

Esta edición PDF
del **Papel Literario**
se produce
con el apoyo de



RIF: J-07013380-5

ESCRIBE RAFAEL CASTILLO ZAPATA: Y es que, si uno lo piensa un poco más, ¿no es el collage una práctica orientada por una cierta especie de poética de la ruina, un ritual de consagración estética del escombros? Como respondiendo a esa maquinaria de derroches y de excesos que es la sociedad industrial moderna, el collage sobreviene al mundo en calidad de símbolo —y síntoma— de una economía sobrecargada de objetos consumidos rápidamente, cuya inutilidad parcial atrae la mirada del ojo que ve en ellos restos de vida, aliento no gastado, brillo posible.



EXPOSICIÓN >> CINCUENTA AÑOS DE PRODUCCIÓN DE CORINA BRICEÑO

Temporal. Una revisión de la obra de Corina Briceño. 1994-2024

Artista de incansables búsquedas, la obra de Corina Briceño se ha servido de las artes gráficas, la pintura, el dibujo, la fotografía, el video y más. En su múltiple trayectoria, que supera las cinco décadas, su obra se ha expuesto en salas y museos de Venezuela, Cuba, Estados Unidos y España. También larga es la lista de premios que ha recibido. *Temporal*, su más reciente exhibición, puede verse hasta el 12 de mayo en Beatriz Gil Galería

LORENA GONZÁLEZ INNECO

Todo lo que es ya fue, y lo que ha de ser fue ya
Eclesiastés 3:15

El encuentro con la obra de una creadora de trayectoria como lo es Corina Briceño, comporta el sumergirse junto a ella en la profundización de un movimiento capital, un suceso abierto de corrientes incidentales que abren el camino para reflexionar a través del tiempo sobre múltiples consideraciones en torno a lo humano y muy especialmente al arte como ese lugar necesario a la hora de confrontar y asistir el surgimiento de las crisis privadas y colectivas que hemos atravesado en los últimos años. Como curadora, ser convocada al encuentro de su trabajo artístico, también significa un conjunto de levantamientos incidentales; ella y su obra han estado presentes en varios momentos de mis procesos como investigadora, desde nutridos diálogos en muestras colectivas, así como en exhibiciones individuales y proyectos editoriales en los que he tenido el gusto de acompañarla. Vale el momento para destacar que el primer enlace que nos unió fue en la propia Galería Artepuy, primer nombre de esta Beatriz Gil Galería, que hoy celebra sus veinte años de trabajo sostenido y compromiso con las artes visuales venezolanas.

Todas estas variables y vectores que se cruzan aleatoriamente, vienen a acompañar y a nutrir algunas aristas de ese nombre que le hemos dado a esta muestra individual con la que queremos celebrar los cincuenta años de producción creativa de Corina Briceño. *Temporal* es un término que decidimos en conjunto durante los encuentros sostenidos para abrir los vértices del diálogo curatorial. Conversamos sobre muchas palabras, acepciones y frases, estableciendo vínculos entre procesos diversos de su trabajo artístico actual que abrieron el campo a otras consideraciones. Fue así como nos encontramos felizmente atrapadas no solo con el arrebato de ese vendaval pictórico que está surgiendo en los procesos inéditos que hoy la ocupan, sino también con un caudal de conexiones que afloraron en los sustratos del pasado, movimientos transversales de una oscilación que la artista siempre ha querido interpretar y atrapar, aferrada a los asaltos de una sustancia visual que al igual que el paso del tiempo se establece tan firme como sigilosa, pronunciando la emergencia de una trayectoria que solo es posible mediante la presencia voluble de fragmentos cinemáticos en constante transformación.

Desde este campo de incertidumbres y con las



TORRE WANADI / CORINA BRICEÑO

múltiples posibilidades del arte como el ojo avizor dispuesto a revelar las variables de ese presente fugitivo, abrimos el pulso en el intercambio a la presencia de otros momentos visuales en su obra: aparecieron entonces los primeros ejercicios del dibujo, luego los estudios y la academia, la escolaridad en la Cristóbal Rojas, los diarios de trabajo, la docencia ininterrumpida, pero muy especialmente las conversiones entre lo humano y el paisaje, las traslaciones de esos sinuosos bocetos que desde la pequeña página del apunte en el diario de trabajo, se convertirían en los amplios continentes que fue explorando en procesos posteriores, convocando el advenimiento de otras capacidades representativas a través de la experimentación con la fotografía, la pintura, el video, la instalación y la prolífica diversidad de las artes gráficas.

En nuestras conversaciones, descubrimos que tal vez uno de los puntos más importantes que consolidaron el rumbo de sus exploraciones iniciales, proviene del asombro que la talló en el transcurso de varias experiencias inmersivas en el Amazonas, punteando no solo su forma de

ver la vida sino el para qué concebir y desarrollar una propuesta creativa. En aquellas pesquisas de la década de los ochenta el contacto con los abusos del poder junto a la explotación inescrupulosa del oro y la codicia desmedida capaz de aniquilar cualquier rastro de existencia en esas zonas recónditas, la llevó a profundizar en las inigualables dimensiones —físicas y simbólicas, contemporáneas y ancestrales— de la selva, planteando la irrupción de una obra capaz de pensar y visibilizar las fragilidades del otro, convocada a traducir la sublimación de un espacio-tiempo en peligro, emplazando dimensiones humanas que cambiarían para siempre las fuentes de ese necesario relato visual, consciente de la vulnerabilidad, que se insertaba en su percepción. En uno de sus primeros libros de trabajo Corina apunta: *La vegetación es un profundo espacio no descriptible*

No memorizable

No existe el tiempo en estos lugares

Mi idea es llevar a piedra toda esta cultura ancestral

*Toda vida
Piedra vida
Vida piedra
Tiempo Piedra
Piedra Memoria*

Es así como frente a la desaparición de la vida, el entorno y los seres, los caminos diversos de la creación en la obra de esta artista se van a ir perfilando como una batalla contra el olvido, pensando y ejecutando las posibilidades del arte como una dimensión única donde la memoria es una imagen compartida frente a los embates del afuera. A lo largo de los años cada una de sus piezas y series nos van a confrontar con las modulaciones de esa presencia ambivalente: materia dialogante que se estructura como una secuencia dispuesta a interpelar al tiempo, desde el gesto pictórico o fotográfico, a través de la obra gráfica o el videoarte, en el pequeño suceso de la luz o frente a las grandes dimensiones de la instalación visual.

Temporal es una exposición que reúne la obra reciente de Corina Briceño junto a algunos lazos conectores que hemos establecido con propuestas e investigaciones que nos parecieron pertinentes a la hora de poner en escena la irrupción de esa fuerza centrífuga que habita en el centro de su voluntad creadora: capturar ese movimiento provisional que anida en todo lo transitorio, incluyéndonos a nosotros mismos. Como la raíz del término lo indica, la palabra está conectada con lo relativo o perteneciente al tiempo, pero también con lo provisional, lo eventual, lo efímero, lo fugaz, lo pasajero y más aún con las ventiscas y los aguaceros, con las tormentas y la tempestad, con ese tiempo de lluvia persistente que es capaz de deshacerlo todo y que tiene un lugar especial en toda su producción artística.

En el conjunto reunido nos encontraremos con elementos y vínculos originarios de esa naturaleza inimaginable que ya su obra anunciaba en extinción, pero también con la trasposición de sus unidades significantes, iluminando reflexiones contemporáneas sobre una intemperie que circunscribe el espacio eventual que habitamos: pasos volubles, oscilaciones repentinas, vibraciones inaprensibles donde la travesía indeterminada de los elementos del paisaje modelan el arrebato provisional de la historia privada y colectiva, de los íconos, monumentos, lugares y existencias urbanas que cada vez más coexisten bajo un cúmulo de herméticas desapariciones, sometidas por la contingencia de los vendales políticos, económicos y sociales que nos rodean.

En la deliberación de estas instancias complejas a donde solo llega el arte, Corina Briceño ha logrado dibujar las señales de ese mar al borde, extraños aluviones remotos que se abalanzan sobre el concreto, sombras de un viento ciudadano donde también se tambalea lo humano en su lucha por la sobrevivencia. En cada serie anida el reflejo de una circunstancia penetrada por el silencio y la turbulencia de lo incomprendible, pero dispuesta a brindar los movimientos de esa oleada que se pronuncia frente a las injusticias del contexto. En el adentro de la obra, el destacado transcurrir de los elementos consolidados a través de formatos, técnicas y soportes diversos, hacen posible la manifestación de un caudal donde la imagen franquea las posibilidades de la materia, ahora enaltecida por la labor interdisciplinaria de una creadora incansable.

En esta hora tomada de la historia y de las sociedades, del mundo en crisis que vivimos, de los anunciados desvanecimientos a los que no hemos atendido y que hoy comprometen el libre ejercicio de la condición humana, estamos ante la presencia de una obra magistral; acción visual de una creadora que ha logrado capturar las evanescentes respiraciones de una temporalidad acometida, cruzadas de una fe en el arte y en la vida que se sublevan para develarnos el tránsito inexplicable de la existencia como enunciación, otorgándonos los furtivos reveses de esa frase, tan clara como indescifrable, que acompaña el título de esta muestra: "todo lo que fue ya es y lo que ha de ser, fue ya". ☉

EXPOSICIÓN >> JUAN ARAUJO EN EL PALAZZO MASSIMO DEL MUSEO NACIONAL, ROMA

Juan Araujo: *Nubes y sombras en Marte*

“La invitación a Juan Araujo para intervenir con sus obras el recorrido del Palazzo Massimo provino del director del Museo Nacional Romano, el arqueólogo francés Stephane Verger, y la curaduría de la muestra fue concebida por Juan Araujo en diálogo permanente con quien esto escribe”



CLOUDS AND SHADOW ON MARS, DETALLE – JUAN ARAUJO / CORTESÍA GALERÍA CONTÍNUA, GIORGIO BENNI, ROMA

LUIS PÉREZ-ORAMAS

El 28 de marzo de 2024 inauguró en el Palazzo Massimo del Museo Nacional Romano la muestra del artista venezolano Juan Araujo (Caracas, 1971), titulada *Nubes y sombras en Marte*, la cual incluye una veintena de pinturas expuestas en caballetes especialmente diseñados para ellas poder integrarse al recorrido del museo. El Palazzo Massimo conserva la colección de frescos romanos más amplia del mundo, desde los famosos frisos de la Villa Farnesina hasta la prodigiosa, única, habitación de Livia Drusilla, emperatriz y segunda mujer de Augusto, cuyas paredes ornadas con motivos de naturaleza silvestre fueron descubiertas bajo tierra en 1863 y trasladadas al Museo Nacional en los años 1950. Estos frescos representan una extraordinaria variedad de especímenes vegetales, frutales y aviares, dispuestos en la configuración de un *hortus conclusus*, el huerto llamado de las gallinas blancas donde fue plantado un laurel sagrado cuya rama florecida con arándanos en el pico de una gallina blanca fue dejada por un águila en el regazo de la futura emperatriz. Se trata de una de las maravillas museísticas de Italia.

La invitación a Juan Araujo para

intervenir con sus obras el recorrido del Palazzo Massimo provino del director del Museo Nacional Romano, el arqueólogo francés Stephane Verger, y la curaduría de la muestra fue concebida por Juan Araujo en diálogo permanente con quien esto escribe. Durante un año, desde abril de 2023, al concretarse el convite para la muestra, hasta su apertura en marzo de este año, tuve el privilegio de continuar un diálogo con Araujo iniciado en 1994, cuando yo era su profesor y él era ya un joven, brillante pintor, esta vez enfocando nuestros intercambios específicamente sobre el desafío inédito de intervenir con sus obras el contexto de los frescos romanos del Palazzo Massimo.

La oportunidad para un artista contemporáneo de mostrar sus trabajos en el marco venerable de una de las mayores colecciones de pintura antigua del mundo, es sin duda un evento sin precedentes en la historia del arte venezolano, quizás también en América Latina. Ante los fragmentos de frescos romanos, Juan Araujo expone su repertorio de pinturas de escala modesta y enorme ambición pictórica, como si fuesen ellas mismas, también, fragmentos: fragmentos voluntarios que se oponen, a veces en forma de eclipses, al sol ruinoso de los fragmentos involuntarios que

el furor del tiempo nos ha dejado de aquellos frescos antiguos.

En un ensayo magnífico de André Lepecki sobre otro artista encuentro líneas que resuenan con las obras de Araujo en el Palazzo Massimo: “porque sabe que cada simple superficie del mundo –la exterior de los objetos, la interior de los sujetos– ha sido saturada con normas y clichés (incluido el cliché de lo ‘nuevo’), impidiéndonos construir y experimentar el meollo del arte, el artista borra no para negar, sino para afirmar, de manera que la borratura funcione como multiplicación de las potencialidades. Nada menos puede esperarse del arte”.

Y nada menos vino a ofrecernos Araujo con su muestra de *Nubes y sombras en Marte*. En ella surgen las borraduras voluntarias –cuadros de Giorgio Morandi reproducidos y borrados, cuadros que figuran las imágenes desvanecidas de Luigi Ghirri, una hoja con un poema de Cavafy *raturo* por Cy Twombly y convertido en cuadro apenas legible por Araujo, el *Apolo* de Twombly borrado, y como para colmar este sistema de borraduras con ironía suprema, la imagen del poster anunciando la película *El eclipse* de Michelangelo Antonioni. Junto a estas obras “borradas”, insertas en medio de fragmentos de

frescos antiguos, Juan Araujo ha completado otro sistema de cuadros representando los planetas de nuestra galaxia. ¿Qué queda hoy de los dioses antiguos si no el nombre de nuestros modernos planetas? Plutón, Saturno, Júpiter, Marte, Venus. A lo largo de las salas del Palazzo Massimo, estratégicamente ubicados, estos planetas de Araujo nos hablan de la incesante e impredecible colisión de temporalidades de la cual se alimenta desde siempre la pintura, el arte como lugar ejemplar de heterocronías. En la sala de Marte, ante el trono de Venus, el cuadro que da título a la muestra figura la reproducción al óleo y cera de una página del *New York Times* anunciando nubes y sombras en el planeta Marte, yuxtapuesta a la imagen de una explosión mortífera en la reciente guerra de la franja de Gaza. Así, pues, el tiempo presente hace efracción en el cosmos y en la historia, y viceversa, la antigüedad resuena como un sótano del trueno en el presente –para parafrasear al gran Vicente Gerbasi.

Juan Araujo excede con maestría en el manejo del arte de la pintura. Sus obras a menudo hacen acopio y reproducción de imágenes encontradas en catálogos, libros, periódicos, revistas. Uno de los temas en la obra de Araujo es, con ello, las políticas

de la imagen, su modo colectivo de ser, desvanecerse y aparecer entre nosotros. Araujo pone en cuestión, y exaspera por así decirlo, la temporalidad de las imágenes, revelando sus múltiples sedimentos constitutivos, sugiriendo conexiones y síncope entre la naturaleza de lo visual y el lenguaje, ofreciendo libérrimas licencias de relación poética, aparentemente arbitrarias, que la obra logra plenamente justificar por su eficacia, belleza y maestría figural. Al convocar la colisión de tiempos en sus obras, Araujo nos sugiere que no existe nada que pueda ser llamado un “tiempo real”, contemporáneo y único. Su obra se hace eco de una verdad acertada por Pascal Quignard: “ingenuo aquel que cree ser su propio contemporáneo”. Un abismo de alteridades temporales se ensancha o desmaya en nosotros. La obra de Juan Araujo en esta muestra funciona como un sutil manifiesto sobre el tiempo-flujo, río de avatares en el que el presente se dilata y se extiende para recibir los rastros del pasado, haciéndose y deshaciéndose en la estopa múltiple del olvido y de la recolección, de la borradura y de las emergencias, de la ruina y de lo que brota como cuerpo de lo inolvidable.

La astrofísica moderna nos ha revelado que cuando miramos las estrellas brillando en la oscuridad celeste en realidad estamos recibiendo la resonancia fósil de catastróficos y seminales eventos que acontecieron hace millones de años, el temblor lejano de un tempestivo universo originario, apenas acariciando nuestra mirada. Mirar los planetas –parece sugerirnos Araujo– no es distinto que mirar los fragmentos de los frescos más antiguos de la vieja y *eneida* capital del imperio romano. Así en la sala de Livia, mujer de Augusto, se oponen, en clave poética, en cifra reveladora, la pintura de un proyector de planetario apuntando hacia los frutos del cielo y hacia las arcádicas espesuras forestales antiguas y la representación de la Casa de Vidrio de Lina Bo Bardi que Araujo hizo en São Paulo mientras miraba, desde la transparencia moderna, hacia la atávica densidad forestal del atlántico tropical: rastro del presente en la ruina del pasado, jardín contra jardín, arcadia versus arcadia. ☉

*Palazzo Massimo, Museo Nazionale Romano, Roma. Marzo-Junio 2024.

Entrevista con Juan Araujo

“Mis pinturas sugieren vínculos entre realidades aparentemente desconexas – en este caso un artículo de periódico que incluía una descripción de la NASA sobre la superficie de Marte y que puede servir, también, perfectamente, como leyenda para una foto de la actual guerra en Palestina”

SILVIA CONTA

Nubes y sombras en Marte es el título de una de tus obras en la muestra del Palazzo Massimo, Museo Nazionale Romano. ¿Por qué escoger ese mismo título para la exhibición?

La muestra pretende que los visitantes del museo –la mayoría de los cuales va a ver las colecciones allí expuestas, no mi trabajo– encuentren mis obras de forma gradual, paso a paso, como por fragmentos, insertas en las galerías de los frescos antiguos del Palazzo Massimo.

Esto es proporcional con mi obra, en cuanto muchas de mis pinturas funcionan como intervalos, desde conexiones inesperadas, juxtaponiciones de imagen y lenguaje, etc.

Mis pinturas sugieren vínculos entre realidades aparentemente desconexas –en este caso un artículo de periódico que incluía una descripción de la NASA sobre la superficie de Marte, y que puede servir, también, perfectamente, como leyenda para una foto de la actual guerra en Palestina. Las obras escogidas para la exhibición juegan con lo que está dentro (en el museo, por ejemplo) y lo que está afuera: Roma, la cultura y el arte contemporáneos de Italia, cuentos y leyendas sobre metamorfosis, los deportes, los planetas, que

llevan los nombres de los dioses mitológicos que regulaban las creencias contemporáneas a la época de la cual proceden los frescos expuestos en el museo. La muestra sugiere que antigüedad y modernidad pertenecen a una misma temporalidad extendida la cual se manifiesta a través de fragmentos, como frases interrumpidas en un discurso, como breves intervalos que en este caso se encuentran con mis obras insertas entre ellos en las galerías del museo. Pero escoger este título también responde a mi deseo de traer el mundo real, con todo su furor y violencia, a la exposición.

¿Cuál es la relación entre tus obras y los frescos romanos en el museo?

Yo no veo una relación directa entre ellos. No he hecho mis obras basadas en ellos, como tampoco pretendo aproximarme en mis obras a la cualidad estética o a la complejidad histórica de los frescos antiguos. Dicho lo cual, es verdad que mi obra se alimenta siempre de imágenes que ya existen: obras de otros artistas, fotografías, publicidad, recortes de periódicos, imágenes científicas, libros, documentos, etc. Yo no “inventé” mis imágenes. Mi “invención” artística consiste en descubrir o revelar una cualidad relacional entre las imágenes, el principio de sus

posibles vinculaciones: propongo así asociaciones entre ellas, con ellas, como metáforas, a veces según soluciones que pueden parecer arbitrarias pero que –eso espero– mi obra logra bordar, justificar. Ahora bien, pensándolo bien, quizás sí que hay una resonancia entre los frescos antiguos y mis obras: a menudo recorro a la “borradura”, a la “obliteración” de las imágenes. Me interesa borrar imágenes, me gustan las imágenes borradas. En ese sentido algunas de mis pinturas funcionan como “ruinas” de pintura; por ejemplo: mis Morandis borrados –hay dos en la muestra– o algún cuadro de Cy Twombly. Los frescos antiguos son “borradas” y la “borradura” es un material visual que me interesa. Solo hay en la muestra una obra directamente vinculada a los frescos, voluntariamente pintada para evocarlos y es, de nuevo, una borradura, aun cuando prefiero llamarla un “eclipse”, en la cual mantengo las líneas de marco del fresco y dejo vacío el campo de su imagen.

Las obras en la exposición responden a diversos momentos y temas (entre 2020 y 2024). ¿Cuál fue el criterio para seleccionarlas? ¿Hay algo que une a estas obras entre ellas?

Quizás solo las “licencias poéticas” que asumo en sus vinculaciones y co-

respondencias. El arte moderno se caracteriza por el encuentro entre objetos y situaciones que no tienen nada que ver entre ellos. Recuerda la famosa frase de los surrealistas –de Lautréaumont, creo–: “el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección”. Con esto no quiero señalar que me interesa el surrealismo o que la selección de mis obras depende del azar. Al contrario: me interesaba sugerir contrastes entre diversas temporalidades, interceptando fragmentos de visiones modernas en medio de los frescos antiguos, refiriéndome a ellos a través de imágenes contemporáneas. Por ejemplo: en uno de mis cuadros se figura la imagen enmarcada del dibujo original de *Pinocchio* por Walt Disney, tal como fue reproducido en el catálogo de una subasta, y se trata de la escena en la que Pinocchio bajo el agua aparece rodeado de fauna marina. La instalamos en el museo cerca de frescos representando metamorfosis y animales acuáticos. Igualmente una serie de cuadros, que representan a los planetas de nuestra galaxia, distribuidos como puntuaciones o *leitmotifs* a lo largo de la muestra evocan lo que queda de los dioses antiguos: sus nombres apropiados por la astronomía.

(Continúa en la página 3)

PUBLICACIÓN >> CAMINOS DEL PENSAMIENTO ESTÉTICO

Lujo común de la belleza

Por su concepto, los 45 ensayos breves y el rico acopio de citas y obras artísticas que ordena —de centenares de autores—, *El libro de la belleza. Reflexiones sobre un valor esquivo*, de María Elena Ramos, debe ser calificado como un libro excepcional

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Donde menos se espera salta la belleza. La belleza nos toca siempre con la sorpresa de lo excepcional y lo inesperado, pero en realidad es bastante común, tan solo con que miremos con un poco de atención. Hay grandes negocios que se basan en la idea de que la belleza es muy escasa y de que solo se puede acceder a ella comprando determinadas cosas o admirando a ciertas personas, o yendo a ciertos lugares: mirando las fotos de las modelos en las revistas, a las actrices en las películas de moda, viajando a ciertas ciudades y a ciertos sitios muy restringidos en esas ciudades, obediendo cánones estrictos. En cualquier acera de cualquier calle, en cualquier café en el que uno se quede unos minutos, encontrará bellezas muy superiores a las de cualquier revista, mujeres más sensuales y llenas de misterio que las de cualquier película de Hollywood. En realidad, donde menos está la belleza es donde más se la espera. Alguna vez, por esos azares de la vida, me he visto en un desfile de modas, una de ellas en la célebre Fashion Week de Nueva York, y no he distinguido a mi alrededor casi ninguna belleza, ni en las modelos gigantes y flacas con andares de jirafa y facciones huesudas de dictas, ni en la gente vestida con cara ropa de marca que observaba en las gradas. La belleza la he encontrado en una asistente de algún fotógrafo, con el pelo recogido, unos vaqueros y una camiseta, o en una señora de la limpieza, de rasgos africanos o indios, ancha y solemne, vistiendo con perfecta dignidad una bata de trabajo.

Negocios enormes dependen de que la belleza haya de cumplir ciertas con-

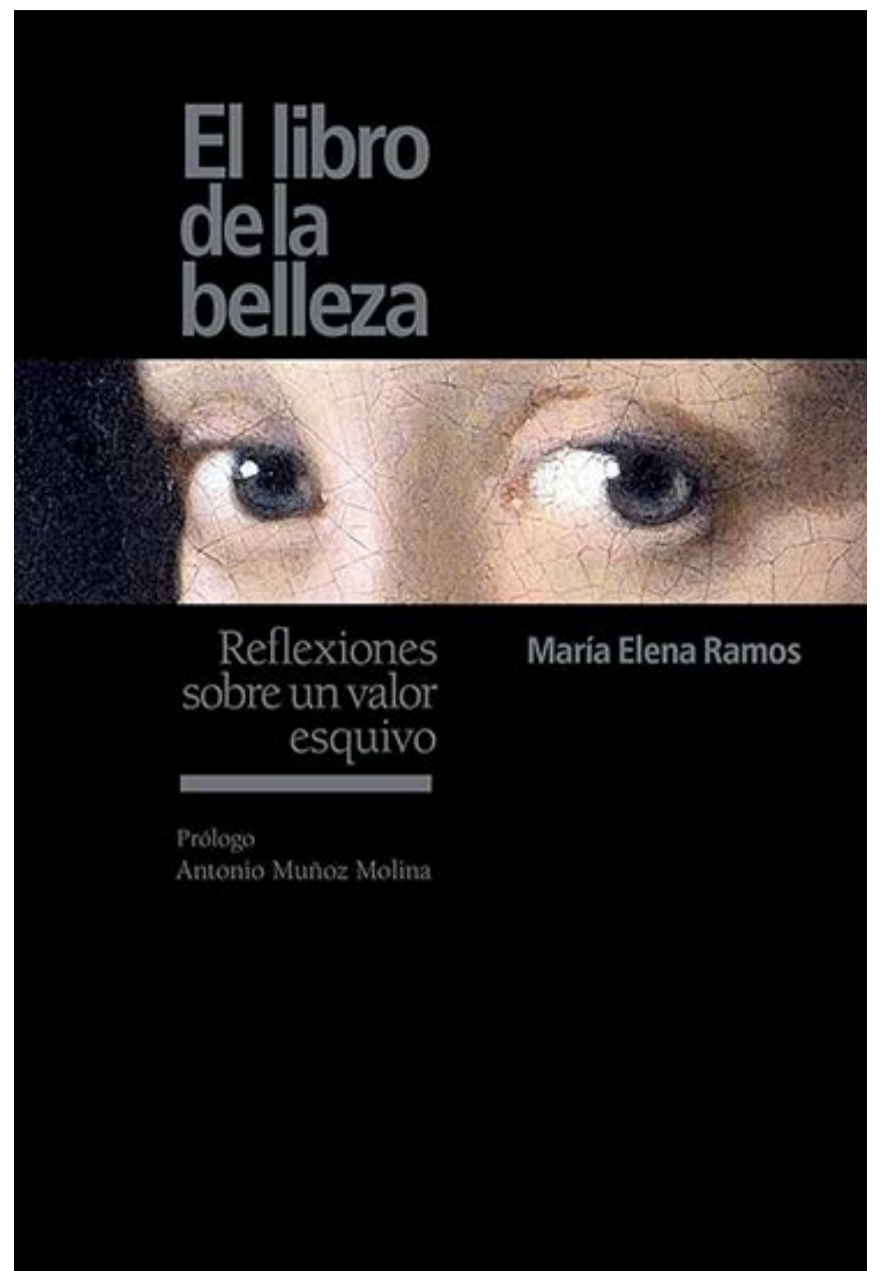
diciones obligatorias, lo mismo la belleza de las obras de arte que la de las personas. La belleza, tiránicamente, se asocia a la moda, a la juventud, a la extrema delgadez, y muchas vidas jóvenes son arruinadas por esa superstición obsesiva. Pero si hay belleza en la juventud también la hay en las huellas del tiempo y de la experiencia, y no hay cuerpo saludable y racionalmente cuidado que no sea atractivo, unas veces con su delgadez y otras con su carnalidad, con la piel muy tersa o con la gravedad lenta de los años. La adoración de las bellezas oficiales de la moda, del cine, de la televisión, de las revistas de gente célebre y sin cerebro es una variante de la propensión humana a buscar salvadores o héroes o dioses, gente que está muy por encima de nosotros y tiene lo que a nosotros nos falta. Esas bellezas propenden a la monotonía de lo establecido; la belleza verdadera siempre tiene algo de irregular, de inacabado, a veces un punto de exceso, un forzar las normas hasta su mismo límite.

Con la belleza nos pasa como a San Agustín con el tiempo: que sabemos lo que es salvo cuando nos piden que la definamos. Ni falta que hace, creo yo. Si algo queda claro en las páginas de este libro, en los textos escogidos y en las imágenes que los acompañan, es la pluralidad de las opiniones sobre la belleza, que son tan variadas como la belleza misma. Miro a mi alrededor un momento, apartando los ojos de la pantalla de la computadora, y sin apartarme del espacio de mi escritorio encuentro ejemplos diversos e indudables de la belleza: un cuaderno con tapas de cartón y lomo de tela negra, un rotulador de punta fina y superficie plateada que se ajusta perfectamente a mis dedos cuando escribo a mano, una postal que me envió mi hija hace años, un pez de madera tallado por un artesano popular, tal vez hace un siglo. El escritorio mismo es un bello diseño de patas metálicas con ruedas y una plancha blanca que se curva delicadamente hacia dentro en la zona en la que apoyo los codos. Pero también hay una gran belleza en el MacBook Air en el que escribo, en su lisura plana, en su ligereza, y la tipografía Times New Roman que tengo marcada en el procesador de textos. Bellezas prácticas todas, útiles, que sirven para hacer mejor la vida, para facilitar el trabajo, y que también, estoy seguro, contribuyen con benevolencia a mi estado de ánimo, y alivian las horas a veces excesivas que paso sentado aquí.

Miro por la ventana junto a la que está mi escritorio, y me dan ganas de decir, como Jorge Guillén en uno de sus poemas: el mundo está bien hecho. Veo la fachada y las filas de ventanas del edificio que está enfrente del mío, la entrada con su moldura de piedra, en la que suele aburrirse un *doorman* uni-

formado, y como está anocheciendo se han encendido ya de manera desigual algunas luces en las viviendas, y si pongo atención puedo distinguir, como cromos en un álbum o viñetas en una novela gráfica, escenas de vidas privadas, habitaciones con bibliotecas, con lámparas junto a los visillos, con escritorios parecidos al mío. Es la belleza visual y también humana de la ciudad, con su riqueza de perspectivas y su densidad de gente, y por lo tanto de posibilidades de cruce y encuentro. Y junto a ella está la belleza del mundo natural, incluso en estos días en los que aún es invierno, un invierno tenaz que no ha permitido todavía que surjan los brotes nuevos de los árboles. En mi calle, en las dos aceras, delante de mi ventana, hay olmos americanos y ginkgos. La falta de las hojas revela la belleza entre simétrica y desordenada de sus copas y sus ramas desnudas. Los ginkgos despliegan ramas casi en ángulo recto, como brazos en cruz. Los olmos tienen ramas como cabelleras. Los unos y los otros presentan una variedad fantástica de líneas que me gustaría saber dibujar, o fotografiar tal vez a la manera de Harry Callahan. Dentro de unas semanas los olmos llenarán las aceras de esas semillas envueltas en membranas secas que se llaman sámaras, que se acumulan en las aceras como montañas de nieve y giran en remolinos durante los vendavales de la primavera: también hay una belleza en esa palabra, en la exactitud con que designa un elemento botánico, sámara. Y habrá más todavía cuando los ginkgos produzcan sus hojas de un verde muy tierno con formas como de abanicos, y otra belleza nueva cuando llegue el otoño y las hojas se vuelvan de un amarillo luminoso, un amarillo de incendio cuando les dé el sol de la tarde.

Se crean jerarquías feroces en la literatura o en las artes para determinar el mérito máximo, la mayor belleza, pero siempre son jerarquías tramposas. Hay una belleza literaria que es visible más o menos para todo el mundo y que depara a quien la crea un reconocimiento merecido, pero hay también bellezas un poco más raras o más difíciles que tardan en verse o que habiendo brillado con brevedad quedan olvidadas para siempre, o se recobran al cabo de mucho tiempo, cuando quien la creó lleva décadas o siglos muerto. Hay una belleza contemporánea que pierde el lustre como una ropa de moda, y otra que se mantiene invariable porque tiene una consistencia ósea, como esas caras de mujeres de pómulos altos y barbilla firme que nunca envejecen. Hay una belleza creada conscientemente y firmada, pero también hay otra que es impersonal, que nace del azar o del orden secreto de la naturaleza, que existe como un relámpago en la conciencia de quien la ha advertido, una belleza po-



pular y anónima que está lo mismo en las metáforas implícitas del idioma que en las herramientas de los oficios o en el sentido estético innato de personas que no han visitado nunca una escuela y nunca pisarán un museo de arte.

Hay bellezas antipáticas que se yerguen imperiosamente en la frialdad de su propia arrogancia, y hay bellezas destructivas en su seducción, como también se advierte en estas páginas: la belleza perfecta y atroz de las utopías políticas, que no admiten las debilidades y las imperfecciones inevitables de los seres humanos, la belleza que exige algún tipo de pureza implacable: pureza ideológica, pureza de sangre o de fe. Casi tan inhumana como la belleza de las utopías políticas que quieren instalar por decreto el Paraíso Terrenal y asegurar su duración con sacrificios humanos es la de los planificadores autoritarios de ciudades, de la escuela devastadora de Le Corbusier, que han aspirado —y lo han logrado a veces— a la abolición de la naturaleza arbitraria y caótica de los tejidos urbanos, a imponer la línea recta sobre el atajo y la curva, en ocasiones con un propósito directamente político, como cuando el barón Haussmann, en el Segundo Imperio, arrasó los barrios populares de París en los que solían estallar motines revolucionarios e impulsó avenidas con la anchura exactamente necesaria para el despliegue de batallones militares y baterías artilleras.

La belleza es un prodigio cotidiano y un lujo de primera necesidad, casi siempre un proceso de transformación y tanteo, casi nunca una obra cumplida y cerrada, porque la belleza es una parte de la vida, y lo inamovible es la pesadez y la muerte. Casi todas las personas tienen, en mayor o menor medida, la capacidad de disfrutar de algunas formas de belleza, y hasta de crearlas. También el talento está más repartido de lo que parece. Desear un mundo justo es desear que existan las condiciones para que cualquier pueda desarrollar sus mejores capacidades, que tantas veces se frustran por la falta de acceso a la educación, a la salud, al bienestar mínimo sin el cual no hay otro pensamiento posible que el de la supervivencia. Decía Antonio Machado que las grandes obras esenciales del conocimiento y de la literatura están escritas en el lenguaje del pueblo. La belleza, siempre imperfecta, siempre limitada, siempre frágil, siempre bajo asedio, de la democracia y de la justicia, envuelve a todas las otras. Una belleza de la que están excluidos la mayor parte de los seres humanos es un privilegio despreciable. ●

**El libro de la belleza. Reflexiones de un valor esquivo*. María Elena Ramos. Prólogo: Antonio Muñoz Molina. Producción: Fundación Artesano Group. Editorial Turner. Organización Patrocinante: Sensabell Beauty Clinic. España, 2015.

Entrevista con Juan Araujo

(Viene de la página 2)

¿De dónde viene tu interés por los planetas?

Primeramente me fascina el desafío formal que sus imágenes plantean a un pintor. ¿Quién hubiese podido imaginar en la antigüedad que un día seríamos capaces de representar la realidad física de los planetas con el detalle con el cual representamos las cosas más cercanas y ordinarias? Pero una característica de mi trabajo es que en mis cuadros se condensan diversas cosas y temporalidades. Los planetas me permiten pintar como si yo fuese un pintor abstracto. Y ellos llevan los nombres de los dioses antiguos: sabemos que el campo celeste que podemos ver está constituido por la resonancia de eventos astrofísicos inimaginables que acontecieron hace miles de años-luz, un poco como cuando caminamos en medio de las antigüedades romanas en el museo.

Algunas pinturas evocan a Luigi Ghirri y a Giorgio Morandi. ¿Me

puedes decir algo sobre eso?

Son dos artistas que me interesan mucho, cuyas obras admiro y con frecuencia estudio. Me parece genial el trabajo de Ghirri en el taller de Morandi. He hecho obras sobre ambos. Hay en los dos una suerte de profunda melancolía emotiva. Morandi trata siempre de atajar la naturaleza huidiza de las cosas, su breve ser concreto en la luz y el espacio. Para esta muestra me concentré en hacer obras que resuenan con esa cualidad, obras en las que las imágenes de ambos, Ghirri y Morandi, aparecen como fragmentos, borradas. Su inclusión en el show me permite traer arte moderno y contemporáneo al museo donde se exponen las obras más antiguas.

La invitación a la muestra reproduce una obra para la cual usaste como referencia una imagen de la película de Michelangelo Antonioni, *El eclipse*. ¿Pudieras decirnos algunas palabras sobre ello?

Quizás todas mis obras, y ciertamente las que he escogido para esta expo-



SALA DE LIVIA, ROMA, 2024 / CORTESÍA GALERÍA CONTÍNUA, GIORGIO BENNI, ROMA

sición funcionan como eclipses: son imágenes superpuestas a otras imágenes, a veces con lenguaje yuxtapuesto a las imágenes, que mutuamente se eclipsan, o son objetos modernos interfiriendo en pinturas antiguas — como el cuadro que representa un proyector de planetario instalado en

el salón de los frescos del jardín de Livia emperatriz—: funcionan todas como pequeños eclipses, como discretas estrategias eclipsantes que aportan — espero — una dimensión poética de sentido. De pronto, al ceceguer algo, al cubrirlo así sea fragmentariamente, llegamos sorpresivamente a verlo

de otra forma, a verlo mejor. En este caso la referencia es oblicua, pues he escogido la imagen de una película de Antonioni, que *a priori* nada tiene que ver con estos frescos. De nuevo, es una manera de hacer coincidir en un mismo espacio y tiempo a lo moderno y a lo antiguo, y viceversa. ●

12 DE MAYO >> DÍA MUNDIAL DEL COLLAGE

Sabiduría y goce del collage

"Lo que de fronterizo o marginal tiene el collage con respecto a la pintura pasa, con fuerza, por ese apego gustoso por lo desechado, por lo que ha ido quedando en el camino como inservible, como inútil, y que el ojo reconoce, en cambio, como adecuado para sus propios intereses. ¿No es el hacedor de collages, el encolador, en principio, un coleccionista?"

RAFAEL CASTILLO ZAPATA

(Este texto lo escribí hace tanto tiempo que ya no recuerdo con exactitud cuándo, ni en ocasión de qué lo hice. Amarillento en el papel, pero intacto en su discurso, me sorprendió a mí mismo al encontrarlo, tanto que me pareció que fue otro quien lo escribió. Con motivo del Día Mundial del Collage pensé que, así resucitado de una vieja caja de cartón, el texto podría servir de pregón y de alabanza de una práctica que me ha deparado no poca sabiduría y mucho goce a través del tiempo. Ojalá que los lectores sientan lo mismo).

**

¿De dónde viene la complacencia que supone y presupone el acto de hacer o de contemplar un collage? ¿No proviene, acaso, del hecho de que su ejercicio recupera para el arte una cierta fuerza lúdica, despreocupada, característica del niño que improvisa formas y combinaciones con el papel que recorta y pega a su aire, sin premeditación y como se lo dicta el proceso mismo del recorte, la selección caprichosa de los fragmentos con los que va componiendo sobre la marcha su colcha divertida? De allí la suerte de entusiasmo que nos invade al contemplar una de esas superficies taraceadas a las que los cubistas nos acostumbraron desde temprano al iniciarse el pasado siglo. Complacencia y entusiasmo que provienen de un sentimiento gozoso de reconocimiento de nuestra propia capacidad de juego y aventura.

Como al niño, el desorden de las cosas nos entusiasma en la medida en que desafía intensamente nuestro apetito de orden y de buen reparto de las partes. ¿No es así precisamente como nos colocamos frente al collage, en actitud de penetrar en cierta materia que ha estallado hace quién sabe cuándo y cuyo orden perdido el ojo se afana en recuperar, reconstruyendo a saltos y como por síntesis sucesivas, ellas mismas fragmentarias y provisionales, una cierta estabilidad placentera, cuyo gozo, con todo, radica precisamente en que nos empuja siempre al vértigo de lo inacabado, al cosquilleo premonitorio de lo que, en cualquier momento, puede volver a estallar?

Emoción y complacencia, pues, frente al vértigo de lo vespéral que se promete en el instante, de lo que se anuncia en un precario limen indeciso. ¿No está el collage precisamente en los márgenes, en las periferias copiosas de la pintura? ¿No es acaso la consecuencia de ese estallido radical del plano que los cubistas impusieron



INÚTIL MECÁNICA, COLLAGE (1965) / MERCEDES PARDO

a martillazo limpio después de la enseñanza de las moles paisajísticas de Cézanne? ¿No es allí, en el límite en que se pierde el trazo de la tradición representativa y la pintura se proyecta hacia la gran hecatombe vanguardista, donde el collage abre sus territorios escarpados, sus geométricos balizajes?

Emoción y complacencia de lo que aparece haciéndose, no hecho ya de por sí sino surgiendo, acabando de salir de una explosión violenta y encaminándose, en ese instante mismo, hacia una estabilidad posible, virtual, que el ojo presiente y espera, y que, en su perseverancia, provoca, logrando que acontezca.

Azar dichoso, el entusiasmo y la complacencia que el collage nos causan proviene de ese entregarse en brazos de lo aleatorio, lanzados a la insensata deriva de la suerte. Como la mano que lanza los dados sobre el tapete virgen y no sabe qué cara enseñarán las caras numeradas, numerosas, arroja el ojo la mirada como una red que no sabe nunca de antemano la naturaleza, el volumen, la extensión de lo que, al final, y como inspiradamente, realmente le será dado atrapar para ordenarlo. Como las estrellas, aparentemente en desorden, que responden sin embargo a una cosmología a menudo inimaginable, así los trozos de papel, de madera, de corcho, de tela, de hojalata se derraman sobre el soporte para crear un mundo de orden enteramente potencial. Y el ojo es el único que decide qué diagrama, qué coordenada elige la mirada para rendir su fruto de saberes y placeres de ritmo

constructivo.

Tentación de experimentar con las basuras. Lo que de fronterizo o marginal tiene el collage con respecto a la pintura pasa, con fuerza, por ese apego gustoso por lo desechado, por lo que ha ido quedando en el camino como inservible, como inútil, y que el ojo reconoce, en cambio, como adecuado para sus propios intereses. ¿No es el hacedor de collages, el encolador, en principio, un coleccionista? ¿No se va armando esa constelación futura a medida que va recogiendo por el camino fragmentos de cosas que preparan quién sabe qué revelación, qué parto? En la confianza con la que el hacedor de collages espiga entre los detritus cotidianos está la seguridad de un merecido hallazgo. Cada collage es una apuesta, una tirada de dados recogidos por el camino, guardados en los bolsillos de la cazadora o del pantalón y lanzados luego sobre el soporte receptivo.

Y es que, si uno lo piensa un poco más, ¿no es el collage una práctica orientada por una cierta especie de poética de la ruina, un ritual de consagración estética del escombros? Como respondiendo a esa maquinaria de derroches y de excesos que es la sociedad industrial moderna, el collage sobreviene al mundo en calidad de símbolo –y síntoma– de una economía sobresaturada de objetos consumidos rápidamente, cuya inutilidad parcial atrae la mirada del ojo que ve en ellos restos de vida, aliento no gastado, brillo posible. Pariante, en esto, del *ready-made*, el collage responde poéticamente a esta cultura de la acumulación y del gasto, del de-

secho fácil y continuo. Se levanta del lado de lo relegado, de lo empujado hacia el extrarradio cultural, y de ese suelo se nutre para avizorar nuevos órdenes posibles.

¿No surge de allí mismo también otro argumento para explicar la emoción y la complacencia que nos embarga en relación con el collage? Atractivo de lo sobreabundante, de lo que se acumula y se superpone como manifestación de un gasto eufórico, gratuito, de materia. Si uno contempla *Inútil mecánica*, de 1965, de Mercedes Pardo, por ejemplo, ¿no experimenta la dicha infantil que experimenta el monarca tribal cuando celebra sus *potlachs* ostentosos, sus exhibiciones de riqueza y de poder? Hay allí derroche de imágenes, de signos, de trazos, de huellas, y esa exuberancia entusiasma.

Si uno se detiene en un collage de Kurt Schwitters, en *Construction for Noble Ladies*, de 1919, por ejemplo, uno ve claramente cómo se produce esa exuberancia mediante la superposición de capas de materia encolada, que producen una estratificación copiosa, un palimpsesto robusto, cuyo exceso saca al collage mismo del plano y lo proyecta volumétricamente, haciendo reales, materialmente mensurables, sus relieves virtuales. En tales casos, el collage es ya una escultura. Razón de más para adscribirlo a los márgenes, para situarlo en el entredós indeciso que va de las dos a las tres dimensiones geométricas y optométricas del espacio.

Rapto de imaginar una piel debajo de otra piel. Delicia de la uña que escarba y descasca-

ra la pared roñosa –el niño y el prurito de la costra. Vértigo del que se entrega a una inmersión cuyo destino ignora. Intrigante haz de hollejos de la cebolla, de pétalos en el caprichoso puño de la rosa. Lo mismo en el collage, con su espesura de láminas.

Y aún hay otra razón más para explicarnos la emoción y la complacencia que nos provoca el collage, y es que, a despecho del lúdico impulso que regala lo azaroso, su práctica nos depara las alegrías que brindan, cada uno por su lado, la precisión del cálculo y las fiestas abstractas de la geometría.

Un plano estricto, diseñado, proyectado, medido, subyace a la aparente disposición aleatoria de los *papier collés* de Braque, como ocurre en ese temprano *Naturaleza muerta sobre la mesa* (1914), una constelación casi matemática de las formas recortadas y de los colores –crema, blanco, negro, *papier faux bois*– dispuestos con antelación en el plano. Si uno piensa en otros collages de Mercedes Pardo, como el que forma parte del proceso que derivará luego en el *Homenaje a Miró* (1985, acrílico sobre tela), acepta que el cálculo cromático, la disposición medida de las fuerzas antagónicas presentes en las diferentes tintas y en las diversas formas del papel recortado con formas geométricas, están dirigiendo toda la composición cuyo sentido es pura y evidentemente abstracto.

Pero incluso en tales casos, ¿no somos llevados a pensar que el cálculo es, en estos collages específicos, una ilusión? Quiero decir, mejor, que el hecho innegable de su precisión estructural no invalida la fuerza generadora de lo aleatorio que, me parece, subyace en la práctica del hacedor de collages. Si lo que surge es precisamente esa composición calzada, perfecta en su conjunción de partes siempre estables, se debe a la maestría del ojo que se conduce a través del azar con unos utensilios visuales de orientación –portadores de regularidad matemática– que él ha ido adquiriendo a lo largo de su experiencia con la materia –siempre dispersa, siempre fragmentaria, siempre impredecible– de la que surge finalmente un collage. ¿O será que este orden geométrico se va estableciendo sobre la marcha, cuando el acontecimiento azaroso involucra una mirada preparada para ver *matemáticamente* los desórdenes del color y de la forma? Quiero decir, aún, que todo collage me parece provenir de un estallido –de la materia, del espectro, de la figura–, aunque se construya luego bajo los dictados de una visión rigurosamente articulada, mesurada.

Alegría del azar, alegría del cálculo. ¿No son estas, acaso, dos de las máximas experiencias de goce del espíritu, ingredientes esenciales de toda fiesta de la razón, de todo sabor del intelecto? ¿Y que sea el collage el que las ofrezca precisamente de este modo simultáneo al apetito del ojo del hombre, ávido siempre de mirar y atravesar –traspasar, rebasar– lo real con la mirada!

Destruída la realidad exterior al espacio que el cuadro encuadra, que el marco enmarca, ¿no entra luego, despedazada, a formar parte de ese espacio balizado, acotado en sus bordes rectilíneos que se inaugura en cada collage? Y no podía ser de otro modo: la realidad minada, estallada, es la fuente nutricia, la materia prima primordial del hacedor de collages. Él devuelve al ojo la posibilidad de recuperar esa realidad perdida de lo visible en un nuevo orden de relaciones. Es por eso que podemos, con todo derecho, considerar al collage como una constelación. ¿No radican allí, precisamente, ese gozo y esa sabiduría que el collage proporciona, esa alegría que en él invita a la mirada a encontrar un orden en medio de la materia acibillada del mundo, materia rota, derrochada, deshecha, desechada o bruta? ●

Audio Cepeda (Maracaibo, 1949) es fotógrafo, narrador y cronista. Premio Nacional de Cultura, mención Fotografía (2011-2012) y ganador, en la categoría de Crónica, de la VI Bienal Nacional de Literatura Antonio Crespo Meléndez (2023)

MIGUEL ÁNGEL CAMPOS

Cuando uno ve por primera vez una de esas fotografías de Audio Cepeda que nos muestran un rostro tal vez desapercibido, una figura que parece esperar, piensa en la afortunada conjunción donde al observador se le permite captar una circunstancia. Pero cuando tienes al frente, en fila, un lote de esas imágenes, desechas aquella teoría de la buena suerte, no es posible que siempre reaparezcan las mismas condiciones y el mismo clima favorable de luz y sombra, de actitud y semblante del fotografiado. Nos damos cuenta de la recurrencia, de lo previsible y retornable, sabemos de un mecanismo capaz de restituir un tiempo inaprensible, el asunto pareciera ya no tener nada que ver con el estado de ánimo de observador y observados. Algo distintivo caracteriza la imagen, la marca y condiciona al extremo de poder identificar una de estas fotografías como si tratara de una tela emblemática ante los ojos del experto. Y justamente, no es necesario ser un conocedor para dar con esas afinidades, trazos indefinibles, una impresión, susceptibles de informarnos de la identidad del fotógrafo, la indeleble autoría.

Suma de ejercicios en el largo tiempo o un sentido de apreciación, dan como resultado la obra deseada, y una especie de derroche de facilidades, aparentemente sin mayor esfuerzo fluye esta eficiente captación. La mirada busca, explora fugazmente en un acto de sincronía más que de ajuste, no busca el ángulo ni dispone sombras, pues no hablamos de interacción, ni de acuerdo, nadie espera complacer a nadie, simplemente se trata de la aventura siempre exitosa del que no deja nada al azar. Mirar no para descubrir sino para mejor iluminar lo que ya se ha entrevisto. Pudiera decirse que es el ideal de un fotógrafo ciego.

Los otros están mirando su mundo, van en su propio ensimismamiento, y la imagen fiel percibe el discurrir de aquel mundo, lo fija haciendo de un rostro la imagen de un temperamento. Sería tentador probar fotografiarlos de espaldas, a lo mejor se requeriría un esfuerzo adicional para reconocerlos y hasta saber quiénes son. ¿Qué es lo singular de estas actitudes?, ¿un gesto, una manera de mostrarse? De ser así entonces podríamos hablar de un esquema, sabemos instintivamente que no se trata de eso, nada de guía de ensamblaje. Aun cuando miran al frente parecen estar distraídos, sustraídos a esa clase de tensión que hace a la gente enajenada, salirse de sí. Los contiene la ausencia de mundo, diríamos. Interesa escudriñar en esta condición pues es la fuente de lo singular, lo recurrente organizador del tiempo inaprensible, y también lo uniformador: los seres se muestran como son porque abandonaron por un instante sus intereses, bruscamente hicieron empatía con aquello que los rodea, una ecología afable surge como por magia de una realidad que construye.

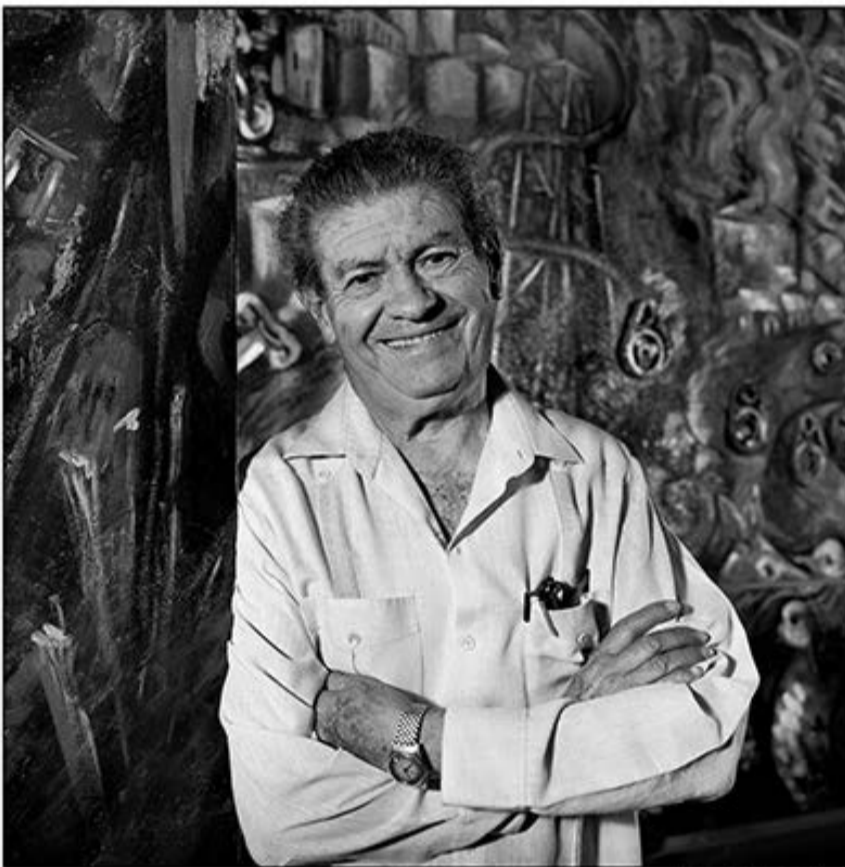
Curiosamente, en ese acto de mostrarse como se es no parece haber sobresaltos, no hay dolor, aunque exista, si habría que ponerle un nombre a ese estado lo llamaríamos concilia-

ENSAYO >> AUDIO CEPEDA, FOTÓGRAFO Y NARRADOR

La edad de mirar



MERCEDES BERMÚDEZ DE BELLOSO – POETA / ©AUDIO CEPEDA



GABRIEL BRACHO – PINTOR / ©AUDIO CEPEDA



LYDDA FRANCO FARIÁS – POETA / ©AUDIO CEPEDA

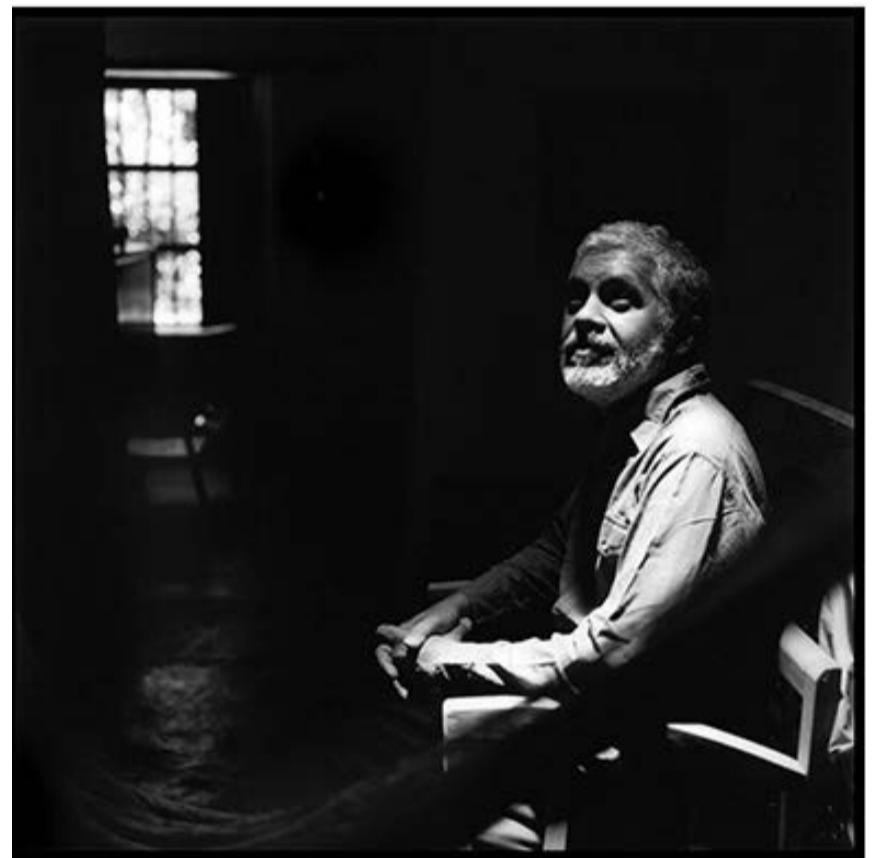
ción. Audio Cepeda fotografía la conciliación porque no insiste en buscar gestos del conflicto de la personalidad y su espectáculo. De alguna manera, el individuo se oculta en una personalidad, en unas maneras de intercambiar en las cuales se desdobra y se resguarda; llegan a ser pintorescas por el énfasis en un estilo, aunque ni siquiera es tal, solo una rutina exitosa. Cuando se sustraen de ese histrionismo, entonces algo los ilumina, algo resplandece, y en ese abandono suele estar lo novedo-

so. Imposible discernir quién mira a quién, y ya ese estatuto poco significa, se ha trascendido la calificación política de la mirada y se instaura el reino de una cierta autonomía de la comunicación, pues se comunica ya no desde un referente (como quiero verte y como quiero verme) sino desde la gratuidad de la melancolía, eso que somos a pesar de nosotros mismos.

La suma de personajes no hace el conjunto, la relación de grupo es ajena a estos rostros porque es-



ALBERTO AÑEZ MEDINA – POETA / ©AUDIO CEPEDA



JOSÉ SIGALA – FOTÓGRAFO / ©AUDIO CEPEDA



JESÚS PULIDO, "CHUCHO" – ACTOR / ©AUDIO CEPEDA

tán recortados desde la soledad. Ni siquiera los objetos, el decorado, los perturba, este aparece, pero no irrumpe, la expresión del risueño lo detiene y cesa la intromisión, observemos: no hay ruido, las formas han sido apaciguadas, no nos distrae una lámpara que cuelga, tampoco la esquina de un sofá, sentimos el peso de una mirada directa u oblicua, siempre en su propia pausa. Y ese entorno, el nicho, puede ser un volumen donde una mano se posa, pero también un horizonte de sombra, la textura rugosa de una pared, la determinación de no hacer del espacio un horizonte de iconos, libera para el ejercicio de exploración de la figura. Los rasgos sintéticos pueden estar en un primer plano del rostro o en una inflexión del cuerpo, la elocuencia puede venir de lo omitido: los datos no están ordenados, aunque siempre presentes –como si previamente hu-

biera habido un acuerdo para dejar solo lo pertinente. Estos retratos califican para un estudio de la paciencia, y esto parece un mérito moral, pues nada presiona desde el exterior, no hay prisa, tampoco regodeo. Pero a fin de cuentas son especímenes de una taxonomía, nutren el orden para mejor señalarlo, y si ellos nos recuerdan la parsimonia es porque nada los acosa: la especie está abandonada a sí misma. Y es una condición, ya no un mérito, lo sabe el ojo que mira y se dispone siempre a sacarle el mayor provecho posible. La lentitud de un tiempo hecho pausa cuando se instala en espacios cerrados, es estar al resguardo no tanto de los cuerpos físicos como del acoso de las referencias, necesitan una cuna, una casa, su madriguera donde cerrar los ojos para ver mejor. Allí los encuentra el cazador, al abrigo, y cierra los ojos para mejor oír su palpito. ©

EXPOSICIÓN >> GALERÍA CARMEN ARAUJO ARTE

Se entretienen conversando, exposición de Lisbeth Salas

Hasta el 26 de mayo permanecerá abierta la exposición *Se entretienen conversando*, de la fotógrafa, editora, periodista y autora de fotolibros Lisbeth Salas, venezolana radicada en España

CARTA DE YOLANDA PANTIN A LISBETH SALAS

Caracas, 19 de abril, 2024.
Querida Lisbeth:

A manera de una conversación conmigo misma te digo que cuando pensé en ti, me vino de golpe una frase: "A Lisbeth le gusta cocinar". Entonces me di cuenta de que algunos platos requieren para su preparación tener paciencia, saber esperar y en el esperar no quedarse dormido. Darle tiempo no solo a la fase de la "ebullición mental", sino al tiempo en que los ingredientes se organizan o calzan armoniosa y naturalmente como un plato de autor, como un plato único.

Estos ingredientes tuyos son, así a

vuelapluma: la literatura, los escritores, los manuscritos, tus cuadernos, los libros en tanto que objetos, los objetos que rodean y desbordan tu casa, todo lo que se pueda guardar y desplegar como una colección, todo lo que uno puede atesorar a lo largo de la vida y que vas juntando algunas veces casi como si se tratase de "ruinas circulares" o de las ruinas que ve desolado el ángel de la historia.

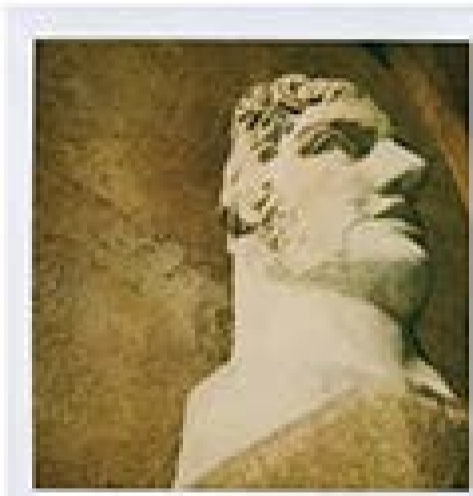
Tu ojo como fotógrafa encontró dentro de ti -en ti misma- a la poeta que habías estado buscando, de manera que el caos se organizó: el caos donde estaban los libros, los escritores, los objetos coleccionables, las imágenes... todo ese universo se organizó. De modo que ahora regre-

sas para encontrarte con tu primera identidad, y aquí me viene el recuerdo de cuando te conocí en un taller de poesía que yo dirigía en la Sala Mendoza. Eras una muchacha muy joven, querías aprender a expresarte por la vía de la escritura, pero hete aquí que... *tantán...* ¡te hiciste fotógrafa! Y entonces, en las paredes de la galería Carmen Araujo, en Caracas, despliegas un libro del que eres autora, un libro que estuviste preparando, madurando sin tú saberlo durante todos estos años.

De una cámara Polaroid fluyó la escritura que llamas *conversación*, y que son páginas resueltas en dípticos, páginas de un diario fechado entre los años 2000 y 2008. Con Hora-

cio Fernández, en broma y en serio, jugando a las cocinitas, desplegaron las imágenes que empezaron a buscar sus pares respondiendo a llamados libérrimos, vitales, caprichosos, luminosos, jocosos. Todo a la vista expuesto en una línea muy fina y elegante. Ellos, los dípticos, al pasar de las páginas, de la 1 a la 17, conforman un libro de poesía escrito en el idioma de la fotografía. Así, hiciste encajar todas las piezas dispersas, todo eso que habías coleccionado, reunido, cargado y trasportado: los libros, los papeles, las imágenes, los objetos cotidianos y un largo etcétera. Y ahora, querida, ya eres dueña de tu camino.

Abrazos,
Yolanda.



SE ENTRETENEN

CONVERSANDO

©LISBETH SALAS



AMOR A LOS OBJETOS

NO CORRESPONDIDO

©LISBETH SALAS

SE ENTRETENEN CONVERSANDO

MÚSICA: LISBETH SALAS

LETRA: HORACIO FERNÁNDEZ

LA LITERATURA ES LA CASA DE LISBETH SALAS.
VIVE ENTRE LIBROS LEÍDOS Y ANOTADOS.
PARA RETRATAR ESCRITORES CANTA UNA MUCHILA CON CÍPARRAS,
LIBRETTAS Y LÁPICES.
HACE FOTOS Y TOMA APUNTES ESCRITOS O DIBUJADOS.
NOTAS Y CITAS, CROQUIS Y CARICATURAS.
COSAS EN LAS QUE PENSAR PALABRAS PARA NO OLVIDAR.
LAS HISTORIAS NO ESCRITAS DEL MUNDO DE LOS OBJETOS.
LAS VIDAS Y LUCES QUE ESPERAN SU FOTÓGRAFO.

HACE VEINTE AÑOS LAS NOTAS DE LISBETH SALAS ERAN
INSTANTÁNEAS.
LAS COSAS APARECÍAN, SE DESVELABAN ANTE LOS OJOS.
IMÁGENES MONOCROMAS, ENTONADAS EN GAMAS POLARES O
FERRILES.
FOTOS SOMNOLIENTAS, MÁS PROPIAS DEL CINE QUE DE LA VIDA.
AQUELLAS CÁMARAS NO VEÍAN COMO LA MIRADA.
CONVERTÍAN CUALQUIER COSA EN NATURALEZA MUERTA.

UN DÍA QUE LISBETH SALAS NO HACE SOLITARIOS INVITA A UNA
PARTIDA.
BARAJAMOS LAS FOTOS, FORMAMOS PAREJAS, ESPERAMOS QUE
CANTEN.
EN LA NATURALEZA MUERTA DOS MANZANAS NUNCA SON DOS
MANZANAS.
POCO A POCO, LAS PAREJAS SE ENTRETENEN CONVERSANDO.
SE TRANSFORMAN EN CUARTETOS CON ALGO QUE DECIRSE.
SOLO TENEMOS QUE ESCUCHAR.

©LISBETH SALAS



LA TORTUGA

Y LA LIEBRE



SU SILENCIO

SE ROMPE CON LAS PALABRAS

©LISBETH SALAS

PORTAFOLIO >> DANIEL HERNÁNDEZ, ARTISTA Y REPORTERO

Ciudadanos fantasmas



DE LA SERIE CIUDADANOS FANTASMAS / ©DANIEL HERNÁNDEZ



DE LA SERIE CIUDADANOS FANTASMAS / ©DANIEL HERNÁNDEZ



DE LA SERIE CIUDADANOS FANTASMAS / ©DANIEL HERNÁNDEZ



DE LA SERIE CIUDADANOS FANTASMAS / ©DANIEL HERNÁNDEZ

Daniel Hernández es reportero gráfico y fotógrafo artístico. Comunicador visual egresado de la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas en las menciones Diseño Gráfico, Fotografía e Ilustración. Cuenta con 20 años de experiencia en fotografía documental y como fotoperiodista.

Trabajó en la extinta Cadena Capriles y participó en el especial *OLP: La máscara del terror oficial en Venezuela*, de *Runrunes*. En *El Estímulo* y sus marcas logró ser parte del equipo que por segundo año consecutivo fue merecedor del Premio a la Excelencia Periodística de la Sociedad Interamericana de Prensa –SIP.

Además, desarrolla un seriado de ilustraciones editoriales con carácter crítico relacionado a la Venezuela de la actualidad, que fue expuesto en la colectiva *República Colapsada Volumen 2*, en New York, 2017. También participó en la muestra fotográfica *Venezuela 20 años de resistencia y resiliencia 1999-2019* en Trujillo, Perú, y en el Premio Municipal de Periodismo, Zamora Edo Miranda. Obtuvo el Premio IPYS Venezuela 2021, por su serie *Neveras vacías, las tristes fotografías del hambre en Venezuela*, publicada en *El Estímulo*, que ganó en la subcategoría de Fotoperiodismo “Historias de información general”. Su fotografía *Las cuentas del alma de Carmen María Guevara*, fue reconocido como uno de los diez mejores trabajos de fotografía, en los premios Gabo 2023.



DE LA SERIE CIUDADANOS FANTASMAS / ©DANIEL HERNÁNDEZ



DE LA SERIE CIUDADANOS FANTASMAS / ©DANIEL HERNÁNDEZ

Sobre su portafolio *Ciudadanos fantasmas* ha escrito: “Para muchos son invisibles, imperceptibles, simplemente no existen. Ellos, parecen vivir ocultos, no nacieron en cunas de oro, no saben de privilegios y la vida misma les recalca que se vive del día a día, sin nada más. Gobernantes hipócritas, dueños de las palabras que venden sueños que no se materializan, los convierten en su bandera política, esa que izan cada 4 o 6 años y que pisotean en lo que ganan elecciones y engordan sus cuentas bancarias. Así van los fantasmas en la Venezuela de la que muchos se despidieron, así van los vestigios de quienes siguen aquí. Así van, así vamos, así están, así estamos”.

EXPOSICIÓN >> HACIENDA LA TRINIDAD PARQUE CULTURAL

Retornar a lo que fue, sacar del foso la fe

Se ofrece aquí un texto de Patricia Velasco Barbieri, curadora de la exposición de la artista Francisca Sosa López (1991), abierta en la Hacienda La Trinidad Parque Cultural. Se trata de un fragmento extraído del proyecto de la exposición, que estará abierta hasta el 21 de junio

PATRICIA VELASCO BARBIERI

Proyecto de la exposición. Fragmento *Retornar a lo que fue, sacar del foso la fe* es una exposición que pone en valor los vínculos entre saberes artesanales (alfarería, cestería y tejido) y sus resonancias en la contemporaneidad a través del trabajo de Francisca Sosa López, artista multidisciplinar venezolana radicada en Londres. La exhibición está concebida como un intercambio entre la práctica de la artista y el quehacer ancestral de los artesanos de la isla de Margarita, Venezuela, a fin de mostrar correspondencias, apropiaciones e interpretaciones de estas prácticas originarias. El espacio expositivo para esta muestra es la casona de la Hacienda La Trinidad Parque Cultural, pues subraya aún más los vínculos entre lo contemporáneo y lo artesanal, po-



FRANCISCA SOSA LÓPEZ / ©ROBERT MASON

niendo en valor la arquitectura colonial en esta transversalidad de conexiones y miradas. En este sentido, la exposición y museografía están concebidas para potenciar la tríada arte, artesanía y arquitectura.

La exposición mostrará, entonces, el resultado del trabajo que desarrolló Francisca Sosa López en la residencia artística ofrecida por la Fundación ArtesanoGroup en la isla de Margarita. La artista se planteó respetar la manufactura del objeto artesanal insular redimensionando o resignificando su función original e interviniendo ese objeto con gestos matéricos y pictóricos. La idea expositiva consiste en apropiarse del espacio colonial a partir de cuatro instalaciones que subrayan las relaciones entre arte y artesanía creando, de esta manera, nuevas configuraciones y lecturas.

Francisca Sosa López. La artista El trabajo y la práctica artística de Francisca Sosa López reflexiona y explora su nexo con el hogar, con el país, con sus tradiciones. La expe-

riencia de la migración y su condición de mujer son, también, temas verticales que se cruzan con sus indagaciones originarias. Su obra se construye a partir del dibujo, la pintura, el ensamblaje del collage y lo textil para elaborar piezas de naturaleza instalativa que van adquiriendo corporeidad, muchas veces, a través de formatos que juegan con el volumen y con lo tridimensional. Se trata de una obra de naturaleza abstracta con profundos ecos contemporáneos tanto en su narrativa como en su concreción técnica.

El proyecto: residencia y exposición

La línea de investigación, trabajo y trayectoria de Francisca Sosa López permite el desarrollo de este proyecto en el que confluyen lo artesanal y lo contemporáneo, pues la residencia en la isla de Margarita le ofreció a la artista la oportunidad de reencontrarse con Venezuela por un largo período de tiempo y aprender de las tradiciones de los artesanos de la región. Partiendo del debate histórico que tuvo lugar durante el Renacimiento en

torno a las diferencias o límites entre las figuras del artesano y el artista, uno de los objetivos cardinales de la residencia consistió en –respetando siempre la herencia y el conocimiento transmitido por los artesanos de la isla– ampliar o resignificar desde una perspectiva contemporánea el uso y las posibilidades de los materiales y objetos tradicionales. Con este fin, la artista investigó los hábitos diarios de los artesanos, la historia y la función de cada manifestación artesanal, así como la intencionalidad y función inherente a cada uno de los objetos en los que se interesó. En este proceso ideó y construyó un conjunto de cuatro obras de naturaleza instalativa a partir de diversos objetos originarios de la artesanía insular. Para cada una de las instalaciones concebidas para esta muestra, la artista subvierte o trastoca la función utilitaria del objeto original creando nuevas configuraciones en las que se establece un diálogo o tensión entre lo tradicional y lo contemporáneo. Así mismo, Francis-

ca Sosa López deja huella de su quehacer interviniendo materia y/o pictóricamente la confección final de algunos de los objetos utilizados, rindiendo tributo al acto de urdir.

La exhibición se orienta, entonces, a la apropiación y ocupación del espacio expositivo a partir de la instalación de unas ambiciosas piezas tridimensionales elaboradas a partir de objetos de barro, cestas, hamacas y materiales asociados a estos saberes ancestrales: tierra, piedras, fibras etc. Se trata de una propuesta que además de celebrar y reinterpretar las tradiciones de la zona, proyectan y revalorizan algunas de las prácticas asociadas al género femenino. Las obras se construyen a partir de los objetos producidos por los artesanos de la región a fin de darle visibilidad a su trabajo, pero también, de poner en valor los nexos entre nociones como artesanía y contemporaneidad. Bajo este orden de ideas, se incluyen en la muestra un conjunto de piezas de los artesanos de la zona, un registro visual a cargo de la fotógrafa Silvana Trevalde en el cual se retrata a los artesanos que produjeron las piezas y acompañaron a la artista en su proceso de trabajo, así como algunos videos que documentan tanto la residencia como el proceso de trabajo de Francisca Sosa. ●

*Francisca Sosa López (Caracas, 1991) vive y trabaja en Londres. Culminó su maestría en Bellas Artes en la prestigiosa The Slade School of Fine Arts de Londres, en 2020. Ha colaborado con diversos artistas de la escena británica y en los últimos años ha exhibido su trabajo en galerías e instituciones. Su obra se encuentra representada en la colección permanente del University College de Londres y ha participado en proyectos específicos con el British Museum. La artista ha sido seleccionada para importantes premios, como el Provost Purchase Prize for UCL East, el Adrian Carruthers Award y el Saatchi Art Rising Stars.

“

El trabajo y la práctica artística de Francisca Sosa López reflexiona y explora su nexo con el hogar, con el país, con sus tradiciones”

EXPOSICIÓN >> MIAMI INTERNATIONAL FINE ARTS

Emotionally Charged. Diez años de Rosario Rivera-Bond

“Buena parte de la producción de Rivera-Bond se organiza por series. Estas son creadas sin planificación previa, juntando a posteriori trabajos con características similares”

KATHERINE CHACÓN

A mediados de la década de 1970, cuando emprendió sus estudios de arte en la Académie de la Grande Chaumière de París y en el Camden Art Centre de Londres, la artista dominicano-estadounidense Rosario Rivera-Bond asumió un compromiso tácito en favor de la franca expresión de su interioridad. Desde entonces, ha creado un extenso cuerpo de trabajo que, si bien se inscribe dentro de las corrientes expresionistas contemporáneas, es difícilmente clasificable. Su práctica, aunque predominantemente pictórica, es abiertamente experimental, e incluye el collage, la instalación, el ensamblaje, la aglomeración y los eventos participativos.

Las veinticinco obras reunidas en su más reciente exposición, *Emotionally Charged* –realizada en el Miami International Fine Arts– abarcan un período de diez años de producción; un lapso decisivo en la carrera de Rivera-Bond, marcado por la paulatina moderación de los elementos de su lenguaje. Gradualmente, su pintura abandona las gruesas capas de color estridente que la caracterizaron hasta principios de la segunda década del milenio, para dar cabida a espacios neutros que actúan como fondo de entramados gestuales. Sin renunciar a la potencia emocional y a la descarga intuitiva, la pintura integra trazos más líricos, tonos pastels o contrastes menos intensos, en composiciones que remiten al paisaje o a la vegetación.

Buena parte de la producción de Rivera-Bond se organiza por series. Estas son creadas sin planificación previa, juntando a posteriori trabajos con características similares. *Happy Ashes (Cenizas felices)*, serie iniciada en 2016, marcó un punto de inflexión en la trayectoria de la artista. La presencia del lienzo crudo y el uso de pigmentos mates determinaron parte de estos cambios. Los trazos espontáneos y coloridos sobre la tela desnuda –ligeros como la ceniza echada al viento– se entrelazan con grises y negros profundos, enriqueciendo la tensión plástica y connotativa de estas piezas.

En *Unbounded (Sin límite)*, serie de-

sarrollada a partir de 2017, la artista aplica sin restricciones diversas técnicas pictóricas. Líneas y manchas aparecen junto a salpicaduras y chorreados. También introduce el collage, el estarcido con aerosol y módulos lineales geométricos. Los fondos neutros recalcan la cualidad volátil de los trazos y recuerdan ciertos trabajos de Cy Twombly, uno de los creadores más admirados por Rivera-Bond.

Back to my Garden (De regreso a mi jardín) es su serie más reciente. El volver a habitar la casa donde había criado a sus hijos, en Coconut Grove, hizo que la artista recordara un cúmulo de entrañables momentos familiares, y disfrutara nuevamente del exuberante jardín tropical que veía cada mañana a través de los ventanales de su nuevo estudio. Comenzada en 2019, *Back to my Garden* vincula a Rivera-Bond con la sensualidad de la naturaleza y la ternura de la memoria hogareña, y direcciona su producción ulterior hacia soluciones menos impetuosas. Algunas obras muestran suaves contrastes de tonos apastelados y casi infantiles, como los verdes agua, rosados y azules. Paulatinamente, el pigmento vuelve a cubrir la superficie del lienzo, abandonando los fondos neutros de sus series anteriores, en composiciones sinuosas que refieren al paisaje.

La creadora ha descrito su práctica de la siguiente manera: “Mi pintura es un reflejo de mi propia vida. En el proceso de creación, exploro mi sub-



LULLABIES, 2016 / ROSARIO RIVERA-BOND

consciente y nunca parto de una idea preconcebida. Mi trabajo es completamente intuitivo y depende de mi estado de ánimo. Podría decirse que mis obras son abstracciones de mi imaginación y de las emociones que surgen al momento de pintar. Todo se trata del propio proceso de pintar. Al final, lo que quiero es que los espectadores vean el cuadro y no importa si le aportan sus propias historias porque estoy a favor del placer y la fantasía. Mi propósito es crear tensiones entre la emoción, el gesto y el color en composiciones seductoras y sensuales. Asimismo, mi trabajo es muy físico. Trabajo con rapidez y eso requiere una enorme cantidad de energía. Me gustan los lienzos grandes. Es un reto

pintar sobre una superficie extensa en la que tengo libertad para improvisar. Esto me anima a experimentar con nuevas ideas y técnicas. Me encanta la sorpresa porque estimula al espectador con aspectos incoherentes e imágenes imprevisibles”.

Abordando los desafíos de la creación actual desde un fiero automatismo, la práctica de Rosario Rivera-Bond se sostiene en el campo inestable de las libres asociaciones y en la tensión liminar entre lo “abstracto” y lo “representativo”, términos que se hacen insuficientes para describir un trabajo que atañe a lo emocional, lo memorioso, y aún a pulsiones más profundas e indescifrables. ●

PUBLICACIÓN >> PLANTAS DE LOS TEPUYES, DE CHARLES BREWER-CARIÁS

Charles Brewer-Carías: “Es una obra maravillosa que será tema de conversación por muchos siglos”

Charles Brewer-Carías (1938) es explorador, naturalista, fotógrafo, descubridor de especies animales y vegetales, investigador incansable del macizo guayanés, espeleólogo descubridor de lugares extraordinarios como las cuevas del Centro Autana, las cuevas del Macizo de Chimantá (que llevan su nombre), explorador de la cima del Sarisariñama, coautor de dos documentales sobre el pueblo yanomami, así como de libros y textos para publicaciones científicas. El 2023 publicó un libro excepcional, *Plantas de los tepuyes*, coeditado por Giselle Petricca

MÓNICA PUPO

Charles Brewer-Carías, cuya leyenda se entrelaza en las vastas selvas de la Guayana venezolana desde 1961, ha liderado con valentía y curiosidad 247 expediciones en los últimos 60 años, revelando los misterios más profundos de la naturaleza. A sus venerables 85 años, aún alberga la ambición de dar vida a diez nuevos libros, entre ellos uno que explorará las maravillas de Canaima. Sin embargo, es su más reciente creación, *Plantas de los tepuyes* (2023), la que brilla como una joya única en su corona de logros. En estas páginas se despliega el esplendor del Mundo Perdido, capturando la esencia y la gracia de las plantas, como las heliamphoras, rapateaceas, chimantaeas, orquídeas, helechos, droseras, bromelias, entre otras, que habitan estas majestuosas mesetas. Este admirable trabajo ha sido posible gracias al apoyo de Giselle Petricca, vicerrectora administrativa de la Universidad Santa María y coeditora de la obra.

¿Cuál es el propósito principal de su libro *Plantas de los tepuyes*?

El propósito principal de mi libro es compartir, comunicar y dar a conocer plantas que nadie ha visto antes, así como aquellas que nadie que lea este libro verá jamás. También incluye plantas que nunca han sido fotografiadas ni dadas a conocer. Además, busca informar sobre la riqueza y biodiversidad que se está desarrollando en las cumbres de estos tepuyes. El suelo no permite el crecimiento de nada, generando una lucha constante por la supervivencia de todas las plantas y animales que habitan allí, lo cual resulta fascinante para alguien interesado en todo lo que existe.

Las plantas que habitan en las cumbres de estos tepuyes, en estas montañas de arenisca, enfrentan desafíos como la acidez del terreno, la falta de nutrientes y la gran cantidad de agua que cae, lo que permite una diversidad única. En este momento, se están desarrollando nuevas especies, lo cual es emocionante para cualquier evolucionista. En el libro, comparto información e imágenes de cosas que nadie ha visto antes, ya que botánicos como Bassett Maguire, Julian Steyermark, entre otros, nunca dejaron fotografías de ellas, solo información y taxonomía. Es por eso, por lo que me pareció interesante mostrar la forma de estas plantas. No me considero ningún especialista, sino más bien un polímata que desea compartir información en diversos campos.

¿Cuánto tiempo le tomó escribir el libro?

Me llevé un año reunir las fotografías y el texto. Las fotografías tienen más de 50 años.

¿Viajó a Canaima en búsqueda de alguna planta crucial para la elaboración del libro?

Sí, una *Rapateacea* que crece en la playa, justo al lado del Salto El Sapo. Y yo sabía que crecía allí porque el botánico Thomas Givnish publicó un trabajo en el año 2000 sobre esa *Rapateacea* que crece en la zona arenosa de la playa. Obtuve una crítica en el libro diciendo que esa era una *Araceae*. Pero yo expliqué que era una *Rapateacea*, ya que había visitado el lugar si-



CHARLES BREWER-CARIÁS, RÍO BARÍA, 2013 / CORTESÍA

guiendo las indicaciones de Thomas Givnish, quien había publicado una fotografía de esa planta. El asunto es que sí, viajé allí para buscarla y fotografiarla.

¿Cuánto tiempo ha pasado desde la última vez que visitó Canaima?

Por lo menos 20 años.

¿Cuál fue su impresión al estar allí?

¡Extraordinario! Como siempre, el lugar es sumamente agradable.

¿Cuál es la condición actual de las plantas mencionadas en el libro?

En los tepuyes, las plantas están sujetas a diferentes cotas altitudinales, determinadas por el régimen adiabático, que es la variación de temperatura con la altitud. Estas plantas han evolucionado para adaptarse a estas condiciones específicas. Sin embargo, el cambio climático actual está causando un aumento de la temperatura, lo que podría obligar a las plantas a desplazarse hacia altitudes más altas en busca de temperaturas adecuadas para su supervivencia. Esto plantea el riesgo de que algunas especies lleguen al límite de altitud de los tepuyes y se extingan. En mi libro, propongo acciones para garantizar la supervivencia de estas plantas, como aprovechar las rampas de los páramos en los Andes para permitir su evolución y adaptación a las nuevas condiciones climáticas.

¿Han realizado investigaciones recientes sobre lo que ha mencionado con respecto a las rampas en los páramos?

¿Quién podría sugerir eso, Dios mío? Es terrible, ¿cómo podría ser factible? ¿Qué pasa con la biodiversidad, la seguridad, la gente? Nadie piensa en eso. ¿De qué está hablando usted?

¡Por supuesto, sería ideal! Claro que podría hacerse, es un recurso, sería algo extraordinario, bellissimo, como intentar resucitar un mamut o el lobo de Tasmania. Sí, podría hacerse. Conservar plantas que están en peligro de desaparecer. Pero ¿a quién se lo cuenta? ¿Quién tiene la capacidad de pensar en eso y quién podría financiarlo? Estamos viviendo en una época en la

que lo que uno dice, lo que uno piensa, simplemente no tiene cabida porque no hay personas que lo comprendan. Dejemos eso ahí.

¿Qué función desempeñan estas plantas para los tepuyes?

Estas plantas no tienen ninguna función para los tepuyes; a los tepuyes no les interesa eso. Es a la planta misma a la que le interesa lo que ha hecho para poder mantenerse, las modificaciones que ha tenido que hacer para sobrevivir en un sitio donde no hay alimento, donde la tierra no es fértil. Para vivir, estas plantas requieren hacer cambios y modificaciones que ni ellas mismas saben, sino que van a ocurrir por casualidad; pero nadie sabe, ni la planta, ni qué color, ni qué forma, ni qué disposición, ni qué química. Son experimentos permanentes que están ocurriendo y por ese experimento permanente están surgiendo especies nuevas. ¿Dónde está la gente que las va a estudiar? Me angustia. ¿Dónde está la gente que puede determinar cuáles especies están y cuáles están evolucionando? Me angustia. ¿Dónde están las personas que están estudiando el ADN, la clave genética que tienen estas plantas? ¡No están! ¡No tenemos a nadie! No es que no les interese, sino que no entienden que les puede interesar. Estamos enfocados en otras cosas.

¿Cómo afecta la extinción de estas plantas a los ecosistemas locales?

Los tepuyes en sí mismos no se ven afectados por la extinción de estas plantas. Lo que se ve afectado son aspectos que aún desconocemos, elementos que no comprendemos por completo. Si todas las plantas de los tepuyes desaparecieran, ¿qué sucedería? No lo sabemos. ¿A alguien le importaría? A nadie, porque nadie las conoce. La importancia de toda la biodiversidad presente, ¿qué relevancia tiene? No lo sabemos, no la hemos comprendido. Desconocemos el significado que tiene la biodiversidad que habita en esos lugares. Quizás ese sea el destino que nos espera ante algunos

cambios. Ha ocurrido en varias ocasiones la desaparición de una gran cantidad de plantas y, en algunas ocasiones, los tepuyes han logrado repoblar áreas a través de cambios en su cota altitudinal. Eso sí lo sabemos. Pero si toda esa vegetación desaparece. ¿A quién le importará? En esto estoy de acuerdo con mi hija Karen cuando dice: “Solo podemos defender aquello que conocemos”.

La idea de este libro es presentar las plantas de los tepuyes para que la gente comprenda que es algo que debería importarles emocionalmente, ya que no tenemos la capacidad para entender qué consecuencias estructurales podrían ocurrir en la naturaleza si estas plantas desaparecen.

¿Y cuándo menciona en el libro que la clave está en el polen?

La importancia del polen radica en la investigación de lugares donde se encuentran turberas, donde las plantas quedaron atrapadas dentro de lagunas. En esas lagunas, además del material vegetal, se acumula polen proveniente de las plantas circundantes, el cual se deposita en el fondo y no se descompone debido al agua ácida y la baja temperatura del ambiente. Más bien, se conserva como una especie de infusión junto con las hojas en el fondo de la laguna, sin descomponerse, pero generando un tipo de agua oscura característica de los tepuyes, similar a un té. Esta infusión es perfectamente bebible y, si se concentra y se le añade azúcar, tendrá sabor a té.

Cuando se realiza un estudio en estas lagunas, se perfora el fondo para extraer un núcleo de las plantas acumuladas, que pueden estar en descomposición o en proceso de momificación. Con este material, se puede determinar la edad de las capas de plantas utilizando el carbono 14, lo que permite identificar qué plantas estuvieron presentes alrededor de la laguna en diferentes periodos de tiempo. La clave reside en el análisis del polen, ya que, al estudiarlo, se puede conocer qué tipos de plantas rodeaban esa laguna en el pasado.

¿Contó con algunos recursos y colaboraciones necesarias para llevar a cabo esta investigación?

La investigación en sí misma no. Este libro es el resultado de cientos de expediciones, pero hubo un evento muy significativo que posiblemente sea el más crucial para la existencia del libro. Sucedió después del incendio en mi casa debido a un cortocircuito en la biblioteca, donde perdí 6.500 libros y un cuarto de millón de diapositivas. En ese momento, una persona desconocida se ofreció a ayudar y le propuse escribirle un libro. Esta persona, Giselle Petricca, se convirtió en mi coeditora clave y la razón por la cual este libro existe. Además, conté con el apoyo de mi familia, todos mis hijos María Margarita, Carla, Charles y John, especialmente mi esposa Fanny y mi hija Karen, así como la ayuda de personas como el naturalista Javier Mesa, quien tomó magníficas fotografías durante las expediciones. Estas personas fueron fundamentales para la realización de este libro único.

¿Y la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales?

No.

¿Por qué aparece en la portada?

Porque quise expresar mi agradecimiento hacia la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales, quienes siempre han sido atentos en mantenerme como director de expediciones de la sociedad. Decidí hacerles una correspondencia incluyendo su nombre en la portada del libro como muestra de reconocimiento.

Hubo una anécdota importante, triste y deprimente. La Academia de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales me pidió que, como individuo, presentara un trabajo para considerarme mi ingreso. Inicialmente, indicaron que bastaba con un documento de 30 páginas, pero consideré que era adecuado ofrecerles una obra de mayor envergadura. Sin embargo, después de presentar *Plantas de los tepuyes* y que muchas personas lo vieran, alguien señaló: “este libro tiene unos errores”. Me pareció sumamente interesante. Quiero dejar claro que me interesa mucho corregir cualquier error que pueda existir.

Me mandaron unas hojas con correcciones: “hay una especie botánica que tiene una letra de más”, eso se corrige. “Hay otra especie botánica que tiene un nombre que ahora lo cambiaron”, se corrigió. ¿Por qué no escribe los nombres científicos de esas semillas que muestra allí? Escribo los nombres científicos, ¿cuál es el problema? Aquí están todos.

Las cosas que dijo la Academia son todas especialmente pesadas. Una de ellas era que yo considero que Sir Robert Schomburgk había sido el primero que había visto un tepuy, y les expliqué que sí, ellos me contrariaron y me dijeron que no, argumentando que fue Humboldt, pero mantuve que fue Sir Robert Schomburgk. Fue el primero en describir una cadena de tepuyes orientales en su obra *A Remarkable Range of Sandstone Mountains in Guiana*, publicada en 1840. Aunque Humboldt vio el cerro Duida, lo definió como un volcán, no como un tepuy.

En cuanto a la descripción precisa de un tepuy, es Sir Walter Raleigh quien la hace por primera vez. Aunque no le dio un nombre específico, describió sus características, como sus paredes verticales y su cima plana. Además, Schomburgk fue el primero en hacer una descripción geológica detallada. Sin embargo, una miembro de la Academia, en particular, no estuvo de acuerdo con esta visión.

Tampoco les gustó que escribiera el nombre de Raleigh en vez de Raleigh. Prefiero respetar la forma original en la que él mismo firmaba su nombre, como se puede ver en sus biografías y cartas originales. Incluso, en la biografía escrita por V. T. Harlow en 1928, se muestra un retrato de Raleigh con la ortografía sin la “i”. Por lo tanto, considero importante mantener esa fidelidad a la historia y la toponimia original. Entonces les pareció muy, ¿cuál es la palabra? Pretencioso, presuntuoso. Y dijeron, no aceptamos el libro. Les mandé 14 páginas de corrección. 14 páginas, aquí están. Todas las correcciones que ustedes me proponen están hechas. No la revisaron, porque yo era muy prepotente.

(Continúa en la página 9)

PUBLICACIÓN >> PLANTAS DE LOS TEPUYES, DE CHARLES BREWER-CARIÁS

Charles Brewer-Carías: el extraordinario explorador de El Mundo Perdido



MAPA DE LAS EXPLORACIONES DE CHARLES BREWER-CARIÁS

BRIAN BOOM

Mi héroe es el hombre, el descubridor. El mundo que ahora contemplamos desde la literatura occidental –el panorama del tiempo, los continentes y los mares, los cuerpos celestiales y hasta nuestro propio cuerpo, las plantas y los animales, la historia y las sociedades humanas del pasado y del presente– fueron abiertos por innumerables Colonos.
Daniel J. Boorstin, *The Discoverers*

En los anales de la historia han quedado registrados los nombres de algunos de los más conocidos héroes de la exploración y de sus legendarios descubrimientos: en Asia, Roy Chapman Andrews, en África, David Livingstone y en Sur América, Alexander von Humboldt, solo por nombrar algunos. Pero desde mi punto de vista, la historia va a juzgar que desde mediados del siglo XX y a principios del XXI, existió un explorador cuyo nombre pertenece a la misma categoría de los exploradores y descubridores más importantes de todos los tiempos. Los lectores de *Plantas de los tepuyes*, van a entender por qué, a mí parecer, el autor de este libro es uno de esos exploradores de la categoría de los mencionados.

Yo conocí a Charles Brewer-Carías hace cuatro décadas, cuando yo era un joven curador asociado al New York Botanical Garden y fui invitado a participar en una expedición que Charles había organizado para ir al Cerro de la Neblina, un sitio remoto y selvático al sur de Venezuela y la frontera con Brasil, considerada la montaña más alta de las Tierras altas de Guayana y una región conocida como “El Mundo Perdido” para los lectores familiarizados con los escritos de Sir Arthur Conan Doyle. Desde el momento en que empezó la expedición, me di cuenta de inmediato de que estaba formando parte de un evento científico extraordinario. Solo participé en dos de las exploraciones, pero en general la expedición del área del Neblina se desarrolló durante cuatro años, 1983-1987. Yo considero que sin duda este ha sido el esfuerzo para coleccionar especies nuevas más notable de expedición alguna en la historia de las ciencias naturales de todo el mundo. Al tomar en consideración que en esta empresa participaron ciento cuarenta y cinco investigadores de veinticuatro organizaciones científicas y académicas de seis países, encargados de diez disciplinas científicas, los recursos humanos e institucionales dedicados a este esfuerzo no tienen paralelo. También tomando en consideración las decenas de miles de especímenes colectados, las miles de fotografías y los centenares de libretas de campo donde se registró la información en condiciones de gran riesgo físico, dando como resultado que se hayan descrito hasta el momento centenares de especies nuevas, esto representa un caudal de información científica sin precedente y que no ha sido superado desde entonces.

Si solamente se tomara en consideración como logro su liderazgo en las espectacularmente exito-

sas expediciones al Cerro de la Neblina, él se habría merecido un lugar de honor en la historia de las expediciones científicas. Pero a lo largo de los últimos sesenta años, él (Charles Brewer-Carías) ha dirigido más de doscientas expediciones a este mundo perdido, durante las cuales se ha hecho acompañar por más de doscientos cincuenta especialistas representando diversas disciplinas científicas. Y, aunque no es un zoólogo, botánico, geólogo, geógrafo, espeleólogo, o antropólogo, él ha hecho descubrimientos importantes en todos esos campos y ha publicado el resultado de sus descubrimientos en distinguidas publicaciones científicas, como el *American Journal of Physical Anthropology*, *Economic Botany*, *Memoirs of The New York Botanical Garden*. Además de ser el autor de más de quince libros, donde ha expuesto tópicos que van desde la geografía hasta la vegetación de las Tierras altas de Guayana, incluidos sus descubrimientos de las simas de hundimiento más voluminosas del mundo en el tepuy Sarisariñama y la caverna más extensa del mundo en roca cuarcita que ahora lleva su nombre, situada a 2.300 ms.n.m. en la cumbre de otro tepuy de cumbre plana llamado Chimantá.

La tremenda resistencia física y su prodigiosa facilidad lingüística sin dudas ha sido una combinación que le ha ayudado para ser un líder y descubridor tan exitoso; ya que habla siete lenguas, incluida la lengua indígena ye'kwana del tronco Caribe. Estas cualidades físicas y mentales son las que le han permitido convivir y aprender de los hombres de la selva los principios de supervivencia y subsistencia, que ha combinado con su propia investigación y experimentación sobre tecnología aborígena para generar el material y la idea general que encontramos en sus libros *Desnudo en la selva* y *Simbología de la cestería ye'kwana*.

Aunque su reciente libro *Plantas de los tepuyes*, pudiera haber sido el *magnum opus*, la obra cumbre de Charles Brewer-Carías, de entrada sabemos que este no será su último libro; ya que el menos tenemos pendiente un libro que debemos publicar juntos y que dará a conocer lo que descubrimos durante una expedición que Charles dirigió para investigar el uso de las plantas de los indígenas Yanomamö del poblado de Ashidowa-teri en 1991, el cual obviamente también ira ilustrado con sus excepcionales fotografías.

A pesar de haber pasado seis décadas explorando, las expediciones no son para Charles cosa del pasado, porque su naturaleza es la de ir explorando y descubriendo cosas nuevas por la selva. Centenares de especies nuevas para la ciencia han sido descubiertas en las expediciones que él ha dirigido, incluidas entre estas veintinueve especies epónimas que han sido nombradas en su honor por los biólogos. Hay muchísimas más especies nuevas que serán descubiertas en las Tierras altas de la Guayana e igualmente Charles Brewer-Carías continuará su rumbo para ser considerado como uno de los “Colón” más prolíficos, creativos y apasionados de El Mundo Perdido. ☉

Charles Brewer-Carías: “Es una obra maravillosa que será tema de conversación por muchos siglos”

(Viene de la página 8)

¿Cómo se sintió con esta respuesta?

Siento mucho que ellos no hayan entendido esta obra, es una obra única. Siento muchísimo que hayan perdido esa oportunidad de adornarse con este libro. Lamento que ninguno de los miembros de la Academia de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales puedan hacer una obra similar, lo siento mucho. Nos encontramos ante actitudes de mezquindad y envidia que yo no estoy por analizar, ¡ni me interesa en lo absoluto! Simplemente lamento enormemente que hayan dejado pasar la oportunidad de enriquecerse con este libro. Ese es la frase final.

Mi deseo era que la Academia tuviera en sus manos la mejor obra publicada en el país en términos de estilo y detalle. La Academia merecía ese nivel de respeto, y este libro fue el resultado de mi dedicación y esfuerzo. Por lo tanto, cuando cuestionaron la calidad del libro, me quedé estupefacto, porque la verdad es que ninguno de los que estaban ahí podía juzgar el trabajo que tiene ese libro. Acepté sus correcciones y las incorporé en la impresión final.

Después de recibir la carta en la que

expresan su rechazo debido a que su “trabajo no alcanzaba el nivel académico comúnmente aceptado para la incorporación a la Academia”, ¿está considerando presentar la versión en inglés de *Plantas de los tepuyes* a alguna universidad internacional?

No. Un editor extranjero de Inglaterra considera que es la obra editorial más importante que se haya publicado sobre la flora de los tepuyes. Creen que es algo extraordinario, así que me pidieron que les hiciera la versión en inglés.

¿Cómo se siente con el libro?

Me siento muy agradecido con todas las personas que han tenido la oportunidad de ver el libro, así como con aquellas de todo el mundo que lo consideran una obra única. Aunque algunos no lo hayan entendido, estoy convencido de que es una obra maravillosa que será tema de conversación por muchos siglos. Esto no es una pretensión, sino una realidad. Estoy realmente orgulloso de mi obra, la cual considero histórica y única en su género. No hay ni habrá otra igual.

¿Podría compartir sobre lo que está escribiendo actualmente?

¡Claro! sobre Canaima, el lugar y los demonios.

Habla Giselle Petricca

Giselle Petricca es vicerrectora administrativa de la Universidad Santa María y coeditora del libro *Plantas de los tepuyes* junto a Charles Brewer-Carías.

¿Qué le motivó a colaborar específicamente con Charles Brewer-Carías en este proyecto en particular?

Lo que me llevó a colaborar con Charles en este proyecto fue, primero, conocer la calidad de su trabajo, su seriedad, profundidad y precisión, así como el amor con el que realiza cada expedición y dibuja cada planta. La pasión que lo lleva a dominar incluso las lenguas indígenas para llevar a cabo sus investigaciones de manera integral. Los riesgos físicos que asume para descubrir nuevas cuevas. Su dedicación a la divulgación del conocimiento y la preservación del medio ambiente, todo esto de manera absolutamente desinteresada. Segundo, el incalculable valor científico de sus expediciones y los conocimientos recopilados. Tercero, la repercusión que puede tener este proyecto en el corazón humano, confiando en que cuando el hombre conoce algo a fondo, es más probable que lo aprecie en su justa medida y, sobre todo, lo cuide. Cuarto, mi infinito amor por Venezuela y la contemplación de sus tesoros. Quinto, quiero fomentar la investigación y la divulgación científica desde la universidad venezolana. La Universidad Santa María está más comprometida que nunca con este país y su gente, tanto es así que acabamos de reinaugurar nuestro núcleo en el Amazonas. Y sexto, soy partidaria de los homenajes en vida y quiero que todos podamos reconocer los logros de Charles y agradecerlos en persona.

¿Cómo se siente al haber sido parte de un proyecto que contribuye al conocimiento y preservación de la naturaleza?

Participar en este proyecto como amiga de Charles y vicerrectora de la Universidad Santa María me llena de alegría y orgullo. Me hace sentir inmersa en una aventura en el Mundo Perdido, tal como lo imaginamos los venezolanos que hemos estado expuestos toda la vida a las imponentes imágenes de los tepuyes, sus misterios y maravillas. Gracias a personas como Charles, siento que apoyar este proyecto desde la Universidad cumple con los sagrados deberes de la academia.

¿Qué espera que la gente aprenda o entienda mejor después de leer este libro?

Quisiera que la gente se maravillara con la creación divina y la riqueza de la flora venezolana, que comprendieran el delicado equilibrio de la naturaleza. Deben saber que lo que tenemos en Venezuela no es solo único en nuestro país, a veces es único en un solo tepuy, para que perciban la fragilidad de la existencia de cada especie o espécimen. Ya sea por amor, miedo, orgullo, admiración, culpa, fascinación, vergüenza u otra razón, deseo que protejan estos especímenes. Para quienes no tengan la oportunidad de ver las plantas de los tepuyes en persona, la Universidad Santa María quiere llevarlas a sus hogares a través de las fotos de Charles y sus



CHARLES BREWER-CARIÁS Y GISELLE PETRICCA/©CARLOS CAPRILES

colaboradores. Quiero que los lectores se deleiten con cada página y que cultivemos el sentido de venezolanidad.

¿Cuál sería su mensaje para aquellos que estén contemplando respaldar un proyecto de divulgación científica similar, en el futuro?

Si tienen la posibilidad de hacerlo, deben hacerlo. Como ya mencioné, es crucial enseñar, ya que solo se valora lo que se conoce y solo se cuida lo que se valora. Hemos permitido la degradación de nuestro hermoso planeta debido a la falta de planificación y los intereses económicos descontrolados. Ojalá la conservación se convierta en una tendencia, ojalá pronto se vuelva un tema viral y ojalá dejemos de ver la desaparición de especies vegetales y animales, preservando así el equilibrio de nuestro planeta. Para aquellos que divulgan información científica, en mi opinión, es fundamental hacer que el contenido sea atractivo e interesante. La divulgación debe ser creativa. Y creo firmemente que este libro, *Plantas de los tepuyes*, resulta irresistible.

¿Cuál fue el aspecto más gratificante o emocionante de participar en la creación de este libro?

Lo más emocionante de formar parte de este proyecto es, sin duda, compartir con Charles Brewer-Carías. Poder escuchar a este magnífico narrador, un increíble contador de historias a la altura de Humboldt. Ser parte de un pequeño fragmento de su biografía. Conocer a personas increíbles que rodean a Charles. Ver cómo mi hijo quiso representarlo en el colegio, cuando todos querían ser Messi o Shakira. Ir al sur de Venezuela con una nueva perspectiva, al punto de fotografiar una planta que Charles no tenía en su archivo y añadirla al libro. Con este proyecto, me convencí de que Venezuela es la parte favorita de la creación de Dios. Es un proyecto lleno de alegría, belleza y generosidad en cada aspecto. Y lo más increíble de todo es poder decir que el mismísimo Charles Brewer-Carías me hace chocolate caliente cuando voy a su casa. ☉

