimidatorios como salas oscuras –salvo en situaciones justificadas por la conservación. La arquitectura del museo supo siempre mantener las referencias exteriores respetando



SOFÍA ÍMBER / ©VASCO SZINETAR

también las exigencias de una sala de exposiciones en lo referente a su protección. Ese museo inesperado e impredecible que sostuvo siempre la premisa de acoger fácilmente al público, formalizó un modo de ver, un modelo de realidad que superaba la realidad inmediata para penetrar el mundo de la creación. Cada etapa conjugó procesos complejos de planificación y, debido a que el museo crecía adaptando los espacios cercanos, las alturas de las salas mantuvieron alturas y escalas diferentes a las que rigen normalmente en los museos, creando ese efecto tan atractivo de secuencias espaciales que generaban sorpresas en el espectador, quien se movía entre ellas de forma muy fluida. Lejos de generar confusión entre laberintos en distintos niveles, se uti-

lizó esa condición para crear un museo inesperado.

Entre 1974 y 1982, los seiscientos metros cuadrados presentaban un atractivo diseño arquitectónico de doble altura, incorporación de la luz exterior a través de amplios ventanales y comunicación visual con los jardines internos de Parque Central. El recorrido se podía realizar en forma ininterrumpida por salas intercomunicadas que comenzaban en el Nivel Bolívar con las obras en permanencia de Jesús Soto y finalizaban en el Nivel Lecuna. En esa superficie se desplegó la primera etapa del museo, sus eventos y conciertos, las actividades didácticas y talleres, las polémicas y encuentros. En 1975, una sala cercana a las oficinas, la Sala Anexa, se estableció como recinto para las

propuestas experimentales y abrió con la exposición *Santerías* de Rolando Peña, para más adelante recibir los videos de Juan Downey, los *Dibujos* de Burle-Marx, las esculturas de Carlos Medina, Milton Becerra, los *Múltiples* de Soto y el libro-objeto de sus *Escrituras* con textos de Arturo Uslar Pietri, películas de Julio Neri, fotografías de Ricardo Armas, la *Interacción del color* de Josef Albers, los afiches de Steinberg, las fotografías de Reverón por Alfredo Boulton, entre otras. En 1976 abrió las puertas la Sala Cadafé, lo que amplió los espacios, cobró territorialidad y brindó un alto nivel en las exposiciones.

Esa primera etapa vivió la excelencia en sus exposiciones. A las ya mencionadas de los tres primeros

años, se unieron la de Armando Reverón, Cornelis Zitman, Paul Klee, Fernand Léger, el Salón Avellán de Jóvenes Artistas, Víctor Lucena, Seka: *Forma, textura, color*, Luisa Richter, Carlos Cruz-Diez, *Tesoros del dibujo moderno* de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, el I Salón de Jóvenes Artistas y dos exposiciones que permanecen entre las grandes en el inconsciente colectivo de los venezolanos: *Juan Félix Sánchez* y *El espíritu Dadá*. *El espíritu Dadá* se presentó en noviembre de 1981 bajo la curaduría de Arturo Schwarz –una leyenda en el campo de la investigación del arte del siglo XX–, quien seleccionó 400 piezas (pinturas, esculturas, documentos, dibujos y *collages*) que formaron la muestra más completa sobre el movimiento Dadá expuesta hasta entonces en América Latina. La presencia de una figura de la magnitud de Schwarz fue también muy importante para los profesionales en formación, por la lección que significó su trabajo en el campo de la curaduría. La exposición era irreverente –como Dadá– en su museografía. El curador jugó con las alturas de las salas para combinar saltos de escala y de posición de las obras, sin perjudicar la claridad discursiva que se orientaba a mostrar al espectador el talante revolucionario y regenerador de artistas como Duchamp, Jean Arp, Man Ray, Max Ernst, Kurt Schwitters o Tristan Tzara, que cuestionaron las bases de la creación. *Lo espiritual en el arte*. *Juan Félix Sánchez*, marcó otro hito en la museología venezolana, ya que el reto que se impuso desde la dirección del museo a los curadores fue no el de mostrar obras, sino *musealizar* a un creador integral y muy poco conocido que hizo de la vida cotidiana una forma de existencia estética y religiosa. En otras palabras: traducir en el espacio el carácter espiritual. La museografía se resolvió como una propuesta integral de instalación con paneles fotográficos de la capilla de El Tisure creada por el artista en el estado Mérida, esculturas, objetos de uso cotidiano y tejidos, anunciando las exposiciones de disciplinas cruzadas que a partir de los años noventa tardíos fueron costumbre en los museos de arte contemporáneo.

La segunda etapa del crecimiento impredecible pero constante del museo se ubica entre 1982 y 1986, cuando la planta física pasó de seiscientos a ocho mil metros cuadrados de superficie. La entrada principal –muy amplia y cómoda– se colocó al norte, lo que la integró al espacio urbano. Estacionamientos y talleres mecánicos fueron de nuevo transformados para alojar las oficinas, salas de exposiciones, sala múltiple, depósitos y bóvedas se reunieron en un mismo edificio de cinco plantas, para el mejor desplazamiento de un equipo que de tres había llegado a tener ochenta empleados. Este fue un período clave para el desarrollo de la colección, que incorporó el primer grupo de obras fundadoras del arte del siglo XX como el *Retrato de Dora Maar* de Picasso, la *Odalisca con pantalón rojo* de Matisse o el *Carnaval nocturno* de Chagall. Cada ingreso emocionaba. Llegaba sin aviso y Sofía nos sorprendía, mientras que las exposiciones continuaban reforzando el reconocimiento a la calidad. En 1982 se celebraba el centenario del nacimiento de Fernand Léger y el museo marcó pauta con una exposición de pinturas, dibujos y maquetas realizados entre 1905 y 1955.

(Continúa en la página 2)

El museo impredecible

(Viene de la página 1)

En 1983 se llevó a cabo una de las muestras más visitadas en todos los tiempos en el país: la antológica de Henry Moore con 189 esculturas, 94 dibujos y 46 grabados entre 1921 y 1982. El solo despliegue de la instalación, que obligó a desmontar los enormes ventanales para permitir el ingreso de las obras en las salas, impactó a los profesionales de la Fundación Moore que lo calificaron como un esfuerzo contundente de eficiencia y capacidad de respuesta ante las dificultades. Le siguieron, entre otras, las exposiciones de Jesús Soto, Bárbaro Rivas, Alejandro Otero, *El Espíritu COBRA*... Y en 1985, tres inflexiones de ruptura: *Las arquitecturas de la tierra o el porvenir de una tradición milenaria*, el Proyecto ROCI de Robert Rauschenberg y el III Salón de Jóvenes Artistas. *Las arquitecturas de la tierra* fue una exposición concebida en 1980 por el Centro Georges Pompidou de París y le precedía un intenso recorrido por diferentes ciudades: maquetas, fotografías, módulos arquitectónicos, mapas y foto-murales sintetizaban la pugna entre la tradición y la modernidad en la arquitectura, una disciplina que, desde el comienzo, el MACCSI asumió como propuesta artística. Lo más interesante fue el diálogo con las experiencias venezolanas, lo que permitió que, bajo la dirección de arquitectos especialistas, se construyese en la sala una vivienda de bahareque que ilustraba el empleo de la tradición de la tierra para edificaciones en el país. El Proyecto ROCI (Rauschenberg Overseas Culture Interchange) se transformaba y construía en cada una de las escalas de su recorrido por el planeta, y los recorridos previos del artista que, en cada país, investigaba la cultura para la incorporación de nuevas piezas —una obra en permanente proceso de creación. El III Salón de Jóvenes desbordó los límites conceptuales, técnicos y disciplinarios y definió una época. El museo manifestó su función de centro activador de las propuestas experimentales en el país, en un momento en que el mismo concepto de arte cuestionaba sus fronteras. Fue el arte de la generación de los años ochenta que hoy conforman un grupo pionero de maestros.

La tercera etapa, entre 1986 y 1988, permitió un crecimiento considerable en las salas de exposiciones que sumaban quince para entonces. Se incorporó la Sala IBM, de doble altura con un inmenso ventanal hacia la vista norte, y se creó la Sala Picasso con el apoyo de la Fundación Polar —primera sala dedicada exclusivamente al artista en América Latina. De esa etapa son memorables tres exposiciones temáticas que dieron cuenta de la calidad de producción del museo: *Precursores de la modernidad en América 1910-1945*, *La presencia de la realidad en el arte español contemporáneo* y *Contrastes de forma. Abstracción geométrica 1910-1980*. La primera de ellas fue conceptualizada y producida enteramente por la institución y reunió a los principales artistas del continente americano que aportaron nuevos conceptos a la pintura y fundamentaron el desarrollo de la modernidad. Obras de Georgia O'Keeffe, Edward Hopper, Milton Avery, Frida Kahlo, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Emilio Pettoruti, Amelia Peláez, Torres-García, Armando Reverón, Tarsila Do Amaral, entre otros, fueron seleccionadas de colecciones privadas y públicas de Venezuela y América. *La presencia de la realidad en el arte español contemporáneo* estableció una lectura tajante acerca del arte español de la posguerra y sus consecuencias en la interpretación de lo real, a través de artistas como Antoni Tàpies, Eduardo Arroyo, Manolo Valdés, Eduardo Chillida, Guinovart, Ferrán García Sevilla y Canogar. Ya con una colección robusta (con la colección Picasso en ascenso) que permitía establecer diálogos entre los problemas del arte contemporáneo, esta exposición estuvo acompañada por *El mundo real: entre el gesto y el objeto. Obras de la colección*, abriendo así fuentes a futuras investigacio-

nes. *Contrastes de forma. Abstracción geométrica 1910-1980* —organizada conjuntamente por el Museo Guggenheim y el Museo de Arte Moderno de Nueva York— copó los nuevos espacios del museo con un espectro de artistas desde los fundadores de la abstracción y el constructivismo —Malevich, Mondrian, Kandinsky, Van Doesburg—, hasta el minimalismo y el arte cinético con 160 obras en total. Fue otro reto para un museo de América Latina que cumplió cabalmente los requisitos impuestos por las dos instituciones organizadoras. Con motivo de la organización de esta exposición Waldo Rasmusen, director del Programa Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York, comentó que:

[...] la realización de una exposición es fantástica en el MACCSI. Sofía Ímber ha alcanzado un alto nivel de excelencia. Es importante hacer notar que el equipo de trabajo es maravilloso, no solo porque son personas muy agradables a la hora de trabajar, sino porque ante todo conocen su oficio y son profesionales en el más alto grado.²²

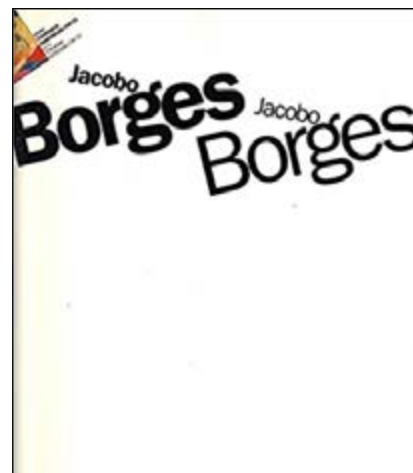
Grabados de la Suite Volland, los linograbados y los últimos 155, organizada por Michel Leiris y Maurice Jardot, constituyó en 1987 la muestra más completa dedicada a la obra gráfica de Pablo Picasso: 385 obras jamás reunidas en una exposición, que abarcaban la producción gráfica del artista des-



SOFÍA ÍMBER / ©VASCO SZINETAR



"PORTADA DE CATÁLOGO LO ESPIRITUAL EN EL ARTE DE JUAN FÉLIX SÁNCHEZ / MACCSI"

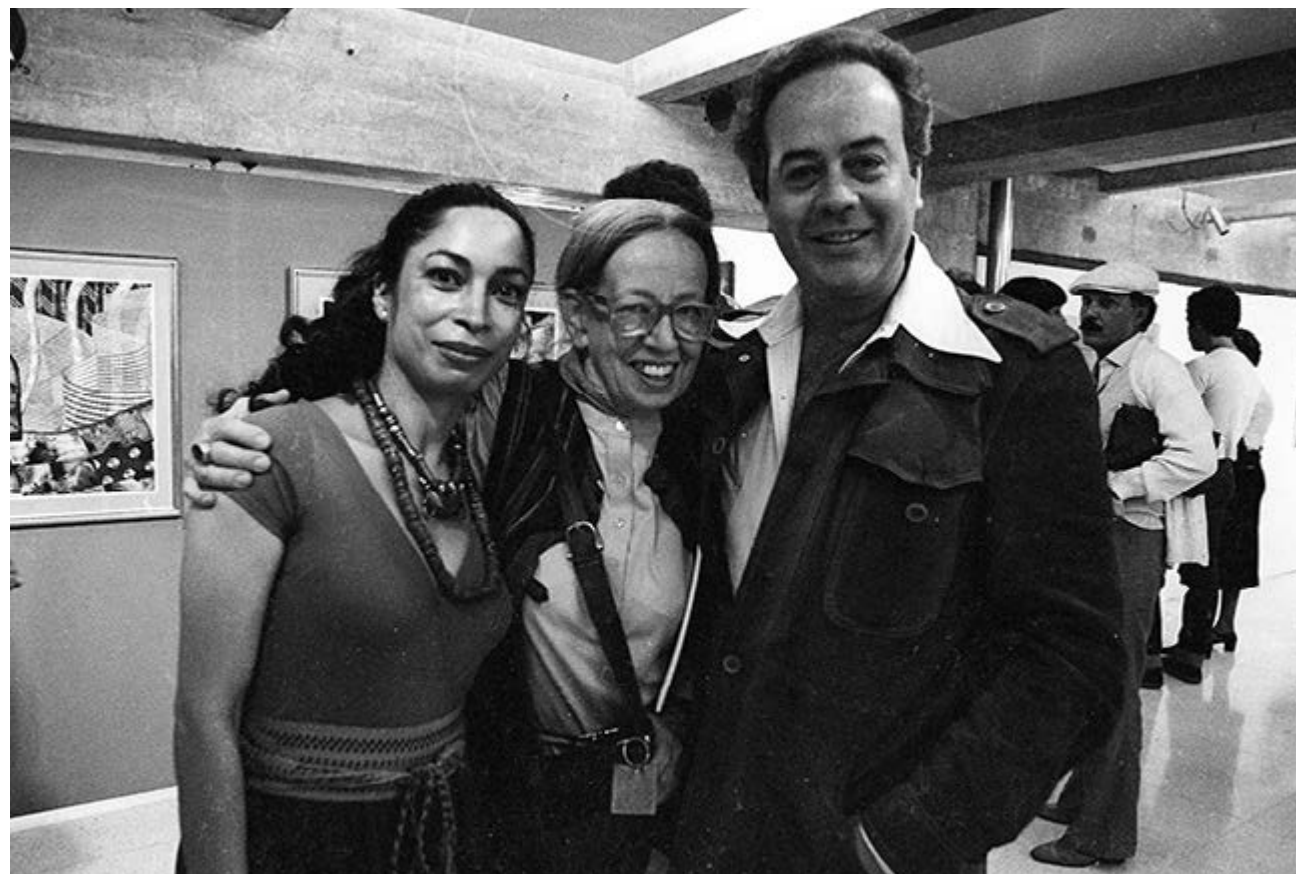


"PORTADA DE CATÁLOGO DE LA PESCA AL ESPEJO DE AGUAS, 1956-1986 DE JACOBO BORGES / MACCSI"

de sus orígenes hasta 1972 —un anuncio para lo que sería la representación de sus grabados en la colección. Al respecto, Maurice Jardot destacó:

[...] la calidad y la capacidad de la labor individual de Sofía Ímber y la del equipo que la acompaña, trabajo que encuentro realmente ejemplar. La calidad de las obras de la colección es altísima, y la manera en que están expuestas es igual. También lo es lo que el público no ve, como por ejemplo las oficinas, de una organización admirable.²³

Entre 1988 y 1990 se despliega la cuarta etapa de crecimiento de la planta física, cuando junto a la inauguración de la exposición de trayectoria de



SONIA SANOJA, GEGO Y ALFREDO SILVA ESTRADA EN EL MACCSI / ©VASCO SZINETAR

Jacobo Borges (*De la pesca al espejo de aguas, 1956-1986*) se incorporó la Plaza Contemporánea como entrada/salida al sur y una nueva sala de exposiciones (la sala dieciséis). A este período corresponde *Villanueva, el arquitecto*, un ambicioso proyecto con curaduría a cargo de la Fundación Villanueva, donde se musealizó la vida y obra de Villanueva, figura central en el urbanismo y la integración de las artes. Este modelo expositivo había sido muy poco trabajado en los museos de arte y conformó una experiencia pionera que revolucionó los conceptos tradicionales de museografía y montaje de exposiciones. *Casa bonita* —una propuesta experimental de ambientaciones sonoras e integración entre la música y las artes visuales dirigida por el maestro Eduardo Marturet— y *Arte contemporáneo de Berlín* son otros ejemplos de la calidad expositiva de este período, donde también se ubica el Café del Museo y la ampliación definitiva y dotación tecnológica de la Biblioteca de Arte, que pasó a denominarse Biblioteca Pública de Arte Sofía Ímber, así como el museo que, por decreto del gobernador del Distrito Federal, Virgilio Ávila Vivas, se convirtió en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Ímber (aunque, de hecho, ya se le conocía como el *Museo de Sofía*).

La quinta etapa de crecimiento se ubica entre 1990 y 2001, con la ampliación del taller de creatividad, la biblioteca, café del museo, las bóvedas, la bóveda exclusiva para obras sobre papel, los talleres de conservación y carpintería y el Jardín de Esculturas, el comedor de empleados, la residencia permanente para los cuerpos de seguridad que custodiaban el museo. Como la situación de las edificaciones de Parque Central se encontraban peligrosamente acechadas por desbordamiento de aguas y filtraciones durante las lluvias, se acondicionaron las bóvedas con un material impenetrable utilizado en el revestimiento de barcos, de manera que las esculturas y pinturas se mantuvieron perfectamente resguardadas. Esculturas de Lynn Chadwick, *La batalla de San Romano* de Miguel von Dangel, George Segal, *Joseph Beuys. Dibujos y grabados*, tres ediciones de la *Bienal Barro de América*, la *Obra gráfica* de Antoni Tàpies, Niki de Saint Phalle, Marisol, Esculturas de Richard Deacon, Rafaela Baroni, donación a la colección de Nelson Garrido y cuatro ediciones del Salón Pirelli de Jóvenes Artistas son, entre otras, las exposiciones que se mostraron en esta etapa, pero el principal acontecimiento en estos años fue la gran exposición de *Obras de la colección* en la Sala de las Alhajas de Madrid: 52 obras de 47 artistas dieron cuenta de la ambición y calidad del MACCSI, que recibió halagadoras críticas por parte de los especialistas. La duración de la muestra debió extenderse un mes debido a la enorme afluencia de público en las salas. En Venezuela no se ha conocido otro proyecto de igual magnitud. En 1991, el maestro José Antonio Abreu, presidente del Consejo Nacional de la Cultura (Conac), creó las Fundaciones de Estado para los demás museos tutelados por el Conac, y tomó al museo de Sofía como modelo de eficiencia y operatividad. Entre 1974 y 2001, el MACCSI llevó a cabo cerca de ochocientas exposiciones en sus salas, espacios anexos y espacios de convenios institucionales; publicó cerca de quinientos catálogos, un CD informativo, trescientos afiches, 12 libros de su fondo editorial, entre ellos el libro *Psicoanálisis y arte*, un volumen memorable que recogió el programa de conferencias dictadas por especialistas de Venezuela, Francia, España, Colombia y Chile. El programa de sus publicaciones recibió numerosos reconocimientos a la calidad de producción y diseño. El material da razón en la historia del sentido e importancia de esta experiencia institucional que siempre sorprendió e inspiró como ejemplo. ☉

*"El museo impredecible", aquí reproducido, es uno de los cinco capítulos del ensayo de María Luz Cárdenas, titulado "El museo diferente". Cárdenas es crítica de arte, curadora, profesora universitaria y escritora. Entre 1978 y 2001 se desempeñó como directora del Departamento de Investigación del MACCSI.

*El MACCSI: un museo diferente. María Luz Cárdenas, Carlos Delgado Flores. Abediciones, UCAB. Venezuela, 2023.

PUBLICACIÓN >> EL MACCSI: UN MUSEO DIFERENTE

Y el museo surgió de los sótanos

Reproducimos a continuación, las dos primeras secciones del ensayo de Carlos Delgado Flores, que lleva por título "Diez mil días en el museo puro"

CARLOS DELGADO FLORES

Denme un garaje y lo convierto en un museo
Sofía Ímber

I.1

Esta es una de las frases más célebres de Sofía: no es la única pero quizás sí la más reiterada, junto con la referencia permanente al trabajo como método de vida. Desde que la dijo por primera vez, quiso Sofía que sirviera como emblema para distinguir su principal obra y su legado: el museo, y para resumir, en forma de sentencia, todos los momentos de la épica —a ratos personal, a ratos compartida por varias generaciones de venezolanos— que significó levantar esta institución de clase mundial, que representa la modernidad visual y que nos recuerda permanentemente que en Venezuela sí pueden hacerse cosas extraordinarias, con creatividad, empeño, trabajo y visión.

Porque no se trata de una exageración: el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, inaugurado en Parque Central el 20 de febrero de 1974, había nacido un año antes, en 1973, con el encargo que Gustavo Rodríguez Amengual, presidente del Centro Simón Bolívar, le hizo a Sofía Ímber, de crear un espacio cultural para el disfrute de los habitantes y visitantes de ese significativo complejo urbanístico. Y lo hizo, ciertamente, empleando espacios que en principio estaban destinados a garaje, a depósitos, estacionamientos y áreas comunes. Lo hizo teniendo en mente una sola cosa: tenía que ser un museo extraordinario, que representara en un mismo concepto las ideas en las cuales Sofía ha confiado y que conforman su credo de periodista, crítico de arte, intelectual y gerente cultural, pero igualmente las prácticas con las cuales esas ideas se convierten en obras que sobreviven al tiempo y al olvido.

Esas ideas se funden en una: lo contemporáneo, que es lo moderno en su novedad, el tiempo presente; pero también un punto de vista favorable a la idea de que lo que ocurre en la existencia humana debe tener sentido, y de no tenerlo habría que buscarlo; y un estilo de vida hecho para oponerse siempre a las nostalgias. Y es que Sofía ha sido siempre contemporánea, divulgadora de novedades, buscadora de comprensiones entre los puntos de vista diferentes, y radicalmente opuesta a las nostalgias que pregonan, desde antiguo, que cualquier tiempo pasado fue mejor.

El proyecto histórico de la modernización venezolana vio el surgimiento de instituciones culturales, muchas de ellas desarrolladas como auténticas utopías personales. Y aunque sería exagerado decir que Sofía hizo el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas a su imagen y semejanza, sí lo hizo a partir de su propia experiencia de vida, pero lo hizo como obra, pensando en el beneficio común, partiendo, como todos lo hacemos, de lo que sabía y lo que pensaba, apuntando hacia lo que aspiraba como bueno, y confiando en que podía ser comprendida, porque la obra rendiría sus frutos, proyectada hacia el futuro.

En 1973, Parque Central apenas acababa de inaugurar el primero de sus siete edificios residenciales. Las torres de oficinas, que albergan hoy a numerosas dependencias públicas, apenas



FACHADA DE MACCSI / ARCHIVO

estaban en obras. El conjunto emergía como un puesto de vigía a un costado de la avenida Bolívar, eje de la modernización urbana de Caracas, y emblema del proyecto modernizador de la nación, para que desde las ventanas los ciudadanos pudieran ver, con solo una mirada, el lazo constante entre tradición y modernidad, entre patrimonio e innovación, con el cual se construiría una sociedad con una modernidad propia que lucir en la carrera de las naciones por el desarrollo. A la izquierda, al inicio, los vestigios de la vieja cuadrícula colonial y sus prolongaciones, y a partir de ella, como una línea de tiempo que ilustra el gesto en un boceto, primero, en un cuadro, después, una cota a ras del valle trazada entre la silueta del Guaira Repano, la ola detenida vegetal del Ávila, y el río Guaire como un eje en cuyos lados la modernización fue extendiendo los espacios, desplegando su proyecto a través de los valores que la constituyen. De la avenida Bolívar hacia el nuevo centro de gravedad de la ciudad, Plaza Venezuela, emblema de la nacionalidad como patrimonio, el antiguo camino de Los Caobos, que antaño fuera salida de Caracas hacia el pueblo de Chacao y corriera paralelo al ferrocarril de oriente, recién se hallaba convertido en parque urbano, extendido desde el Museo de Bellas Artes hasta la entrada de la Ciudad Universitaria de Caracas, espacio para la formación de los saberes contemporáneos y síntesis de las artes que Carlos Raúl Villanueva firmara como homenaje perenne a la arquitectura, hoy por hoy patrimonio cultural de la humanidad. Un poco más allá, alineados a la vieja calle real de Sabana Grande, los bares y cafés que albergaron mil y una noches de gesta de utopías y de vanguardias en el territorio, entre real y simbólico, de la República del Este, de Sardo, del Techo de la Ballena, de la revista *CAL*, de las galerías, de las librerías. Y más allá, el paisajismo diseñado por Roberto Burle Marx (1909-1994) para el Parque del Este, que acaso constituya la primera obra de *land art* en Venezuela, un recordatorio de la importancia del paisaje como naturaleza a escala humana.

Estaba comenzando la segunda década prodigiosa en un país, latinoamericano y tercermundista, que apenas llevaba 70 años de paz y poco más de diez de democracia, desde su fundación en 1830. Tres generaciones de venezolanos intentan levantar a una nación con su trabajo, apoyados por los recursos del petróleo, como familia que hereda un inmueble y se reparte el alquiler. Un Estado hecho de democracia representativa y un *statu quo* de fuerzas políticas de centro, de gremios industriales, comerciales, profesionales y sindicatos construye un sueño republicano, en el mismo lugar donde una insurgencia

hecha de jóvenes pretendió instaurar a sangre y fuego un socialismo revolucionario, hasta que los sucesos de Praga o el Mayo Francés de 1968 les hicieron ver el rostro totalitario de la utopía. La escisión de la izquierda generó el socialismo democrático a la venezolana, la pacificación de la guerrilla vino poco después.

El impulso inicial con que la sociedad despertó de la dictadura perzjemenista aún se mostraba fuerte y veloz. Los 60 y 70 representaron para Caracas una fuerte explosión demográfica; la expansión primero al este, luego al sureste, la llenó de urbanizaciones para la emergente clase media; las autopistas y avenidas prolongaron la ciudad hacia antiguos poblados ahora integrados —unos más que otros— a la trama urbana; el desarrollo comercial de la ciudad hizo que surgieran los primeros centros comerciales, que se multiplicaron los cines, las librerías, las tiendas que ofrecen cuanto cosa pueda imaginarse que pueda verse, que creciera la oferta televisiva y radial, que los periódicos aumentaran el tiraje de sus ediciones, que surgiera una diversidad de ofertas de entretenimiento para una ciudad pujante, llena de jóvenes que se formaban para el trabajo, para hacer viable su proyecto personal de vida. Venezuela vivió esa época en modo subjuntivo: "que se haga", fue la invitación a lo posible, y hubo disposición y recursos para ello.

Pero acaso el subjuntivo es menos real. Caracas, en algún sentido, era una ciudad sitiada: en el que producen los excluidos, migrantes rurales que viajaron buscando mejores condiciones de vida y que no fueron metabolizados por el enorme cuerpo que estaba entregado a construir una modernidad sin reparar en ellos más allá de los discursos de la institucionalidad oficial. Los excluidos crecieron entonces y se multiplicaron en lo sucesivo en las márgenes de la ciudad, afuera de los mapas, en un tiempo que no es moderno, pero tampoco es el de la tradición.

I.2

¿Cuán competente podía ser Sofía Ímber para crear, con solvencia, el Museo de Parque Central? Los años que van desde 1974 a 2001 dieron respuesta a esta interrogante inicial.

Sofía siempre estuvo consciente de las innumerables oportunidades que la modernización abría para el país de entonces. A su regreso de París a comienzos de los 60, trajo en su experiencia de vida el espíritu de la Francia de postguerra, que era un epicentro cultural de magnitudes mundiales. Es un período intenso que va de 1948 a casi 1960, en el cual conoce las vanguardias del arte y del pensamiento, estudia, reflexiona, conversa con figuras que, si no entonces, poco después tendrán obra y renombre. Años de mucho tra-

bajo: estudia arte, también lo enseña; escribe textos de crítica y obra periodística para artistas venezolanos, franceses, de otras latitudes. Los Disidentes recibirán su apoyo en la revista que con el nombre que los agrupa los da a conocer. Se labra un nombre entre coleccionistas y galeristas, que le valdrá a la hora de formar colecciones privadas por encargo, antes de la creación del museo. Demuestra, con ellas, que formar una colección no puede ser solo una cuestión de gusto o una mera inversión: se trata de un delicado equilibrio donde el formador de colecciones combina la comprensión que tiene del coleccionista con las perspectivas de evolución de la trayectoria de cada artista, para saber —a ratos intuitivamente— en qué momento de esta se ubica esa obra que se incorpora a una determinada colección.

Para el momento de hacer el Museo, Sofía tenía una experiencia de más de 30 años viendo, estudiando, *viendo* el arte contemporáneo: reconociendo variaciones en las obras de los artistas, comparando cuadros nuevos con el inventario de su prodigiosa memoria visual, encontrando correspondencias entre uno y otro artista, de este tiempo, del pasado, de una u otra latitud o cultura, pero nunca de forma académica, ordenada y clasificada al uso de las disciplinas de lo estético, al contrario: de modo tal vez caótico, confiando en las asociaciones y las correspondencias, o más bien —porque los saberes de vida no son estrictamente racionales— desconfiando de ellas.

El ejercicio de encontrar la imagen que ilustra una idea, de uso común en el periodismo impreso, sirvió de base para la experiencia posterior de la investigación y la curaduría desarrolladas en el Museo, y ejemplo para el país de entonces y de ahora. Desde 1960, Sofía realiza una intensa actividad periodística en diversos medios de

comunicación. Primero con Guillermo Meneses en la experiencia pionera de la revista *CAL* (Crítica de Arte y Literatura), divulgadora de vanguardias, vanguardia ella misma de diseño editorial, de la mano de Nedo Mion Ferrario (Nedo), maestro de generaciones del diseño gráfico venezolano. Luego a través de su columna de crítica de arte *criticandito* en el diario *La Esfera*; al frente de la dirección de la revista *Páginas* del Bloque Dearmas, de las páginas culturales de *El Universal*, en el programa de televisión *Buenos Días* con Carlos Rangel y en su programa de radio *La Venezuela posible*. Suma de saberes y de haceres para los cuales Sofía demostró siempre algo más que solvencia. ¿Cómo no iba a poder, entonces, hacer un museo?

Así pues, cuando en su discurso inaugural Sofía define al naciente museo como un medio de comunicación, lo dice sabiendo que el oficio del periodista y su inmersión en el arte, amén de la tenacidad que la ha caracterizado a lo largo de su vida, le daban las líneas maestras para hacer realidad esa idea; pero la definición resultará adelantada a su tiempo, pues el museo como medio de comunicación apunta a la noción más contemporánea de museo, la que lo describe como un espacio para ilustrar puntos de vista, desde el arte, sobre la condición humana. El tiempo le dio la razón¹.

¹ En 1969, la Unesco organizó en Bruselas la conferencia titulada: *Le musée d'art moderne et la société contemporaine*. En ella, expertos en museología debatieron acerca de cómo el museo se había convertido en un lugar cerrado, arcaico y alejado del público. Dos años después, la discusión prosiguió en Santiago de Chile, donde en una mesa redonda de la cual surgieron dos conceptos de suma importancia: el concepto de *Patrimonio de la Humanidad* y el de la *nueva museología*, que implica una nueva forma social de comprender el museo a partir de sus prácticas, siendo la comunicación una de las más importantes. En 1974, el International Council of Museums (ICOM) introdujo el concepto de comunicación en su definición oficial de museo, y la mantuvo tras ocho modificaciones. La definición actual, adoptada en la 22a asamblea (2007) reza: "Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo".

*Carlos Delgado Flores es periodista, investigador y profesor universitario, miembro del Centro de Investigación de la Comunicación, UCAB. Fue Coordinador de la sección de Cultura del diario *El Universal*, así como miembro del Consejo de Redacción de la revista *Comunicación* (UCAB).

“
El conjunto emergía como un puesto de vigía a un costado de la avenida Bolívar, eje de la modernización urbana de Caracas”

EXPOSICIONES >> ARTISTAS VENEZOLANOS

Retrotopías. Assignment: Venezuela

Hasta el 5 de marzo permaneció abierta la exposición del artista Tony Vásquez-Figueroa, en Beatriz Gil Galería. Vásquez-Figueroa, quien vive entre Ciudad de México y Miami, ha sido reconocido en numerosas ocasiones, en Estados Unidos e Inglaterra

RUTH AUERBACH

Desde hace dos décadas –y luego de los violentos sucesos que precipitaron un golpe de Estado y el paro de la industria petrolera en Venezuela– Tony Vásquez-Figueroa se enfrenta a un escenario pleno de contradicciones de cara al nuevo milenio. Una coyuntura que compromete al artista a asumir una conciencia política y la transformación



BLACK ARCHIVE, HOLE 3 – TONY VÁSQUEZ-FIGUEROA / ©BEATRIZ GIL GALERÍA

progresiva de su práctica creadora, ahora concebida desde una perspectiva colectiva y una dimensión autobiográfica. A partir de entonces, su proyecto se centra en el petróleo como icono fundacional de la historia socio-económica de un país monoprodutor como el nuestro. Una indagación sistemática sobre el codiciado “oro negro” –sus-

tancia no renovable– que utiliza como material simbólico y metafórico para conceptualizar sus búsquedas formales; asimismo, para analizar la caída de los mitos de la modernidad, las expectativas de progreso y la utopía de felicidad que prometían las memorables décadas de los años 50 hasta los 70 del siglo XX en Venezuela.

Retrotopías. Assignment: Venezuela, primera exposición individual en su país de origen después de 14 años de haber emigrado, reúne obras significativas de su trayectoria reciente. Así, en un amplio cuerpo de trabajo, se despliegan diversas aristas de un mismo tema que transita alrededor del hidrocarburo venezolano y sus implicaciones, percibidas desde una mirada distanciada de lo nostálgico que desafía la revisión crítica de los procesos. El título elegido relaciona un argumento expandido en el campo de las ideas. Se fundamenta en el término propuesto por el sociólogo y pensador Zygmunt Bauman quien en su ensayo homónimo analiza la noción de retrotopía como un fenómeno contemporáneo, inverso a las utopías modernas y que explora la tendencia a volver a los grandes paradigmas del pasado, buscando mejorar las condiciones futuras de la humanidad. La añoranza por esos tiempos distantes se ve contextualizada con la proyección del cortometraje *Assignment: Venezuela* realizado en 1956 para la Creole Petroleum Corporation, una fascinante sinopsis de la Venezuela perezjimenista, vista desde la óptica de un ejecutivo norteamericano.

La propuesta expositiva de Vásquez-Figueroa se vale de diversos medios y técnicas de representación –pintura, escultura, ensamblaje y fotografía–, utilizando el crudo y sus de-

rivados sintéticos, bitumen, caucho y resinas para configurar un conjunto de variadas obras. Cada una de ellas aportan la experimentación de materiales y prácticas de producción impecables, las cuales conllevan un proceso de resignificación y transmutación de los códigos de una impronta estética contemporánea, evitando la literalidad discursiva. El campo semántico que atraviesa su planteamiento estético incorpora, entre otros elementos, la figura del hueco o “vacío”, la superficie negra y su reflejo especular, así como las relaciones entre opuestos: la representación y su abstracción, el brillo y la opacidad, la arquitectura y las soluciones informales. El suyo, debemos entenderlo como un sistema de signos que revela las estructuras simbólicas de una lógica universal.

Las series *Black Mirror Box*, *Black Mirror Painting*, *Re/Emergence* y *Re/de/fined* si bien se fundamentan en las estrategias constructivas de la tradición abstracto geométrica, su “inesitabilidad perceptiva” permite activar la reflexión sobre los dilemas identitarios. Junto a este repertorio, se suman las series *Petropias* y *Black Archive*, impresiones fotográficas de archivos de la época, en su mayoría anónimas, manipuladas e intervenidas con resinas, resultando en reproducciones referenciales para introducir, mediante la desestabilización de la imagen, una narrativa inédita cargada de sentido. ☉

PUBLICACIÓN >> ABEDICIONES, UCAB

Dos secciones del prólogo

En lo que sigue se reproducen aquí las secciones VI y VII del prólogo de *El MACCSI: un museo diferente*

VÍCTOR GUÉDEZ

VI
Esa flexibilidad en su abordaje estético en ningún caso entraba en contradicción con sus exigentes criterios de calidad y excelencia. La apertura, en su caso, convocaba la valoración de diversas concepciones, orientaciones, tendencias, técnicas, modalidades y resoluciones. En ninguna de estas opciones admitía la carencia de fundamentaciones, dominios y rigurosidad. Tales requerimientos los asumía desde sus conocidas actitudes de insobornabilidad e intransigencia, las cuales eran administradas a sabiendas de que no se sentía a disgusto en medio de las disidencias y de las polémicas. Sabía defender la amplitud de sus enfoques e igualmente manejaba con habilidad los criterios evaluativos de sus demandas. No sobra insistir, en este sentido, que la extensión de su receptividad generalmente se complementaba con la intensidad de su extrema exigencia de calidad.

Fueron justamente esos criterios los que precedieron sus decisiones y los que presidieron las pautas de su gestión al frente de su museo, y fue así como supo focalizar sus esfuerzos en favor de “cuidar” más que en la acción de “proteger” tanto a la colección como a la estructura institucional del MACCSI. La diferencia entre cuidar y proteger rebasa cualquier definición sutil, ya que la primera remite a la atención cercana e inmediata que se ejerce desde adentro y hacia adentro, mientras que la acción de proteger procede en momentos circunstanciales y se encamina desde afuera y para afuera. Dicho de otra manera, cuando las entidades se cuidan se hacen fuertes y se promueve la irradiación de una autoprotección; en cambio, cuando se protegen se establecen murallas que con el tiempo se hacen frágiles por no contar con la entereza

de una afianzada interioridad. A Sofía no le preocupaban los adversarios porque había promovido una reforzada estructura organizacional y una incuestionable colección que alcanzaba una fuerza persuasiva y una potencia reputacional a prueba de cualquier posible crítica. Hacerse estricta desde adentro le permitía distanciar agresiones e incomprensiones desde afuera. Esta era una excelente estrategia para preservar la fortaleza de su museo.

Una diferencia análoga a la que existe entre cuidar y proteger se observa también entre persuadir o imponer, así como entre seducir o coaccionar. Resulta curioso resaltar que Sofía dominaba con suprema omnipotencia las conductas vinculadas a la persuasión y a la seducción, en tanto que ejercía las capacidades para influir y convencer acerca de la validez y legitimidad de sus enfoques e, igualmente, disponía del poder de cautivar acompañamientos y fidelidades respecto a la conveniencia de apoyar y colaborar con sus proyectos. Con base en esos recursos consiguió progresivamente la ampliación de los espacios para el museo, la donación de obras maestras, el financiamiento de exposiciones, el apoyo a jóvenes artistas, todo lo cual se traducía en favor del MACCSI y del patrimonio artístico del país. Podría sostenerse que lo más importante de su firmeza estratégica era que ella se proyectaba en favor de la comunidad y particularmente de la gente vinculada a la cultura y a las artes visuales. Definitivamente, cuando se vive para una institución museística de servicio público, como ella lo hizo, se termina por dar mucho más a los otros de lo que personalmente se recibe. Se trata de un alcance generativo del dar porque cada beneficiario irradia sus proyecciones hacia la incorporación de nuevos beneficiarios. Esto es algo diferente a cual-



SOFÍA ÍMBER EN SU OFICINA DEL MACCSI (1987) / ©LUIGI SCOTTO– ARCHIVO FAMILIAR SOFÍA ÍMBER

quier pose egoísta o algo muy distante de algún resentimiento: mientras los egoístas y resentidos prefieren no tener nada a que los otros tengan más que él, los generosos egocéntricos prefieren tener mucho para que los demás tengan más que él. Es dentro de esta segunda visión como recordamos el aporte de Sofía Ímber, es decir, como alguien que practicaba la generosidad en su potencialidad más generativa, ya que los otros recibirán más que ella. ¿Quién podría pensar algo diferente, después de disfrutar el valor de una colección y la dignidad de unos espacios museísticos que todavía son referenciales en el ámbito cultural iberoamericano y mundial?

VII

Esa proyección generativa del aporte de Sofía Ímber encontraba igualmente su resonancia en el empeño de una función pedagógica que no solo era ejercida desde los programas de la institución, sino también desde sus propias actividades como gestora cultural, como comunicadora social y como ciudadana responsable. Son numerosas las personas que recibieron las luces de sus testimonios, los efectos de su ejemplo y los señalamientos de sus palabras. Ella asumía una docencia implícita de fuerte eficiencia: hacía uso de argumentos sólidos mediante el tono suave de sus advertencias, pero de igual manera, solía demandar con humildad

ayuda sobre lo que no dominaba con propiedad. Y no faltaban ocasiones en las cuales recurría a la beligerancia sin llegar a ningún exceso y sin ofender al contrario. Sus observaciones, así como sus preguntas y requerimientos, siempre se convertían en dispositivos para su acción formativa. Al señalar este aspecto, nos viene a la mente el aforismo de Antonio Porchia: “Porque sé que no tienes nada, te lo pido todo, para que lo tengas todo”. Quizá esta era una de las técnicas de enseñanza-aprendizaje más poderosas que ella ponía en práctica. Se trataba, en cierta forma, de una especie de “mayéutica socrática”, que le permitía promover que sus colaboradores descubrieran progresivamente un poderoso y creciente caudal de sabiduría. No resultaría exagerado afirmar que ella formaba y marcaba, pero sin afectar las sensibilidades y sin descalificar los conocimientos de quienes la acompañaban en el empeño de forjar iniciativas centradas en la excelencia.

Particularmente, las páginas culturales del diario *El Universal* y los ámbitos del MACCSI se convirtieron en eficientes lugares de aprendizaje. Como bien se conoce, el cincuenta por ciento de lo que un profesional domina lo aprende en su espacio de trabajo, mientras que el treinta por ciento procede de emprendimientos propios, y solo el veinte por ciento se deriva de la formación recibida en los centros

de educación académica. Esta proporcionalidad, conocida como la “ley 50-30-20”, permite comprender la potencialidad formadora de las entidades conducidas por Sofía. De manera particular es justo recordar que los dos autores de este libro fueron cercanos colaboradores y, en consecuencia, discípulos privilegiados de Sofía Ímber. En efecto, María Luz Cárdenas acompañó a Sofía en el MACCSI y se mantuvo como inmediata colaboradora hasta los últimos momentos de su despedida física. Por su parte, Carlos Delgado trabajó con ella tanto en las páginas culturales de *El Universal* como en el MACCSI hasta el último día que ella tuvo al frente de esta institución.

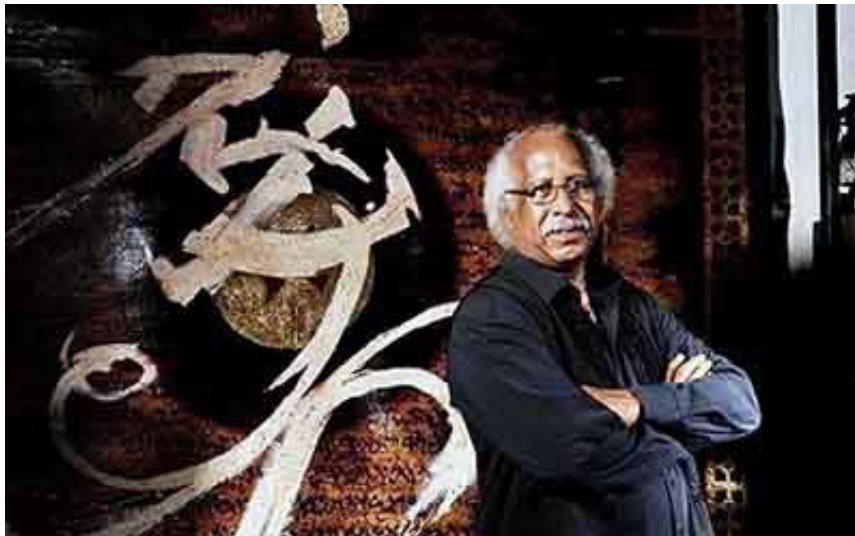
Estamos seguros que numerosas personas, junto a María Luz Cárdenas y a Carlos Delgado Flores, estarían absolutamente dispuestas a dedicarle a Sofía Ímber lo que Albert Camus le escribió a su maestro de primaria cuando le notificaron la concesión del Premio Nobel. En esa carta aseveraba: “Le puedo asegurar que sus esfuerzos, su trabajo y el corazón generoso que usted puso continúan siempre vivos en uno de sus discípulos, que, a pesar de los años, no ha dejado de ser su alumno agradecido”. ☉

**El MACCSI: un museo diferente*. María Luz Cárdenas, Carlos Delgado Flores. Prólogo: Víctor Guédez. Abediciones, Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela, 2023.

ENTREVISTA >> LUIS ALBERTO HERNÁNDEZ

“He venido trabajando con una trama de símbolos de un gran poder evocador”

Luego de 15 años sin exponer en Venezuela, Luis Alberto Hernández (1950) regresa con la exposición *Escriturarias*, abierta en el Museo de Arte Afroamericano, desde el 11 de marzo



LUIS ALBERTO HERNÁNDEZ / ©CARLOS FUGUET

ELSY MANZANARES

Abrir nuevos rumbos de la vida interior a través de los símbolos, es quizás una lucha contumaz con la realidad que queda raptada en el imaginario. El símbolo es, al igual que la palabra, una figura literaria, solo que abstracta y silenciosa, también más difícil de desentrañar, ambos elementos habitan en la obra del maestro Luis Alberto Hernández dialogando desde la conciencia no-local –esa que pertenece al universo– y dando un espacio magistral a la espiritualidad que la colma.

Conversar con Luis Alberto Hernández es adentrarse en su sendero de humildad, es saber que para él pintar es una meditación en movimiento, es orar, pero cuando se ha comprendido el valor intrínseco de la oración, siempre abierto a escuchar esas voces secretas que lo guían y lo llevan a sus batallas interiores, allí donde el dolor alberga.

El simbolismo en el arte impone creatividad, imaginación, sufrimiento e intuición. ¿Qué escuchas en ese profundo silencio de tus símbolos?

“En los ámbitos simbólicos que constituyen mi práctica artística, palpita el misterio de un poder trascendente que está más allá de cualquier percepción

sensible. He venido trabajando con una trama de símbolos de un gran poder evocador que pueden movilizar nuestro mundo interior, psicológico y espiritual. Gracias a la conciencia intuitiva del papel que juegan en nuestra vida interior, y a su consonancia con nuestras emociones, toda esta simbólica de la obra nos permite escuchar ese susurro de lo eterno que nos recoge en nosotros mismos, que intuimos como una fuerza real, como un poder misterioso que trasciende la naturaleza humana”.

La obra de Luis Alberto Hernández pareciera que evoca símbolos religiosos, por ello muchas religiones se sienten identificadas en su obra, no obstante, nos dice que su obra intenta ser imagen de algo que trasciende el nivel de sus formas “por eso esta obsesiva aspiración de religar mi trabajo con contenidos *numinosos* olvidados. De esta actitud ante el misterio se derivan sentimientos de veneración, –nos cuenta el artista– encantamiento y humildad ante la realidad”.

Como ha dicho Leonardo Boff, “esto no es solo el privilegio de algunos bienaventurados, sino que es una dimensión de la vida humana a la que todos tienen acceso cuando descienden a un nivel más profundo de sí mismos; cuando captan el otro lado de las cosas y cuando se sensibilizan ante el otro y ante la grandiosa com-

plejidad y armonía del universo”.

“Esta es la vía espiritual que se percibe en mi trabajo; una suerte de filosofía visual que plantea el problema de la intuición de *Lo Sagrado*. En la trama de su significación cada símbolo entraña un potencial espiritual, por cuanto trasciende la dimensión humana y sugiere cierta forma de trato con lo divino, pero no busca promover una u otra forma de religión. Se trata del cuestionamiento frente a la duda fundamental que atraviesa nuestras existencias, la misma que ha constituido la experiencia perenne del ser humano en su necesidad de entender lo enorme, lo supremo”.

Su obra está conectada a la espiritualidad, desde ese mundo sensible, filosófico, silencioso, contemplativo, con una realidad creada por él que no es más que todo un universo revelador de un pensamiento abstracto que traducido tanto en los textos o más bien, las letras aisladas, como en los fondos dorados manchados –a veces– por colores que divagan en su obra, en sus símbolos dejan en constante reflexión al espectador.

¿Cómo construye una atmósfera para sumergirse en ese mundo raro, distinto, silencioso?

“En mi caso, la realización de la obra requiere de la creación de una atmósfera propiciatoria del tránsito hacia

esa zona indecible donde germina la obra. Inmerso en esta situación ritual, la emoción puede llevarme a percibir el influjo de un resplandor sereno, una fascinación que recoge el alma; estas experiencias afloran debido a la intuición, que te abre a percepciones extraordinarias; otras veces puede suceder por la intensidad de la entrega al momento de fraguar la obra, una suerte de éxtasis místico capaz de suscitar una tensión espiritual en el instante de la creación, donde se da una ruptura con la percepción habitual del tiempo. Percibir ese estado intemporal en que acontece la obra supone el atisbo de una conciencia de unidad con la Totalidad a que pertenecemos. Al menos así me gusta imaginarlo”.

En Luis Alberto Hernández palpita un imperio de emociones que él traduce a través de sus símbolos, creándolos o escuchándolos desde una conciencia inteligente no local, como lo señalara el neurocientífico Manuel Sanz Segarra cuando habla de la creatividad. “Cuánto más espiritual es la persona y más consciente es de su conciencia no local, más intuitiva es”.

¿Cree que el mundo va hacia la ruptura de ese paradigma que es la razón, o lo ves más como la amalgama razón-virtud-calma-emoción-espiritualidad?

“Más que una ruptura hablaría de un reacomodo. Las respuestas que la realidad actual propone nos colocan a todos en el centro de un mundo escindido en el cual el deslumbrante alarde, cada vez más complejo y poderoso de la tecnología, nos produce sentimientos repartidos entre el entusiasmo y la preocupación. Sin embargo, esta época de vértigos pareciera anunciarnos que las transformaciones más decisivas que, en la vida de la sociedad producirá la mayor revolución de la historia, aún está por venir. En medio de este panorama cabe preguntarse, ¿qué papel habrán de jugar las religiones para recomponer la búsqueda de sentido en la situación cultural que vivimos? El camino interior conduce a la gran dimensión de la existencia humana,

cada ser necesita evocar elementos de naturaleza espiritual, captar elementos del orden elevado, y cada quien encontrará una manera de conectar con esa energía superior, independientemente del ámbito que elija”.

¿En su experiencia de creación hay sosiego, tormento o reflexión?

“Realizar una obra de arte es para mí una experiencia única e irrepetible. Para ello es indispensable el sosiego, o la turbación interior, que otorgue a la obra el impulso que le da vida; es la condición necesaria para emprender el desafío de adentrarme en esa *otra* realidad, esto es, pasar del estado ordinario de la percepción al de *situación artística*: ese momento en que la revelación puede ocurrir; ese instante en que, como en un estado de gracia, tu ser asiste a su punto máximo de libertad, sumergido en su propia nada, en comunión con lo esencial. Tu ser optando por las necesidades del alma; dejándose llevar por el propio ritmo del corazón, con todos los riesgos que esta decisión implica, para entonces, con temor, recorrer ese abismo callado que me reclama, guiado por una fuerza poderosa sobre la cual no tengo ninguna voluntad. Es así, con puntadas de intuición, con temores, devoción e inocencia como comienza la obra a entretejerse. Y aquí ya no hay más elección que reflejar tu trayectoria humana y espiritual en lo que hagas. Después reaparecerán el cansancio y la depresión”.

Luis Alberto Hernández habita en esos espacios temblorosos e inciertos donde la melancolía, el dolor y el desencuentro entrañan el espacio para dialogar con su obra, con su lienzo dorado y sus letras en perfecto desorden conceptual convertidas en metáforas que hablan a todos y a ninguno, esas palabras que intentan atrapar la relación entre el hombre y lo sagrado, en ese infinito. Tema consagrado en su *Libro de los orígenes*, que reposa en la colección de la Biblioteca Alejandrina en Egipto.

En la entrevista las palabras sosiego, sagrado, dolor, humildad y sufrimiento tomaron la batuta y el hilo conductor, ¿por qué?

Porque sé que la finalidad del sufrimiento en mi proceso creativo ha de ser su propia trascendencia y no su glorificación; por eso me esfuerzo en interpretarlo, en conocer su significado profundo, para penetrar en él y trascenderlo. ☉

Una pintura más allá del tiempo

“El poder de cualquier producto del ingenio estriba en su capacidad de mover al espectador, de ‘emocionarlo’ desde un punto de vista artístico”

ALVARO PÉREZ CAPIELLO

“Nada dura para siempre”. Si hay una verdad en nuestro mundo es esta. Las civilizaciones de la antigüedad construían y desmantelaban sus templos siguiendo patrones matemáticos específicos. El arqueólogo alsaciano, Schwaller de Lubicz, reconoció en su libro *El templo del hombre* que fragmentos de antiguos pilares egipcios habían sido usados como bases de columnas en épocas posteriores quizás como recordatorio de que el presente mucho le debía al pasado, y que en el ciclo de la vida experimentamos continuos renacimientos.

Escriturarias es el título de la más reciente muestra pictórica de Luis Alberto Hernández, abierta al público en los espacios del Museo Afroamericano, ícono cultural de nuestra ciudad capital gracias a la labor de Nelson Sánchez Chapellín. Debo reconocer que conocí a Luis Alberto hace ya casi tres

décadas, por el año de 1994. Vivía en una pequeña casa de San José de Los Altos y había habilitado el garaje como taller. Nos citamos un sábado para entrevistarlo y conocer más de cerca su proceso creativo. Me acompañó en aquella oportunidad un mago de la fotografía, Mariano U. de Aldaca. Al cruzar el umbral de la puerta, entramos a un universo plagado de símbolos, de obras con extrañas caligrafías que parecían no decir nada a los profanos, a veces interrumpidas por trazos de vibrantes colores, formas geométricas y fragmentos que reproducían las páginas de un códice medieval. Las telas habían sido intervenidas para crear relieves que estaban lejos de ser inocentes y proponían al espectador un mapa iniciático que nos conducía inevitablemente al encuentro de nuestro ser interior. No en balde se dice, y se acepta, que todo avance implica siempre un retroceso, una vuelta a nuestras raíces.

Una obra en particular me conectó con aquella idea, *El libro de los orígenes*, donde los textos sagrados convivían con la pintura proponiéndonos un juego cromático digno de reposar entre los tesoros de cualquier catedral gótica europea. El tiempo me daría la razón, y esta pieza, que puede contemplarse al día de hoy en la selección *Escriturarias* del Museo Afroamericano, fue exhibida en la Biblioteca de Alejandria como parte de una exposición itinerante organizada para recordar a Champollion, descubridor de la famosa Piedra de Roseta, usada para descifrar los jeroglíficos, poniendo a nuestro alcance los miste-

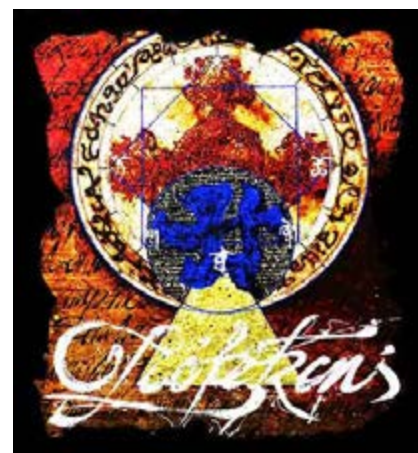
rios de la tierra de los faraones.

El poder de cualquier producto del ingenio estriba en su capacidad de mover al espectador, de “emocionarlo” desde un punto de vista artístico. He defendido que las diferencias habidas entre los creadores son, casi siempre, fáciles de encuadrarse dentro de la cuestión formal, pues, en el fondo, no conozco ninguna pintura, escultura, pieza musical u obra literaria, que no toque, aunque sea muy subrepticamente, las empolvadas preguntas que gravitan sobre los hombres desde épocas remotas: ¿quién soy?, ¿por qué estoy aquí?, ¿a dónde voy? Pese a ello, más que respuestas, el diálogo entre el artista-la obra-el espectador solo puede suscitar interrogantes. Son, desde luego, esos acertijos los que me inspiran a seguir contemplando los mandalas y escrituras sagradas de Luis Alberto Hernández.

La verdad es la realidad de las cosas, sin embargo, los seres humanos no podemos más que aproximarnos tímidamente a ella. Jaime Balmes, en su libro *El criterio* ya lo avizoraba. Para quien escribe, la verdad es la revelación del espíritu en nosotros, es decir, Dios. Más allá de las religiones, la existencia de un ser superior, o de lo sagrado, es una necesidad, sobre todo en estos tiempos de dolorosas tormentas. Luis Alberto Hernández ha encontrado en el arte un vehículo para conectarse con la divinidad y trascender así su propio tiempo y espacio. Tal vez, la frase bíblica “ver para creer”, atribuida al apóstol Tomás, deba aquí ser vista de otra manera, siendo que: para poder ver, hay que primero creer.



LABERINTO / ©LUIS ALBERTO HERNÁNDEZ



METÁFORA DE LA EXPERIENCIA SAGRADA / ©LUIS ALBERTO HERNÁNDEZ

Una obra dotada de tal fuerza expresiva ha suscitado reacciones variadas en el público y la crítica especializada. Durante la muestra *Códices del*

silencio, celebrada en la universidad de Constanza (Alemania), una señora manifestó su intención de adquirir una de las pinturas expuestas. Dijo simplemente: “Esta obra me va a sanar”, pues la mujer había estado muy enferma, y apenas salía de una larga hospitalización en una clínica de Stuttgart. Toda creación, incubada desde lo particular, es capaz de ir más allá del autor y del instante que la incubó si tras de ella gravita una verdad revelada. Tal vez eso es lo que algunos llaman autenticidad, cuestión que diferencia a los grandes artistas de los mediocres. Es así que puede entenderse cómo una novela llena de localismos, que narra las andanzas de un hidalgo convertido en caballero andante, aún suscite asombros y sea el libro más vendido de la lengua castellana después de la Biblia. Me refiero a *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, quien, sin querer o queriéndolo, con una sátira de los relatos de caballería describió a la humanidad.

No quisiera extenderme demasiado, sino, más bien, invitarlos a ver las obras del maestro Luis Alberto Hernández, después de todo, la pintura se explica por sí misma a través de los sentidos. Le auguro sí mucho éxito en sus futuros proyectos, concretamente en una exposición planificada por la Galería DCS Contemporary, en la localidad de Karl Ruge (sur de Alemania), pautada para el mes de abril de 2023. Confío en que dará mucho de qué hablar como ha ocurrido con *Escriturarias* en el Museo Afroamericano de Caracas. ☉

PUBLICACIÓN >> FEDERICA PALOMERO

Federica Palomero es investigadora, curadora, conferencista y autora de numerosos libros sobre artistas visuales y movimientos artísticos. Su más reciente libro es *Arte latinoamericano: identidad y alteridad* (Kálathos ediciones, España, 2022).

MARINA GASPARINI LAGRANGE

Al terminar de leer el más reciente libro de Federica Palomero, *Arte latinoamericano: identidad y alteridad*, me queda la clara sensación de haber entrado en un territorio donde la historia del arte de Latinoamérica se expresa con la pasión y la curiosidad que dan vida a un conocimiento que se nos transmite en las perspectivas de un mapa que quizás conocemos parcialmente, posiblemente por regiones. Estas páginas quieren ser una invitación a participar en el viaje que la autora nos ofrece: “la bitácora de un recorrido a través del tiempo y el espacio”. Ella sabe descifrar la brújula; conoce bien la dirección que es necesario recorrer y es ese dominio el que en este libro nos traza un camino. La fina investigación que da marco y estructura al texto, no es ajena a una escritura que atrapa y sabe comunicar los orígenes de una cultura compleja, sus mestizajes y las distintas influencias que le han dado vida. En este trayecto se nos hace partícipes de las transformaciones que, desde la individualidad de los autores hasta la visión colectiva que los reúne, le permiten hablar a la autora del arte de una amplia región geográfica del continente americano. Ella nos adentra en la memoria de un territorio como si se tratara de un itinerario en el que la historia, el arte y con frecuencia la literatura, se unen para dar vida y contexto a obras y momentos artísticos que expresan la condición híbrida del alma latinoamericana y, consecuentemente, de su expresión artística. Este viaje es una ventana abierta a nuestra curiosidad. Viajamos para conocer lo extraño, pero también para entrar en contacto



FEDERICA PALOMERO / ©VASCO SZINETAR

El mapa y la bitácora

con la riqueza que nos ofrece la diversidad de herencias visibles que culturalmente recorren Latinoamérica.

Leo *Arte latinoamericano: identidad y alteridad* con lápiz en mano: anoto, subrayo, regreso a algunas de las páginas ya leídas. Me detengo en la descripción de las imágenes con que Théodore de Bry imaginó a los indios americanos que nunca vio, así como en las palabras que Federica Palomero dedica a los ángeles arcabuceros. Leídas como las leo, en voz alta, estas imágenes son un llamado a escudriñar en la rica vestimenta, pero no solamente, de esos seres tocados por el sincretismo de la religión incaica y el catolicismo. Y en este momento en el que enumerar es una manera de valorar, no puedo dejar de mencionar el placer estético y de memoria personal que encontré en la descripción de los profetas en piedra del inigualable Aleijadinho, el lisiadito. Hace muchos años estuve ante ellos; hoy, gracias al libro que nos ocupa, he estado de nuevo. Leo con atención agradeciendo el conocimiento y la pasión que sobre el arte latinoamericano tiene nuestra es-

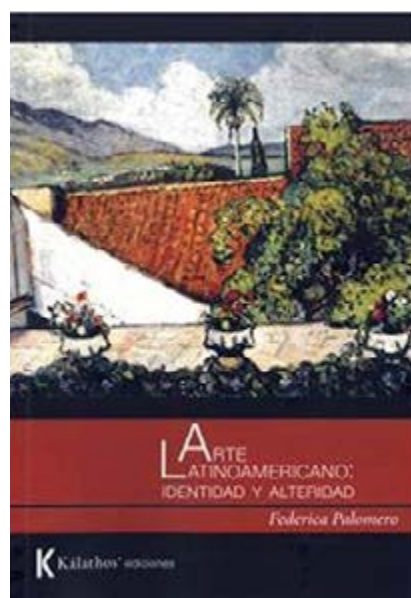
tudiosa. Este libro, dentro de un gran territorio de países y líneas que marcan fronteras, traza una historia que, gracias a las distintas particularidades, es a la vez muchas historias reunidas; todas se relacionan, se corresponden, se reconocen, pero también se separan con las peculiaridades que marcan sus divergencias.

Continúo mi incursión como quien recorre con la mirada los trazos naranja en zigzag de la cordillera de los Andes o las líneas azules de los ríos que surcan, se ramifican y atraviesan el mapa de América del Sur que en 1618 realizó Lucas de Quirós, venezolano de El Tocuyo, a quien mientras leía el detenido estudio de Federica Palomero, descubrí en una exposición en el Museo del Prado de Madrid. Estas imágenes halladas dentro del mapa son metáforas de una manera de aproximarnos al arte y a sus posibles significados. Mientras en algunas zonas son visibles iconografías de un fluir, en otras podemos dar cuenta de los espacios vacíos dentro de la cartografía, aquellos de superficie desnuda, sin representación, sin

embargo, no nos es difícil imaginar el tesón necesario para alcanzar las alturas y las perspectivas de la mirada. Los distintos países de América Latina comparten la lengua, tienen una historia que reconocemos y en la que nos unen muchos de los hilos de su trama, sin embargo, hay que percatarse de la complejidad que lleva

implícita la noción de identidad, más aún cuando esta acompaña al arte. Siempre pensamos ser lo que el otro no es. Construimos nuestra identidad señalando al otro como extraño. No obstante, no puedo dejar de preguntarme: ¿qué sería de nosotros sin las fantasías que imaginan y tejen densidades en nuestra alma? ¿Nos reconocemos en la imaginación que crea en el arte? ¿Qué sería de la vivencia de la cultura latinoamericana sin la identidad de los mundos y las realidades creadas por maestros como Diego Rivera, Wifredo Lam o Alejandro Otero? Y es entonces cuando con regocijo tomamos conciencia del saber que tejen los distintos hilos con que Federica Palomero presenta la amplitud de mundos, identidades y otredades que sustentan la creatividad que por siglos ha permitido la expresión con la que distintos artistas nos han legado el hacer y la visión de lo que conocemos como arte latinoamericano. ☉

**Arte latinoamericano: identidad y alteridad*. Federica Palomero. Kálathos ediciones. España, 2022.



Jorge Dáger: el silencio del detalle

“Identificado siempre con el bodegón, el artista desarrolla en esta serie su respeto por la vida de las frutas y se apresura a pintarlas ante la certeza del inevitable destino de su ciclo vital. Juega con contenerlas en vasijas diversas invitando a no tocarlas, a protegerlas buscando que el foco sea la transparencia del vidrio, el brillo del metal o el decorado de los jarrones de exquisita porcelana”

MARIELA PROVENZALI

Una vez más Jorge Dáger retoma el tema que lo apasiona y nos ofrece una nueva serie de bodegones, que han sido parte de su vida cotidiana desde que comenzó su carrera artística.

Con dedicación exclusiva al trabajo y al estudio, el artista se adentra de manera integral en las más profundas nociones de la cultura como una rigurosa necesidad de ilustrarse para

finalmente crear.

Ungido por un talento, dominado por una pasión y privilegiado por un oficio, el pintor logra dar rienda a su necesidad de reproducir de la manera más fiel posible aquello que imagina, realizando composiciones que siempre están amparadas por su interpretación de la historia.

Naturaleza muerta es un término que podría no tener cabida en estas imágenes tan hiperreales que de la fru-



LIMAS / ©JORGE DÁGER

ta casi brota el jugo, que el libro se insinúa para ser asido y donde se advierte la delicadeza requerida para tocar las piezas de vajillas y vasijas exquisitas procedentes tal vez de culturas legadas que le pertenecen y que inconscientemente lo persiguen.

Con una disciplina férrea y un fer-

vor casi religioso, cuadro y artista se fusionan en un vínculo donde el formato, la distancia visual y el encuadre deliberadamente reducido esperan que la luz ilumine los elementos para dar más realidad al resultado final.

El pintor busca alertar nuestro ojo para que no perdamos el mensaje que

nos quiere hacer llegar. Su característica acercamiento a las escenas que concibe se hace esta vez más evidente al llevar el objeto al borde del lienzo disminuyendo voluntariamente los límites pictóricos para dar al espectador el placer de imaginar el entorno y observar bien los detalles, haciéndolo sentir frente a una naturaleza viva.

Identificado siempre con el bodegón, el artista desarrolla en esta serie su respeto por la vida de las frutas y se apresura a pintarlas ante la certeza del inevitable destino de su ciclo vital. Juega con contenerlas en vasijas diversas invitando a no tocarlas, a protegerlas buscando que el foco sea la transparencia del vidrio, el brillo del metal o el decorado de los jarrones de exquisita porcelana.

Así quedamos atrapados en una mirada inmóvil a través de cuadrados, iguales, como si solo se nos permitiera ver por el vacío de un postigo, enmarcando la presencia de una memoria con telas espléndidas y tapetes que sirven de escenario a frutas frescas de origen foráneo, finamente colocadas en fuentes que denotan una fuerte carga de historia personal.

En esta muestra el pincel de Dáger vuelve a penetrar el silencio del detalle. ☉

*Las obras de Jorge Dáger están expuestas en la Galería Mochuelo Art, Caracas.

COLUMNA >> EL RELOJ NO SIRVE PERO ME GUSTA LA PULSERA

La exposición *Animal doméstico*, de la artista venezolana Wiki Pirela, mereció el premio a mejor exposición en la sexta edición del Gallery Weekend Santiago (Chile) el pasado 2022. La que sigue es solo una parte de un texto de mayor extensión, cuya versión completa está disponible en la sección Papel Literario, www.el-nacional.com

LUIS MANCIPE LEÓN

El *Cuento* empieza
“Mi dragón es...”
Rayuela / *Avión*.
En (el) 1
Sueños, dice.
¿qué suelo, qué tierra
son?
¿realidad?
¿es este el cielo
o es la casa?
Tira la piedra
Pie izquierdo: casilla 2
y el derecho a la silla
3 de cuatro patas.
Casilla 4
de nuevo
en una pata.
El 5 y 6:
animal alado
que transforma el aire en fuego
en un 2 x 3.

7
¡El de la suerte!
una cucharita
un tenedor
un plato
vacío
en la madera.
Un botón con 8 pétalos
3 veces 3

¿aparece (el) 1
invisible otra vez?
Fantasma del 0
ova – lado
¿llegamos?



AVIÓN (2022) INSTALACIÓN. ACRÍLICO SOBRE MADERA 207 X 60 CM – WIKI PIRELA / CORTESÍA DE GALERÍA ESPORA

¿Puedo jugar?



CUENTO (2020) LIBRO INTERVENIDO 23 X 15,5 CM – WIKI PIRELA / CORTESÍA DE GALERÍA ESPORA

El *Cuento* empieza pintando “Mi dragón es...” sobre un libro que *speaks in English* las batallas de las colonias inglesas en la costa atlántica de Boston y Nueva Inglaterra. Ahí aparece un *redcoat*, casaca roja, sosteniendo un mosquetón que da la impresión de salir de su entrepierna. Su cara desaparece tras la cabeza de un dragón –que transforma el aire en fuego. Animal que habrá que ir domando, domesticando, para poder hacerse con él en una casa, o hacerse con él y una casa, o hacer una casa de él.



OBSEQUIO (2022) 20 X 20 CM – WIKI PIRELA / CORTESÍA GALERÍA ESPORA

Animal doméstico (2022) de la artista Wiki Pirela, curada por Abigail Valenzuela, estuvo expuesta a finales del año pasado en la galería Espora (Santiago de Chile).

El imaginario y la materialidad de *Animal doméstico* tienen un carácter infantil, despojado de solemnidad y prolijidad, que vuelve su expresión cercana, genuina y en apariencia simple. La escenificación y montaje de las imágenes/ideas (signos, palabras, significantes resignificados, videos, objetos) en su superficialidad y dimensionalidad reflexionan sobre realidades orgánicas muy complejas, que precisamente por el medio (la disposición de cada elemento) intervienen el espacio y generan una experiencia inmersiva.



CÍRCULO (2022) DÍPTICO. FOTOGRAFÍA IMPRESA EN * 61 X 54 X 45 CM – WIKI PIRELA / CORTESÍA DE GALERÍA ESPORA

Quizá no es preciso que haya escrito *experiencia inmersiva*. Mi cuerpo no estuvo en Santiago de Chile, no me pude sumergir (*inmergir*) en *Animal doméstico*. Lo que he podido saber al respecto se lo debo a los registros (Instagram y catálogos), algunas palabras compartidas con la artista y el equipo de Espora. Pero me hago la idea del carácter apelativo del *Círculo* hacia el cuerpo (¿no es el plato –su representación– sobre las tablas –cenital– una invitación a comer contemplando el jardín, el destino –con suerte– de nuestros alimentos y de nosotros mismos? También parece una laptop). En ese sentido el texto curatorial de Abigail Valenzuela abrió ciertas posibilidades. Dice:



MI DRAGÓN ES UNA SILLA (2020). FOTOGRAFÍA IMPRESA EN PAPEL DE ARROZ 35 X 46,5 CM – WIKI PIRELA / CORTESÍA DE GALERÍA ESPORA

“*Animal Doméstico* surge de la investigación desarrollada por Wiki Pirela en su obra titulada bajo el nombre *Mi dragón es...*, que corresponde a una serie de acciones espaciales en las que ha venido trabajando continuamente desde el 2020. Como referencia, la artista tomó uno de los sueños que tuvo durante el largo período de cuarentena –momento en que se alteraron las dinámicas de cómo habitar la esfera de lo público y lo privado– para instalar en el espacio colectivo a objetos domésticos humanizados que caminan con propiedad por las calles contando una historia propia, testimoniando sobre lo que acontece en el dominio de lo doméstico; aquello que siempre parece encontrar lugar en las raíces de lo biográfico”.

Animal doméstico implicó traer el alma a la vida, darle cuerpo psíquico, para poner la realidad en entredicho, un decir *entre* con ella. A propósito, Paula Cortés, directora de Espora apuntó que: “en un momento en que el arte se tecnologiza, volver a maravillarte desde lo más simple es un regalo para las artes visuales hoy. Wiki construye desde la precariedad máxima en cuanto a materiales, pero se acerca sin miedos, sin prejuicios, con una naturalidad que apela a lo básico y profundo de la visualidad”.

Las *comunicaciones* entre los sueños (también básicos y profundos) y la realidad, más allá de la intimidad de la memoria personal, son solo posibles a través de un trabajo (re)creativo: la materialidad del sueño. Pero la exposición no es un recuento del sueño; el sueño, de hecho, no lo sabemos y no hace falta, solo somos testigos de sus transformaciones: los objetos que devino.

Ahora bien, ¿qué es ese dragón? Dice Valenzuela:

“Tal como tradicionalmente se ha configurado la imagen de los dragones, tomando partes simbólicas de diferentes especies, los *animales domésticos* a los que la artista le ha dado voz en esta narración han adquirido la corporalidad de una máquina de coser, que por apodo lleva la Cantante; una silla, que grita ‘yo (no) lucho, yo me adapto’; un inodoro, en el que se depositan flores; una cocina, que irónicamente prepara la palabra ‘nada’ por comida. Estos han sido construidos evocando a lo personal, lo familiar, al cuerpo, al tránsito, a la memoria, al territorio y el sentido de pertenencia”.



MI DRAGÓN ES UNA COCINA (2020). FOTOGRAFÍA IMPRESA EN PAPEL DE ARROZ 35 X 46,5 CM – WIKI PIRELA / CORTESÍA DE GALERÍA ESPORA

¿Qué puede una mesa sola
contra la redondez de la tierra?
Ya tiene bastante con que nada se caiga
cuando las sillas entran en voz baja
y en su torno a la hora se congregan
Eugenio Montejo

Parece que el dragón es algo que se lleva auestas.

El poema de Montejo se titula “La mesa”, está en su libro *Terredad* (1978). Eso, lo familiar, personal, los territorios, su posible pertenencia y poesía, en el caso de Wiki, están ligados al barrio La Unidad en El Cementerio, Caracas, Venezuela, y sus desplazamientos. Hace cinco años Wiki vive en Santiago. Ciudades tocayas (por Santiago de León de Caracas).

La pregunta con la que comienza el poema de Montejo es tan antigua como moderna: la incapacidad de las mesas para cubrir por siempre las mismas piernas, qué decir generaciones, bien sea por el nomadismo ancestral de la humanidad o por la americana circunstancia de estar en *el fin del mundo*, donde se conoció su redondez. Pero las sillas, las sillas serán para una buena mesa la más fiel compañía durante su(s) tránsito(s) por este mundo, aunque las sillas se levantan con facilidad, se mueven más que la mesa, se rompen más a menudo. Y aun así la humildad, la delicadeza en la voz baja de las sillas de Montejo es compartida en cierto grado con la de Wiki, coronada en la calle. En ese *espaldar* que no puede disimular su lucha, pero la deja entre paréntesis, también encuentra el cuerpo *asiento*, un lugar de supuesto reposo, la necesidad (y posibilidad) de reinventarse, adaptarse, incluso si ello implica estar debajo.

Solo en presencia de las mesas, la humanidad, la animalidad y el reino de los árboles (cuando son de madera) los minerales e hidrocarburos (cuando son metálicas o plásticas) tienen un rasgo común: las patas: la mesa, el perro, la silla, el gato, el dragón y las personas (más si se descalzan) tienen patas. Al menos en nuestra lengua.

Y es precisamente sobre una mesa (también sobre un sartén y una cocinita de cartón) donde Wiki pone “nada” (más que una suerte de hambre). Y ahí la obra evoca una *idea* (apenas una palabra) que afecta de forma contundente y dolorosa a Venezuela. Pero la nada en el plato recorre el globo entero (va en todas direcciones, hasta se cae de la mesa): el hambre consumista del capitalismo (que arrasa con bosques enteros, dejando sin alimento y hogar a miles de especies), la del comunismo y sus cínicos desastres, el hambre de las guerras, la escasez de la tierra, sus sequías, sus incendios e inundaciones, el hambre de su explotación y contaminación. ☹

*La versión completa de “¿Puedo jugar?” está disponible en la sección Papel Literario, www.el-nacional.com.

ARTES VISUALES >> APROXIMACIONES CRÍTICAS

Las crónicas visuales de Samuel Sarmiento

"Sin embargo, no solo la fuente originaria de estos relatos proviene de la literatura. También de la vida misma, de las personas y de los contextos que el artista ha ido conociendo en sus viajes. Asimismo, de las tradiciones afrocaribeñas, pues Samuel vive en Aruba desde hace varios años"

SUSANA BENKO

La obra del artista venezolano Samuel Sarmiento pudiera crear equívocos a primera vista. Aquí es cuando decimos que la sola apreciación formal no es suficiente. Más aún: lo visual tampoco es suficiente. ¿Ello pudiera poner

en duda nuestro criterio y capacidad de discernimiento? Tal vez. La primera impresión sería catalogar sus obras de "naif", cayendo en el engaño que supone que su soltura espontánea es "ingenua". Sí, ciertamente el artista se define autodidacta y su figuración parece así indicarlo. Y lo es si pensamos que no ha realizado estudios académicos de arte. Sin embargo, quedar en esta primera impresión, es no ver que en estas obras no solo hay realidades que acontecen más allá del tratamiento formal, sino que señalan, contrariamente, que estamos ante un artista sumamente reflexivo y culto, incluyendo en ello el tema formal.

Su manera de trabajar el color, el espacio, las relaciones figura-fondo son, en buena parte, resultados conclusivos de su observación de las artes del pasado. Pintar o dibujar obviando la perspectiva, por ejemplo, tiene en este caso mucho de lo aprendido de las civilizaciones más antiguas. Había en aquellos una lógica y un interés muy particular en comunicar y testimoniar. Yuxtaponer figuras y objetos unos al lado de otros, sin pretender destacar sus volúmenes o dar ilusión de profundidad, es también una manera de *contar*, de crear una *sintaxis* muy particular. Samuel construye espacios y su profundidad la sugiere mediante las variaciones tonales y la ubicación yuxtapuesta de sus personajes y elementos de la naturaleza. Si esto lo asociamos a la densidad de los relatos que narra,

es evidente el sustrato reflexivo que distingue a este artista. Todo esto sucede en dibujos, pinturas y piezas de cerámica sin que las imágenes pierdan la emotividad y sensibilidad que expresan.

Entonces, todo lo anteriormente dicho cobra mayor sentido si sabemos que Samuel Sarmiento es comunicador social de formación, con maestría en Producción Artística en Valencia, España. Pero, además, sus viajes, residencias creativas en varios países, y sobre todo sus lecturas razonadamente apasionadas de autores tales como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Evelio Rosero, Chinua Achebe y otros más son, puede decirse, modelos "formativos" del artista. Hay en la literatura un proceso creativo y temático interesante de asimilar y, por otro lado, es un complemento fundamental para un artista *comunicador* que ha hecho esencialmente del dibujo –y más recientemente de sus pinturas en gran formato y piezas de cerámica– los medios ideales para contar historias.

Sin embargo, no solo la fuente originaria de estos relatos proviene de la literatura. También de la vida misma, de las personas y de los contextos que el artista ha ido conociendo en sus viajes. Asimismo, de las tradiciones afrocaribeñas, pues Samuel vive en Aruba desde hace varios años. Esta isla, colonia del reino holandés, ha ido perdiendo sus raíces debido a los intereses comerciales que genera el turismo. De allí sus *crónicas visua-*



LA EXTRACCIÓN DE SAVI O GUARAPO DE PALMA, CERÁMICA / SAMUEL SARMIENTO

les, cuya riqueza de contenidos, provenientes de la imaginería popular, él trata de preservar. No es de extrañar que los mitos, las fábulas, así como los cuentos de animales y de elementos diversos de la naturaleza que caracterizan a nuestras regiones, estén de alguna manera *narradas* en sus obras.

Pero no todo es encantamiento en este imaginario. Hay realidades que ocurren con toda su crudeza que conforman nuestra historia contemporánea. *La belleza no es nada sino el principio de lo terrible* escribió Rainer María Rilke en su primera *Elegía*. Las obras de Samuel fascinan por su capacidad de fabular y

de traducir en imágenes plenas de luz y de color cuentos que son también de horror: el desarraigo, el desplazamiento, las extracciones de las riquezas de la tierra, la destrucción de la fauna y de la flora, en definitiva, del medio ambiente. Igualmente, la discriminación contra los migrantes o bien la extracción de la inteligencia por medio de la fuga de profesionales formados en Venezuela. En resumen, un proceso de pérdida de valores, de identidad y del sentido de pertenencia. En estas obras, de paisajes casi idílicos, está latente ese otro lado de la historia. Como decía el poeta en la misma *Elegía*: *Todo ángel es terrible...* ☹

EXPOSICIÓN >> JAIME GILI EN LA SALA MENDOZA

La repetición como búsqueda del orden en el caos. Los ñawis de Jaime Gili

En alianza con la Galería Henrique Faría New York, la Sala Mendoza inaugura el próximo 23 de marzo, la exposición *Ojo*, conformada por 60 obras de diverso formato, más un mural de escala monumental. Permanecerá abierta hasta el 27 de mayo

VERÓNICA LIPRANDI

En el año 2022 Jaime Gili realiza una residencia artística de un mes en el Centro de Arte Kiosko, en Bolivia. Durante su estadía, visita en la región de Sucre, los pueblos indígenas Tarabuco y Jalq'a y el museo textil ASUR. Como suele suceder en los viajes, algo llama su atención. No parece coincidencia que el artista, de naturaleza escéptica, se detenga a reflexionar sobre una figura geométrica que simbólicamente sugiere un cuestionamiento existencial. Conecta con las figuras romboidales que aparecen en los tejidos tarabuco, y reflexiona sobre su sentido, su forma, significado y sobre todo sobre la presencia reiterada. Gili descubre que los rombos no solo son comunes en diferentes motivos decorativos desde la antigüedad, sino en su propia pintura.

La búsqueda inquieta de la disposición de las cosas y los orígenes del mundo es una necesidad inevitable, los mitos originarios se crean a través de la descripción de la naturaleza y la interpretación del mundo tangible. Por otro lado, la comprensión del plano sobrenatural nos atrae y

nos obliga a hurgar lo multidimensional para explicarnos entre nosotros quiénes somos. En las culturas ancestrales y a lo largo del planeta, los patrones geométricos repetitivos más comunes son las combinaciones teselares bidimensionales. Las más básicas, llamadas teselas regulares, formadas a partir de triángulos equiláteros, cuadrados y hexágonos, incorporan al rombo en su configuración: en la primera, al unir dos triángulos y en la segunda al rotar el cuadrado y en la tercera el hexágono se obtiene al unir tres rombos.

En el caso del pueblo tarabuco, los tejidos nos hablan del mundo real, los paisajes, la planicie, los animales con los que conviven, las actividades humanas de producción, sobrevivencia y rituales. En el diseño hay una marcada jerarquía, una zona central donde se describe gráficamente el mundo en el que viven, bordeada por dos franjas laterales con líneas en zigzag que simbolizan los caminos, y figuras romboidales: los *ñawis* u ojos. En contraparte a la terrenalidad y racionalidad de los tarabuco están los textiles de los jalq'a, donde este pueblo representa, confundiendo la figura y el fondo y sin bor-



JAIME GILI / ©PAUL BENCE



NYAWI 14 / JAIME GILI

des delimitados, el *ukhu pacha*, el espacio mítico interior o debajo de la tierra habitado por los animales fantásticos o *khurus*. Es pertinente preguntarse si los *ñawis*, en el límite de la tierra tarabuco, no podrían ser ojos o portales que nos permiten atisbar un poco más allá¹.

Gili expresa en su trabajo su cotidianidad. Su obra, una íntima conexión entre geometría y color, está usualmente acompañada de un título que nos refiere a una atmósfera, un hecho histórico, una persona, un significado. La obra de Gili, como los símbolos, es referencial, ambos guardan contenidos. En su obra, la abstracción geométrica no tiene un patrón regular, sin embargo es calculada, el artista suele estar en control. En esta serie de papeles que denominó *Ñawis* u *Ojos*, Gili se expresa de forma más libre y espontánea. Experimenta con el motivo,

el tiempo de ejecución y el color del spray. La serie *Ñawis* fue realizada como un trabajo rápido, tal vez como acto impulsivo y catártico, repitiéndose sobre un mismo tema, tan sencillo que no permite mucha variación. El uso del spray acrílico sobre papel imprime bordes de líneas ambivalentes, un lado limpio y perfecto y el opuesto suave y desdibujado. También implica colores y combinaciones inusuales que, con su estridencia, nos recuerdan los colores tornasolados y rebeldes con los que experimentaba Miguel Ángel en los ropajes de los videntes; ubicados en los laterales de las escenas de la creación de la bóveda de la Capilla Sixtina. No es primera vez que Gili utiliza el spray, pero en esta ocasión lo hace sobre papel, soporte plano en contraposición a la superficie metálica y tridimensional de los automóviles que el artista interviene en al-

gunas de sus obras anteriores. En la serie *Ñawis*, Gili crea imágenes tridimensionales, dinámicas y con profundidad, con ejes que se repiten de manera concéntrica, pero evadiendo la perfección, los extremos no coinciden rompiendo la simetría y los patrones.

Gili se encuentra con otras culturas que lo confrontan con la propia. Observa –con otros ojos– su propia realidad. Parece importante vincularse y conseguir puntos de encuentro entre ambas. Como la acción de rumiar un pensamiento, el artista repite, deconstruye, reordena, transforma el significado. No lo hace a través de las historias orales sino de las visuales, aplacando el caos, aunque sea temporalmente, conectándose a través de su expresión personal del orden. ☹

¹ Como menciona Gili en su reflexión, son motivos sencillos que conseguimos como base en muchas culturas. En otras culturas indígenas, esta vez localizadas en Venezuela, vemos aparecer el rombo en algunos de sus tejidos y cestería. Los warekena y los arawak usan el rombo para simbolizar el cachete del pez Caribe que a su vez es asociado con un órgano femenino con dientes. En el caso de los ye'kwana, con sus sofisticados diseños de cestería, vemos cómo el rombo simboliza las escamas del morrocoy sobrenatural *wayámu-kádi*. En su libro *Simbología de la cestería ye'kwana*, Charles Brewer Carías se cuestiona la relación entre su significado más terrenal (el morrocoy como un animal literalmente pegado a la tierra) y su representación sobrenatural. Para los wayana (ubicados en Surinam y la Guayana Francesa) el rombo simboliza un espíritu.

EXPOSICIÓN >> ORÍGENES Y ORIGINARIOS, DE BARBARA BRÄNDLI

Barbara Brändli: La invención de lo primitivo

El ensayo que sigue — magnífico, riguroso, revelador— fue publicado en la edición del *Papel Literario* del 8 de julio de 2018. Lo hemos pautado nuevamente, a propósito de la exposición *Orígenes y originarios*, actualmente abierta en la Universidad Católica Andrés Bello

ARIEL JIMÉNEZ

Una nostalgia de los inicios, y de la pureza primitiva que habría sido la suya, atraviesa el pensamiento de Occidente, hasta hoy incluso. De siglo en siglo, durante milenios, la añoranza de ese momento a la vez rudo y feliz de los primeros tiempos, parece jugar en el imaginario colectivo un rol similar —o al menos equivalente— al que tiene la infancia en el plano individual: la de un remanso de paz y equilibrio, un tiempo bendito que habríamos perdido y al que soñamos regresar. Son muchas las formas que ha tomado y toma esta espera milenaria, acaso constitutiva de la especie, desde las manifestaciones míticas de una supuesta edad de oro (que Ovidio recoge al inicio de sus *Metamorfosis*), y donde “castigo y miedo no había”, hasta las utopías revolucionarias de los siglos XIX y XX, convencidos de que tras la ruptura necesaria —obligatoria, ineluctable— con la civilización corruptora, se instalaría por fin, y a perpetuidad, un régimen de concordia y bienestar.

Pero esa virginidad primera, ese mito de los orígenes que fecunda el presente, fue siempre doble: “siempre ha habido dos arcadias: la hirsuta y la lisa, la sombría y la clara, el hogar de los placeres bucólicos, el dominio del pánico primitivo” (1). Porque si la existencia fue allí placentera y tranquila, lo fue a la vez en medio de la más austera y rústica sencillez, al borde —o casi— de lo salvaje. Y así vivió el ciudadano culto de la Roma imperial, en medio de los apetitos de la urbe, soñando con la vida campestre de una arcadia inventada. El mundo cristiano vivió y vive también así, a la expectativa de ese advenimiento milagroso y redentor, cuando en el futuro la humanidad sea redimida de sus pecados, y los elegidos puedan retornar a la dicha y al eterno sosiego del Paraíso, esta vez al lado de su creador, Dios del universo. Y mientras ese día prometido llega, se admira al anacoreta en su abandono, en su soledad hurañá y su desprecio de lo mundano.

Se sabe que el “descubrimiento” de América reactivó en los europeos del siglo XVI, y no entre los menores, la esperanza de reencontrarse aquí con la tierra prometida, y que los indígenas con los que se topó Colón en las islas del Caribe le hicieron pensar que había encontrado una humanidad todavía pura, que vivía desnuda y sin malicia en medio de un verdadero paraíso vegetal, como salidos apenas de las manos del creador (2). Seres, pues, que compensaban ese estado hirsuto y falto de artificio en el que se encontraban, con las bondades de lo natural, y que si se les podía tildar de bárbaros, solo podría serlo como lo afirmaba Montaigne: “por haber recibido muy pocas mane-



JÓVENES SANEMÁS. KANARAKUNI, REGIÓN DEL ALTO CAURA, ESTADO BOLÍVAR, VENEZUELA. 1964 / BARBARA BRÄNDLI (COLECCIÓN C&FE).

ras del espíritu humano, y por estar todavía hartos cerca de su ingenuidad primitiva” (3). Nunca nadie vio, ni podrá quizás ver, un ser humano por completo desprovisto de toda dimensión cultural, alguien a secas “silvestre”, pero siempre o casi se lo supone ingenuo y manso, porque preexiste la conjetura de que, apegado a las leyes de la naturaleza, todo individuo es bueno y solo la civilización lo pervierte. Así lo soñó Rousseau, describiendo al caribe de Venezuela como una especie de soldado espartano, espontáneamente virtuoso, fuerte y sano por el simple ejercicio de su cuerpo, sin apoyo ni de las artes ni de las ciencias, sin otras exigencias que la de su subsistencia inmediata, y libre precisamente por su desapego absoluto ante lo material. “¿Qué yugo podría en efecto imponerse a hombres que no necesitan nada?” (4).

Y todo ese imaginario del hombre primigenio y su autenticidad “natural” formaba parte del bagaje intelectual y sensible que trae consigo Barbara Brändli cuando se instala en Caracas con su esposo, el arquitecto venezolano Augusto Tobito. Y ella, la sofisticada bailarina clásica, que trabajó en París como modelo y asistente de fotografía, se encontró de repente en un pequeño país del tercer mundo, en medio de un entorno cultural que soñaba con modernidad y progreso:

“¿América del sur? Vagamente sabía dónde quedaba Venezuela. Me vine para acá en diciembre de 1959, y fue un cambio total. Creo que me salvó la fotografía. Ya no podía ser modelo, y tenía con la fotografía algo que hacer” (5).

Sus primeros trabajos, como podía esperarse, se dieron en el entorno profesional de la danza, su pasión más temprana, y pronto tuvo la oportunidad de publicar su primer libro de fotografías, *Duraciones visuales*, 1963, con texto de Sonia Sanoja y diseño de John Lange. Pero en ese país que deseaba borrar con concreto armado su pasado rural y pueblerino, ella seguía pensando en los primitivos que descubrió en los museos etnográficos de Suiza, en los libros de arte y antropología, y que vivían aún —eso le decían— en los bosques casi ignorados del sur:

“Desde niña esa idea constituyó mi más grande anhelo. Buscar al hombre primitivo, en todo momento, atraviesa

mi trabajo como un hilo rojo. Y cuando vi esos primeros indígenas recibí un gran choque; ahí estaban ante mí los hombres de la prehistoria que tanto buscaba, con su terrible fuerza vital y espontaneidad” (6).

El impacto que sufrió al llegar por primera vez a una comunidad indígena, el 3 de abril de 1962, fue para ella fundamental, “tan fuerte para mí como para los astronautas la llegada a la luna”, diría años después, y en los textos que escribe, en sus diarios y en las pocas entrevistas que se le hicieron, sus descripciones del mundo indígena cobran el tono inspirado de Colón en 1492, de los “Caníbales” en los *Ensayos* de Montaigne, o del Rousseau de los discursos sobre el restablecimiento de las ciencias y las artes o el origen y fundamento de la desigualdad entre los hombres. Porque al interior de la mujer delicada, absolutamente urbana, que fue Barbara Brändli, parecía latir el corazón del hombre agreste y áspero que puebla los bosques en el imaginario alemán desde las crónicas de Tácito, y que ella sin duda debió conocer en su Schaffhausen natal, de la suiza alemana (7).

“Tengo mil preguntas. Quisiera conocer a estos hombres, saber cómo son en la intimidad, tienen algo tierno dentro de ellos, algo puro.

Aquí estoy nerviosa, de vez en cuando se me quita el miedo y entonces veo claro, sueño, quisiera tener una vida larga aquí, con esta gente sencilla que no se pierde de lo esencial. Ellos son felices. Aún no son víctimas de los tiempos de la técnica y de todos los infernales equipos de las carreras, fuentes de infelicidad” (8).

Y ese ideal ambiguo del salvaje ha permanecido siempre activo, como un antídoto contra los males de la civilización, un elixir rejuvenecedor, revitalizador, a tal punto que no hay intento moderno de desarrollo y progreso material que no esté en cierta forma basado y a la vez contradicho, martirizado, por ese llamado de la tierra, de los bosques inmemoriales y de nuestro origen animal, que sería catastrófico olvidar. Eso es el arte moderno, eso las telas de Picasso y Braque entre 1907 y 1912: una profunda innovación pictórica, cierto, una ruptura desconcertante que el público de entonces vivió como algo radical, casi bárbaro, con las tradiciones

más arraigadas en el Occidente cristiano, pero que en realidad hundía sus raíces en una genealogía de lo primitivo que lo sustenta y lo nutre constantemente con la misma potencia.

De allí que ir a los bosques del sur venezolano, en la zona guyano-amazónica, para encontrarse con ese hombre de la prehistoria que ella describe en sus notas biográficas (los Ye’kwana y Sanemá de Kanarakuni) era, sí, salir del orbe de lo civilizado, pero no para perderse en la opacidad de una naturaleza informe, por completo ajena a lo que ella misma era, sino para regresar simbólicamente a los orígenes, para recibir de nuevo las aguas del bautismo y reencontrarse de alguna forma con lo que se supone fueron Adán y Eva antes del pecado original. Por eso, quizás, el sentimiento de extrañeza que Bárbara dice sentir al encontrarse frente a frente con esos seres de otro tiempo, cercano al que todo individuo culto siente todavía ante las telas de Picasso y Braque, o ante las máscaras y fetiches de los artistas africanos (*les nègres* que los colonos franceses miraban con desprecio), mezcla extraña de placer y opacidad, de profundo placer estético y de una casi completa incapacidad para describir aquello que se siente, lo que surge de esas formas primitivas, deformes, que nos atrapan. Solo, tal vez, si es cierto que nuestro inconsciente recela todavía huellas profundas e indelebles de nuestro más remoto pasado psíquico y orgánico, como lo sugiere Jung, solo allí deben situarse las zonas que esas extrañas imágenes activan en nosotros. Y es de allí de donde debe surgir ese “algo que está casi por debajo de la piel”, ese “fondo invisible que hay detrás” de las cosas, “debajo de la apariencia”, y a las que Barbara Brändli dice “enfrentarse” con su cámara.

“Al encontrarlos —asienta— sentí un sobresalto inesperado porque me sentía ante algo que contenía una enorme fuerza y un gran poder de atracción” (9).

Lo que surge de allí, de ese ejercicio fotográfico, de ese enfrentamiento, no es, ni podía ser, un simple registro, un reportaje en imágenes, sino algo a la vez más complejo e interesante, más cerca de la invención que de la anotación sensorial, más atado a lo que Georges Didi-Huberman define como la capacidad de figurabilidad, que ca-

racteriza a una obra de arte, que de lo figurativo, más del lado de lo visual que de lo visible. Imágenes que antes que captar, resaltan, o hacen visible algo que la mirada capta “debajo de la piel”, que construyen al menos tanto como registran lo visible y lo hacen legible para su espectador.

Y esta capacidad constructiva de la fotografía; de sus encuadres y de la manera como aíslan un personaje, de los juegos de luz y sombra que el fotógrafo persigue y explota, de los efectos de perspectiva que enaltecen o neutralizan un objeto o persona, se hace a veces detectable —se delata en su trabajo constructivo—, en la imagen ya editada y publicada por su autor, claro, pero igual e inclusive con mayor claridad, en los contactos, específicamente en las series que se hacen en torno a un mismo motivo, y en los que deviene casi factible seguir el pensamiento de quien sostiene la cámara y la dirige hacia su modelo. Y así se le ve acuchillarse o ubicarse en un lugar ligeramente elevado, acercarse o alejarse, provocando o evitando las situaciones de contraluz, en busca precisamente de algo que no se deja ver de inmediato; de un contenido, un valor, que precede en su mirada al acto de fotografiar, y que orienta en un sentido o en otro el estímulo lumínico que viene del exterior para afectar la película sensible al interior de su cámara. Porque la luz tiene ese algo de fluido que no puede ni debe bloquearse, sino que debe “embaularse” como un río, para hacerlo dócil a nuestras intenciones, para que pueda obedecer a esa voluntad expresiva que guía las acciones del artista.

Entre los contactos de su trabajo en Kanarakuni (1964), hay uno de especial interés para comprender los procesos en juego, y cómo la mirada del fotógrafo “encauza” lo que tiene ante sí para alcanzar sus objetivos. Se trata de un pequeño conjunto de imágenes donde Barbara Brändli registra el juego de los niños con el fuego, en la sabana sagrada de los Yekuana del alto río Caura, en las faldas del Sarisariñama. Es evidente que para alguien que se acerca a ellos fascinado por esa vida primitiva, que admira y quiere captar “en lo profundo”, estar en una sabana venerada por los indígenas (pequeño remanso de luz en medio de bosques inmensos, al pie de formaciones rocosas que cuentan entre las más antiguas del planeta), jugar con fuego no puede despertar zonas de sentido muy peculiares, que tocan en lo íntimo a cada individuo, y un símbolo de potencia inigualable. Y era evidente que una fotografía como ella buscaría captar, resaltar, hacer evidente, todo lo que ese acontecimiento le inspiraba, y donde seguramente se agolpaban todas juntas las imágenes de pureza y primitividad humanas que alimentan el pensamiento de Occidente, y que guiaban entonces los movimientos de su cámara. Y entonces se revelan algunos de los mecanismos por medio de los cuales una imagen puede construir, e incluso producir, la imagen que la película sensible atraparé luego como si se tratara de una simple huella proveniente de afuera.

Los ángulos donde el cielo se hace visible, arriba a la izquierda, así como la luz que baña el paisaje y el cuerpo del niño que salta sobre las llamas, abajo a la derecha, indican claramente que la escena ocurre de día, tal vez ya en la tarde, pero en todo caso todavía en pleno sol. Y no obstante, la mayoría de las imágenes sugieren escenas casi nocturnas, donde los cuerpos se reducen a siluetas negras, a simples sombras. Y ese efecto no es un producto azaroso, no en manos de una fotografía experimentada, sino resultado de una voluntad consciente, pues es patente que buscó casi siempre situaciones en las que los personajes se encontraran a contra luz, no solo entre el fuego y el fotógrafo, sino también contra la claridad del cielo. Y todo fotógrafo sabe que sus sujetos quedarán entonces subexpuestos y en penumbras. Si a eso le agregamos la decisión de cerrar el diafragma al máximo, el resultado es exactamente el que vemos, de escenas que diríamos nocturnas, y donde los personajes, sobre todo cuando están en movimiento, quedarán desenfocados y entre sombras.

(Continúa en la página 10)

Barbara Brändli: La invención de lo primitivo

(Viene de la página 9)

Una imagen delata, por su contraste, la voluntad de la artista. Se trata de la toma, abajo a la derecha, donde vemos el cuerpo iluminado del niño que juega con el fuego saltando sobre él. Y si allí podemos verlo correctamente, y si se hacen visibles su piel y los detalles del entorno, es porque no estaba a contraluz, como las demás tomas, hechas casi frente al sol, sino enmarcados –él y el fuego– por la montaña del fondo, y porque al abrir el diafragma del lente la influencia de la luz ambiente disminuye el impacto óptico del fuego. Pero el resultado es una imagen casi banal, de una realidad que por su cotidianidad trae sus personajes hacia el presente que comparten con la fotógrafa, cuando lo que ella buscaba era, por así decirlo, alejarse justamente de lo cotidiano para adentrarse en la idea que tenía en mente; ese ser primitivo con el que soñaba y quería atrapar en una imagen elocuente: “A plena luz del sol, solo se capta lo que ve el ojo, y el resultado no es creación” (10). Y por eso escoge las escenas a contraluz, donde las siluetas negras acrecientan la fuerza del fuego y distancian a sus personajes del aquí y del ahora, acercándolos al concepto. Y ni siquiera le interesan todas, porque aquellas donde los movimientos le son familiares, como los que podemos ver en los recuadros del centro, a la derecha y a la izquierda, son descartadas. No, las que le intrigan e interesan en realidad son aquellas donde algo distinto emerge de las sombras, las dos donde el cuerpo del niño se deforma, como en el encuadre del extremo superior derecho, con esa cabeza enorme, la espalda quebrada y sus piernas de insecto, o donde, como ocurre abajo a la izquierda, sus miembros aparentan dislocarse en movimientos forzados, su torso y sus brazos hacia la izquierda del personaje, sus piernas hacia la derecha, en un escorzo casi manierista, o expresionista, que no puede sino recordar las danzas primitivas de Emil Nolde (Sus *Bailarinas con velas*, de 1913, por ejemplo), justamente porque sus brazos y piernas parecen moverse en direcciones contrarias, como se supone lo haría un salvaje, un ser que no ha aprendido a

modular sus movimientos, porque no sabe dominar los apetitos del cuerpo.

“Mi creación es del presente inmediato. Aunque el rasgo sea premeditado, no creo en forzar ni el pasado ni el futuro. Tengo que estar muy pendiente de poder captar el segundo preciso de una creación preconcebida pero percibida en el presente de un rasgo muy preciso [...] En mi fotografía tiene que ocurrir instantáneamente lo que he ideado antes del clic! Las cosas que más me interesan ocurren en ese cuarto de segundo consagrado” (11).

Está claro, pues, que lo esencial de lo que Barbara Brändli fue a buscar a Kanarakuni, en las cercanías de la Caura, estaba ya en su mente, formaba parte de esa herencia cultural que una larga historia depositó en ella. Era algo que anidaba en su interior y afloraba en su fotografía al contacto de los indígenas, se activaba con ellos, como se activan en la semilla los códigos genéticos que la cháchara inmemorial de su especie inscribe y encapsula en sus entrañas, a la espera de un momento y un terreno propicios. Y por eso no es nada sencilla la producción de una imagen (en particular, claro, la de una imagen significativa), ni algo completamente consciente, sino un entramado de percepción y de remembranza, de dato concreto y de deseo, de invención y de registro, que lanza sus raíces hasta lo más hondo de un individuo. Algo en ella precede la escena que habrá de fotografiar, cierto, y ese algo guiará sus gestos, pero nada de eso sucedería si no existiera el estímulo propicio proveniente de afuera, si su influjo no penetra en ella hasta hacer germinar lo que lleva por dentro:

“Creo que volvió a llover. Debería lavar mi ropa, debería escribir, pero no tengo capacidad para nada. ¿Por qué? Porque quiero ver y sentir, quiero dejar que las cosas me penetren” (12).

Ahora, claro, Barbara Brändli no escogió –o no siempre– sus temas, porque no dependía de ella que sucediera esto o aquello en el poblado que visitaba, sino que trabajó a partir de lo que esa comunidad vivió en el lapso relativamente corto que compartió con ellos. De allí que su trabajo con los Ye’Kwana de Kanarakuni y Santa



ISAAC CHOCHRÓN, JOHN LANGE, BARBARA BRÄNDLI Y JOSE LEDEZMA / ©ARCHIVO DE FOTOGRAFIA URBANA

María de Erebató no pueda considerarse como un registro completo de todas las manifestaciones de su existencia individual, familiar y colectiva, sino de lo que en ese tiempo (de uno a tres meses en cada expedición) le fue posible experimentar, e incluso de aquellos aspectos que por alguna razón captaron su atención con mayor fuerza. Son muchas, pues, las áreas que se nos escapan, y aun así alcanza la amplitud suficiente para expresar a la vez la rudeza que puede alcanzar la vida entre ellos, como los momentos de intimidad y paz virginal que Brändli buscaba incansablemente, y también por supuesto el sello que ella, y su historia cultural, imprimían en cada una de las imágenes que capturaba. De allí, además, que el resultado oscile entre el registro etnográfico y la invención formal; entre lo que el lente capta dócilmente, en puntos de vista cercanos a la visión normal o “normada” (la de un individuo de pie ante su motivo, bajo una luz homogénea, sin puntos de vista especiales), y aquellas donde el autor busca encauzar lo que tiene ante sí (variando los puntos de vista, jugando con las luces y las sombras, buscando o eludiendo los juegos de contraluz, y luego manipulando hasta donde lo cree conveniente las posibilidades del copiado en el laboratorio), para expresar lo que siente ante su objeto de interés.

Porque tampoco estuvo completamente libre a la hora de pensar su trabajo, sino que, a la pasión personal que la movía, se unió un pedido institucional concreto y un contrato que debía respetar. Sus expediciones al sur venezolano se hicieron en efecto financiados (al menos durante

tres años), por y para el Center of Latin American Studies, de la Universidad de Los Ángeles (UCLA), entonces dirigido por Johannes Wilbert, y tenían un objetivo preciso: registrar lo que el profesor Wilbert llamaba “la cultura material” Ye’Kwana. De manera que muchas de sus imágenes respondían expresamente a ese pedido de rastreo formal y, en principio al menos, “objetivo” de sus temas. Ya luego, una vez honrado su contrato, Bárbara Brändli podía por supuesto entregarse a esa exigencia expresiva que la había llevado a Venezuela, a uno de los rincones más recónditos del sur, en busca de los seres arcaicos con los que soñó desde su infancia.

Son esencialmente cuatro los núcleos donde Brändli trabajó con suficiente profundidad como para considerarlos, al mismo tiempo, expresión acabada de su práctica fotográfica y registro (sin duda incompleto, pero ampliamente representativo), de la vida Ye’Kwana. A través de ellos, podemos hacernos una idea del tipo de existencia que fue y sigue siendo la de un poblado Ye’Kwana en las selvas de Sur América e incluso, tal vez, agazapado entre sus imágenes más personales, atrapar algo de esa pureza primitiva que anida en el imaginario occidental desde los tiempos de Ovidio y más allá, hasta las fuentes hoy perdidas de la humanidad en su conjunto. ☉

(1) Simon Schama. *Le paysage & la mémoire*. París: Ed. Du Seuil, 1999, p. 585. Recordemos que la palabra pánico proviene de Pan, el dios griego de los pastores y los bosques, personificación de los poderes viriles. Era un personaje híbrido, mitad

hombre, mitad cabra, que materializaba la vertiente salvaje de lo humano. Se le atribuye la capacidad de producir terror en sus víctimas, de allí la palabra pánico.

(2) “Ellos andan todos desnudos como su madre los parió, [...] no traen armas ni las cognosçen, porque les mostré espadas y las tomaban por el filo y se cortavan con ignorancia”. Cristóbal Colón. “Diario del primer viaje, 1492”. En: *Cristóbal Colón, textos y documentos completos*. Madrid: Alianza editorial, 1982, 1984, p. 31.

(3) Michel de Montaigne. *Essais*. París: J. Bry ainé, libraire-éditeur, 1859, p. 98. Digitalizado y puesto en línea por Gallica, de la Bibliothèque Nationale de France.

(4) “Los caribes de Venezuela viven entre otros a este respecto en la más profunda seguridad y sin el más mínimo inconveniente. Aún estando casi desnudos, dice François de Corréal, no dejan de exponerse intrépidamente en los bosques, armados solamente de la flecha y del arco; pero nunca hemos escuchado que alguno de ellos haya sido devorado por las bestias”. Jean-Jacques Rousseau. “Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes”. En: *J.J. Rousseau, Citoyen de Genève, Oeuvres complètes*, tomo octavo. París: l’Imprimerie de P.F. Dupont et fils, 1819. p. 183 para la primera cita; p.17 para la segunda.

(5) María Teresa Boulton. “Conversación con Barbara Brändli”. Caracas, 2010. Texto inédito.

(6) Barbara Brändli. Información personal. Caracas, 1990.

(7) Para comprender el peso que alcanza el ideal del hombre rústico de los bosques en la cultura alemana, podría consultarse *Paysage et mémoire*, de Simond Schama. París: Ed. Du Seuil, 1999. En particular el artículo “Der Holzweg: La traque à travers bois”, que Schama le dedica al interés de la alta oficialidad del Tercer Reich por la descripción que hace allí de los alemanes durante la antigüedad romana, donde se les describe como seres sin duda rústicos, casi salvajes, pero independientes y altivos.

(8) Barbara Brändli. *Diarios de Kanarakuni*, 1964. Textos inéditos conservados en los Archivos de la Colección Carolina y Fernando Eserverri, Caracas.

(9) Juan del Cárcamo. *Una bailarina suiza en la selva con los waicas*. Suplemento de *El Nacional*. Caracas: 25 de junio de 1967.

(10) Lucía Yáñez Quintero. *Su entreluz*. Entrevista con Barbara Brändli. *Papel Literario de El Nacional*. Caracas: 3 de noviembre de 1968.

(11) Lucía Yáñez Quintero. *Op. cit.*

(12) Barbara Brändli. *Diarios de Kanarakuni*. *Op. cit.*

EXPOSICIÓN >> A PROPÓSITO DE ORÍGENES Y ORIGINARIOS

Barbara Brändli: la pasión por lo primario

“Similares sensaciones se tienen en la selva profunda. Allí donde casi nadie va. Porque las personas van como turistas. Hacen los paseos de la misma manera que se alistan en unos paseos para las grandes ciudades. Estuvieron ahí, pero no lo sintieron. No disfrutaron el silencio”

BEATRIZ SOGBE

Son pocos que han tenido la vivencia de ver el firmamento en la selva y en los páramos. Es una sensación única que hace que los cinco sentidos se potencien. La limpieza del aire, el silencio, la ausencia de luz artificial permite que se aprecie el firmamento de una manera única y especial. No es casual que en los páramos merideños haya un telescopio. Y los indígenas que tienen esas vivencias diariamente han percibido esas señales como dioses. Dioses de la luna, del sol, de la tierra, del agua. Es un respeto total hacia la naturaleza.

Barbara Brändli (Suiza, 1932 – Caracas, 2011) y su marido, el arquitecto Augusto Tobito (Venezuela, 1921 – Suiza, 2012), tenían una casa en el páramo merideño. Y percibieron esas emociones que se transformó en el libro *Los páramos se están quedando solos*. Y es que en la sobriedad de ese paisaje se

percibe con más nitidez los sabores del trigo, los olores de la lana, la calidez de un fuego, los sonidos del silencio, el crepitar de la leña y las diferentes caídas del agua. Sentir las texturas de las piedras y las tapias. La vista se engolosina con los verdes, las cascadas, los frailejones aterciopelados, el musgo adherido a las piedras.

Similares sensaciones se tienen en la selva profunda. Allí donde casi nadie va. Porque las personas van como turistas. Hacen los paseos de la misma manera que se alistan en unos paseos para las grandes ciudades. Estuvieron ahí, pero no lo sintieron. No disfrutaron el silencio. Pero los indígenas que están ajenos a esos quehaceres del hombre de ciudad saben y reconocen esos aromas, los tiempos de las floraciones, el movimiento de las estrellas y respeta la naturaleza que le proporciona abrigo, techo, comida y felicidad. De noche en esos lugares se enciende la luz del universo. También esa viven-

cia Brändli nos la transmite en el libro *Los hijos de la luna*.

Por una no casual coincidencia la mayoría de los documentos que poseemos de los indígenas han sido documentados por personas que, venidas de otras tierras, han registrado el quehacer indígena. Graziano Gasparini se ocupó de detallar el proceso constructivo de sus viviendas y según sus palabras “antes de que no quede nada”. Su hermano Paolo lo acompañó en esa tarea. Igualmente, la rumana Thea Segall lo hace con la vida indígena, pero será Barbara Brändli quien hará el testimonio más hermoso, no solo de los yanomami, sanemá y makiritare, sino de los pueblos de los páramos merideños. No es de extrañar que llame a curiosidad de quien viene de tierras más cultas la simplicidad de la vida de los indígenas. Ellos no necesitan sino de lo que tienen a su alrededor. Su felicidad proviene de apreciar lo que otros no ven.

Para los pueblos indígenas venezolanos (warao o yanomami) la palma moriche o planta de la vida (Mauritia flexuosa) y la palma pijiguao (Bactris gasipaes) son objetos de culto. Para ellos esas palmas tienen un uso infinito. De sus hojas obtienen la cubierta para los techos de las viviendas y la fibra para el chinchorro y cestas. De su tronco hacen la estructura de sus viviendas. Con sus frutos fermentados hacen unas bebidas embriagantes y afrodisiacas. De las espigas del pi-

guao arman la punta de las flechas y hacen agujas para coser los chinchorros, de sus flexibles ramas hacen el arco. Nada se pierde, pero tampoco se desperdicia. Ese ritual tiene lugar en el mes de febrero cuando la palma da sus frutos y ellos los mastican. Brändli documenta como los yanomamis se mimetizan con la naturaleza hasta utilizar sus pies como herramientas. Pero lo hace no solo de manera respetuosa, sino poética. La luz de sus rostros no es de los flashes, sino el reflejo de las estrellas, que le da una especial aura caravaggiesco –que se vuelve un claroscuro de vida y de luz. Y la fotografía transmuta el documento en poesía. Con un mínimo uso de recursos –como corresponde–, todo este material no deja de estremecernos y generar conciencia ecológica y vivencial.

En los espacios de la UCAB, María Teresa Boulton y Johana Pérez Daza –en una hermosa unión de generaciones– realizan una curaduría homenaje a Bárbara Brändli, donde podemos ver diapositivas y películas tomadas por ella, que son mostradas de manera inédita. Ambas hacen un diálogo entre los indígenas –en cuanto a lo primitivo– y las imágenes tomadas por el telescopio Webb, que revelan hoy, lo que los yanomamis apreciaron hace siglos.

Es así que aquellos tomados como primitivos, adoran la naturaleza y la respetan porque saben que deben vivir de ella. Mientras tanto el hombre

“civilizado” la violenta en el arco minero, por ejemplo. La naturaleza lo reclama en terremotos, como el de Turquía y Siria, pero el hombre no se inmuta. El tirano asesina a inocentes, en guerras absurdas que le cuestan millones al mundo y mucho dolor. Inventa virus que generan pandemias y quedan impunes. Pueblos que emigran, sin sentido ni rumbo, por América Latina. O toman peligrosas barcas para atravesar el mediterráneo, generando diásporas hambrientas y vilipendiadas por ciudadanos inconscientes. Todo por la ambición de poder de unos déspotas. Como dijo Barthes: “los mayores tiranos del pueblo han salido casi siempre del pueblo”. Definitivamente al analizar el infinito solo somos capaces de nuestra incapacidad para entenderla.

Llama la atención que mientras nos preocupamos por el destino de documentos fundamentales como el de Graziano Gasparini, algunas colecciones del arte venezolano y/o algunas obras de arte del pasado que nos llegan y deberían estar en nuestros museos, han desaparecido. El Estado mira hacia un lado, con desprecio, nuestra memoria y tenemos que agradecer a privados que acepten ser custodios de colecciones completas. Ya muchas de las mejores piezas fueron compradas por museos americanos. Duele mucho que tengamos que viajar al exterior para estudiar nuestra historia. ☉

EXPOSICIÓN >> ORÍGENES Y ORIGINARIOS, DE BARBARA BRÄNDLI

Homenaje y relectura de la obra de Barbara Brändli en la UCAB

"Nacida en Suiza (Schaffausen, 1932), Brändli se radicó en Venezuela desde 1959 dedicando su vida a la cultura del país, a través de su fotografía tanto de indígenas de la región del Orinoco como de los campesinos de Los Andes, sus costumbres y su artesanía. Es considerada pionera del fotolibro en Latinoamérica, especialmente con *Duraciones visuales* (1963) y *Sistema nervioso* (1975)"

JOHANNA PÉREZ DAZA

Nuevas relaciones se conjugan en *Orígenes y originarios*, exposición fotográfica de Barbara Brändli en la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). La muestra presenta una relectura de la obra de Brändli, siendo a la vez un homenaje a ella y a las comunidades indígenas a las que dedicó una parte significativa de su trabajo, desde el respeto, el reconocimiento y la dignidad. *Orígenes y originarios* reúne videos, hojas de contacto y fotografías de Brändli en diálogo con las imágenes del telescopio espacial James Webb. Una experiencia visual y sensitiva que combina música e imágenes –fijas y en movimiento–, algunas de reciente aparición, aunque cuentan la historia del universo desconocido hasta el momento. También se incluyen fragmentos de una entrevista inédita realizada a la fotógrafa por la profesora Ítala Scotto, semanas antes del fallecimiento de Brändli ocurrido en Caracas, en 2011.

La exhibición establece conexiones que no solo se detienen en la fotografía y lo físico del indígena, sino también en su espiritualidad, mitología, cosmovisión, lo que de alguna manera conlleva a la consideración del universo y sus vínculos con las tradiciones, creencias y la cultura indígena. De esta manera, gracias a las investigaciones e imágenes científicas recientes del espacio, el espectador podrá imaginar una alianza espiritual entre la cultura indígena ancestral y los tiempos científicos contemporáneos. Una audaz alianza que parte de la relación especial que tienen los indígenas con los cuerpos celestiales, siendo el trabajo *Hijos de la luna* (1974) de Brändli una muestra significativa de lo antes expuesto.

Nacida en Suiza (Schaffausen, 1932), Brändli se radicó en Venezuela desde 1959 dedicando su vida a la cultura del país, a través de su fotografía tanto de indígenas de la región del Orinoco como de los campesinos de Los Andes, sus costumbres y su artesanía. Es considerada pionera del fotolibro en Latinoamérica, especialmente con *Duraciones visuales* (1963) y *Sistema nervioso* (1975). Su obra, actualmente, se encuentra representada en reconocidas instituciones internacionales como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), el Museum of Modern Art (MoMA, Nueva York), entre otros.

Esta exposición es posible gracias a las alianzas y el trabajo conjunto de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), la Colección C&FE, la embajada de Suiza en Venezuela, la Fundación John Boulton y el Archivo Fotografía Urbana (El Archivo). Cuenta



BARBARA BRÄNDLI (COLECCIÓN C&FE). BAILE DEL PIJGUAO EN LA COMUNIDAD YANOMAMI DE MAVACA, REGIÓN DEL ALTO ORINOCO, ESTADO AMAZONAS, VENEZUELA. 1965



IMAGEN CAPTADA POR EL TELESCOPIO ESPACIAL JAMES WEBB (JWST) CORTESÍA: NASA, ESA, CSA, STSCI. 2022

con la curaduría de las investigadoras María Teresa Boulton y Johanna Pérez Daza, y música de la agrupación LaSirenLaZiren integrada por la productora de música electrónica Andrea Ludovic y la mezzosoprano Janis Denis.

Orígenes y originarios, estará abierta al público en general y a la comunidad universitaria de lunes a viernes, de 8:00 am a 6:00 pm en las dos sedes de la UCAB: en Caracas del viernes 3 de marzo al viernes 5 de mayo, en Guayana (versión digital) del viernes 26 de mayo al viernes 28 de julio. Entrada libre. Seguidamente se reproducen tres textos que acompañan la exposición.

Orígenes y originarios

Intentar comprender el infinito, descifrar el pasado y escudriñar el porvenir en lejanas constelaciones, suspirar de asombro ante la luz y la oscuridad, oscilar entre misterios y certezas que fascinan por igual. Buscar orientación y esperanza en el cielo, sentirnos diminutos e inmensos, a la vez. Descubrir otras formas de ver y entender. Expandir la imaginación y contemplar la belleza insondable. Ser hijos de la luna, de la naturaleza visible y la intangible. Sabernos copartícipes de la creación, herederos de relatos ancestrales que fecundan el presente, madres que engendran, paren y dan vida.

Todo se conecta cuando pensamos en el universo como un gran telar con cuyos hilos se tejen historias. Para muchas comunidades indígenas el origen es raíz y continuidad. Sus mitos fundacionales guardan preguntas y respuestas, la indagación por las

causas, simbologías que entrelazan visiones espirituales y culturales, el devenir de un mundo que tendemos a complejizar y, a veces, nos deslumbra por su sencillez, sin perder la visión profunda de tiempos remotos.

"El universo no es como lo imaginamos, es mucho más hermoso", sostiene John Mather, Premio Nobel de Física, científico responsable de la construcción y ejecución del telescopio espacial James Webb. Gracias a los avances científicos y a este sofisticado aparato la humanidad puede ver, por primera vez, lo que "siempre" ha estado ahí, durante miles de millones de años, y, sin embargo, no habíamos visto. Las expectativas ante este importante hallazgo son inmensas. "Seremos capaces de lograr respuestas de las que ni siquiera sabemos cuáles son las preguntas", afirmó Bill Nelson, director de la NASA.

El objetivo inicial del telescopio era ver las primeras estrellas y galaxias del universo, esencialmente ver "el universo encender las luces por primera vez", dijo Eric Smith, científico del programa Webb y científico jefe de la División de Astrofísica de la NASA. "El telescopio espacial James Webb nos dará un nuevo y poderoso par de ojos para examinar nuestro universo", escribió Smith, "El mundo está a punto de ser nuevo otra vez".

Frecuentemente, asumimos la fotografía como testigo del tiempo y guardiana de la memoria. Ahora, estas imágenes del telescopio nos acercan al inicio de nuestro universo. La intención es conectar orígenes y originarios, lo que fue y lo que permanece,

“

"Todo se conecta cuando pensamos en el universo como un gran telar"

nuestras búsquedas y sensibilidades con la mirada que la fotógrafa Barbara Brändli posó en algunos grupos indígenas venezolanos. El registro respetuoso y paciente de su cotidianidad, cosmovisión y convivencia nos muestra también mundos de profundos significados que, tal vez, han pasado inadvertidos frente a nuestros ojos. La observación de Brändli también hace importantes hallazgos capturando y preservando la trascendencia de un instante del que ahora somos espectadores en un ciclo dibujado por el "lámpiz de naturaleza" y el sublime trazo de la luz.

Aremi, canto ritual para Barbara Brändli. Ítala Scotto

En su jardín Barbara nombra la planta que trajo de las selvas del Sur y có-

mo esperó años para verla florecer. También me dice del goce que ha sido para ella oír a veces la música lejana de un piano, sin saber más, como si la música hubiese florecido en su jardín.

Fui una oyente discreta y emocionada de Barbara. Quiero resguardar el tono íntimo de esa conversación, sus imágenes finales, el haberla visto desplegarse como esas flores que se abren en la noche. Mientras la oigo, resuenan en mí, como un bajo continuo, las voces de Paul Éluard y André Breton: "Ven pequeña flor intraducible".

Ahora, cuando Barbara se desplaza en medio del follaje sideral americano, invoco para ella la luz de Kunawá, la estrella Taurepan que alumbró el camino con su antorcha. Kunawá que es al mismo tiempo astro y planta, celes- te y vegetal, Beta del Centauro al costado de la Cruz del Sur, donde retumban los ecos del Árbol Cósmico.

Aremis. María Teresa Boulton

(Tomado de una entrevista inédita, realizada por Ítala Scotto a Barbara Brändli semanas antes de su fallecimiento)

Me reuní con Barbara un mes antes de su fallecimiento. Ella me contó algunas cosas que produjeron en mí pensamientos perturbadores, conmovedores. Conversamos en su jardín y hablamos de la flor, de la planta que trajo del Amazonas y tardó muchos años en florecer. Con Bárbara, en ese jardín, encontré un espacio de meditación y belleza y me vinieron a la memoria poemas surrealistas que entran en contacto con la vida y la muerte.

El jardín era muy importante para ella, decía que cuando escarbaba en su jardín se tranquilizaba. Y yo creo renacía en su interior la pasión fotográfica. Esa pasión hacía que para ella fuera tan importante que sus retratos de indígenas llevaran siempre el nombre del personaje. Insistía en que si no se tenía el nombre de los indígenas, no se publicaría. Entonces empecé a explorar la importancia del nombre de la persona fotografiada. Los nombres y lo fotográfico. Roland Barthes dice que el nombre propio es la forma lingüística de la reminiscencia, así como cuando Walter Benjamin se refería a la pescadora de Newhaven¹ y exigía que se le aludiera por su nombre. Ella estaba en ese estado de la memoria. El nombre está vinculado con algo muy profundo. Hay un dicho indígena que dice no pronuncies su nombre cuando el trueno huye del relámpago.

Le pregunté cuándo se había interesado por el tema indígena y ella me contó que su padre le había regalado un libro con imágenes de indígenas. Para mí fue una lectura iniciática. En esos años en Europa había circulado profusamente entre la juventud un libro de los indígenas de Koch-Grünberg². Supuse que ese era el libro que había leído Barbara.

Digo que fue iniciático, como son algunos libros de la infancia, y allí, en ese libro, se describía no solo a los indígenas sino al viajero, un ser libre de prejuicios, que está buscando al otro. Era la estética de lo diverso, no de lo exótico. Así sintió Bárbara sus imágenes de estos seres –con nombre–, esa fisura que abre otra manera de ver, con el alma abierta, casi debajo de la piel. Ella me dijo que cuando conoció a los sanemá en Karanakuni, sintió que había encontrado la gente que estaba buscando. Quería hacer visible ese sentimiento. Por eso la pasión fotográfica, en la fisura que lleva a la rememoración de la vida y la muerte, y la fotografía estaba allí para compartir esos momentos que una vez había sentido cuando niña. ☺

1 "Newhaven fishwife", 1840

2 Etnólogo alemán Theodor Koch-Grünberg (1872-1924). Posiblemente la obra referida sea el libro *Dos años entre los indios. Viajes por el noroeste brasileño 1903/1905*, que se compone de dos volúmenes y fue publicado por primera vez entre los años 1909-1910.

PUBLICACIÓN >> FUNDACIÓN EMPRESAS POLAR

HELENA ARELLANO MAYZ

La prueba de la moralidad de una sociedad es lo que hace por sus niños
Dietrich Bonhoeffer

La idea de hacer este proyecto se gestó dentro de mí en el comienzo de 1996 durante un frío invierno. “Porque una semilla puede estar quieta en la tierra durante meses, años, pero en su oscura permanencia nunca deja de desear el agua, de esperarla. Espera el agua y la fuerza que le permita romper el tegumento e iniciar su ascenso hacia el universo de luz y de la respiración y descubrir finalmente la forma que desde el principio la había sido destinada en el mundo”, escribe Susana Tamayo en *Cada palabra es una semilla*.

Dibujé por primera vez una flor de ríqui-ríqui ese enero frío, muy frío. Hacía 2 °C y vivía en Francia. La profesora de dibujo decidió, dado el día gélido, que pasaríamos la tarde en los invernaderos del Jardín des Serres d’Auteuil. Cuando me vi sentada bajo una estructura de vidrio, en un ambiente de calor y humedad artificial, rodeada de plantas tropicales, sentí vergüenza. Caí en cuenta de que había tenido que atravesar el océano, cambiar de continente e instalarme a vivir en otra ciudad, para contemplar con detenimiento las matas que pululan en cuanto jardín conozco de mi Caracas natal. Parece que por demasiados años había actuado sobre mí el anestésico de la familiaridad, o que finalmente la distancia ampliaba mi perspectiva de aquello que tenía más cerca, o que simplemente — hasta entonces— no había aprendido a *ver*. Recuerdo que aquel frío día de invierno también circulaba por el jardín climatizado una clase escolar de niños de unos ocho años de edad. Iban con la tarea de aprender a reconocer las plantas tropicales por su nombre botánico. Quedé impresionada por el interés que le dedicaban a la botánica los pequeños franceses. Ese enero invernal marca la génesis de este libro. Años más tarde, inspirada en la lectura de *Disegnare un albero*, de Bruno Munari, comencé a pensar en concebir un objeto educativo y lúdico que enseñara a los niños venezolanos a reconocer las hojas de los árboles propios de su paisaje natural. Algunos quizás, así como yo hasta muy tarde, no habrían tenido quién los enseñara a interesarse, distinguir y conocer los árboles de un país de naturaleza abrumadora como es Venezuela.

Esta publicación fue concebida para salones escolares, para ser donada a instituciones educativas. Presenta apenas quince árboles de nuestro muy verde paisaje. Por cada árbol, en láminas separadas se incluye una fotografía de las hojas, un dibujo de la silueta de la hoja y flor, y una breve información botánica de la especie. *Arboleda tropical* no pretende ser una guía botánica, más bien es un objeto para recrearse, re-crear diversas versiones de nuestros árboles y de árboles imaginarios. Contiene un tronco genérico en rompe-cabeza para armar e idear actividades. Sobre todo busca fomentar una real reconexión lúdica con la naturaleza. Conocerla mejor, aprender a nombrarla, hará a los niños apreciarla más. Este libro desea sembrar en sus lectores amor consciente, ayudarlos a pasar de la contemplación a la valoración a través del conocimiento y el juego.

Elegir divulgar y rescatar algunos de los árboles venezolanos para el conocimiento de los niños del país, no es un tópico anodino. La palabra “árbol” tiene una fuerte carga simbólica. Entre los celtas, cada árbol tenía su propia fuerza espiritual. En la mitología nórdica el roble tiene una dimensión sagrada y Yggdrasil es un fresno perenne a partir del cual se explican los diferentes mundos y sus conexiones. El melocotón en la cultura china evoca la inmortalidad y el olivo, para los griegos, simboliza paz y prosperidad, sabiduría y victoria. La higuera en la tradición indo-mediterránea se asocia a ritos de fecundidad y al conocimiento superior. En el Génesis del Antiguo Testamento se habla del “árbol de la vida” como una alegoría para explicar la existencia humana en relación con

Arboleda tropical

Esta obra se terminó de imprimir en el valle de Caracas, a los 22 días del mes de febrero 2022, en Editorial ExLibris. Las hojas entrelazadas de Jacinto, mijao, plantado junto a María, mata de mango, sienten la brisa y miran las nubes durante su animada conversa. Surcan el cielo las coloridas guacamayas y demás pajaritos llenos de alegría. Así reza el colofón de *Arboleda tropical* editado por Fundación Empresas Polar



HELENA ARELLANO MAYZ

el Creador y en la Cábala judía representa la unión espiritual entre Dios y los hombres. Detenerse en los árboles como símbolos implica buscar, mirar en forma ascendente hacia aquello que prevalece, inclusive entre ruinas: el lugar y la naturaleza. Es un *reconocer* sus raíces y *ver* hacia lo alto, más allá, como los árboles. Ellos, erguidos, buscan luz. Buscan cielo. Buscan paz.

Fundación Empresas Polar ha demostrado un probado compromiso con el país, en particular con la educación. Agradezco el apoyo brindado a este proyecto cuando la fundación alcanza sus 46 años de actividades. En estos complejos momentos, la iniciativa de publicar un libro significa un tenaz esfuerzo a contracorriente, río arriba, contra un caudal desbordado, lleno de lodo, piedras, peñascos y podredumbre. El país vive tiempos difíciles y cada quien, en soledad o en compañía, lejos y cerca, reúne fuerzas para animarse, para mover los remos de su potencial creador y así llevar su barca, individual o mancomunada, a puerto.

Hace un tiempo, conversé fren-

te a una tanquilla de electricidad con el impresor de este libro, Javier Aizpurua. Él me mostraba unas hojas verdes que se exhibían rebeldes por una rendija en la acera de concreto.

—¡El trópico es impresionante! — exclamó—. No sabes las veces que hemos arrancado, cortado, hecho lo indecible para acabar con esta planta. Puede dañar los cables pero mira cómo vuelve a pujar.

Observé con atención las ramas y hojas que se asomaban por la hendidura entre el cemento y las puertas de metal.

—Sí, así vi esta mañana cómo brotaban hojas nuevas de un gigantesco mijao. Parecían un hijo del árbol—repliqué.

—¿Y, no has visto un mango en la segunda avenida de Los Palos Grandes? No sé por qué lo talaron, le prendieron fuego. Quedó un trozo de tronco fulminado pero si pasas ahora, te darás cuenta... ha vuelto a retoñar.

—Espero suceda así con el país —le dije.

—Así sucederá. Este trópico puja con fuerza.

Haber editado este libro-objeto se asemeja a un aferrarse, a sujetarse con tenacidad como la indómita planta frente a Editorial ExLibris. Ella se niega a morir, extiende sus ramas, las hojas verdes pujantes de esperanza. Nos remite a esa naturaleza que resiste con voluntad, que retoña incluso en las circunstancias más adversas.

Aciago es no poder *ver*. ¿Cómo se aprende a reconocer los árboles si se está privado del sentido de la vista?

Tuve la oportunidad de acompañar a mi hermana y cuñado en un viaje organizado para concesionarios de la empresa Toyota de Venezuela, a Japón en el año 2005. En aquella oportunidad, me llamó mucho la atención el observar la profusa señalización para invidentes en las ciudades visitadas en todas las aceras, los cruces de calle, las entradas hacia los edificios, las gigantescas y concurridísimas estaciones de metro. Pregunté a la guía del grupo si la población de ciegos era más numerosa en el archipiélago nipón. “La población de invidentes corresponde a la media mundial. La señalización se hace por respeto, por respeto al otro”. Aquella respuesta quedó gravitando en mí: *por respeto al otro*. El respeto a la diferencia de ese otro. Al ciego que no puede *ver*. Respeto a aquel distinto a mí.

El respeto a permitir el disentiemento, a no coincidir en las ideas, en las formas o maneras del hacer, de actuar ha faltado en Venezuela. Saber respetar que otro no piense como yo. No vea las cosas como yo las veo. El ejercer una autoridad arbitraria que no abra espacio para un diálogo verdadero. En lo político, o en campos gerenciales, o en el campo de la salud, existe una distinción importante entre la noción de lo “colectivo” y lo “común”. Desde lo *colectivo* nacen las ideologías, las rígidas casillas, los formatos preestablecidos; en *comunidad* pueden coexistir aberturas de pensamiento, de coincidencias individuales, pluralidad para alcanzar una meta común. Al estrechar la distancia que nos diferencia crece el campo de lo posible.

En el caso de esta publicación nos hemos esforzado en pensar y respetar a otros, a considerar a aquel privado del sentido que permite observar el mundo externo: la vista. Aquel cuyo templo, al con-*templar*, es oscuro. “Lo que vemos no es sino la espuma de la luz”, le escuché decir a físico. Lo que captan los ojos no es sino un reflejo de todo lo que contiene un haz de luz al toparse con la materia. Apenas la espuma.

Al dibujar con un lápiz, la mina siempre conserva espesor. El trazo resultante retiene anchura, superficie, lo que equivale a tener dos dimensiones. Sin embargo, en el sentido estricto de la geometría una línea tiene una sola dimensión, ello, en principio, la hace imposible de dibujar sobre una hoja de papel. Así son las verdades eternas, en última instancia, invisibles a los ojos. Dicen que solo se perciben con el corazón. Resuenan como un trueno en la concavidad oscura y desgarran la bruma interior. Las re-conocemos, sin verlas. Para algunos, el ciego es aquel que ignora las apariencias engañosas del mundo, y se asoma al privilegio de conocer una realidad profunda, vedada al común de los mortales.

Con esta edición tratamos de hacer más que un objeto *inclusivo*, uno *revelador* a verdades que a veces no re-conocemos. Así como los árboles están presentes todos los días sin muchos conocer sus nombres y características, a veces no somos capaces de darnos cuenta del hecho de que nosotros “vemos” y otros no.

En este libro, hemos querido incluir a esos niños y adultos capaces de vencer obstáculos, los que buscan y encuentran su camino en una espesa neblina. Si bien la edición es incapaz de reproducir el cálido olor a trópico, los intaglios que representan las hojas de cada especie desean ser herramientas para enseñar a conocer a través del tacto. Adicionalmente, hemos incorporado la breve descripción botánica en Braille de los quince árboles elegidos para este volumen. Este libro-objeto busca complementar todo aquello que el palpar, manosear y sentir una hoja vegetal puede transmitir a las yemas de los dedos.

La palabra “árbol” tiene su origen en el vocablo latín *arbor*. De allí derivan términos como “arbóreo”, “arboleda” o “arbusto”. También existen las palabras “arbolario” y “herbolario”, relativas a las hierbas y a los árboles. Sin embargo, la palabra “arbolario”, en Maracaibo, suele referirse coloquialmente a una persona de carácter muy extrovertido, muy alborotado, que hace mucho escándalo por poca cosa.

Este libro-objeto es un homenaje a la naturaleza expansiva, juguetona, bulliciosa de las hojas de nuestros árboles: “arbolarios” ellos, en la aceptación maracucha. Me refiero a su efusiva expresión y la profusa opulencia de sus hojas. A su animada conversa rozándose unas a otras cuando sopla la brisa. Al rumor del aguacero cuando al mojarlas, las embochincha. Al concierto de matices en verdes chillones con el que inunda nuestras pupilas de luminosidad. Al juego de sombras variando la temperatura bajo sus copas. A la abundancia de sus frutos y la suavidad de sus flores. A la gozosa melodía del trinar de los pájaros que hacen del tejido de sus ramas un jubiloso hogar.

Si bien *Arbolada tropical* es una invitación a regocijarnos ante la algarabía exultante, la exuberante fiesta a los sentidos de nuestros árboles, también lo es a cerrar y, al mismo tiempo, a expandir el foco de nuestra mirada. Tal como en la naturaleza existe unidad vegetal y variedad tropical; cada ser humano es parecido en su especie, diferente en la diversidad de sus congéneres y único en su singularidad interior. ¿Porqué no orientarnos hacia lo común compartido, sin dejar de exaltar —con respeto al otro— lo individual de cada quien? Admirémos en la naturaleza las similitudes de la basta tropicalidad y aprendamos a nombrarla en sus particularidades. Así como, con los ojos, apenas somos capaces de ver la espuma de la luz, quizás, al detenernos en el minúsculo detalle alcancemos lo universal. ☉

**Arboleda tropical*. Concepto, dibujos, fotografías y texto: Helena Arellano Mayz. Coordinación editorial: Gisela Goyo. Fotografía Rosa de Montaña: Shingo Nozawa. Asesoría Botánica: Neida Avendaño. Diseño gráfico: Eddy Mir Briceño Venegas. Asesoría Braille: Daelis Alcántara Martínez. Impresión: Editorial ExLibris. Imágenes en intaglio: Taller de Artistas Gráficos Asociados Luisa Palacios, TAGA. Fundación Empresas Polar. Caracas, 2022.

