

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



**ESCRIBE MARÍA ELENA RAMOS SOBRE VÍCTOR GUÉDEZ:** Un núcleo esencial de este libro es la relación contrastante entre una hermenéutica y una erótica del arte, es decir, entre el abordaje más racional de las obras de un artista y, de otra parte, la intuición, la sensibilidad y la sensorialidad al enfrentarse a esas obras.

FUNDADO EN 1943  
**Papel Literario** 81 AÑOS  
DOMINGO 2 DE MARZO DE 2025

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

ARCHIVO >> PUBLICADA EN EL DIARIO **EL NACIONAL**, 1971

# CARLOS CRUZ-DIEZ: “Hay que reaprender a mirar”

El 7 de mayo de 1971 el diario **El Nacional** publicó el encuentro entre dos maestros venezolanos: Carlos Cruz-Diez, entonces un artista consagrado residenciado en París, y Miyó Vestrini, poeta fundamental y destacada periodista cultural. El material forma parte de la antología *70 años de entrevistas*, publicado por Banesco y disponible en la Biblioteca Digital Banesco

## MIYÓ VESTRINI

**O**bras recientes del pintor Carlos Cruz-Diez —que tratan de poner en evidencia el comportamiento del color por adición, de allí el término “color aditivo”—, así como un muro de seis metros de largo, podrán verse a partir del domingo próximo en la Galería Conkright.

El artista viajó especialmente desde París, para estar presente en la inauguración de la muestra, la tercera que realiza en Venezuela, desde que se residenciara en Francia hace ya once años. Simultáneamente con esta exposición en la Galería Conkright, Cruz-Diez expone en galerías de Toronto, Canadá y Dusseldorf, Alemania.

El pintor trae impresionantes patillas que no alteran sin embargo su buen humor y sencillez. En Cruz-Diez la voluntad de comunicación no es fábula, ni simple decir: quiere que se entienda su trabajo, que se conozcan sus ideas, que se aprecie su actitud frente al arte y el mundo que lo rodea. Todos sus esfuerzos tienden hacia ello y de allí que una conversación con él sea tan agradable, tan auténtica. Consagrado unánimemente por la crítica europea, Cruz-Diez asume esta favorable respuesta a su trabajo con una modestia y naturalidad muy raras en nuestro medio. Su a veces difícil y árida teoría en torno al color, se convierte rápidamente en algo simple y accesible, cuando él muestra su obra y se toma el tiempo y la molestia de detallar cada línea, cada color.

¿Por qué líneas de colores rojo, verde, blanco y negro, crean una gama diferente a los utilizados?

Tal es la pregunta que ha interesado a Cruz-Diez y en torno a la cual ha estructurado gran parte de sus proposiciones: esta experiencia, unida al fenómeno de interferencias, lo ha llevado a realizar lo que él llama “color aditivo”, “cromointerferencias” e “inducción cromática”.

Cruz-Diez ha tomado el color como una fenomenología, o sea como él mismo lo expresa, “el color es una situación evolutiva, una realidad que actúa con la misma violencia sobre el ser humano, como lo frío, lo caliente, la libido, el sonido, etc”.

—Lo que sucede entre esta situación evolutiva y la complicidad e implicación de cada espectador —afirma— es para mí una nueva noción del arte.

## Un taller en Venezuela

Aunque sin querer proporcionar mayores detalles, Cruz-Diez expresó el deseo de estrechar sus vínculos con el país. Para ello, tiene un proyecto muy concreto: abrir en Caracas un taller donde trabajaría durante seis meses y los otros seis permanecería en París. Dicho taller, al cual tendrían libre acceso los jóvenes artistas que así lo desearan, permitiría a Cruz-Diez vivir de muy cerca la realidad y los problemas venezolanos.

—Aquí se ha sentido con fuerza cierto éxodo hacia Europa, y particularmente hacia París. ¿Cómo se siente allí este éxodo?

—Es cierto que el número de latinoamericanos residenciados en París es muy elevado. Bastaría citar, por ejemplo, la reciente exposición Grandes

y jóvenes de hoy, celebrada en París hace poco y donde participaron 27 latinoamericanos, de los cuales 19 eran venezolanos. Es obvio, que el trabajo de los latinoamericanos impresiona a los franceses y europeos en general, por la frescura y originalidad de sus proposiciones. Creo que en Francia, concretamente, el movimiento de Mayo del 68 y sus posteriores resultados, desalentó mucho a los artistas. Hay como un receso, una revisión: digamos que Mayo se ha consumido. Hoy en Europa la mirada está puesta sobre italianos, latinoamericanos y ciertos alemanes.

Esta violenta *mise en cause* del arte y los artistas, surgida dentro del seno mismo del movimiento de Mayo del 68, estremeció las bases de todo el sistema en el que se movían los artistas franceses. Y se llevó inclusive a asentar como principio la inutilidad del arte.

—Yo no creo que el arte sea inútil —opinó Cruz-Diez—. Quienes sustentan esto, señalan que un arte burgués realizado para una sociedad de consumo, fortalece el sistema. Pero pienso que el no pintar no va a cambiar nada. Los mecanismos para cambiar el sistema no están en las galerías. Y son los mecanismos de poder los que deben ser destruidos.

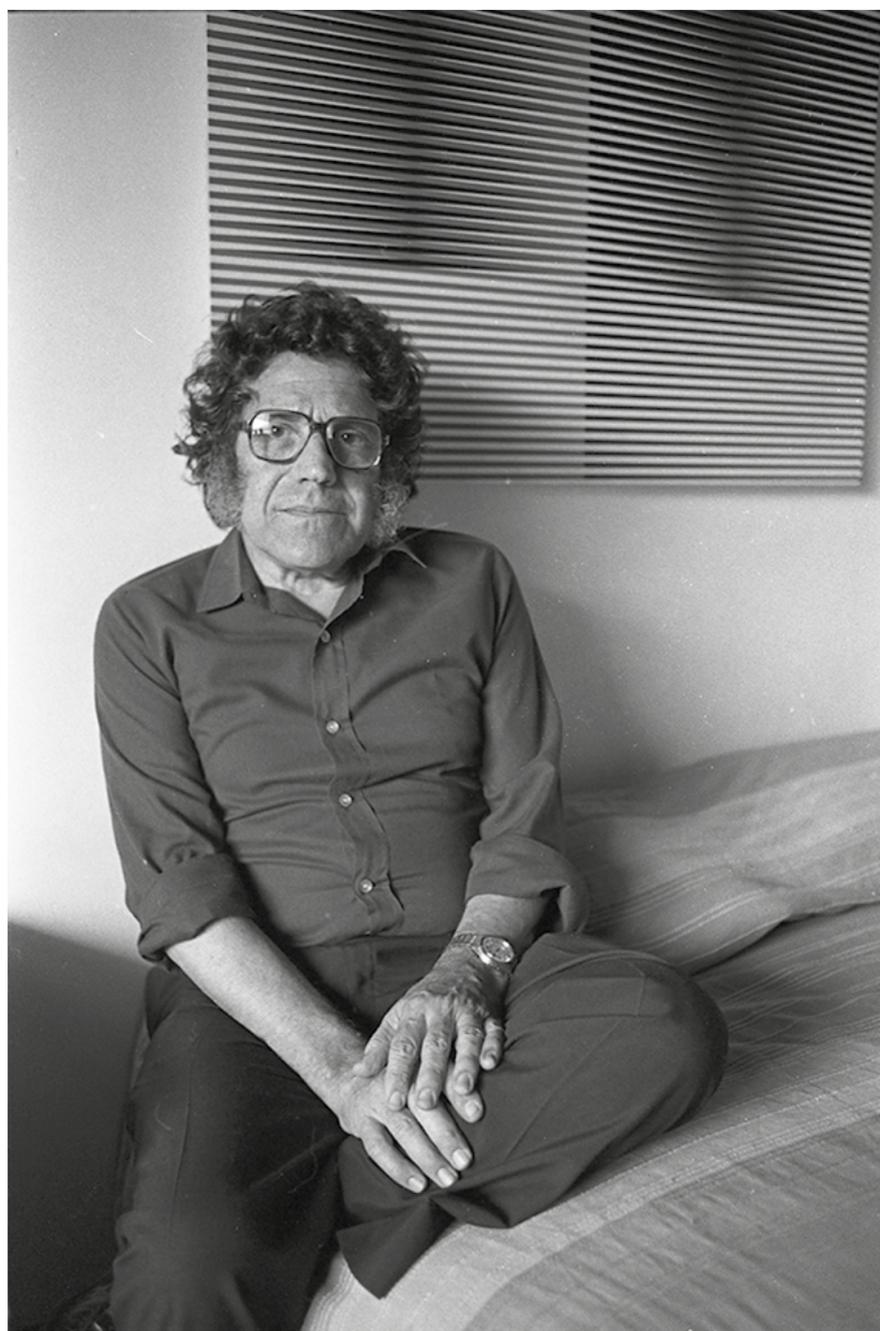
Para Cruz-Diez, es obvio que lo fundamental reside en una “distribución” del trabajo. En lo que a él concierne —y lo da como ejemplo muy concreto— sus búsquedas, sus experiencias, su trabajo mismo como creador, constituyen un trabajo, una función, muy precisas. No podría pedirle que fuera líder político o que manejara armas o que militara en algún partido, ya que ninguna de esas labores serían cumplidas con la eficacia requerida. Cada creador, en medio de esta violenta crisis de ideas, debe tener conciencia de que contribuye a cambiar el pensamiento del espectador con su propia obra.

Es así como la idea del cinetismo en Cruz-Diez, no es solo el hecho del movimiento, sino la creación de “otra realidad” aparente, de un “acontecimiento” donde cosas se suceden y se transforman en el tiempo y en el espacio, implicando al espectador. Una obra, afirma, donde el principal móvil estético es la creación de un soporte para un acontecimiento y la eficacia de su evidencia. Una especie de realidad autónoma: no una versión de la naturaleza. Es hacer un arte de la “realidad”.

## Una ambientación fabulosa

Carlos Cruz-Diez y otros artistas contemporáneos latinoamericanos no solamente exponen su trabajo en galerías. En efecto, y de acuerdo a una ley francesa, según la cual “el uno por ciento de las construcciones estará dedicado al arte”, pueden participar en forma directa y cálida a todas las formas de vida cotidiana de la población (por cierto, que Cruz-Diez tuvo la oportunidad de colocar sus ambientes de cromosaturación en pleno Barrio Latino, cosa que en nuestro país sería bastante difícil de lograr...). Actualmente, Cruz-Diez y el mismo Soto, reciben con frecuencia solicitudes de ambientaciones fabulosas en edificios privados y públicos.

—Estoy trabajando en una ambientación para la Universidad de Villataneuse, donde se levantará una torre cromointerferente y un ambien-



CARLOS CRUZ-DIEZ /©VASCO SZINETAR

te cromosaturado para el anfiteatro de la Universidad —reveló Cruz-Diez—. La torre tiene un mecanismo móvil que sube y baja a lo largo de su estructura a una velocidad de 36 centímetros por minuto, lo cual produce ondas visuales de un efecto muy particular. En cuanto al ambiente cromosaturado, lo crearé en el anfiteatro de la Universidad, que tiene 45 por 45 metros y está ubicado debajo de una gran pérgola. Tres columnas de luz (rojo, verde y azul, con potencia de 18 kilovatios por luz), bajarán desde el techo y sus efectos serán como los de vitrales en una catedral. Según la zona donde se ubiquen las personas, estarán saturadas por determinado color.

Además de estas proposiciones, Cruz-Diez hará en el Bois de Vincennes, por encargo del Centro Nacional Contemporáneo, un laberinto de cromosaturación. Ubicado en un lugar estratégico del bosque, obligará al público a penetrar por el laberinto, apreciando desde adentro, la transformación total del paisaje a medida que avanza por las diferentes zonas de color. Pequeños agujeros en los vidrios, al dejar penetrar la luz natural, crearán puntos luminosos flotantes en el ambiente cromosaturado.

## Ir hacia sensaciones

Todo lo que propone Cruz-Diez son situaciones. Y es importante partir de este criterio para colocarse frente a su obra sin patrones culturales

determinados. Dejarse envolver y arrastrar por la situación propuesta, en este caso el color, no deteniéndose jamás en definiciones o limitaciones preestablecidas.

—Los patrones culturales contribuyen a la ceguera —señaló—. Se pierde la facultad de ver. Mientras menos patrones culturales se tengan, más receptivo se es a la vanguardia cultural. Hay que intentar despertar esa cosa dormida que hay en nosotros, reaprender a mirar. La cultura es muy vieja, hay que renovarla y para ello, debemos ir hacia las sensaciones, destruyendo los patrones culturales.

Lo que en el fondo propone Cruz-Diez, no es pues sino una amplia y total libertad interior para reaprender a situarse frente a las cosas sin trabas. Convertir la mirada en un gesto puro, elemental, he allí la mejor manera de enfrentarse al arte contemporáneo. Y esa experiencia puede llevarse a cabo plenamente, frente a las obras que expone en la Conkright. Hay en ellas la posibilidad absoluta de comprender ese color autónomo, como situación evolutiva en el espacio, y de sumergirse en un mundo no alucinado, sino real, con el cual, hace ya mucho tiempo, hemos perdido contacto auténtico. ☉

\*70 años de entrevistas en Venezuela. Selección: Sergio Dahbar. Prólogo: Francisco Suniaga. Banesco, Venezuela, 2012.

PUBLICACIÓN &gt;&gt; ELOCUENCIA DE LA MIRADA (KÁLATHOS EDICIONES, 2024)

# Las hilanderas, miradas y pintura

Diez ensayos reúne *Elocuencia de la mirada*, de Marina Gasparini Lagrange (1955), ensayista, estudiosa de las imágenes en la literatura y las artes, así como exdocente de la Universidad Central de Venezuela. El ensayo que sigue forma parte del mencionado volumen

MARINA GASPARINI LAGRANGE

*Nada es solamente lo que es*  
María Zambrano

Pocos meses antes de morir, John Berger confesó que había soñado con el secreto de la mirada. Hizo la revelación en un documental donde el brillo de sus ojos transparentaba una curiosidad pronta a descubrir lo que permanecía oculto para todos. Yo seguía con atención sus gestos y escuchaba sus palabras con expectación ante la confianza esperada. A sus espaldas unas amplias ventanas dejaban entrar el verdor de los árboles al estudio de su casa, donde se llevaba a cabo la grabación. Con pausa y degustando cada palabra que pronunciaba dijo que el secreto consistía en entrar en lo que se veía. *Entrar en lo que se veía*, esa afirmación para mí fue insuficiente, quería escuchar más; entonces sonrió y miró a la cámara como si deseara vernos a cada uno de nosotros fijamente a los ojos. Las palabras que a continuación oímos fueron decepcionantes. No hubo ninguna revelación, al menos no la esperada. Berger contó que al despertar de su sueño había olvidado lo que se le había develado. El secreto fue un vislumbre soñado ajeno a la vigilia. El escritor dijo que había que entrar en las cosas que se miran, pero una vez abiertos los ojos, ese conocimiento lo abandonó. La pérdida de ese secreto, sin embargo, no logró llevarse consigo la intuición del misterio que porta la mirada; tampoco desvaneció la necesidad de franquear umbrales internos que hacen del ver la experiencia personal de una visión.

El secreto de la mirada está en un olvido. Hilos sueltos con los cuales se intenta tejer y tramar la memoria que quedó atrás en el sueño; trazos, huellas de algo que para tomar forma requieren de un tiempo que no es el de nuestra voluntad. El misterio de la mirada es quizá la visión que ilumina sin separarse de la penumbra de la que procede. Recordé la anécdota del documental sobre Berger una mañana en que subí las escaleras para entrar en el Museo del Prado y permanecer de pie, como lo vengo haciendo desde hace días, ante *Las hilanderas o la fábula de Aracne* (1655-1660) de Velázquez.

Cruzo el umbral entre las salas mirando en *Las hilanderas*. Entre caminando directamente hacia ellas. A mi izquierda están el *Marte* (1638) y el *Mercurio y Argos* (1659) de Velázquez y a la derecha *El rapto de Europa* (1629) que Rubens copió de Tiziano. La muchacha rapta es el motivo del tapiz que Aracne tejió en la contienda propuesta a la diosa Atenea. En el fondo de la obra sobresale un largo y ondulado trazo rosado: es el pañuelo que Europa aferra; el viento y la velocidad con los que huye el dios metamorfoseado en toro amenazan con hacerlo volar.

Ve en *Las hilanderas* y comienzan las interrogantes. La pregunta es la vía hacia una mirada involucrada. Se buscan respuestas allí donde la imaginación, además de ser exploración interna, acompaña, escruta, relaciona y dialoga desde la amplitud de las perspectivas personales y de la tradición artística. Poner en relación y dialogar son modos que se entrelazan a través de la clásica metáfora del hilar y el tejer. Es tejiendo, entrecruzando, equivocando el hilo y la puntada; es dejando hilos sueltos, incluyendo los que vamos dejando en la vida, como la pintura se comunica desde y con su silencio. El arte nace de la vida y la representa. Nos ofrece una visión transformada del vivir que estrecha la complejidad de las formas, las ideas, las reflexiones y las analogías. El arte es



LAS HILANDERAS O LA FÁBULA DE ARACNE (1655-1660) – DIEGO VELÁZQUEZ / MUSEO DEL PRADO, MADRID.

la trascendencia que conoce el secreto de la mirada y su misterio.

En la sala donde están *Las hilanderas* no hay dónde sentarse. Miro el cuadro con los desplazamientos a los que me obliga la necesidad de moverme. Veo desde un ángulo, desde otro, me acerco, doy vueltas por la sala contigua para entrar de nuevo donde ellas permanecen sentadas a la altura de mis ojos.

El suelo donde trabajan las cinco mujeres del primer plano de la obra tiene una inclinación que viene a nuestro encuentro, de hecho, el piso sobre el que estoy pareciera ser el mismo de ellas. Así Velázquez nos invita a entrar en la obra, nos incluye en la representación que tiene ensimismadas a las tejedoras en su quehacer. Ellas hilan y deshilvan sin percatarse de nuestra presencia. La insinuación para entrar en el cuadro requiere de nosotros un mínimo esfuerzo: allí están las piernas desnudas de las hilanderas que el maestro tomó de dos *ignudi* de la Sixtina de Miguel Ángel y, en el centro, entre los pies de ambas, un ovillo, un gato y, agachada, la muchacha sin rostro que atrapa nuestra atención.

A la izquierda del cuadro vemos a Atenea en sus vestes de vieja mientras escucha lo que le dice una joven que descorre una pesada cortina de color púrpura, le presta atención ladeando la cabeza hacia ella sin abandonar el hilado. La rueca no se detiene. Vemos las líneas de su movimiento sostenido: son trazos borrosos, rápidos, circulares, representación fugaz e inaprensible de un tiempo que transcurre sin dilatarse. Al otro lado del cuadro, sentada de espaldas con el cuerpo girado en tres cuartos hacia nosotros, Aracne está concentrada en su labor: su camisa blanca es el golpe de luz en la penumbra del primer plano, en su resplandor es la elegida; Velázquez le ofrece la luminosidad de su pincel. Junto a ella, como en *pendant* con la esquina opuesta, se inclina una muchacha de cabellera rubia que ciñe una cesta de mimbre con telas dentro. En el centro, el ovillo, el gato y la joven de rostro borrado. Solitaria en medio de tantas otras, ni habla ni forma pareja con nadie; concentrada en su hacer, permanece absorta mientras sostiene algo en su mano izquierda. Ella es umbral, pintura, semblante sin rasgos, brazo caído que termina en una mancha de color. Su posición es central. ¿Será ella el centro? ¿El centro de quién, de qué?

A sus espaldas, bien dibujados sobresalen dos escalones por los que se arriba a un escenario donde cinco mujeres posan ante el *Rapto de Europa* tejido por Aracne. Las figuras, igual que las del primer plano, están en parejas: Atenea y una acompañante a la izquierda, a la derecha dos damas de la corte y Aracne al centro en el momento en que recibirá la condena por haber sobrepasado con su habilidad para el tejido a la misma diosa de la guerra, la inteligencia y las artes manuales. La escena se desarrolla en torno al tapiz, por eso todas escuchan atentas las palabras de la hija de Zeus, su veredicto. Solo una de ellas gira la cabeza hacia nosotros buscándonos con su mirada, incluyéndonos así en

un asunto donde los umbrales por los que Velázquez nos hace caminar son a veces más claros, pero en otros momentos son parte de un tránsito interno en la visión y la escucha solamente de *Las hilanderas*. Dirijo de nuevo la mirada al tejido con el que Aracne aspira a demostrar la superioridad y excelencia de su labor.

En sus *Metamorfosis* Ovidio nos cuenta la historia de la joven tejedora y la diosa Palas Atenea. La belleza de los tejidos de Aracne estaba en labios de todos, incluso las ninfas abandonaban sus aguas y sembrados para contemplar el arte de la muchacha ensoberbecida. Aracne se atrevió a negar las enseñanzas de la diosa del tejido y desafiante con la maestra divina, no tardó en decir: “¡Que compita conmigo! Nada hay que yo pueda rechazar una vez vencida”. A continuación, Atenea hizo su entrada en el pequeño pueblo de Hipepas vestida de vieja y una vez allí intentó, sin éxito, hacer razonar a la joven. “¿Por qué no viene Atenea en persona?”, espetó Aracne, “¿por qué evita esta contienda?”. En ese momento Palas se mostró en toda su divinidad y la muchacha sintió un rubor en sus mejillas. Ovidio no da cuenta de alguna otra palabra intercambiada entre ellas; a partir de ese momento ambas se entregan a la tarea de tejer el tapiz de la disputa.

En su tejido Palas honra a los dioses celestiales, mientras que Aracne teje el engaño de Júpiter para hacer suya a la bella Europa. Ni Palas ni la Envidia pudieron competir con la obra de la vanidosa tejedora. No hubo necesidad de decir nada; los golpes de la divina Palas sobre la muchacha expresarán el reconocimiento. La desventurada, narra Ovidio, no soportó la afrenta y ató a su cuello un hilo para colgarse. Al verla suspendida, la diosa cortó la hebra, pero la venganza guio su mano al dejar caer sobre la infeliz hierbas preparadas por Hécate. Y así fue como sus cabellos se desvanecieron, su cabeza se volvió pequeñísima y su cuerpo se transmuto en una figura con ocho patas y un vientre del que salía un hilo que la araña Aracne ya nunca dejará de tejer.

En *Las hilanderas o la fábula de Aracne*, Velázquez representa el momento en el que, con el tapiz de la muchacha como fondo, Atenea levanta el brazo mientras la tejedora deja caer el suyo con un gesto que conjuga incredulidad y resignación. El pintor parece depositar en las posturas de ellas parte del relato que no leemos en Ovidio. El movimiento de los brazos de las mujeres permite al artista resaltar un espacio que, como ventana abierta, da paso a un horizonte creado por y para la pintura; es un espacio reducido donde el sevillano hace visible una naturaleza que deja el mar ante nuestros ojos. Entre los brazos de Atenea y Aracne intuyo el presentimiento de algo que no sé nombrar, pero en el que no puedo dejar de sentir el llamado de una trascendencia.

El tapiz es la imagen de un legado. ¿Cómo no ver en ese tejido las formas de un homenaje a Tiziano y también a Rubens? En *Las hilanderas* Velázquez da nuevas “puntadas” a su visión del arte y la pintura. ¿Acaso no son *Las Meninas*,

de un par de años antes, una reflexión sobre la mirada, el artista, el arte y el espectador que somos? El pintor de Felipe IV celebró en *Las hilanderas* la herencia y la tradición que Aracne no supo reconocer, al tiempo que también dejó en nosotros incertidumbres, hilos sueltos para tejer miradas y palabras que dieran cuenta de un tramado que se nos impone.

Un rayo de luz atraviesa el fondo de la obra. Viene de lo alto y cae en diagonal. Sigo con la mirada su recorrido. Su resplandor atraviesa el tapiz, ilumina el piso, reverbera en el grosor del muro que es umbral entre las dos escenas y su brillo ilumina la camisa blanca de Aracne mientras hila en el primer plano del cuadro. Este haz de luz me recuerda el de la Anunciación. Fue Mircea Eliade quien dijo que cuando algo “sagrado” se manifiesta (*hierofanía*) al mismo tiempo algo “se oculta”, se hace críptico. A María de Nazaret, la escogida para ser la madre del hijo divino, se le presenta el arcángel Gabriel para transmitirle el anuncio sagrado. A partir del siglo XIV la iconografía de la Anunciación ha privilegiado la luz que desciende de los cielos, el libro que tiene María en las manos, una jarra transparente con agua y un lirio alzado como símbolo de su pureza.

En el arte bizantino María fue sorprendida por el ángel mientras hilaba con el huso en las manos. Leonardo da Vinci no olvida esa iconografía de la virgen y, en su *Anunciación*, Gabriel encuentra a la virgen tejiendo. Algunos pintores han transformado el huso y la rueca en la cesta con las agujas para el tejido que descansa cerca de María. Los evangelios gnósticos nos cuentan que a ella le tocó hilar en púrpura y escarlata las cortinas del Templo y cómo no hacer notar que el rojo es el color predominante en *Las hilanderas* del pintor del rey.

Algunas obras del temprano Renacimiento italiano han dado imagen a las palabras bienaventuradas del ángel dentro de la luz creadora, icono de lo divino y del misterio. Recuerdo la *Anunciación* de Fra Angelico en el Museo del Prado. Busco información sobre la llegada de la obra a España: en 1611 Mario Farnesio la compra para el duque de Lerma, válido de Felipe III, quien al recibirla la dona a la iglesia del convento de los dominicos en Valladolid. ¿Vio Velázquez la tabla del Beato de Fiésole? No es improbable que así haya sucedido.

Cuando me percaté del rayo de luz dentro del cuadro de Velázquez, poco después pienso: ¿qué es lo que nos quiere transmitir el pintor de estas hilanderas? ¿Cómo entender ese resplandor divino en una obra de motivo mitológico? Todo lo que pasa por mi cabeza no hace más que profundizar en un misterio que ni siquiera me es dado rozar. Con la Anunciación, Jesús inicia su vida como hombre en una madre humana; es una escena donde lo divino se entrega a lo humano, lo privilegia y, de esta manera, la trascendencia y lo invisible se materializan en luz que sabemos proviene de un orden distinto al nuestro.

(Continúa en la página 3)

PRESENTACIÓN &gt;&gt; PUBLICADO POR ABEDICIONES, UCAB

# De la hermenéutica a la erótica del arte

Víctor Guédez es crítico de arte, pedagogo, consultor empresarial, así como autor de libros dedicados a los distintos ámbitos de su desempeño. *De la hermenéutica a la erótica del arte. Concepción, colección y crítica de arte*, ha sido publicado por Abediciones, UCAB (2024)



VÍCTOR GUÉDEZ / @VASCO SZINETAR

MARÍA ELENA RAMOS

Estamos frente a un libro de alguien que asume la escritura con la pasión que implica la búsqueda de la verdad, pero a sabiendas de que en ese transitar asalta la duda, surge el descubrimiento de lo imprevisto, se movilizan las sorpresas, se produce la bifurcación de caminos y, a la misma vez, se multiplican las dificultades para adentrarse en ellos. Víctor Guédez convoca al lector entonces a una aventura intelectual.

El de hoy es su nuevo aporte al análisis, comprensión y disfrute del arte, a la naturaleza y tarea de la crítica, a sus formas, a su pertinencia, a los cambios de los conceptos y tendencias en el tiempo, a las nuevas maneras en que el arte y la crítica se expresan, a ideas que nacen hoy de su construcción, que influyen en su transformación, que quieren entender sus momentos de avance y preguntarse, incluso, por lo que para algunos puede parecer “involución”.

Como otras de sus obras, tiene este libro su sello muy personal: meticuloso y didáctico, Víctor observa, contrasta, comenta. Se anticipa a las posibles preguntas y va construyendo una escritura que quiere ser esclarecedora. En su amplia producción –no importa si se trata de temas sobre educación, gerencia, responsabilidad social, organización o, como en este caso, arte–, hay algo en común: la densidad, el trabajo de investigación, un propósito, un método, y una visión muy suya al abordar los problemas y al ir dejando abiertas preguntas que nos interpelan.

Inspirado en las palabras de Susan Sontag: “en lugar de una hermenéutica necesitamos una erótica del arte”, Víctor Guédez propone un acercamiento al arte a partir de lo sen-

sible, a ese desiderátum de “ver más, oír más, sentir más”, a esa propuesta por un acercamiento en el que no pese tanto la pregunta sobre el significado del arte como la pregunta sobre lo que es y cómo es y cómo es recibido (sentido) en la vida real de las personas.

Un núcleo esencial de este libro es la relación contrastante entre una hermenéutica y una erótica del arte, es decir, entre el abordaje más racional de las obras de un artista y, de otra parte, la intuición, la sensibilidad y la sensorialidad al enfrentarse a esas obras. De modo más personal aún, una especie de confesión recorre estas páginas, la confesión de un *deseo* del autor, la de ser él mismo, precisamente, cada vez más cercano al arte como *deseo*; y al arte como cumplimiento –por parte del artista– de su propia “dimensión deseante”, aquella a la que se referiría Octavio Paz.

Pero esa dimensión deseante no es solo la del artista, pues puede también existir, y en primera persona, en el crítico, y de ahí la insistencia del autor en la condición erótica en el acercamiento a las obras, y en lo que, a partir de este libro, podría decirse que sería un giro –el propio gozoso giro de este autor– hacia esa condición erótica, deseante, en su vinculación con las obras de su tiempo.

Y es que tanto el arte como la crítica combinan creación y deleite, invención y goce. Y, cuando son honestos, involucran esencialmente la pasión. Una pasión que, en ambos casos, el del artista y el del crítico, ha de honrar honestamente el sustento vocacional más propio, ha de descubrir (en sí y en la obra) la energía vivencial, y ha de asumir con entusiasmo la redimensión de lo sensible.

En momentos como los que vivimos,

este libro tiene la virtud de insistir en la importancia del arte para la sociedad, pues da medida de los valores de una comunidad, de su talento y vitalidad, de su postura frente a la creatividad y la libertad. Más aún, el libro insta a reconocer al arte y la cultura como recursos de protección y elevación humana. Y dice el autor: “debemos exigir igualmente la recuperación de la elevación espiritual, para poder vivenciar lo que está más allá de ese ver, de ese oír y de ese sentir”.

Yo creo que a Víctor le gustan mucho los números. No es que simplemente desglosa y clasifica las ideas, sino que necesita numerarlas. Como una clase, como una cátedra, con manifiesto afán didáctico, propone así cuarenta y cinco criterios, doce funciones de la crítica de arte, trece opciones para su clasificación. Y, más adelante, cuando hace una crítica al posthumanismo, desarrolla cinco precisiones, cinco supuestos, cinco esclarecimientos, da ocho testimonios, y avanza lo que considera diez implicaciones de estas nuevas tendencias con relación al arte.

El autor ha revisado también así este tema importante de nuestro tiempo, adentrándose en los terrenos del posthumanismo y la inteligencia artificial. Reconoce que pisa suelo movedizo y formula lo que califica de “preguntas indirectas” a las que ofrece “respuestas matizadas”. Lejos de entusiasmos ciegos o veleidosos, se inclina por una advertencia sobre el riesgo de abrir camino al deshumanismo. Y advierte: “El totalitarismo científico no es diferente ni menos dañino que el resto de las inclinaciones fundamentalistas”.

Acudiendo a Huxley, nos advierte sobre “el riesgo de que la tecnología pueda llegar a convertirse en una forma de poder que, al transportarse en



instrumentos de dominación, no deje a nadie indemne”. Hace suyo el reclamo de Fukuyama sobre la necesidad de tener “una vigilancia social de la tecnología”, activando una observación ética sobre los nuevos recursos tecnológicos. Cauteloso ante cambios de visión tan profundos como sugiere el dominio de algunas nuevas tecnologías, Guédez advierte del riesgo de aceptar ciegamente el post y el transhumanismo, como un camino potencial a la deshumanización, y sugiere optar por una sociedad menos perfecta pero más justa y libre.

Su propuesta incluye lo que formula como “nuevos principios” (que, en realidad, y como algunas de las mejores ideas rectoras de la humanidad, son muy antiguos), y así enuncia los principios de responsabilidad, justicia y armonía, y ya no solo los tradicionales de libertad, igualdad y fraternidad. El concepto de autoridad tendría más peso que el de poder, el mérito más que

la fama, la sabiduría más que el dinero, dejando así amplio espacio para la reflexión ética. Lo nuevo, como quería Heidegger, también puede ir a nutrirse en las raíces clásicas de la sabiduría.

Sin pretensión de hacer escuela, o de tener la última palabra, Víctor advierte, al contrario, de lo que considera sus propias dudas y sus limitaciones, mientras va dejando ver los límites de lo cognoscible, de lo abarcable, particularmente en el caso del arte contemporáneo, con sus dificultades y las complejidades de sus múltiples aristas.

Así, junto a las muchas afirmaciones en las que se expresa una clara asertividad del autor, también recorre este libro una conciencia de incompletud: la incompletud del arte contemporáneo, la del pensamiento y la teoría sobre estos modos de la creación, la referencia frecuente a los “cabos sueltos” y los “terrenos movedizos”, al reconocimiento de los “suficientes asuntos no resueltos que invitan a retomar el tema en otra oportunidad”, al aviso sobre las incertidumbres y fragilidades, que reconoce en las posibilidades mismas de la investigación (y de su investigación), pero también a una cierta perplejidad que emana del mismo arte contemporáneo –a veces indefinible o ininteligible–, pero antes aún, una perplejidad que puede emanar de la propia condición humana –que es la que funda y acompaña los actos de la creación, de la recepción, de la interpretación y la crítica de aquellos modos contemporáneos del arte; perplejidad, precisamente, ante su pluralidad o extrañeza.

Así, pues, esta es una lectura, también, de incertidumbres... las del arte y también las de su crítica. Pero, más ampliamente, son incertidumbres en relación a la vida misma, en una época en que conocemos en carne propia lo que esa palabra puede significar. Hoy en día todos en el mundo la conocemos; y los venezolanos de este siglo –artistas y no artistas, los que están afuera y los que estamos adentro– la conocemos en carne propia, y la sufrimos de una manera muy vivencial.

Pero frente a las incertidumbres, la apertura es una buena opción. Y en este sentido es clara esta afirmación de Víctor Guédez: “El arte no cambia para alcanzar mayores grados de estabilidad, sino para ampliar las potencialidades que le permiten seguir cambiando”. Es esta una afirmación que funciona como aceptación y confesión de apertura, un talante que podemos seguir en distintos momentos, del mismo Víctor y del texto de su libro. Reconoce así que “cada capítulo cubierto ha revelado la insatisfacción de lo incompleto y, al mismo tiempo, se ha rebelado con la demanda de otras profundizaciones. Estamos en presencia de un contenido generativo que resulta insaciable”.

“Insaciable”, dice. Y así vemos que nuestro autor ha quedado con deseos de más... para el bien suyo y el de sus lectores. ☺

## Las hilanderas, miradas y pintura

(Viene de la página 2)

Velázquez deja entrar el rayo oblicuo en el fondo de su obra: lo divino se adentra en el espacio donde la contienda del arte del tejido se ha llevado a cabo. En el mito, la diosa pagana condena a la joven tejedora, pero en su pintura, el artista pareciera dar otro fallo. Desde el primer momento nos percatamos de que es Aracne la tocada por la luz y es también su obra la que vemos expuesta en el fondo del cuadro del pintor. Ella, y no Palas Atenea, es la escogida por Velázquez para dar luz a la mirada trascendente.

En sus viajes a Italia, Velázquez seguramente tuvo conocimiento de las teorías de Marsilio Ficino sobre el arte y la inspiración. El florentino, separándose de la imagen medieval que consideraba a Dios como artífice –*Deus artifex*– sostenía que la condi-

ción de divinidad el artista la ganaba con la inspiración creadora que daba vida a la obra. La idea del artista de genio y del artista divino ganó aceptación entre muchos pintores. Él era un intermediario, habitante del umbral donde lo divino y lo humano se rozan en una penumbra. Quizá esas sombras, como las del primer plano de *Las hilanderas*, son imagen de la creación en su proceso de ser obra. Escribo esta última frase y miro en una reproducción del cuadro a la muchacha inclinada de rostro borrado que, en la penumbra, ocupa el centro del primer plano. Quien fuera maestro en la pintura del retrato, en *Las hilanderas*, que es una de sus últimas obras, omite definiciones en el rostro de la figura central. El rostro sin rasgos que no es portador de una identidad es imagen en abstracción del Hombre, con mayúscula, del que hablaba Cesare Pavese. Rostro que es pintura; trazos



que recuerdan las manchas de óleo y color del último Tiziano.

Tengo la mirada fija en la muchacha inclinada. Las sombras del primer plano se reúnen en ella. Qué hace en ese lugar es una pregunta que no me abandona. Cuando las demás muje-

res tejen o ponen en acto la representación de la contienda, ella está como ausente a todo ese acontecer. No pareciera recoger ovillos ni hilar la lana; mientras con una mano remueve algo en el tazón del gato, con la otra sostiene tal vez, una tablilla, en realidad no la termina de agarrar, sino que la mantiene apoyada sobre la muñeca en un gesto que lleva a meditar sobre el cuidado que se tiene con aquello que aún no podemos tocar sin dejar las líneas de nuestras huellas.

La mujer del centro es pintura, mancha, color. Ella es bisagra, umbral, penumbra necesaria de la obra que llevará en sí su propia luz. ¿Cómo no sentir la relevancia de su ubicación dentro del cuadro como expresión de tránsito entre la cotidianidad del primer plano y el arte como mito que acontece a sus espaldas? La mujer en posición central que atrapa nuestra mirada y se crece en su soledad es un legado mudo de Velázquez. Ella es rojo, ocre, algo de negro y un blanco tocado por el gris de las

sombras. Ella reúne, mezcla, conjuga los tonos en los que nuestra mirada se detiene y quizá logra ver algo. Ella no es hilandera, pero es quien traza los hilos, los trama, los teje y hace posible el rayo sagrado de luz.

Las figuras mitológicas de Velázquez son imágenes no idealizadas, retratos donde el hombre es gesto, forma y color. Él toma el mito de la mano y lo coloca en el vivir, en lo verosímil, en el día a día. La realidad se le revela así con la trascendencia de la poesía, la metáfora y las metamorfosis. Para Velázquez “lo divino brilla repentinamente en medio de la vulgaridad de nuestro mundo” (Charles de Tolnay *dixit*). Lo divino no es un resplandor de otro mundo, es el vislumbre con el que el arte de la pintura ilumina el nuestro, es la intuición con que lo percibimos. Luz transformadora. Mirada y misterio que, aunque escondidos, están presentes. ☺

\**Elocuencia de la mirada*. Marina Gasparini Lagrange. Kálathos Ediciones. España, 2025.

ENTREVISTA &gt;&gt; FORMA PARTE DE UN MINUTO CON LAS ARTES

# Gaudi Esté: He utilizado diferentes lenguajes para abordar el poder



GAUDI ESTÉ Y ÁLVARO MATA / ©QUICKLY ESTUDIO

En octubre de 2023, como parte de *Un minuto con las artes* (programa de difusión cultural que realizan Susana Benko, Álvaro Mata, Humberto Ortiz y Rafael Castillo Zapata a través de Radio Capital y YouTube), Álvaro Mata entrevistó a la escultora Gaudi Esté. Se ofrece a continuación la transcripción de ese rico intercambio

ÁLVARO MATA

**G**audi Esté, escultora, cursó estudios en el Instituto Politécnico de Richmond en Gran Bretaña y luego en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas de Caracas. Trabaja la talla en madera, una corriente que arranca con solidez entre nosotros en la época de la Colonia, con los llamados tallistas coloniales, y es autora de una obra poseedora de un lenguaje personalísimo, inconfundible. Una obra de suma coherencia interna, que va desde las *Gentes* desde los años 1970 y 1980, hasta los recientes trabajos dedicados a José Gregorio Hernández.

Entre los temas recurrentes en la escultura de Gaudi Esté se cuentan, principalmente, el poder y el vínculo entre el hombre y el animal, visto desde una mirada crítica, poco complaciente, no exenta de ironía y humor. Desde ya la obra de Gaudi Esté pasó a convertirse en referencia para la escultórica venezolana, y hoy estamos en su taller, espacio ritual por excelencia, para conversar sobre su trabajo e inquietudes.

Los recibo, como tú dices, en mi espacio ritual. Yo lo que puedo hablar es sobre lo que estoy haciendo en este momento como obra para una muestra inmediata, pero si quieres podemos hablar de los temas anteriores, de la época cuando se trabajaron los animales, los perros, los *Sediciosos*. He utilizado diferentes lenguajes para abordar el poder. Por ejemplo, cuando abordé el poder usaba a los *Sediciosos*, que es una mimetización entre el hombre y el animal; y cuando trabajaba a la *Gente*, la gente estaba sometida, eran grupos de figuras muy presio-

nadas. Hay una escultura, que pertenece a la colección del Banco Central de Venezuela, que es un grupo de gente metida dentro de un ascensor, pero fuera del ascensor hay otro grupo de gente. O sea, es el tema de la gente alienada a la convivencia social.

**Hablemos con más detalle de esos grupos escultóricos que titulaste *Gente*, que eran varias figuras, y que trabajaste al principio de tu carrera, en la década de los años 70 y hasta mediados de los 80.**

Sí, eran varias figuras que me servían para multiplicarlas y para poderlas poner dentro del tema de la alienación. Como había estudiado dibujo y pintura en la Escuela de Artes Plásticas, seguía trabajando la pintura sobre madera, sobre bloques de madera. No había un relieve ni una talla específica, sino más bien un bajorrelieve. Podía dialogar con eso, podía decir lo que quería con esas esculturas alienadas. Siempre he trabajado la parte social, el hombre sometido, el hombre del poder, la religiosidad y la deidad, que es lo que he estado desarrollando en los últimos años.

**Después de esas *Gentes*, los animales fueron cobrando protagonismo en tu trabajo. Y a propósito me gustaría que habláramos de tres animales en particular: el perro, el gallo y el caballo. Más que las figuras humanas que ya mencionamos, son los animales de este bestiario de Gaudi Esté los que han entrado al “canon” del arte venezolano... Pero comencemos por los perros, de los que te confiesas devota. En tu escultura es evidente la fusión hombre-perro y viceversa. Humano y animal comparten su fisonomía, vemos la animalidad del hombre y la inteligencia del animal en diálogo constante, y, sin duda, creo que el perro en tanto animal facilita esa mimesis por la cercanía con el humano.**

Claro, uso el perro como excusa también porque el perro es el animal doméstico más inmediato al hombre. Aunque pasa con todo: en el caso del perro, tú eres dueño del perro y el perro es dueño tuyo, se mimetizan, se intercambian el poder, ahí sigue existiendo la relación de poder. Eso en cuanto a los perros. Después de eso paso a hacer el perro *Sedicioso*, que es el perro que sigue siendo el poder, pero continúa después de la mimetización del hombre con el animal. Tú te pareces al perro y el perro se parece a ti. Y, en general, eso pasa con todo, porque tú, por ejemplo, tienes un carro y el carro se parece a ti: si el carro es sucio o no. O los zapatos: los zapatos se parecen a ti. Tú no vas a comprar unos zapatos que a ti no te gusten. El gusto te va llevando hacia lo que tú quieres hacer, y en el caso del perro, el perro es dueño tuyo, tú eres dueño del perro y el perro se parece a ti. Tú crees que eres dueño del perro y resulta que el perro es tu dueño.

**El asunto es al revés: uno cree que saca a**

**pasear al perro, pero realmente es el perro quien lo saca a pasear a uno.**

Claro, claro, y obligado. Mi perra a las 12:30 del mediodía empieza a pedir comida y a fastidiar, porque ella me domina.

**Así es. Y uno se deja dominar.**

Claro, un dominio a placer.

**Ahora, hablemos de los gallos, que no son tan domésticos como los perros. Son animales de pelea, propios de las riñas que tenemos en Venezuela. Pero en este caso, yo sí creo que el humano se supedita totalmente al gallo. Por ejemplo, en mi infancia, en la isla de Margarita, estuve muy familiarizado con las riñas de gallo porque tenía tíos que eran galleros y criaban con excesivo mimo a estos animales, realmente estaban a los pies del gallo. Los mejores productos eran para el gallo, las mejores comidas, los mejores cuidados... Tú abordaste, también, ese vínculo entre el hombre y el gallo.**

Es muy similar al perro. Por ejemplo, en Margarita, donde aún hay galleros, vi una vez a un señor sentado en la puerta de su casa con un gallo, acariciándolo. Yo pasaba al día siguiente, y el señor estaba con el mismo gallo, sobándole las patas. Hasta que decidí conversar con este señor gallero y él me explicó algunas cosas, como que cuando el gallo tiene las patas amarillas, es un buen gallo. Tenía su tema con eso. Además, el señor era igualito a su gallo: la misma cara de gallo la tenía el señor. Y me fui a una pelea de gallos con él, aunque las mujeres no asisten a las peleas de gallo. Fui a la pelea de gallo por la insistencia del señor de que el gallo con las patas amarillas, con los muslos amarillos, era el mejor peleador. Entonces yo aposté también a ese gallo y gané. Un hecho curioso es que cuando tú entras a la pelea de gallos, tú no pones dinero para la apuesta sino tu palabra.

“

**Visité el hipódromo para acercarme al mundo de los caballos, porque hay una religiosidad muy particular con ellos”**

Tú puedes decir “bueno, yo apuesto 40 bolívares”, que fue lo que aposté por ese gallo, y no tienes que dar ningún dinero en ese momento. Al final de la pelea, me dieron a mí los 40 bolívares. Si no cumples la palabra...

**Se trata de la palabra empeñada.**

Es una palabra que si no se cumple, viene la ley de la venganza.

**Hablemos de los caballos, a los que llegas a través de una yegua que hizo historia en el hipismo venezolano: Trynicarol.**

Visité el hipódromo para acercarme al mundo de los caballos, porque hay una religiosidad muy particular con ellos. Mi papá, por ejemplo, no era jugador, pero él jugaba caballos todos los domingos, y no veía la carrera. Tú hablabas con cualquier persona en aquella época sobre un caballo y conocían cuándo lo trajeron, cuándo tuvo su parto, las maravillas que tiene... Ese es el caso de la yegua Trynicarol, que era muy valiosa, tuvo muchos premios y la quisieron cruzar pero nunca se pudo cruzar.

**Tuvo varios abortos.**

Sí. Por eso hice una obra en trozos con ella, que se parecía un poco a las piezas de este tipo inglés, Damien Hirst, porque estaba metida dentro de un cubo, picada, pero era por su historia de haber sido sometida a muchos partos y nunca se dio nada. Total, que se deshicieron de la pobre Trynicarol.

Había en La Unión una caballeriza a donde la gente iba: abrían la caballeriza, veían al caballo, lo sacaban, le daban una vuelta, en un espacio pequeño como este, nada más. Paseaban al animal, le daban vueltas y lo volvían a guardar en su nicho. Entonces me di cuenta de que detrás de eso hay religiosidad. Estuve viendo, registrando eso; no lo grabé, pero sí vi a personas haciendo todo este ritual. Eso, aunado a la información que obtuve en el hipódromo, vinculada también con lo religioso. Y también la costumbre del venezolano de hacer su cuadro el fin de semana, el 5 y 6, para ni siquiera ver la carrera. Allí hay una cuestión religiosa para nosotros, pues tú sabes más de un caballo de esa época gloriosa del hipismo, que de una virgen o una religión cualquiera.

**Era una devoción.**

Sí, sí, una devoción.

**No sé cómo será ahora, pero en mi casa, como tú dices, era una devoción. De niño, le leía la *Gaceta Hípica* a mi abuelo porque él no podía ver bien. Yo tendría unos 6 años... Eso es algo muy venezolano.**

Por eso es que te digo que la religiosidad está en todo. Entonces hay quien dice “yo soy ateo”. ¡Mentira! La gente no puede ser atea.

**“Ateo, gracias a Dios”, como decía Luis Buñuel...**

**Hablando de los temas y del planteamiento social que, como has dicho en varias oportunidades, es el centro de tu trabajo, me gustaría señalar que tu obra está estrechamente vinculada con el poder en sus dos vertientes: los poderosos y los oprimidos, desde cualquier ámbito: la religión, la pareja, el amo y el animal. Pero hay un acento marcadamente político, aunque sin proselitismos ni partidismos, y sí con una gran dosis de crítica sólida y sin complacencia. Algunos nombres de tus esculturas de los años 80 y los 90 pueden ejemplificar esto: *Militar con perro* (1985), *Tormenta del desierto* (1991); *Enchávez* (1994), obra que obtuvo el gran premio del Salón de Arte Aragua, hay que anotarlo; y los varios *Sediciosos* del año 1992 en adelante. Estas piezas están directamente vinculadas con el clima político de entonces, pero no son piezas que hacen proselitismo o vulgar propaganda.**

**Crear arte que aborde la política es difícil. Se pisa terreno resbaladizo porque la obra corre el riesgo de convertirse en un panfleto. ¿Cómo has logrado mantenerte en ese filo de la navaja, sin hacer panfletos ni proselitismo y sí una dura crítica y señalamientos vinculados con la política?**

Mira, no es tan difícil. Tú acabas de nombrar el panfleto, que es como un soporte de una protesta, pero es un panfleto y es válido. En el caso mío, yo hago mis denuncias a través de un lenguaje, y cuando quiero ser agresivo lo puedo lograr. Por ejemplo, mi obra *La centaura* tiene una máscara antigás, está protegida por ella, y lleva la Constitución nacional, que no es válida. Esto puede salir como “panfleto” y ser válido, el asunto es que la palabra panfleto es como despectiva. No sé, estoy inventando ahorita.

(Continúa en la página 5)

# Gaudi Esté: He utilizado diferentes lenguajes para abordar el poder



CENTAURA – GAUDI ESTÉ / ©QUICKLY ESTUDIO

(Viene de la página 4)

Hablemos del acabado de tus piezas. Al principio, en los años 70 y 80, la superficie de la serie *Gentes* era pulida, perfilada con cuidado. Pero a partir del año 1985 dejas en evidencia el gesto en la talla, aparece la huella expresionista. Das paso al lenguaje directo de la madera, te deleitas con el acabado crudo de tus esculturas. Ya no te interesa el fino acabado sino la propuesta de la pieza. Son tallas poderosas, son figuras muy poderosas. Estamos frente a la madera que se alegra de ser madera, como dijo un crítico. Al mostrar sus juntas y cortes, vemos que el ensamblaje dice más porque procura una lectura adicional: podemos leer esa madera prensada en la obra de Gaudi como la unión de los fragmentos que somos en tantos seres.

Démosle una puntada a este asunto del acabado, impecable al principio de tu carrera y “tosco” después, que entiendo es sumamente riguroso. Hablemos, también, de cómo es el proceso de concebir una escultura, partiendo de la idea, para luego bocetarla hasta llevarla a la materialización.

Es muy sencillo, no tiene misterio. Anteriormente quería trabajar lo que llaman las rolas, el volumen, desbatar. Pero llego a un descubrimiento gracias al trabajo en el taller, porque para poder desarrollar la investigación y los descubrimientos es necesario el trabajo de taller. Debes tener un espacio, no tiene que ser un taller grande, pero tienes que tener un espacio para hacer tu investigación. Allí descubrí que si ensamblaba las maderas, el trabajo se me hacía mucho más rápido y podía desarrollar un mejor lenguaje.

En el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas hay unas piezas que vienen de las rolas, que iba a buscar al parque Los Caobos, porque trabajaba caoba en esa época. Después descubro, con la experiencia de trabajo de taller, que el cedro es mucho más liviano, no se pica y lo puedo mover yo misma de un lado a otro. Adapté mesas con ruedas para poder rodar las maderas y llevarlas a las máquinas para cortarlas. Muchas veces boceteo y hago el desbaste sobre el bloque, pero también sucede que de repente llevo un boceto en la cabeza, y cuando empiezas a tallar te encuentras que la pieza te empieza a hablar lo que definitivamente vas a lograr. Y, bueno, es mucho más rico, porque tú tenías un tema y de repente empiezan a salir otras cosas, el tema viene pero con otra expresión, que es lo interesante de la madera. Porque si tú trabajas la arcilla, tienes mucha más facilidad, por supuesto, porque si te falta un pedazo, se lo pegas, o si te sobra un pedazo, se lo sacas. En cambio aquí no, tú tienes que desbatar con una gubia y un mazo y darle y darle, y de repente, de tanto tallar, empieza a salir el tema que tenías pero con una expresión diferente. Ahí es donde viene la riqueza del trabajo.

En el sustrato de tus piezas, uno puede intuir algo del arte africano, del arte egipcio y del indígena. Hablemos, en principio, de la influencia africana. En varias oportunidades has anotado el vínculo del arte africano con tu trabajo, y refieres que esa influencia fue desarrollándose paulatinamente, no fue conciente. Se fue dando allí una especie de pulsión. Señalas que te interesan del llamado “arte” africano su ritualidad. Y en no pocas piezas tuyas es posible notar esa influencia, por ejemplo, más que evidente en *Silla africana II* (1986). Pero también dices beber de algunas tradiciones indígenas, lo que se evidencia en tu serie de *Sillas*, en las que hay un vínculo con los *mudes yekuana*, las sillas rituales yekuanas, que son preciosas. Las culturas primordiales de África y América se manifiestan en esta serie excepcional, de la que

me gustaría que habláramos un poco: estas sillas tan caras a los poderosos, que pagamos tan caro quienes no lo somos...

Los trabajos de nuestros indígenas sí han influenciado muchísimo mi obra, porque, por ejemplo, yo tengo unas piezas que están tapizadas, forradas, con una fibra vegetal que se llama marima. Los piaroa usan esa fibra para sus vestimentas y actos rituales. Tiene como un color ocre, se la ponen a su vestimenta y a la máscara... Y yéndonos para el África, resulta que en el arte africano también está presente, usan la misma fibra, usan las máscaras y hacen los actos rituales. Entonces, bueno, si hay influencia, me apoyo bastante en esas tradiciones.

Lo último que está haciendo Gaudi es una serie dedicada a José Gregorio Hernández. ¿Cómo llegamos desde la *Gente*, desde los *Sediciosos*, a la figura mágica, casi mítica, del doctor José Gregorio Hernández, santo para algunos, intelectual para otros, un gran médico para otros tantos?

He ahondado en la figura de José Gregorio a través de su biografía. Es un hombre muy interesante para nuestro pueblo y es un tipo que me llamó la atención. Adicionalmente, se llamó a un concurso –puedo decir que con la Iglesia, con los obispos y con una compañía de arquitectura– para hacer una pieza de José Gregorio para la iglesia de La Candelaria. Ese proyecto no fue cumplido y me quedó a mí la obra de José Gregorio, que seguí trabajando en la época de la pandemia. En esos dos años de crisis, en que la gente no podía salir del país ni de su casa ni de nada, me refugié y me quedé trabajando con José Gregorio. Y llegó un momento en que él me estaba acompañando en mi taller, por lo que continué investigando sobre su vida y sus experiencias, y es la deidad lo que yo más utilizo. La religiosidad y la deidad me han interesado como experiencia en estas últimas décadas. Entonces seguí trabajando a José Gregorio y aquí tengo ahorita una muestra para exponerla pronto.

¿Cuál es el José Gregorio de Gaudi Esté? ¿Cuál es el que le interesa?

El José Gregorio que me interesa es el que me está cuidando, porque cada vez que yo estoy aquí en el taller y se me pierde una herramienta o, sobre todo, la llave de la casa, entonces... En estos días hubo un episodio de esos: José Gregorio se ríe de uno, se burla de mí, y lo digo con cariño. Yo le digo una palabra pesada: Cónchale, José Gregorio, ¿dónde está la llave? Y consigo la llave. Hace poco salí a la exposición de Sigfredo Chacón y dejé el carro en la galería de una amiga, con la idea de venir a recogerlo después para venirme a la casa. Pero no pude sacar el carro de la galería, porque había dejado las llaves dentro junto con las de mi casa. Llamé a mi vecino a la una de la mañana para que me



JOSÉ GREGORIO HERNÁNDEZ – GAUDI ESTÉ / ©QUICKLY ESTUDIO

abriera la entrada a mi jardín, y estando allí me digo: Ajá, pude entrar al jardín, pero no tengo cómo entrar a la casa, ¿qué hago? Y me acordé que hacía un par de años yo había dejado una llave fuera de la casa en una cajita blanca. Otra vez José Gregorio me salvó, porque yo dije: Tendré que dormir sentada en un rinconcito o meterme en el taller a dormir. Esos son milagros, yo supongo.

Con muchísimo gusto esperamos esa muestra para visitarla, curiosos.

Me encantaría que vayan todos a ver y a pedir a José Gregorio, que es un beato que está peleando para ver si lo convierten en santo. Yo pienso que podría llegar, pero no sé, porque Jo-

sé Gregorio también tenía varias costumbres: le gustaba mucho bailar, diseñaba su propia ropa, tocaba piano, tocaba violín, y yo creo que investigaba dónde había un sarao y se escapaba y se iba para allá. Yo no sé si la Iglesia perdona eso, y tal vez no lo convierten en santo por eso.

Nietzsche decía que él no creía en un Dios que no supiera bailar. Vamos a ver si el Vaticano piensa lo mismo...

Gaudi, nosotros encantados de que nos hayas recibido en tu taller, quiero darte las gracias.

Gracias a ustedes por haberme hecho este espacio. Espero haber colaborado. ☺

## Juan Carlos Palenzuela sobre Gaudi Esté

Gaudi Esté siempre ha trabajado la madera con carácter figurativo y alegórico, incorporando la acción del color, la línea del dibujo y una intención de crítica social. Sus modelos eran redondos, robustos, irónicos, bien vestidos, con sentido de la unidad familiar, ensimismados, introspectivos, observadores y con tendencia a lo uniforme (otra manera de manifestar su crítica).

De los grupos humanos tal como se apreció en sus individuales de 1982 y 1983, pasó a estudiar el individuo y su relación y metamorfosis hombre-animal y hombre-silla. Su modelo será alto plano, vestido y antropomórfico, pues tendrá rasgos de ave o mamífero. Un cuerpo de animal puede tener

cara humana o senos femeninos. Igualmente una persona puede tener cabeza de perro, y este, la de un gallo. La intimidad de ese nexo refiere una condición humana, un espíritu, una solidaridad y un asombro común ante el mismo universo. En un momento dado, el hombre perdió sus trajes y su naturaleza se hizo más sensual, más anímica. *Perro aullando* (1985), muestra la tensión del animal de cuello alto y cabeza erguida. Su piel es pulida, su rostro es humano. Todo el conflicto de la existencia está condensado en esa obra.

En su serie de sillas estas carecen de valor funcional y en algún lugar tienen rastros de la figura humana. La espalda de una de ellas puede ser el cuerpo de un perro, mientras

que su *Silla africana* (1988), es un tributo a la escultura negra y a la síntesis y esbeltez del ser ancestral. Gaudi Esté expuso en 1991 en el MACCSI, un conjunto selecto de su obra. A continuación se dedicó a su serie (algunos como crítica a la felonía militar, *Enchávez proféticos*, 1992, un perro con muchísimos clavos y un enorme cincel casi metido en su culo), donde el perro tiene clavados cientos de clavos de distintos tamaños, semideformes y oxidados, o cuya cabeza es de caimán y en vez de ojos tiene senos. Y, sin embargo, no es una obra surrealista.

\*Fragmento del libro *Escultura en Venezuela 1960-2002*, de Juan Carlos Palenzuela, publicado en 2002.

ENTREVISTA &gt;&gt; WALTER ASTRADA, FOTOPERIODISTA

# Fotoperiodismo sin heroísmo

“Este destacado fotógrafo argentino, ganador del World Press Photo en tres ocasiones (2007, 2009 y 2010), ha documentado a través de su lente historias profundas, desde la violencia de género hasta la lucha por los derechos humanos”



WALTER ASTRADA / AUTORRETRATO



©WALTER ASTRADA

MÓNICA PUPO

Walter Astrada nació en 1974 en Buenos Aires, Argentina. Comenzó su carrera como fotógrafo de plantilla en el periódico local *La Nación*. Después de un viaje formativo por Sudamérica, se incorporó a Associated Press en Bolivia y, más tarde, en Argentina, Paraguay y República Dominicana. Desde marzo de 2005 hasta marzo de 2006, Walter trabajó como *freelance* para la Agence France Presse en República Dominicana y fue representado y distribuido por World Picture News. Sin embargo, en marzo de 2006 se trasladó a España, desde donde trabaja como *freelance*. Durante 2008 y 2009 cubrió África Oriental desde Uganda. Actualmente continúa trabajando en un proyecto a largo plazo sobre la violencia contra la mujer y en el Proyecto Under Pressure, “viviendo con esclerosis múltiple” en Europa, y trabajando como *freelance* con base en Barcelona, España. Imparte conferencias y talleres basados en sus proyectos a largo plazo como fotógrafo profesional y realizador de videos documentales y es miembro del equipo de formación de World Press Photo.

“No somos héroes, no podemos cambiar situaciones peligrosas con solo tomar fotos”. Estas palabras, pronunciadas por Walter Astrada, resumen la humildad y la lucidez de un fotoperiodista que ha recorrido el mundo retratando conflictos, desigualdades y momentos de cotidianidad con la misma intensidad. Este destacado fotógrafo argentino, ganador del World Press Photo en tres ocasiones (2007, 2009 y 2010), ha documentado a través de su lente historias profundas, desde la violencia de género hasta la lucha por los derechos humanos.

En marzo de 2024, Astrada visitó Caracas en el marco de la exposición *World Press Photo 2023*. Durante su estadía, participó en el evento *El fotoperiodismo, más allá de lo obvio*, donde reflexionó sobre los desafíos y transformaciones que enfrenta la profesión en la era digital. Pero esta visita no fue una parada cualquiera: desde hace casi una década, Walter recorre el mundo en motocicleta, fotografiando manifestaciones culturales y escenas de la vida cotidiana.

El tiempo ha transcurrido desde aquella entrevista, pero las ideas que compartió Walter Astrada siguen siendo pertinentes. En un momento en que el fotoperiodismo se enfrenta a cambios profundos, su perspectiva ofrece una reflexión valiosa sobre el oficio y su capacidad para conectar con la humanidad, no desde lo heroico, sino desde la honestidad.

**¿Es factible ejercer el fotoperiodismo aprovechando principalmente las redes sociales?**

Las redes sociales son plataformas para compartir contenido, pero no son medios de comunicación. A menudo, la gente se informa a través de ellas, lo que puede resultar en la difusión de noticias falsas. Además, estas plataformas tienen restricciones de censura. Aunque algunos fotoperiodistas compar-

ten su trabajo en redes sociales, estas no pueden considerarse como medios de comunicación confiables.

**¿Qué estrategias sugiere para iniciar una carrera en el fotoperiodismo, cuando no hay un camino claro en los medios de comunicación?**

¿Para qué quieren llegar a un medio? Los medios manipulan mucho lo que publican. Mi sugerencia sería buscar formas de ganar dinero fuera del fotoperiodismo e invertir en proyectos personales. Los medios ofrecen pocas oportunidades y mucha censura.

**¿Es posible vivir del fotoperiodismo?**

No, no se puede vivir del fotoperiodismo. Una cobertura en agencia puede pagar unos 150 dólares al día, pero es insuficiente para sostenerse o emprender proyectos a largo plazo. Las becas o trabajar para ONGs no son garantías. Incluso cuando trabajas para una agencia, puede que no te envíen a cubrir lo que realmente deseas.

**¿Cómo fue su experiencia en la exposición *World Press Photo 2023* en Caracas?**

Fue similar a la experiencia en otros lugares. La organización la realiza World Press Photo. La charla fue interesante, pero noté menos asistencia de la esperada. Supongo que muchos tenían compromisos laborales o que quizás había demasiadas actividades durante la semana.

**¿Qué temas abordaron en su charla?**

Discutimos sobre las categorías del World Press Photo, la inclusión de la inteligencia artificial en la categoría abierta y otros temas relacionados con la fotografía de prensa.

**Ni perfectos ni indiferentes**

Walter Astrada considera que el primer premio obtenido en el World Press Photo es el más memorable. Este reconocimiento, por su trabajo sobre la violencia contra las mujeres en Guatemala, marcó un hito en su carrera. La imagen que ganó el premio muestra a funcionarios del Ministerio Público examinando el cuerpo de Maira Esperanza Gutiérrez, una mujer asesinada de 16 disparos. Este logro llegó en un momento de incertidumbre para Astrada, quien se sentía como si estuviera empezando de cero, y le brindó la oportunidad de cumplir su deseo de viajar a Kenia.

En 2009, ganó nuevamente el primer premio en la categoría Spot News del

World Press Photo, esta vez por su impactante cobertura de la violencia étnica en Kenia. Su trabajo comenzó con la desgarradora imagen de Lunes Lawiland, un niño de 7 años, gritando mientras un policía se acerca a su casa. Al año siguiente, en 2010, recibió otro primer premio en la misma categoría por su cobertura de la crisis política en Madagascar, un conflicto que estalló en febrero de 2009 y que resultó en disturbios, violencia y la intervención del ejército.

**¿Qué significaron para usted los tres premios del World Press Photo?**

Son un reconocimiento al trabajo. Los premios han ayudado a que mis fotos se difundan más, especialmente en proyectos aún no publicados. En lo personal, me validan, aunque antes de ganar los premios ya era un buen fotógrafo.

**¿Qué premio le ha emocionado más y por qué?**

Hubo dos premios que me emocionaron especialmente. Uno de ellos, ya desaparecido, se llamaba Photographers Giving Back (2009). Además de premiar al fotógrafo, otorgaban un reconocimiento adicional para apoyar uno de los temas documentados por el ganador. Gané este premio con una fotografía tomada en Kenia, que también fue nombrada Foto del Año. Al principio, pensé en donar todo el dinero para financiar la educación de un niño, pero luego decidí entregarlo a una mujer que había creado un refugio para mujeres víctimas de violación en el Con-

“No creo que uno arriesgue su vida deliberadamente, más bien es parte de vivir”

go. La idea de multiplicar el impacto, en lugar de concentrarlo en un solo beneficiario, me pareció mucho más significativa.

El otro premio que me marcó fue el Miguel Gil Moreno (2010), otorgado en honor a un camarógrafo catalán asesinado en Sierra Leona. Este reconocimiento se entrega cada año a periodistas o fotógrafos que trabajan en temas de derechos humanos. Lo que me emocionó particularmente fue que este premio fue creado por amigos y familiares del camarógrafo, como un homenaje a su legado. Recuerdo que, al recibirlo, vi a la madre de Miguel Gil en la audiencia, y me conmovió profundamente porque me hizo pensar en mi propia madre. Recibir un premio en memoria de alguien que murió haciendo lo que yo hago fue, para mí, una manera de honrar su vida y su trabajo.

**¿Cuál es el papel del fotoperiodismo en la justicia social?**

El fotoperiodismo desempeña un rol crucial al visibilizar injusticias y violaciones de derechos humanos, actuando como un catalizador para la conciencia pública y el cambio social. Un ejemplo concreto es la ayuda a mujeres violadas en el Congo, donde fotografías se han utilizado como evidencia de crímenes de guerra. Sin embargo, aunque la fotografía posee un gran poder, no puede actuar por sí sola; debe integrarse en un esfuerzo social conjunto. Las imágenes pueden denunciar represión o violencia, pero no son suficientes por sí mismas para generar cambios significativos.

**¿Cuál ha sido el momento más desafiante o peligroso que ha enfrentado mientras documentaba una historia?**

El episodio más peligroso ocurrió en Madagascar, durante una manifestación. Me encontraba en el lugar cuando comenzaron a abrir fuego. Fue un evento inesperado y extremadamente peligroso. Aunque he trabajado en zonas aún más conflictivas, ese momento, con la muerte de 26 personas a mi alrededor, fue particularmente impactante. Sin embargo, ya lo he superado y lo considero parte del pasado.

**¿Por qué poner en riesgo la vida?**

Decido ir porque creo en lo que hago. Pero reconozco que a veces he tomado riesgos innecesarios.

**¿Usaba chaleco antibalas?**

No siempre. Sentía que llamaba demasiado la atención, algo que hoy sería inaceptable para las agencias. En ese entonces, me guiaba por las probabilidades. En Haití, por ejemplo, aunque nos “recomendaban” llevarlo, no lo utilizábamos.

**¿Por qué no?**

Porque quienes protestan no lo usan. Llegar con un chaleco antibalas, como si fuera un Robocop, me parecía que llamaba demasiado la atención y limitaba mi movilidad. No soy un soldado. Aunque sé que puede sonar insensato, en ese momento me parecía más lógico mantener un perfil bajo y confiar en mi sentido común. Calculaba los riesgos: si en una manifestación de 10.000 personas fallecían una o dos, las probabilidades eran bajas. Sé que no es la mejor decisión, pero así lo veía entonces.

**¿Cómo equilibrar la ética de informar sobre eventos peligrosos con la preservación de la seguridad personal?**

No creo que uno arriesgue su vida deliberadamente, más bien es parte de vivir. Salir a la calle implica riesgos, como ser atropellado por un coche. Decidir cubrir una historia en un lugar peligroso significa aceptar conscientemente el riesgo, pero también saber que otras personas enfrentan ese peligro diariamente. Es una elección informada, no tomada a la ligera.

**¿Cómo fue abordar el tema de la violencia contra la mujer?**

Realicé este proyecto de 2006 a 2012 como una iniciativa personal. Consideré fundamental documentar un problema que afecta al 50% de la población y tiene profundas implicaciones sociales. Observé que la mayoría de estos proyectos estaban liderados por mujeres, así que, como hombre, sentí la necesidad de aportar mi perspectiva. Además de la violencia contra la mujer, trabajé temas como el trabajo infantil, todos vinculados a los derechos humanos y sus violaciones. Comencé financiando el proyecto en Guatemala y, posteriormente, obtuve becas para continuarlo en países como el Congo, India y Noruega. Creo que abordar este problema desde una perspectiva global es esencial para generar conciencia y cambio.

**¿Cómo canaliza las experiencias de violencia?**

Agarro mi moto y me voy a dar la vuelta al mundo.

**¿Eso le ayuda a desconectarte?** Sí, me permite recuperar las ganas de hacer fotos que no estén relacionadas con la violencia.

**¿Qué impacto espera generar en el espectador con sus trabajos?**

No pienso en el impacto mientras realizo un proyecto. Una vez terminado, puede que suscite interés o que pase desapercibido. Por ejemplo, mi trabajo en Guatemala apenas fue publicado, a pesar de su relevancia. No obstante, el proyecto ayudó a quienes asistían a las víctimas de violencia, pues usaron mis fotos en sus informes. Al final, es un esfuerzo colectivo, no individual. No existe el “Superman de la fotografía”; somos parte de un equipo que busca informar y movilizar.

**¿Cuál es el mayor mito o malentendido sobre el fotoperiodismo que le gustaría desmitificar?**

El mito de que somos héroes capaces de salvar a las personas con nuestras fotografías. En realidad, el fotoperiodismo sirve para informar y generar conciencia, facilitando que otros tomen acción. No podemos cambiar situaciones peligrosas únicamente con imágenes; nuestra labor es impulsar el cambio a través de la colaboración y el trabajo conjunto.

\*\*\*

Walter Astrada nos ofrece una perspectiva sincera y realista del fotoperiodismo. Con una carrera marcada por riesgos y logros, su trabajo ha iluminado historias que de otro modo podrían haber pasado desapercibidas. Sin embargo, su testimonio también pone en evidencia las dificultades económicas y éticas que enfrentan quienes eligen esta profesión. Al finalizar la entrevista, una frase suya quedó resonando: “No somos héroes, no podemos cambiar situaciones peligrosas con solo tomar fotos”. Un recordatorio del rol del fotógrafo como testigo de la historia, más allá de los laureles y las adversidades. ●



©WALTER ASTRADA

## EXPOSICIÓN &gt;&gt; SPAZIOZERO GALERÍA (CARACAS, 2025)

Flama (1993) es artista visual y fotógrafo de modas. Vive y trabaja entre Caracas, Madrid y Barcelona. Su más reciente exposición se titula *Metanoia. La identidad y sus contradicciones*, y permanece abierta en Spazio Zero Galería

MARISA MENA

*Nada de lo que el hombre ha sido, es o será, lo ha sido, lo es ni lo será de una vez para siempre, sino que ha llegado a serlo un buen día y otro buen día dejará de serlo.*  
Ortega y Gasset

El vocablo metanoia proviene etimológicamente del griego antiguo μετάνοια, compuesto por los términos *metá* (μετά), “más allá”, “después”, y *noeō* (νόος), “percepción”, “comprensión”, “mente”, o *noia*, “cambio de enfoque”, en referencia a ese tránsito mental que nos aporta la sabiduría necesaria para intuir hacia dónde ir. Metanoia, por tanto, alude a la posibilidad de retractarse, de convertirse, de transformarse y darse la vuelta en el camino para tomar otra dirección con la oportunidad de recomenzar<sup>1</sup>.

Se habla de identidad como el conjunto de rasgos propios que caracterizan a un individuo o una colectividad frente a sus semejantes, pero también como el conocimiento que ese individuo o colectivo tienen de su exclusividad. A nivel conceptual, en la muestra que acompaña este texto, Flama revisa la noción de identidad –en su dimensión física y psicológica (materia-sustancia)– y sus definiciones tradicionales, hasta sacudirlo, desdibujar sus contornos y proponerlo como una entidad inacabada, en permanente constructo, en virtud de la cual el ser humano va probándose pieles para no ser ya él mismo. En su planteamiento, aboga por una amalgama de identidades –las propias, en una interesantísima simbiosis; las ajenas, como entes multiplicadores– con las que nos convida a apreciar el cuerpo como materia orgánica perecedera e intercambiable.

Para hacer tangibles estas ideas a nivel formal, el fotógrafo remoja elementos, composiciones y escenas que hacen presentes las referencias de los grandes exponentes clásicos, para dejar atrás la idea de perpetuar la belleza a través del arte y congraciarse con él como vehículo que celebra la materia en tanto sustancia bella en sí misma. El empleo de la luz en claroscuro y el tratamiento de las texturas casi pictóricas de algunos acabados; los fondos negros donde la carne se posa, suspende el gesto y hasta parece levitar; la limpieza de la técnica, la puesta en escena siempre narrativa que alude a infinidad de pasajes religiosos o paganos; la gestualidad y el movimiento de los personajes; composiciones de una sola figura o muchas de ellas, pero en ningún caso exentas de complejidad, son la base lingüística escogida para articular un discurso tan clásico como contemporáneo. Un discurso que surge tras racionalizar su propia experiencia de interacción con el arte –habitual para él desde sus primeros años, según afirma– y logra vaciar en un proceso de decodificación selectiva e inconsciente de la memoria<sup>2</sup> con el objetivo de estructurar este grupo de obras en torno al cuerpo y sus vicisitudes más humanas.

En un ejercicio de imaginación evocadora a propósito de esas referencias, se hacen presentes piezas como *La Inmaculada* de Murillo (siglo XVII), una triangulación cuyo clímax de blancura, al igual que en el caso del genio español, se focaliza en la figura central. Zurbarán o Caravaggio, con cualquiera de las maravillosas escenas a propósito de la crucifixión. El *David* de Donatello (el *quatrociento*), bronce de bulto redondo que ejemplifica la figura clásica de armónicas y bellas proporciones. *San Juan Bautista* o el *Hombre de Vitrubio* de Leonardo, retratos unipersonales que recuerdan los modelos contratados por los maestros de arte para dibujar el cuerpo humano. Dürero con *Adán* y *Eva* (siglo XVI), *Apolo y Dafne* de Bernini (siglo XVII). *El discóbolo*, realizada por Mirón de Eléuterias en torno al 450 a. C., sugerido por dos figuras en un diálogo positivo/negativo junto una piedad rotunda y gestual que recuerda *La Madonna de la Piedad* de Miguel Ángel (siglo XV). El *Hermafrodito* de Pérgamo (año 300 a. de C.), el *Laocoonte* de El Greco durante el Siglo de Oro español. Una remembranza de *El baño turco* de Ingres (siglo XIX), que refresca el gusto por el orientalismo modernista en una babel de pieles y miembros que nos ubica, como el escenario de un gran tapiz, en la diversidad idiosincrásica latinoamericana. En el discurso se cuelan asimismo claras alusiones a exponentes del arte venezolano: Cristóbal Rojas en sus pequeños estudios anatómicos (los óleos *Tor-*



METANOIA – FLAMA / SPAZIO ZERO GALERÍA

# Metanoia: la más reciente exposición de Flama

*so n° 1, Torso n° 2 y Brazo*, todos en la Colección GAN y realizados antes de 1888), o el manejo del claroscuro que nos trae al Arturo Michelena del siglo XIX.

El uso recurrente de la fragmentación profundiza la idea central de la muestra: el cuerpo aparece desmembrado o fraccionado, en alusión a la materialidad intercambiable pero única al mismo tiempo. Se aprecia en la placa de zinc intervenida, impresa y oxidada, donde las manos evocan la unión de lo humano y lo divino, en la mítica escena de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (siglo XV), que el artista coloca en el suelo y no en las alturas –“Así en la tierra como en el cielo”– y que recuerda también el Principio Hermético de Correspondencia de Hermes Trimegisto<sup>3</sup> y sus leyes universales –“Lo que es arriba es abajo”–. La fragmentación se refuerza asimismo a través de los soportes. Las grandes telas colgadas del techo a modo de cortina con rieles, como metáfora de las capas y velos en los que está envuelto el yo de cada ser humano, el intercambio de roles y patrones de comportamiento con los que hace su recorrido vital. Los collages en los que el hombre compone y descompone su andar (construcción/deconstrucción/reconstrucción), se desvanecen y vuelve a surgir mientras va rectificando en el camino hacia su individuación, en esa mueca gráfico-pictórica de borrar, remachar, coser, cortar, zurcir, pegar y engrapar la propia existencia.

El recurso de la obra dentro de la obra enmarcada, desde donde es posible contemplarse y dejarse contemplar en la multiplicidad única que somos, es también una estrategia que maneja la alteración visual de la identidad, ahora desdoblada, pixelada, reflejada, traslúcida, insinuada o hecha eco. Exponerse a la mirada ajena, reflejarse a modo de espejo o confrontarse, si se tiene el valor, con todo aquello que constituyen nuestras luces y sombras. La sensación de vértigo que produce ser

testigos del otro sumergido en nuestras transparencias, o sus restos, como un destello de identificación compartida.

La incorporación de la obra de otros artistas como elemento extrafotográfico a la imagen, es una línea de investigación en la que Flama trabaja hace varios años. Comenzó como parte de un proceso de reconocimiento de su propia dimensión como venezolano dentro y fuera del país, para convertirse en un proyecto personal de mucho peso en su producción. En el caso particular de Manuela Benaim, su inclusión traduce tanto el encuentro entre dos propuestas que se complementan de manera especial, como dos almas que se sabían afines antes de conocerse. El resultado manifiesta un oportuno acto de apropiación consensuada, en el que Flama resignifica las piezas vaciadas en silicón de la artista, con el propósito de ahondar en el tema que a ambos les ocupa: la desconfiguración de la anatomía humana, para “desvanecer la división entre el mundo exterior y el mundo interior de cada persona” (en palabras de Manuela), y la deconstrucción/reconstrucción de su identidad, a partir de la conciencia de que es solo el proceso catártico de transformación lo que conduce al individuo a su propia integridad.

Como conclusión, a través de la mirada de Flama al cuerpo en la coexistencia de sus contradicciones, se nos ofrece también una nueva visita al concepto de identidad como constructo de sucesivas metanoias y mutaciones transitorias. Allí, donde se desdibujan los contornos materiales e inmateriales del ser, se revela a su vez una concepción mucho más humana y ajustada a la realidad sobre el término coherencia, que no consiste en el esfuerzo por seguir fiel a una postura, sino en aceptar su transformación, en uno mismo y en los demás. La contradicción es lo realmente congruente en el ser humano; el cambio es lo real-

mente inamovible en la vida, pues ofrece la posibilidad de experimentar con cuantas identidades sean necesarias para sacar el máximo provecho de uno mismo, al reconocernos como sustancia espiritual única y mutable en su unicidad. ☪

- 1 Platón se refería a la experiencia de la metanoia para indicar el cambio profundo de pensamiento cuando una persona adquiere nuevos conocimientos o perspectivas. Sirve como ejemplo la alegoría de la caverna descrita por Platón en *La república*, donde se cuenta la historia de un grupo de personas que vive encadenada en una cueva desde su nacimiento y solo pueden mirar hacia una pared en la cual la luz de una antorcha, situada a sus espaldas, proyecta las sombras de lo que ocurre afuera, que es para ellos el mundo. Un día, uno de los prisioneros es liberado, obligado a salir y descubre que esas sombras son solo un reflejo distorsionado de la realidad y no la realidad en sí misma. Esta comprensión conduce a la transformación de su pensamiento, pues logra ver el mundo de una manera completamente nueva. Salir de la cueva y descubrir la verdad es un proceso de metanoia, una noción ampliamente citada a lo largo de los siglos y las culturas. <https://hoapto.co/metanoia/> Consultado en octubre 2024.
- 2 Un acto de decodificación selectiva de la memoria en el que el inconsciente echa mano de vivencias, afectos, visiones, emociones, sentimientos, olores, surgidos de manera espontánea en virtud de mecanismos mentales puestos en marcha por asociación, que jerarquizan y depuran, para ser comunicada a través de las obras, la información obtenida en visitas a museos, lecturas, conversaciones con colegas y maestros, reuniones con artistas, viajes, etc.
- 3 *Así en la tierra como en el cielo*, que es en el Kabalion *Como es arriba, es abajo; como es abajo, es arriba*, Principio Hermético de Correspondencia atribuido a Hermes Trimegisto, según el cual existe una correspondencia entre los planos físico, mental y espiritual donde todo está interrelacionado. En lo que se refiere al presente trabajo de Flama cabría preguntarse: ¿será el cuerpo un espejo del universo?, replicando la concepción antigua –que se refleja en el arte– por la cual el hombre ha creído ver en el cielo un orden que se refleja en la tierra y en su propio cuerpo. En contraste con la visión cartesiana del mundo, que separa el cuerpo de la mente y el espíritu, para los mayas la persona se manifiesta en su forma material, el cuerpo o *kukut*, como reflejo del cosmos, con cuatro rumbos y un centro: tierra, agua, fuego, viento y luz, y concebido como una totalidad orgánica y espiritual, en íntima asociación e interdependencia con el espacio y el tiempo (...). <https://doi.org/10.22201/cimsur.18704115e.2007.4.225>, consultado en octubre 2024.



METANOIA – FLAMA / SPAZIO ZERO GALERÍA

\*Flama (Caracas, 1993). Fotógrafo de moda y artista plástico. Desde 2019 se desempeña como fotógrafo de moda para diferentes marcas, agencias y revistas. Sus fotografías han sido publicadas en decenas de medios impresos y digitales. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas. Su primera individual, *Vidas ajenas*, se exhibió en 2023. *Metanoia. La identidad y sus contradicciones* es su segunda exposición individual.

PUBLICACIÓN &gt;&gt; IMPERMANENCIAS, FOTOGRAFÍAS DE FEDERICO PRIETO

# Relatos visuales

"me parece que es en la fotografía donde se cruzan todas las líneas de su personalidad y de los conocimientos que fue adquiriendo durante muchos años de búsquedas continuas"

ALBERTO MÁRQUEZ

Conoció a Federico Prieto hace tanto como finales de los setenta del siglo pasado, cuando coincidimos en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela, de manera que hemos sido amigos por más de cuarenta y cinco años. Durante este tiempo, como es natural, cada quien se ha desarrollado en diferentes direcciones, personales, familiares, profesionales. Aunque para esa época Freddy, como lo conocemos los amigos, no mostraba todavía ninguna inclinación por la fotografía, por lo menos de manera evidente, sí estaban presentes características muy propias de su manera de ser: curioso en extremo, movido por pasiones que lo polarizaban en uno u otro sentido, con preocupaciones humanísticas muy marcadas al lado de otras que lo empujaban hacia el desenvolvimiento social y las relaciones públicas, campo en el que ya se desempeñaba en esa época y que iba a ser en buena medida su horizonte laboral. La literatura, la filosofía, el arte, el cine secuestraban su atención, pero también los placeres de la vida mundana, la admiración por los hombres de acción, la destreza con las armas. Más tarde me enteraría de que ya había estudiado en la Escuela de Aviación, de la que tuvo que retirarse debido a que una sinusitis crónica le auguraba un destino en tierra que no le atraía. Ahí desarrolló otra de sus grandes aficiones de aquella época: el tiro al blanco. En efecto, llegó a ser uno de los mejores tiradores, lo que le permitía ausentarse a veces de la severa disciplina militar para dedicarse a lo que llamaba más su atención, por su espíritu, altamente competitivo.

A la fotografía propiamente dicha llegó más bien tarde, aunque desde niño lo habían seducido tanto el objeto, la cámara, como las imágenes que producía. Recuerda, al mismo tiempo con nostalgia y lujuria, la primera cámara que tuvo en sus manos, una Brownie Fiesta 127 de Kodak, aproximadamente a los 10 años, regalo de su mamá. A esa primera cámara se sumaron una Instamatic 100 y más tarde una réflex alemana de su papá, que lo acompañó más de tres años y que lamenta haber perdido en un paseo en lancha en el que la brisa se la desprendió de la mano. Debieron ser regalos comunes para niños de la época, porque

así como los de hoy en día apenas dejan de gaudir piden un celular o se lo regalan sin que lo pidan, nosotros crecimos viendo a Kodak como la punta de la tecnología y tener una cámara era un motivo de alegría difícil de imaginar. Siempre nos la entregaban, además, con una advertencia: la de no usarla indiscriminadamente. Revelar los rollos era caro, así que había que utilizarla con mucho criterio.

Hay personas que, desde muy jóvenes, a veces en la más tierna infancia, encuentran el cauce de su talento y desde ya saben a lo que se van a dedicar por el resto de su vida. Hay otros, en cambio, que dan muchas vueltas, todas necesarias, para por fin encontrar lo que tantas veces habían rodeado desde ángulos diferentes.

Este último es, me parece, el caso de Federico. Si bien tuvo relación con la fotografía de manera esporádica en su infancia y juventud, y más tarde se desempeñó con éxito en la producción de videos, algunos con justicia premiados (*Hotel Humboldt, un milagro en el Ávila*, por ejemplo, que dio pie también al libro homónimo, es una joya que, me atrevo a decir, se va a convertir, en verdad ya lo es, en patrimonio de caraqueños y venezolanos todos) me parece que es en la fotografía donde se cruzan todas las líneas de su personalidad y de los conocimientos que fue adquiriendo durante muchos años de búsquedas continuas.

Dos de las facetas más pronunciadas de su historia y del espíritu que lo mueve me parece que se juntan en la fotografía para darle una mirada particular a las imágenes que revela, ya sean retratos o fotos de viaje, personas anónimas o paisajes, bellas mujeres, altivas, cómplices o indiferentes, lugares a punto de contar una historia, casas, puentes o edificios en su pura arquitectura: su juvenil afición por el tiro de precisión y su madurada pasión de coleccionista.

Se me hace que ya cuando disparaba pistolas de aire comprimido y armas de fuego en competencias de tiro al blanco estaba presente la necesidad de congelar esa momentánea conexión entre la vista y el objeto. Todo buen tirador se acerca con táctica, en silencio, prepara el momento, se concentra, apunta y dispara. Pero ese instante, esa fugacidad se escapa y, si se trata de una competencia, apenas quedan las huellas en el papel para



FEDERICO PRIETO / ©VASCO SZINETAR

corroborarlo. Asimismo, en todo buen coleccionista –Federico colecciona cámaras fotográficas y guitarras eléctricas– hay un afán de posesión, de que el objeto del que se ocupa pase a formar parte no ya de su propiedad, sino incluso de su ser, como si ese objeto en realidad hubiese existido siempre solo para llegar a sus manos.

Dice Susan Sontag, con la sabiduría de esos pocos seres a los que pareciera que se les aclaran en su mente los más complejos asuntos humanos:

"Nuestra irreprimible sensación de que el proceso fotográfico es algo mágico tiene una base genuina. Nadie supone que una pintura de caballete sea de algún modo consustancial al tema; solo representa o refiere. Pero una fotografía no solo se asemeja al modelo y le rinde homenaje. Forma parte y es una extensión de ese tema; y un medio poderoso para adquirirlo y ejercer sobre él un dominio".

Y completa con esta acabada sentencia:

"La fotografía es adquisición de diversas maneras. En la más simple, una fotografía nos permi-

te la posesión subrogada de una persona o cosa querida, y esa posesión da a las fotografías un carácter de objeto único".

Pues bien, este primer libro de fotografía que publica Federico, *Impermanencias*, producto de una entrega que ya alcanza los veinticinco años, deja constancia de su pasión por coleccionar momentos, situaciones, instantes, rostros, pequeñas tramas chejovianas a punto de comenzar, pero con horizontes claramente marcados. Se atrapa un momento que es, cosa curiosa, el principio o el final de una historia. Ya este actor sale de escena, entra el otro. Hacia dónde va este cuerpo en el que fijé la mirada. En definitiva, tenemos cuento y tenemos novela. Hay historias aquí adentro, al pasar esta presentación que no hace sino retrasar un poco este encuentro. Salga de esta página y, como cuando yo era niño, apague las luces para encender el proyector y poner a funcionar el carrete que mueve las imágenes. ☺

\**Impermanencias*. Federico Prieto. Prólogo: Alberto Márquez. Federico Prieto Ediciones. Caracas, 2024.

EXPOSICIÓN &gt;&gt; CENTRO CULTURAL IMAGO, MIAMI

## Félix Ríos. *Symphony (Velvet II)*

"El pensamiento y obra del gran arquitecto suizo-francés ha inspirado profundamente la práctica de Félix Ríos. Si bien la conciencia del espacio arquitectónico ha estado presente en muchas de sus series anteriores, en las obras que conforman esta muestra, Ríos se acerca a Le Corbusier no solo a través de sus atractivos colores, sino en su constante reflexión sobre la belleza, entendiendo esta cualidad como un misterio que, oculto en la forma, mueve hondamente el espíritu"

KATHERINE CHACÓN

*En mi exégesis de la arquitectura hablo solo de música.*

*No conozco las notas, pero la arquitectura, como la música, es tiempo y espacio, un arte de sensaciones sucesivas llevadas a una sinfonía.*

Le Corbusier

La exposición *Symphony (Velvet II)* es el resultado del intenso estudio que Félix Ríos (Arecibo, Puerto Rico, 1968) emprendió hace varios años en torno a las teorías del color arquitectónico de Le Corbusier, expuestas en su libro *Polychromie architecturale*. Para este pionero de la modernidad, la arquitectura no era simplemente un ejercicio técnico o estético, sino una disciplina destinada a satisfacer las necesidades físicas, emocionales y espirituales de quienes habitaban los espacios. Siguiendo esta

filosofía, en *Polychromie architecturale* Le Corbusier propone una paleta concebida no solo para embellecer las áreas, sino para generar emociones y percepciones que las hicieran más armoniosas y confortables.

*Velvet II* es uno de los trece "teclados de colores" creados por Le Corbusier en 1931. Estos teclados consisten en una serie de catorce tonos puros inspirados en la naturaleza (rosas, verdes, azules y naranjas), complementados por tres tonos neutros. Su propósito era generar combinaciones cromáticas que, como melodías, evocaran atmósferas emocionales. En las páginas del libro, los teclados están dispuestos con los catorce tonos puros al centro, rodeados por los neutros. Le Corbusier sistematizó las combinaciones posibles mediante plantillas con ventanas que permiten visualizar y agrupar colores en armonía. Al deslizar estas plantillas sobre las páginas, se descubren múltiples combinaciones asociadas a estados anímicos particulares.



SYMPHONY (VELVET II) / FÉLIX RÍOS

El pensamiento y obra del gran arquitecto suizo-francés ha inspirado profundamente la práctica de Félix Ríos. Si bien la conciencia del espacio arquitectónico ha estado presente en muchas de sus series anteriores, en las obras que conforman esta muestra, Ríos se acerca a Le Corbusier no solo a través de sus atractivos colores, sino en su constante reflexión sobre la belleza, entendiendo esta cualidad como un misterio que, oculto en la forma, mueve hondamente el espíritu. Por ello, no es sorprendente que en esta serie haya acudido a la sucesión de Fibonacci –una secuencia numérica en la que cada cifra es la suma de las dos anteriores, y cuya figuración establece una relación fascinante y armoniosa– para establecer no solo las dimensiones de las obras y el número de piezas que componen la serie, sino la disposición de los campos de color en cada lienzo. Esta "fórmula

de la belleza", en la que se entrelazan la matemática, el arte y la naturaleza, se sostiene sobre una tensión que concilia la sensibilidad con el rigor, la emoción con la razón. La muestra es, entonces, una especie de sinfonía minimalista en el que cada grupo de obras pudiera corresponder a un movimiento, y en la que la intervención del artista ha sido reducida al mínimo a través de las sistematizaciones derivadas de Fibonacci y Le Corbusier.

Ríos es un explorador del "poder transformador del color", de la capacidad que cada tono tiene para impactar el ambiente exterior y, definitivamente, nuestros sistemas físico, psíquico y sutil, de cómo cada color se relativiza, y en última instancia, de cómo cada tono encierra en sí un misterio. Para Ríos, el sentido de estas piezas radica en la invitación que hacen a sumergirnos en el mirar, vivenciando pausadamente cada campo de color, cada pequeña vibración surgida del encuentro de dos planos, cada balance y cada combinación. En fin, en dejarnos seducir por la belleza y permitir que su contemplación se convierta en una experiencia transformadora.

\*Félix Ríos estudió Dibujo Arquitectónico en Puerto Rico y Diseño de Interiores en Miami. Ha presentado dos exposiciones individuales: *Colors, Shapes, and Forms* en Laundromat Art Space (Miami, 2023) y *Rhythms* en Imago Art Gallery (Coral Gables, 2021). Su obra también ha formado parte de destacadas exposiciones colectivas en: Miami International Fine Arts (Miami), Sala de Exposiciones del Plata (Dorado, PR), Laundromat Art Space y Galería Petrus (San Juan, PR). Las obras de Ríos forman parte de la colección permanente de Sabanera Health en Dorado Beach, Puerto Rico.

LECTURA &gt;&gt; LA CIUDAD COMO DEBATE

# Notas preliminares sobre *Crónicas de la ciudad asediada*, de Marco Negrón

"Marco insiste en el papel capital que le corresponde desempeñar a las ciudades en la reconstrucción del país"

ENRIQUE LARRAÑAGA

Me honró mucho que Marco Negrón me pidiera unas palabras sobre sus *Crónicas de la ciudad asediada* y confieso que, también, me asustó. Hablar de sus textos, conocida y reconocidamente concisos y precisos, exige similar precisión y concisión, y en eso no suelo ser bueno. A ver si ayuda recorrer estas páginas citando (más bien parafraseando) algunos de sus pasajes para, así, estimular en ustedes su lectura.

El libro está organizado en cinco secciones: un ensayo introductorio, tres colecciones de textos breves y dos ensayos finales.

En las tres secciones del cuerpo central y como el este año centenario y siempre eterno *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier, Marco hila más de 80 artículos publicados en prensa nacional como un discurso abierto pero continuo que, variando los puntos de vista y preservando la profundidad, mira lo urbano con la intensidad de quien ve con el corazón, y no solo con los ojos, las entidades que más ama, nombradas en el título y en la dedicatoria.

Cada texto señala dónde y cuándo se publicó originalmente, y revisar esas fechas evidencia que los problemas persisten, seguimos extraviados y, peor, que muchas fallas se han agravado y complicado.

En "La ciudad venezolana del siglo XXI", primera sección del cuerpo central, Marco analiza las realidades, dificultades y posibilidades de la amalgama de hechos (y desechos...) humanos que es la ciudad.

Aunque la evaluación de la nuestra no es positiva, Marco no claudica ni nos deja hacerlo, así que, sin lamentos inconducentes ni simplificaciones ingenuas, identifica asuntos a entender y asumir para actuar.

Como ofreciendo aliento al lector y justicia a nuestra historia, concluye esta sección honrando a tres venezolanos eminentes y muy distintos: Julián Ferris, Graziano Gasparini y Antonio Pasquali, cuyo legado recuerda que los retos solo paralizan a quien les teme y que rehuirlos no ha sido ni es ni será una opción.

La segunda sección del cuerpo central, "Los gobiernos locales; acosados, maniatados y a menudo desorientados", reseña penurias vividas por las administraciones municipales, tanto por la codicia hegemónica del poder central como por fallas propias, de diseño y de ejecución, y los efectos perniciosos, aunque generalmente inadvertidos, de estas agresiones en ciudadanos a quienes sus prejuicios causan el peor

perjuicio: perder el foco.

Pues, cito, "la infraestructura es reparable e incluso reconstruible; [pero el daño] que más debe preocupar es el causado en la esfera de esos intangibles que son el orgullo, la ética y la institucionalidad ciudadana".

Cierra esta sección una reflexión sobre el apogeo de 2019 que destaca la resiliencia necesaria para ejercer un urbanismo para la crisis ante "el agotamiento de nuestro modelo de gestión local y la urgencia de crear gobiernos metropolitanos fuertes para construir ciudad", idea que Marco ha desarrollado con firmeza y claridad que también se le agradece.

La tercera sección, cuarta del libro, "Pensando el futuro", prueba que estas reflexiones no se ofrecen como panaceas ni dogmas, sino para motivar otras.

Marco insiste en el papel capital que le corresponde desempeñar a las ciudades en la reconstrucción del país en la sociedad del conocimiento que, incluso, relativiza la idea de localización e impone promover valores urbanos en destinos deseables, que construyan una destacada calidad de vida como motor y sostén del desarrollo integral de todo y todos.

Este *zoom out* de lo inmediato a lo trascendente, que es también un *zoom in*, de lo exterior a lo más interno, permite "priorizar los bienes urbanos de interés colectivo capaces de generar un sentido de pertenencia, facilitar la convivencia, respetar el patrimonio y reconocer los derechos y deberes ciudadanos como fundamento de una calidad de vida que, si crece, atraerá desarrollo, y si se deteriora, lo expulsará".



MARCO NEGRÓN / TWITTER - X

Con un símil estremecedor, Marco habla del "trombo que mantiene bloqueado el sistema circulatorio nacional" y reclama impulsar un "crecimiento democrático y sustentable que nos evite el 'futuro obsoleto'" (Nacho Ávalos *dixit*) que engendraría nuestra inacción.

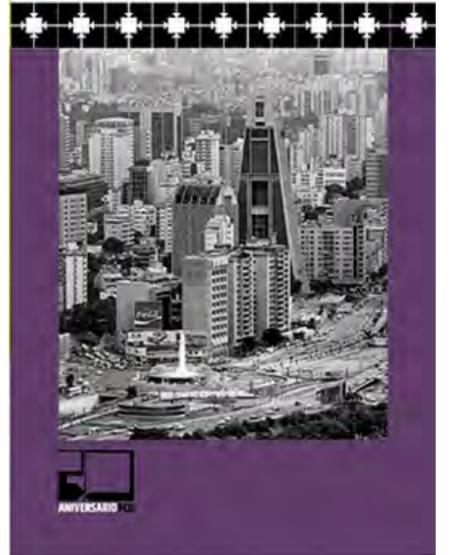
Marco propone, exige "formular desde ahora líneas de acción para cuando se recupere el orden constitucional de modo que cuando el cambio llegue nos encuentre trabajando, con proyectos en la mano" y no reincidir en "la ceguera ideológica acompañada de ignorancia [que otra vez cause] la clausura del futuro". Una alerta de hace ya seis años, hoy muy vigente...

Como dije, a estas tres secciones de compendio de textos las introduce un ensayo titulado "¿Por qué la ciudad?", y las cierran dos ensayos "La ciudad según el chavismo" y "Epílogo: para colmo, el coronavirus".

En el primero, escrito para este libro, apoyado en data dura y acompañado de sus "sospechosos habituales" (Lévi-Strauss, Nuño, Braudiel, Pasquali, Jacobs y Paz, entre otros), Marco ensambla un programa, casi un manifiesto, que sea capaz de trascender las cifras presentadas, las situaciones reseñadas y las carencias denunciadas identificando posibilidades y reconociendo dificultades y sobre todo, la urgencia de hacer valer el derecho a la ciudad como la mayor riqueza de una sociedad en la que "el conocimiento se convierte cada vez más en variable decisiva y la gobernabilidad democrática en necesidad impostergable".

Esto sin duda requiere "cambios de paradigma que reconozcan las ciudades como macro-

Crónicas de la ciudad asediada  
Marco Negrón



bienes públicos creados por y para la ciudadanía, en modelos compactos y policéntricos, con predominio del transporte público, energéticamente eficaces y sólidas instituciones, administraciones y vida cultural que promuevan el desarrollo pleno, la seguridad integral y la calidad estética". Me resulta fundamental, y más por inusual, este rescate de la estética, máxima expresión de la armonía, como recurso, derecho y deber de lo urbano.

Casi para terminar y como un espejo de la introducción (los espejos invierten las imágenes...), "La ciudad según el chavismo", escrito y publicado en 2007 como reflexión sobre las aviesas intenciones de destrucción urbana de la reforma constitucional que el soberano decidió rechazar, en legítimo ejercicio de sus derechos, aunque esa decisión haya sido luego ilegítima y soberanamente trasgredida en los hechos por ese "Ministerio del Poder Popular de Aprobación de Leyes" que llaman Asamblea Nacional.

En aquella oportunidad este ensayo era una denuncia. Hoy, y conminándonos desde el espejo al que me referí, nos recuerda por qué la ciudad es *el gran tema social*, y, a pesar de ser ignorado (por falta de conocimiento o por indiferencia), cuán esencial es para formular una agenda política realmente eficaz, actual y ciudadana.

Cierra el libro "Epílogo: para colmo, el coronavirus", que, reflexionando acerca de esa pandemia que aún no concluye, propone una hoja de ruta a asumir y cumplir cuando logremos concluir esta epidemia de veintiyademasiados años.

Un epílogo como debe ser: no cierra, abre; y nos convoca a imaginar ciudades integradas en sistemas interdependientes que "siguen siendo el principal activo de una nación que debemos repensar a fondo pero que, sin ciudades, no tendrá porvenir alguno" y que quiero leer como el prólogo del próximo libro de Marco, que, si olvidan lo aquí dicho, me ofrezco a presentar.

Vivimos tiempos muy complicados, pero también activos. A esta presentación en el día de Caracas la anteceden y siguen otros eventos que también piensan la ciudad con pasión, en su diversidad y hacia la acción. *Eppur si muove*; ¡Requeteamén!

Celebro, pues, la invitación, casi incitación formulada por Marco desde estas *Crónicas de la ciudad asediada* con constancia y pertinencia que, si sabemos internalizar, permitirán conjurar el asedio crónico a la ciudad.

Gracias también por eso, Marco. ☺

DEBATE &gt;&gt; DEFENSA DE LA CIUDAD

## Volando a ciegas

Publicado en *Tal Cual*, edición del 21 de julio de 2020

MARCO NEGRÓN

Reconociendo que, con altos y bajos, ellas son la más destacada expresión de los cambios que a lo largo del siglo XX jalaron la acelerada marcha del país hacia la modernidad, desde hace largo tiempo que, ya entrando en la tercera década del nuevo siglo, en esta columna se viene insistiendo en la urgente necesidad de repensar a fondo la realidad de nuestras ciudades.

No se trata de una preocupación meramente local: de hecho, tras una estación de notables progresos, las más exitosas metrópolis del mundo empiezan a mandar señales preocupantes por sus dificultades para controlar los impactos que producen en el calentamiento global; por la segregación a la que su dinámica somete a sectores crecientes de la población, excluyéndolos de muchos de los logros alcanzados en las décadas recientes y sobre los que se ha construido gran parte de su bien ganado prestigio; por el desproporcionado y aparentemente incontenible ensanchamiento de la brecha de las desigualdades. La magnitud de esos problemas ha llevado a que, incluso algunos de los más entusiastas voceros del llamado triunfo de las ciudades, la definan como "la crisis central de nuestra época".

Un reciente artículo del Comité Editorial del

*New York Times* alertaba hace apenas unas semanas acerca de los serios peligros que las rupturas causadas por la segregación en las ciudades implica no solo para estas, sino incluso para la nación entera, porque "La naturaleza de una nación consiste en que todos estamos unidos en una comunidad de obligaciones, propósitos y oportunidades compartidos".

En nuestro caso, esos problemas se vienen arrastrando desde hace muchos años, pero en los más recientes se han agravado de manera extraordinaria, no solo, como se ha denunciado tantas veces, por la brutal caída de la economía y el nunca imaginado empobrecimiento extremo de la población, sino además por la liquidación de las instituciones destinadas a planificar las ciudades.

El ejemplo de la guerra desatada desde 2009 contra el Gobierno Metropolitano de Caracas, hasta su ilegal "supresión y liquidación" en diciembre de 2017 sin crear una institución que lo sustituyera, constituye el ejemplo más claro del desinterés, si no de la aversión del régimen por las ciudades.

Porque, además, con ello se ha privado a la capital y principal ciudad del país no solo del Plan Estratégico de 2012, sino también con la posibilidad de contar con bases de datos actualizadas, indispensables para el gobierno de la ciudad, desde entonces dejada a la deriva.

Con la crisis del coronavirus la posibilidad de recuperar nuestras ciudades se hace ahora más lejana y difícil: mientras no se consiga, si es que se consigue, una vacuna que impida el contagio, las medidas de protección van contra las tendencias de las metrópolis contemporáneas y tienen costos económicos y sociales muy altos, difíciles de calcular por el *blackout* informativo al que el régimen ha sometido a nuestras ciudades y al país mismo, desde la prensa cotidiana hasta los organismos legalmente responsables de ofrecer información vital para la gobernanza de la sociedad y la economía: en la era de la revolución tecnológica, se obliga a volar a ciegas a quienes tienen la responsabilidad de dar rumbo y sentido a las ciudades venezolanas. Y como no se trata de pequeñas avionetas, es inevitable que terminen estrellándose. ☹

HOMENAJE &gt;&gt; BILL VIOLA (1951-2024)

# Bill Viola y la eternidad de un instante

"El movimiento y las expresiones faciales llevados a una lentitud asombrosa revelan, como en un fresco, la naturaleza y personalidad de cada uno de ellos en medio de una atmósfera psicológica donde el espectador descubre sus estados de desasosiego, dolor, ira y compasión"

EDGAR CHERUBINI LECUNA

Bill Viola (1951-2024) se definió a sí mismo como un escultor del tiempo. Mediante la utilización de cámaras y programas de video de alta velocidad, al ralentizar el movimiento al máximo, este artista logró captar los detalles que el ojo no puede ver, brindando al espectador una lectura inusitada de la lenta anatomía de un movimiento, del perpetuo transcurrir de un gesto. Sus propuestas profundizan en la idea de que, el movimiento, al desacelerarlo al límite, sin detenerlo, nos muestra un ritmo particular en su fragmentación. En su intento de conjurar la fugacidad del tiempo, el artista detiene el presente en medio del flujo de una ac-



THE QUINTET OF THE ASTONISHED (2000) / BILL VIOLA

ción, buscando eternizar un instante. La primera obra de Bill Viola que presencié fue *Emergence* (2002), expuesta en el Getty Museum de Los Ángeles. En una de las salas me topé con una conmovedora escena inspirada en *el Cristo in pietà* del pintor italiano del siglo XII, Masolino da Panicale. Allí, Viola interpreta cabalmente el significativo simbólico de Masolino sobre la redención. En lugar de la Madonna y San Juan evangelista, Viola coloca a dos mujeres que presencian cómo una cisterna de mármol comienza a desbordarse en extrema cámara lenta, mientras emerge de entre las aguas

un joven de una palidez extraordinaria. El milagro sorprende a ambas, quienes lo reciben en sus regazos y le prestan cuidados y caricias. El espectador podría interpretar que se trata de una metáfora de la pasión de Cristo, sin embargo, la asociación es ambigua ya que las aguas en las que ha estado inmerso para luego surgir simbolizan el nacimiento, el bautismo o la resurrección, tal y como lo planteó da Panicale en su fresco. Sin embargo, el hecho de ser acogido en el regazo de las mujeres simboliza la muerte.

Como lo afirma el crítico Jérôme Neutres, "Viola es un pintor que ha

inventado una nueva paleta de colores tecnológica y digital, que utiliza para pintar frescos en movimiento". Esto es así en *The Quintet of the Astonished* (2000), que admiramos en la exposición Bill Viola (2014), en el Grand Palais de París, donde muestra a cinco personas, próximas las unas a las otras, expresando sus emociones sin tomar en cuenta la presencia del otro. En una escena que transcurre durante 15 minutos, solo los personajes están iluminados en un entorno donde se ha abolido la referencia espacial. El movimiento y las expresiones faciales llevados a una lentitud asombrosa re-

velan, como en un fresco, la naturaleza y personalidad de cada uno de ellos en medio de una atmósfera psicológica donde el espectador descubre sus estados de desasosiego, dolor, ira y compasión. Otra de sus obras, *Tristan's Ascension* (2005), video utilizado por la Ópera de París en 2014, para la puesta en escena de *Tristán e Isolda*, describe la ascensión del alma después de la muerte, en el momento en que esta se despierta siendo transportada dentro de una poderosa y estrepitosa cascada.

En los siete minutos de *Reflecting Pool* (1977), un hombre surge del bosque y al toparse con una alberca, se impulsa y salta para zambullirse, pero al capturar el cuerpo en el aire, la imagen permanece cuasicongelada mientras el viento mueve los árboles y en el agua se reflejan las nubes en movimiento; el ritmo de la naturaleza continúa inexorable hasta que el cuerpo del hombre se eterniza y se funde con el bosque. Es una búsqueda estética que se aproxima a la meditación, lo que Viola propone es como si uno pudiera sustraer una nota de una melodía y escucharla solo a esta sin interrumpir el desarrollo y los tiempos de la partitura. Los milisegundos de un gesto mostrado por Viola en sus videos parecen eternos y nos inducen a pensar en la expansión ilimitada que posee nuestra propia vida en cada instante vital y que todo el mundo fenoménico existe en un solo instante de la vida. Sus videos nos conmueven y motivan a reflexionar sobre lo que comúnmente no vemos, que el tiempo es una sucesión de instantes y si pudiéramos detener uno solo y vivir en él, al decir de Borges, no tendrían cabida ni la decadencia ni el adiós. El 12 de julio de 2024, la vida de Bill Viola se detuvo en un instante eterno. ☹

EXPOSICIÓN &gt;&gt; NAVE O, MATADERO MADRID

## Una visita a *It from bit*, del artista Efrén Mur

"Adentrándonos en *It from bit*, nos envuelve la oscuridad y la extrañeza. Sentimos que hemos penetrado en otra dimensión, ajena al letargo y la monotonía del segundo día del año. Iluminan el espacio tres cubos de luces LED que parecen flotar, agrupándose y dispersándose como cardúmenes resplandecientes. Las columnas del galpón se encienden en ráfaga"

LAURA SOLER

Nos dicta el sentido común que primero viene la cosa y, luego, la información sobre la cosa. Ese cúmulo de materia y energía que llamamos universo existe; a través de la observación y el razonamiento, nosotros, diminutos terrícolas, lo conocemos, describimos y explicamos. Este principio parece evidente y, sin embargo, la mecánica cuántica sugiere otro, resumido por el físico John Archibald Wheeler en esta frase: *It from bit*.

Para Wheeler, la realidad física –o *it*– es la consecuencia, y no la causa, de los principios y leyes (*bits*) que la subyacen y estructuran. En el nivel de las partículas subatómicas, como en los videojuegos, la información es el bloque fundacional, el sustrato primordial; el universo, su manifestación física. Esta noción ha inspirado al artista digital Efrén Mur en la creación de *It from bit*, la instalación interactiva e inmersiva que da nombre a su última muestra, exhibida hasta el 9 de marzo en la Nave 0 de Matadero Madrid.

Una danza con los bits

Adentrándonos en *It from bit*, nos envuelve la oscuridad y la extrañeza.

za. Sentimos que hemos penetrado en otra dimensión, ajena al letargo y la monotonía del segundo día del año. Iluminan el espacio tres cubos de luces LED que parecen flotar, agrupándose y dispersándose como cardúmenes resplandecientes. Las columnas del galpón se encienden en ráfaga.

Se nota cómo ha incidido en el imaginario y la sensibilidad de este artista madrileño la escena de la música electrónica en la que creció inmerso entre los noventa y los dos mil. "La música electrónica, para mí, es muy meditativa porque es repetitiva y ambiental", me explica luego Mur. Como en los festivales de su primera juventud, el paisaje sonoro sintético de *It from bit* –diseñado y producido por Konrad Black– nos traslada simultáneamente hacia afuera y hacia adentro: hacia el infinito del espacio y, paradójicamente, hacia ese núcleo en nosotros donde el diálogo interno se extingue y reina, por fin, el silencio.

Nos detenemos frente a uno de los cubos, expectantes. Mientras la pieza se despliega ante nosotros, nos preguntamos qué forma emergerá a continuación. Observamos el espectáculo sin saber que el espectáculo también nos observa. Sensores captan nuestros movimientos, interpretan la disposición con la que nos



EFRÉN MUR EN EXPOSICIÓN IT FROM BIT

acercamos a la obra y, empleando algoritmos generativos, nos la reflejan. Mur explica:

"Dependiendo del tiempo que estés observando la misma perspectiva, la misma fuga, el espacio entiende que estás allí. Cuando miro una obra de arte, si me detengo mucho tiempo, si la examino y descifro, quiere decir que me gusta, que me agrada, que estoy recibiendo emociones interesantes. Y si estoy muy nervioso, si me muevo mucho y estoy todo el rato reaccionado, a lo mejor no me encuentro muy a gusto, no es agradable o no me genera interés lo que estoy viendo. Entonces la obra (*It from bit*) genera impulsos más dinámicos y estresantes."

La mirada que transforma

La instalación nos remite a otra idea clave de Wheeler: el observador participante. En la mecánica cuántica, el simple acto de observar transforma lo observado. Como en el experimento mental del gato de Schrödinger, la realidad no está completamente defi-

nida –el gato no está ni vivo ni muerto– hasta que interactuamos con ella. Si el universo es información antes que materia, nuestras decisiones e incluso nuestra sola presencia, en tanto que piezas de información, tienen un rol fundamental en su construcción. Esta interactividad tiene dos consecuencias en el espectador de *It from bit*. La primera es que la experiencia reflejará no solo su propio acercamiento a la instalación, sino también el de quienes lo rodean. En palabras de Mur, dentro de la obra, así como fuera de ella, "la experiencia de uno influye en la experiencia del otro. Como tú te mueves modifica lo que ven las personas que están alrededor". Por lo tanto, y en segundo lugar, así como nadie se baña dos veces en el mismo río, cada nueva aproximación a la pieza diferirá de la anterior.

Nuestra percepción y nuestra conciencia, dentro y fuera de *It from bit*, nunca es pura. Jamás podemos aislarnos de ese ruido que generan la mirada, la actividad y las emociones de los demás. En un *rave*, el MoMA o Plaza Venezuela, estamos inmersos

en un murmullo colectivo que teje la realidad que habitamos, y cada sujeto, por pasivo que sea, genera una onda expansiva de cambios.

Sobre Efrén Mur

Efrén Mur (1978, Madrid) es artista digital y director de arte con más de dos décadas de carrera ininterrumpida en el mundo audiovisual y de las artes digitales. Afincado en Berlín desde 2017, Efrén Mur explora la creación de lenguajes visuales en el campo del *New Media Art*, centrandose su trabajo en la creación de diálogos perceptivos en los que la imagen, el color, el movimiento y el sonido se convierten en elementos compositivos esenciales y acaban adquiriendo su máximo valor estético y expresivo.

Con formación en cinematografía y posproducción digital, Efrén Mur utiliza la tecnología como medio de expresión y convierte su discurso creativo en obras audiovisuales e inmersivas que exploran los diferentes formatos y soportes digitales, como instalaciones, *live shows* e incluso obras NFT, que transforman archivos digitales en piezas únicas de arte.

La íntima sinergia que establece su obra entre la música y la exploración emocional del ser humano ha llevado al artista a formar parte de programas culturales y exhibiciones de numerosos eventos internacionales, como MUTEK Argentina, Kharkhorum Festival Mongolia o FIB Festival Internacional de Benicassim, y a realizar colaboraciones con artistas de renombre de diversas disciplinas, cuyas obras han sido expuestas en lugares como Times Square en Nueva York, MSG Sphere en Las Vegas, Toronto History Museum, Art Dubai o LACMA Los Ángeles, entre otros.

La instalación digital interactiva *It from bit* se podrá visitar de forma gratuita hasta el 9 de marzo en la Nave 0 de Matadero Madrid. ☹