

EXPOSICIONES >> FRAGMENTOS Y VÍNCULOS, DE MAGDALENA FERNÁNDEZ

Magdalena Fernández, traductora de la naturaleza

La artista venezolana presenta las exposiciones *Fragmentos*, que a través de 80 piezas ofrece una mirada retrospectiva de tres décadas de trayectoria, y *Vínculos*, en la que despliega la instalación interactiva *li025* (2025). Ambas muestras pueden visitarse en el Centro de Arte Los Galpones de Caracas hasta el próximo enero

ALBERTO FERNÁNDEZ ROJAS

El arte de Magdalena Fernández (Caracas, 1964) comunica la imponderable naturaleza venezolana<sup>1</sup>. Lo hace encarnando un complejo proceso intelectual en el que dicha naturaleza deviene en signo. Las imágenes de Fernández no imitan, mucho menos copian, la belleza caprichosa de la vegetación, la vida animal o los fenómenos ambientales del trópico. No pretenden reproducir textualmente sus propiedades. Por el contrario, se proyectan como traducciones de las formas orgánicas que brotan espontáneamente en ecosistemas tan contrastantes como las costas sudamericanas del mar Caribe, el bosque húmedo de los Andes más septentrionales, la sabana interminable bañada por el río Orinoco o la selva espesa que cubre el macizo guayanés. Es decir, la obra de Fernández puede interpretarse como “la transición de una forma a la otra”, que Stuart Hall plantea desde una perspectiva marxista<sup>2</sup>. Maravillada por esos prodigios, Fernández aprehende sus datos primordiales, los sintetiza y los codifica. Y para este último paso se vale de la ambigüedad semántica que toma prestada de la poesía y del repertorio abstracto-geométrico heredado de la modernidad. Así, sus imágenes deben entenderse como símbolos arbitrarios del mundo natural, capaces de hacer sensible el espacio que el ser humano habita.

La génesis de tan sofisticado signo artístico puede rastrearse hasta su niñez. De esa época, Magdalena Fernández recuerda las excursiones

de fin de semana al río, la playa o la montaña, que realizaba junto a sus padres y sus hermanos. Asimismo, el origen de dicho signo debe situarse en su sólida educación. Fernández inició, pero no terminó, estudios para ser profesora de física y matemáticas en la Universidad Católica Andrés Bello a comienzos de la década de los ochenta. La crítica suele atribuir cierto protagonismo a esta experiencia académica inconclusa<sup>3</sup>. No obstante, la relación entre arte y ciencia, tan prestigiosa en el contexto cultural venezolano desde la irrupción del cinetismo a mediados del siglo XX, parece más bien secundaria. Fernández se formó como diseñadora gráfica en el Instituto de Diseño Neumann de Caracas entre 1985 y 1989, y asistió al taller de Angiolo Guiseppe Fronzoni en Milán, Italia, un año más tarde. Aquí la experiencia académica fundamental para el desarrollo de su trabajo. De ahí procede, en gran medida, su eficacia y refinamiento al comunicar no con la palabra, sino con la imagen simbólica. De ahí emana su consciencia de que todo hecho –natural o social– puede someterse al análisis del diseño. Esta es la esencia de esa traducción, de esa transformación de una entidad formal en otra, que fundamenta su obra.

Fernández se proyectaba como una joven promesa local durante los noventa. Protagonizó exposiciones individuales en la Sala Mendoza y el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, instituciones dirigidas respectivamente por Ariel Jiménez y Sofía Ímber, y ganó el premio Eugenio Mendoza en 1996 y el Salón Arturo Michelena en 1998. Tan vertiginosa trayectoria se vio obstaculizada con la emergencia del chavismo, la crisis sistémica en todos los ámbitos de la vida nacional y una cadauca política cultural encaminada a silenciar a los mejores artistas del país. Porque, como a todos los autoritarismos, al régimen no le interesa promover el pensamiento en ninguno de sus formatos. Afortunadamente, el arte, como la naturaleza, es una fuerza indetenible, y el de Fernández no es la excepción.

Las imágenes de Magdalena Fernández cumplen una función capital en el relato del arte en Venezuela. Al escoger la abstracción geométrica como su código, esta mujer artista continúa la herencia de maestros internacionales como Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Juan Torres García, Sol LeWitt y Hélio Oiticica, y locales como Alejandro Otero, Jesús Soto, Gego, Carlos Cruz-Diez y Mercedes Pardo. Es un arte antológico sumamente significativo que conviene diseccionar. No copia o imita, sino que reinterpreta aquel que produjeron sus antecesores. Es decir, al igual que otros destacados creadores como Elías Crespin, Emilia Azcarate o Jaime Gilí, concibe la abstracción geométrica como esa ruina (simbólica) de la modernidad, como un

acervo cultural susceptible de (re)significación para enunciar nuevo conocimiento. Se vale para ello de las tecnologías y los materiales de su tiempo: su incursión en el video y su uso del sonido resultan clave en este sentido. No obstante, a diferencia de sus contemporáneos, Fernández expone de manera deliberada sus referencias. Luis Pérez Oramas interpreta tempranamente esa “transfiguración” de la tradición geométrica como una seña de “modesta madurez”, de “suave inteligencia”<sup>4</sup>. Aquí habría que agregar que su apropiación de las formas y su honestidad intelectual escamotean el mito moderno de la originalidad. Hay en su arte un rechazo implícito a la idea de *tabula rasa*, sin antecedentes o pasado que la explique.

Además, en las imágenes de Magdalena Fernández, tan heterogéneas herencias actúan de manera asimétrica. Por ejemplo, recurre a las obras de Mondrian y Soto como si se tratara de unos textos (expandidos) que cita ampliamente para enunciar el suyo. Pero no los incorpora de modo acritico; al contrario, los revisa estratégicamente. Mientras se acerca al trabajo de Gego como ejemplo para el suyo. Esta otra mujer artista se presenta como la referencia que atraviesa toda su producción<sup>5</sup>. De Gego asimila la habilidad para tejer espacios complejos con la línea escueta, la capacidad de conferir a la materia fría –como el metal– un movimiento orgánico, y la libertad para contaminar y localizar una geometría que entonces se presentaba como una forma pura y universal. Entonces, lo excepcional del gesto de Fernández no está en la apropiación de la tradición moderna, sino en la postura discernidora que asume ante ella.

Finalmente, al amalgamar naturaleza y geometría, en el arte de Magdalena Fernández subyace un gesto tan paradójico como interesante. Las magníficas instalaciones formuladas en las primeras décadas de este siglo –que constituyen el núcleo de su obra madura– pueden interpretarse como paisajes geométricos. Piezas como *2iPM009* (2009), *1pmAO010* (2010) y *1pmS011* (2011) constituyen espacios que remiten a ecosistemas o fenómenos ambientales locales. Desde las guacamayas sobrevolando el cerro del Ávila, las torrenciales lluvias del trópico o la luz blanquecina del amanecer en las tierras cercanas a la línea ecuatorial. Y dichas instalaciones se inscriben en esa genealogía de obras capitales de la historia del arte venezolano que incluyen los penetrables de Jesús Soto, las cromosaturaciones de Carlos Cruz-Diez, la gran *Reticulara* (1969-1982) de Gego y el *Impenetrable* (1972) de Eugenio Espinoza. Se trata de la genealogía que más radicalmente ilustra la tesis de María Elena Ramos: “Si la Colonia y la influencia española orientan a nuestros artistas a temas históricos y mitológicos, la progresiva apertura hacia la geografía de su propio entor-

no irá abriéndoles no sólo a una conciencia más vivaz de su propia realidad, sino también hacia la modernidad artística”<sup>6</sup>.

Esa sutil pero firme relación con el paisaje resulta interesante porque acerca las imágenes de Magdalena Fernández a otra tradición. Aquella que iniciaron los primeros artistas europeos que cartografiaron la indómita fisonomía latinoamericana, y en la que se entroncan el Círculo de Bellas Artes, la Escuela de Caracas y la obra excepcional de Armando Reverón. Cómo no plantear que tan heterogéneo *corpus* está ligado conceptualmente por la indagación alrededor del espacio (natural), así como forzar la conexión entre la luz cegadora del Caribe que Reverón capturó en sus cuadros monocromos y la materia lumínica que Fernández utiliza para crear sus videoinstalaciones. La paradoja está en que el código escogido por Fernández, esa abstracción geométrica desarrollada por la constelación liderada por Soto, nació como cuestionamiento abierto al arte figurativo local, a la tradición paisajística venezolana.

(Continúa en la página 2)

- 1 Para este ensayo no se tiene en cuenta esa ramificación de la obra de Magdalena Fernández iniciada en 2017, a propósito de las protestas contra el régimen chavista y su violenta represión. La artista utiliza la anatomía humana para continuar con su reflexión alrededor de la forma y su transformación, solo que imprimiéndole crítica al poder y compromiso con los marginados. Esta etapa deliberadamente política del arte Magdalena Fernández merece un futuro estudio en solitario.
- 2 Stuart Hall, “Codificar y decodificar”, p. 1, en: <https://www.felsemiotica.com/descargas/Hall-Stuart-Codificar-y-decodificar.pdf>
- 3 Sirva de ejemplo: “Estudios de Física y Matemática en la Universidad Católica Andrés Bello durante dos años, le dan una aproximación a conceptos como orden y estructura”. Maritza Jiménez, “Siento que todo mi trabajo está conectado de alguna manera con Gego”, en: *El Universal*, Caracas, 14 de septiembre de 2025.
- 4 Luis Pérez Oramas, “m.f.997: Lo casi visible”, en: *Magdalena Fernández. 2i997* (cat. exp.), Museo de Arte Jesús Soto, Ciudad Bolívar, 1997, s.p.
- 5 La propia Magdalena Fernández así lo confirma: “Con Gego ha sido un homenaje continuo porque siento que hay muchas afinidades. Esta pieza (*li025*) tiene una gran afinidad con Gego. Ella siempre me ha acompañado”. Isaac González Mendoza, “Magdalena Fernández reflexiona sobre el equilibrio inestable y los fragmentos que se vinculan”, en: *El Nacional*, Caracas, 17 de septiembre de 2025.
- 6 María Elena Ramos, “Exploraciones del arte en la geografía venezolana”, en: Pedro Cunill Grau (compilador), *GeoVenezuela*, Fundación Empresas Polar, Caracas, pp. 204-205.



MAGDALENA FERNÁNDEZ / ©VASCO SZINETAR



EXPOSICIÓN >>THEO GUÉDEZ EN BEATRIZ GIL GALERÍA

# Caribe: espiritualidad y naturaleza

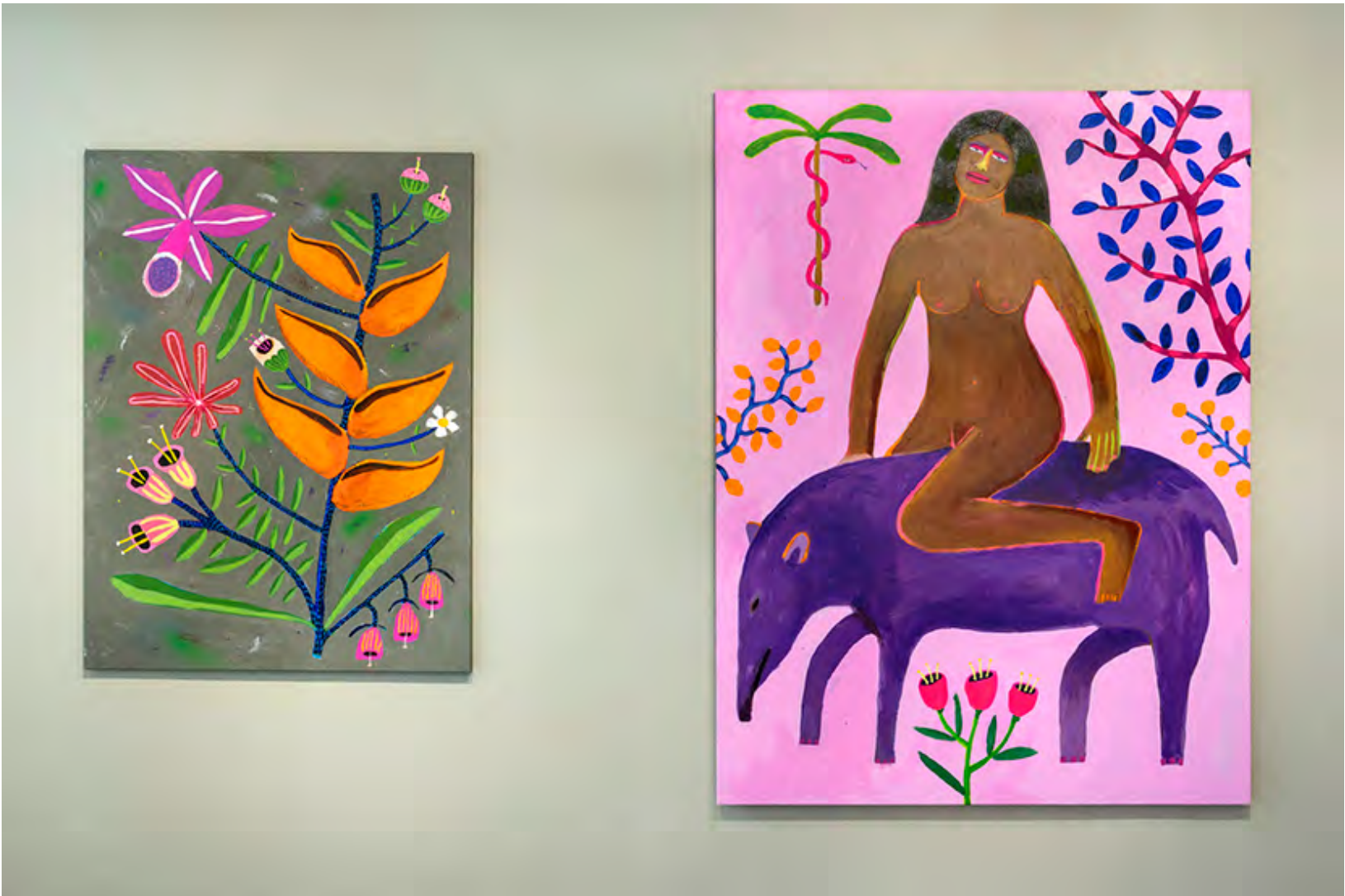
Theo Guédez es un artista venezolano residenciado en Suiza. *Caribe sagrado*, su segunda exposición individual en Caracas, permanece abierta en Beatriz Gil Galería

RUTH AUERBACH

La práctica pictórica desarrollada por el artista visual Theo Guédez ha estado plenamente arraigada, desde sus inicios, a una narrativa identitaria que relata, no solo sus orígenes, sino también un sistema de representación visual con una expresión singular. Asentado en otras latitudes, la distancia geográfica y, así también la memoria personal, le ha permitido repensar y evocar una cartografía urbana y caribeña que emerge de sus propias vivencias y de una idiosincrasia cultural apegada al barrio donde creció. A partir de sus pinturas, dibujos y cerámicas previas, Guédez nos introdujo a la periferia de estos centros urbanos –principalmente del oeste de Caracas–, haciendo visibles las particularidades de un paisaje multicultural y caótico. Nos permitió descubrir, mediante un genuino apego a sus raíces, los diversos códigos culturales que allí confluyen, para expresar la profundidad de sus contradicciones sociales y económicas, los estereotipos, la violencia y, asimismo, el profundo sentido de comunidad y arraigo que allí se percibe.

En *Caribe sagrado*, su más reciente propuesta expositiva, el barrio ha trascendido un imaginario concreto: ya no se centra únicamente en la representación de sus calles multicolores y viviendas de bloque naranja, las motos frenéticas, la cotidianidad de sus habitantes o la efervescente economía informal. Ahora su búsqueda se expande para explorar el escenario y la atmósfera donde se cultivan, además, las creencias espirituales, así como los símbolos, alegorías e iconografías populares que el artista interpreta gestualmente con su habitual y saturado colorido. Su narrativa pictórica se amplía para transmitir y entregarnos las imágenes genéricas de una crónica sagrada instalada en la memoria individual y colectiva de una parte de nuestro territorio. Como sabemos, el patrimonio espiritual de nuestro Caribe –aquel que se extiende del este al oeste de la costa continental del país– deriva del sincretismo cultural que se ha transmitido por generaciones a partir de mitos, leyendas y cultos que conectan a la población con esa esfera sensible. En el simbolismo de Theo se concilian así una fusión de creencias y tradiciones que moldean la identidad popular venezolana, potenciada por los ritmos vibrantes y una naturaleza exuberante y privilegiada.

Apartado de los formalismos estéticos tradicionales, recrea un imaginario místico que también viaja con él. Este repertorio atesora un compendio de nociones que ilustran la plataforma fundacional de algunas figuras devotionales arraigadas en nuestro contexto. Sus representaciones construyen el referente de una iconografía contemporánea que se percibe, no obstante, como un lugar mental persistente, alimentado por cultos, altares y objetos ceremoniales domésticos, vinculado a los coloridos murales callejeros. Theo observa el (su) barrio como un espacio que no se contradice con la espiritualidad, por el contrario, lo percibe poblado por dioses, héroes y animales míticos



RIQUI-RIQUI Y REINA DE LOS ESPÍRITUS / THEO GUÉDEZ



TRES POTENCIAS / THEO GUÉDEZ

que acompañan la vida cotidiana. El espectro de deidades retratadas como las *Tres potencias* –la reina María Lionza, el indio Guaicaipuro y el negro Felipe –representan la plataforma o fundamento simbólico del espiritismo local y la personificación de nuestro contundente mestizaje. Así, en este inédito material pictórico se manifiesta la diosa ancestral protectora de la naturaleza, montada sobre su dócil danta, elevando al firmamento un hueso de pelvis en señal de fertilidad; el cuerpo desnudo de mujer lo encontramos abrazado a la serpiente, a la contundente vegetación tropical o sumergida

en aguas caribeñas. Junto al fiero jaguar o los coloridos riqui-riquís, estas poderosas imágenes entrelazan al sujeto de su genealogía con una cosmogonía infinita; asimismo, personajes afroindígenas que en el imaginario popular se asocian con la fuerza guerrera, la dignidad y la defensa de la tierra. Se erigen como símbolos de resistencia atemporales. Podríamos afirmar entonces que la actual producción artística de Theo Guédez emerge del álbum de memorias ancestrales donde conviven y se alternan sus experiencias con lo espiritual del barrio, la montaña y el mar. ☪



ABRAZO CARIBEÑO / THEO GUÉDEZ



TIGRA MARIPOSA / THEO GUÉDEZ

## Magdalena Fernández, traductora de la naturaleza

(Viene de la página 1)

III

Quizás lo más importante de la obra de Magdalena Fernández sea su resonancia más allá del campo artístico y sus tradiciones. Venezuela es un país extractivista. Su modelo productivo se basa en el dominio y la explotación de la naturaleza. Lo ha sido desde antes del descubrimiento de los primeros pozos petroleros en el lago de Maracaibo hace más de 100 años. Lo sigue siendo pese a la caída sostenida en la producción de crudo que, lejos de ser una decisión política, se explica por la fuga del personal técnico especializado, la entrega del sector a los militares y la corrupción

estructural del Estado. Y lo sigue siendo por la minería descontrolada de oro y coltán por parte de las fuerzas públicas y actores irregulares en las regiones de Guayana y Amazonas en la actualidad. Es decir, la condición extractivista no solo persiste, sino que se ha profundizado con el falaz “Socialismo del siglo XXI”. Esto, con los consiguientes efectos adversos sobre el territorio: destrucción de la flora y fauna, pérdida de biodiversidad y contaminación de las fuentes hídricas que posibilitan la vida. Por este motivo resulta cuando menos risible que Gustavo Petro asegure que el régimen de Nicolás Maduro está comprometido con la crisis climática mundial y la transición de los combustibles fósiles a las

energías renovables, dejando en el aire que el chavismo propende por la conservación del medio ambiente<sup>1</sup>. Así, el mandatario colombiano justificó su animadversión hacia María Corina Machado, luego de ser reconocida con el Premio Nobel de Paz 2025, y su simpatía a Maduro. Tal error de juicio solo puede ser atribuible al dogmatismo ideológico que induce a buena parte de la izquierda internacional a socorrer al dictador, al desconocimiento de la compleja realidad venezolana o a una mezcla de ambas.

En este contexto, no es un dato menor que las imágenes de Magdalena Fernández comuniquen la naturaleza. Es como si esta artista comprendiera la centralidad de esos recursos en la cons-

trucción y el devenir histórico de la nación; es como si su obra interpelara a poner en valor esta “tierra de gracia” y sus prodigios. Por qué no plantear, entonces, que Magdalena Fernández intuye que el futuro pasa por cambiar la relación que la sociedad venezolana tiene con la naturaleza. Por qué no leer su poética oda a los paisajes locales como una invitación a su contemplación, que bien antecede al cambio de paradigma de la explotación al aprovechamiento sostenible. He ahí una verdadera –y oportuna– revolución. ☪

1 Entrevista del periodista Daniel Coronell al presidente colombiano Gustavo Petro, disponible en: <https://m.youtube.com/watch?v=MYd7JCz0jKK>



"Pienso, por ejemplo, en Edward Weston y su célebre *Pimiento nº 30*. A simple vista, la imagen parece un estudio botánico. Pero Weston, con su cámara de gran formato, un diafragma muy cerrado y una muy larga exposición, transforma el fruto en una efigie que va a tener resonancia sensual en el espectador. Lo que el lente recoge ya no es un pimiento, sino una forma imaginada: un cuerpo, un pliegue, una metáfora"

ÓSCAR LUCIEN

*El mundo que atraviesa el objetivo para entrar a la cámara lleva consigo una sensación de realidad, pero no puede evitar adaptarse al muy distinto territorio que es la imagen*  
Peter Galassi

Hay una curiosidad casi ritual que acompaña a toda fotografía: *¿con qué cámara se hizo esta foto?* La pregunta, aparentemente inocente, encierra una creencia persistente. Detrás de ella palpita la idea de que la cámara “registra” la realidad, como si el acto fotográfico fuera una operación automática en la que el sujeto apenas interviene. Basta con apretar un botón y el mundo, dócil, se dejará atrapar.

Esa confianza ingenua en la objetividad del aparato viene de lejos. Desde el siglo XIX, cuando Talbot tituló su libro *El lápiz de la naturaleza*, la fotografía fue percibida como un invento capaz de copiar el mundo sin mediación humana. La imagen fotográfica se ofrecía como evidencia, como huella incontestable de lo real.

ENSAYO >> FOTOGRAFÍA Y RELATO VISUAL

# Mirada documental: la fotografía no traduce el mundo, lo interpreta



PIMIENTO Nº 30 / EDWARD WESTON

“El fotógrafo no ‘toma’ una imagen: la elabora, la propone”

Pero en esa metáfora del lápiz que dibuja solo ya se anuncia una paradoja: Talbot llamó a su procedimiento *Calotipo*, de *kalos*, bello, y *typos*, forma. En esa elección, la belleza se cuela como propósito, y el gesto estético desmiente la ilusión del registro neutro.

Baudelaire, desconfiado ante las máquinas, fue tajante: la fotografía debía limitarse a ser-

vir a la ciencia o a las artes, pero no debía atreverse a ocupar el territorio de la imaginación. Su juicio puede parecernos hoy arcaico, pero todavía resuena en la creencia contemporánea de que “una buena cámara” garantiza una buena foto. Así la tecnología sustituye la mirada, y la técnica se confunde con el talento.

La cultura visual heredada de los laboratorios fotográficos comerciales ha reforzado el ideal de un estándar. Lo que no se ajusta a la exposición conforme a las reglas, al enfoque preciso, a la norma técnica, simplemente “no salió”. Hace poco, agotada la capacidad, el software del teléfono me ofreció liberar memoria borrando las fotos desenfocadas. El algoritmo, fiel a la tradición, desconoce que el desenfoque puede ser una decisión estética, un modo de mirar.

Frente a esa historia del registro –esa fe en la transparencia del medio– conviene recordar lo que André Rouillé formuló con claridad: “la fotografía no es el registro pasivo de un referente material, sino el producto estético de un acontecimiento”. Es decir, la imagen fotográfica *no reproduce*, construye. No traduce el mundo: lo interpreta.

Toda fotografía nace de una serie de decisiones. Decidir el encuadre, el punto de vista, la velocidad, la apertura, la distancia, implica ya una posición ante lo real. El fotógrafo no “toma” una imagen: la elabora, la propone. John Berger lo expresó claramente: “El fotógrafo elige el suceso que fotografía. Esa elección despeja el espacio para una construcción”.

No hay, pues, neutralidad posible. Cada imagen es el resultado de una intencionalidad, de una subjetividad en acción. La cámara es solo el intermediario técnico entre una mirada y el mundo. No hay fotografía inocente. Toda imagen implica una mirada, una ética y una intención.

El arte moderno se encargó de recordárnoslo. Cuando Magritte pintó su famosa pipa con la leyenda “Esto no es una pipa”, señaló el abismo entre las cosas y sus representaciones. La fotografía, como toda forma de imagen, participa de esa distancia. Jean-Claude Lemagny lo sintetizó con precisión: “La fotografía representa lo real y, por lo tanto, no es lo real. Es una representación que viene a aña-

dirse a lo real dentro de lo real”.

El documentalismo contemporáneo, consciente de esa distancia, se aleja del mito de la objetividad para explorar la relación entre realidad y construcción. Por eso hablo de documentalismo autoral: porque ya no basta con testimoniar, es necesario interpretar. La cámara no es testigo imparcial, sino herramienta de uso por el pensamiento.

Pienso, por ejemplo, en Edward Weston y su célebre *Pimiento nº 30*. A simple vista, la imagen parece un estudio botánico. Pero Weston, con su cámara de gran formato, un diafragma muy cerrado y una muy larga exposición, transforma el fruto en una efigie que va a tener resonancia sensual en el espectador. Lo que el lente recoge ya no es un pimiento, sino una forma imaginada: un cuerpo, un pliegue, una metáfora. De facto, la realidad se transfigura.

O recordemos *Boulevard du Temple* de Daguerre, aquella calle parisina vacía porque los transeúntes se movían demasiado para quedar impresos durante la larga exposición. Solo un limpiabotas y su cliente permanecieron quietos el tiempo suficiente para aparecer en la imagen. Desde su nacimiento, la fotografía selecciona, excluye, construye.

Quizás tenga razón Joan Fontcuberta cuando afirma que “la fotografía es una ficción que se presenta como verdadera”. Aunque, añade, lo importante no es esa mentira inevitable, sino cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. La ética del fotógrafo consiste en ejercer control sobre su mentira, en mentir bien la verdad.

En el fondo, eso define la tarea de quien mira: transformar el mundo en imagen, convertir la experiencia en relato visual. La cámara no sustituye nuestra mirada; apenas la amplifica o la traiciona. Ser fotógrafo no depende del instrumento, sino de la conciencia con la que se mira.

El documentalismo autoral nace de esa conciencia. No busca copiar la realidad, sino pensarla. No se conforma con registrar lo que ocurre, sino que intenta comprenderlo. Y ser fotógrafo, en última instancia, consiste en ejercer con lucidez el poder de esa construcción: transformar el mundo en imagen, y la imagen en pensamiento. ☞

LIBRO >> DETRÁS DE LOS OJOS, DE JOHANNA PÉREZ DAZA

# La complejidad en la sencillez de un clic

"Recuerdo, muerte, sentimientos, atributos de la fotografía, para confortar e informar, es decir, 'fijar' nuestras memorias y deseos. Otro importante investigador, Vilem Flusser, añade que además la fotografía está sujeta a diferentes interpretaciones, de este modo integrando al espectador como calificador fotográfico, y parte de su significado"

MARÍA TERESA BOULTON

Johanna Pérez Daza, profesora de comunicación en la UCAB y responsable de los eventos fotográficos más interesantes y significativos en esa institución, es sin lugar a duda la investigadora de fotografía más provechosa del país. Acaba de publicar el libro *Detrás de los ojos*, que ahonda significativamente en el pensamiento a partir de la fotografía.

No es el fotolibro lo que nos presenta la autora, sino una obra que recorre los pensamientos que han surgido al contemplar las imágenes que desde su aparición en Francia, Inglaterra, a mediados del siglo XIX, han dado tanto que considerar, producto fundamentalmente tecnológico, para recoger experiencias visuales de toda índole, desde lo afectivo, la muerte, la memoria, lo catastrófico... el mundo pues.

En primera instancia la fotografía quiso ser considerada arte, para ser parte de esta exclusividad expresiva de personas que se consideraban artistas. Pero en uno de los primeros textos escritos por Alfredo Boulton en la *Revista Shell* en 1952, este investigador, historiador de arte

venezolano, expresa que qué mejor que una fotografía puede enseñar los sublimes y convulsivos acontecimientos históricos, a partir de la sensibilidad y conocimiento visual del fotógrafo, así señalando este producto como una verdadera obra de arte. Por consiguiente, la fotografía puede ser considerada un arte como otras imágenes, objetos, que son así calificados.

Los pensamientos que empiezan a surgir a partir de la investigación y estudio de estas imágenes especiales son múltiples. Roland Barthes, en *La cámara lúcida*, sostiene entre otros atributos, que esta imagen tecnológica certifica que eso estuvo allí, frente al visor y obturador aceptando esa “realidad” de tiempo y espacio presente en la imagen. Regis Durand, en *Le regard pensif* (la mirada pensante), expresa que la fotografía puede ser subversiva (perturbadora) cuando da a qué pensar, cuando le da forma en su propia lógica a una modalidad de pensamiento, fuera del sentido de la imagen. Otro importante investigador, curador, contemporáneo, Georges Didi-Huberman, tomando el espíritu del “aura” presente en la obra de arte, estudiado por Walter Benjamin, explica que es-

ta aura es justamente lo que está detrás, escondido, dormido, y continúa diciendo que la fotografía es significativa cuando da a qué pensar, en el tiempo y en el espacio, como significativa para el espíritu, no solo una apreciación visual. Didi-Huberman, el hombre crédulo siempre observará algo que está más allá de lo que ve. Como si estuviese frente a una tumba.

Recuerdo, muerte, sentimientos, atributos de la fotografía, para confortar e informar, es decir, “fijar” nuestras memorias y deseos. Otro importante investigador, Vilem Flusser, añade que además la fotografía está sujeta a diferentes interpretaciones, de este modo integrando al espectador como calificador fotográfico, y parte de su significado. Así pues, Pérez Daza, excelsa investigadora, se nutre de todas estas y otras apreciaciones y afirma que la fotografía se enriquece no solo de lo visual sino de otros planteamientos y recursos expresivos.

Y así, en conjunto con todas estas concepciones, y los propias, ha producido este libro, fun-

damental para las ideas de la imagen –mundo. Ponderaciones como: el libro el hogar de la fotografía; la fotografía ante nuestro dolor; la fotografía en su laberinto; las máscaras de la información; magia e imaginación; deseo y posesión, espejos rotos..., son algunas de sus reflexiones, que a la vez, producen otros pensamientos propuestos por la autora en este libro. Ahora una compleja aproximación al mundo que nos rodea.

Pérez Daza termina el libro con un epígrafe de Joan Fontcuberta: “Que la fotografía que nos queda, más que el arte de la luz, devenga el arte de la lucidez”. Es indudable que, considerando estas imágenes, su especial relación con el tiempo y el espacio, produciendo tantas relaciones, imaginaciones..., es seguramente una manera de acercarnos a nuestro mundo: amable, conflictivo, amoroso, doloroso... Todo, en un libro que hay que leer para aproximarnos a la comprensión y a la lucidez vital a partir de estas imágenes y su tecnología. ☞





RESEÑA >> TRAYECTORIA CREATIVA DE YUCEF MERHI

# Yucef Merhi y la tradición tecnopoética venezolana

“Fuera de Venezuela, los investigadores han leído la obra de Merhi en relación con movimientos poéticos como Oulipo y su idea de literatura potencial vinculada a la matemática. También la han vinculado con experiencias de literatura electrónica como *Love Letter*. *Love Letter* fue un programa diseñado por Alan Turing y Christopher Strachey para una de las primeras computadoras, la Mark 1. El programa era capaz de escribir cartas de amor”

## NICOLÁS GERARDI ROUSSET

El MoMA (Museum of Modern Art New York) ha adquirido una obra clave de la literatura venezolana: *Super Atari Poetry*, de Yucef Merhi<sup>1</sup>. Se trata de un proyecto singular, tanto por la energía eléctrica de su verso como por su dimensión inmersiva, considerado el primer poemario escrito para un Atari.

El proyecto completo de *Super Atari Poetry* consiste en tres televisores CRT conectados a tres Atari 2600, con tres cartuchos fabricados por Merhi. Cada cartucho contiene un grupo de versos y el jugador interactúa con los versos y deja un poema abierto para el siguiente mediador. El lector puede cambiar los versos, los colores de las letras y el fondo de la pantalla.

*Super Atari Poetry*, más que un conjunto de poemas, propone una lógica poética. La poesía se transforma en una metodología que permite a Merhi desarmar, comprender, poetizar, rearmar y singularizar el objeto tecnológico. Son la poesía y sus tácticas quienes incitan a Yucef a cantar en verso usando los pulsos eléctricos y las imágenes técnicas en vez de la página en blanco.

El uso de la poesía como método le permite a Yucef escribir con luz, sin que esto sea una metáfora. Sus versos emanan de una fuente luminica. Son versos que permiten la interacción y plantean un interesante escenario en el cual la eficiente estructura programática de los lenguajes informáticos es contaminada con el impreciso y abierto lenguaje extraño de la función poética.

Yucef tuvo que diseñar letra por letra empleando una cuadrícula y ordenar dichas letras usando funciones algorítmicas para lograr escribir sus versos en el cartucho de Atari. Esta práctica de crear lenguaje literario a través de algoritmos y de algoritmizar el lenguaje literario conecta *Super Atari Poetry* con una tradición literaria de tecnoescrituras que acontece dentro y fuera de Venezuela.

### El canon transoceánico

Fuera de Venezuela, los investigadores han leído la obra de Merhi en relación con movimientos poéticos como Oulipo y su idea de literatura potencial vinculada a la matemática. También la han vinculado con experiencias de literatura electrónica como *Love Letter*. *Love Letter* fue un programa diseñado por Alan Turing y Christopher Strachey para una de las primeras computadoras, la Mark 1. El programa era capaz de escribir cartas de amor.

*Love Letter* sentó un precedente al ser uno de los primeros ejercicios generativos de escritura asistida a través de la informática. Turing y Strachey crearon dicho software en parte como un chiste: la idea era parodiar los códigos del amor heterosexual, predecibles, calculables y reproducibles incluso por una computadora.

La curadora y profesora de nuevos medios Christiane Paul identifica el poemario *Super Atari Poetry* dentro de la categoría de *programmation*: “a poetic object that is both literary language and the language of code”<sup>2</sup> (un objeto poético que es creado con lenguaje literario y con lenguaje de programación). Para frasearse a la especialista en nuevos medios, *Super Atari Poetry* recurre a la táctica de recombinación de objetos textuales empleada por los dadaístas y actuali-



SUPER ATARI POETRY / YUCEF MERHI



WAJA TÖMENNATO, CESTA YEKUANA / ARCHIVO

za dicha estrategia implementándola en un entorno electrónico.

Todas las referencias transoceánicas identificadas por Paul, ciertamente, están presentes en el trabajo de Merhi. Sin embargo, *Super Atari Poetry* también se alimenta de su contexto inmediato; es decir, de escrituras y operaciones poéticas desarrolladas por escritores nacidos en el territorio hoy llamado Venezuela y cuya presencia pasa desapercibida en la mayoría de las investigaciones.

### Waja tömennato

Las escrituras algorítmicas en Venezuela no son una novedad. De hecho, provienen de larga data y las podemos identificar, por ejemplo, en las cestas yekuana, específicamente en las *waja tömennato*, es decir, cesta con motivo pintado. Estas se usan para servir el casabe en la mesa y proponen un tipo de relación con lo literario similar al poemario *Super Atari Poetry*.

Las *wajas* pintadas funcionan como un disparador de la literatura oral. La cesta circular es decorada con un símbolo, un ideograma diseñado para comunicar mensajes y para establecer el tono de la cena, a la par que proponer temas de conversación.

Los tejedores organizan de forma matemática la fibra en patrones cuadrículados, similares a los píxeles que usa Merhi para escribir sus versos. En el caso de la *waja*, el ideograma re-

presentado en la cesta funciona como un repositorio cosmológico. El lector, al escanear el ideograma durante o después de la comida, se apoya en el símbolo de la *waja* para contar mitos y narrar historias sobre la creación del mundo o el origen del fuego.

Las *wajas* no solo comparten con *Super Atari Poetry* la práctica de escribir los símbolos del lenguaje natural usando para ello la matemática y la idea del lector como un usuario que participa y cocrea el poema, también comparten la idea de usar objetos cotidianos y funcionales como recipientes de la poesía.



YUCEF MERHI / ARCHIVO



SUPER ATARI POETRY / YUCEF MERHI

Los yekuana personalizan algunos de sus objetos con glifos y pictogramas, objetos de uso diario con una función dual: por un lado, son herramientas para labores cotidianas; al mismo tiempo, son repositorios de la cultura material yekuana y pertenecen a un cosmos, a una totalidad.

Los objetos utilitarios de uso ritual de los yekuana habitan la *Tidi'uma*: una dimensión, una gran aldea, un ecosistema, una zona atemporal donde coexisten todas las herramientas hechas por mano yekuana en el espacio y el tiempo. Trampas de peces y cestas para la yuca, cerbatanas y tejidos: todos estos objetos están conectados por el tejido infinito de la técnica yekuana.

Tal como el tejedor de cestas, Merhi decide usar un objeto cotidiano y utilitario, como el Atari 2600, alterarlo y de esta forma detener su ciclo de creación y obsolescencia programada. Con este gesto no solo singulariza dicho objeto, tal como los yekuana, también transforma un objeto utilitario en un recipiente capaz de albergar escritura y expresar una cosmogonía.

Merhi y el tejedor de las *wajas* pintadas desarrollan un tipo de escritura similar: ambos utilizan procedimientos matemáticos para organizar, uno la fibra, el otro los píxeles. Ambos son capaces de crear signos a través de procesos algorítmicos y ambos deciden usar objetos cotidianos y utilitarios como vehículo y soporte de su escritura.

### Logografía

A principios del siglo XIX, Simón Carreño Rodríguez imprime sus pensamientos e ideas como parte de un esfuerzo por alimentar el proyecto independentista. Lo llamativo de sus teorías, además del innovador enfoque sobre la pedagogía, la gobernanza y la gramática, es la imposición del texto en la página y el uso sonoro de la tipografía<sup>3</sup>.

En el *Pródromo a las sociedades americanas*, las llaves, las mayúsculas, las versalitas y la cursiva se articulan para darle forma a las especulaciones sobre el devenir del continente. “Pintar

el pensamiento” es una de las imágenes que Rodríguez y Ángel Rama emplean para describirlo. La logografía es el arte de reproducir mecánicamente en papel las ideas de forma lógica, ordenada y visualmente atractiva.

Tras la publicación del *Pródromo*, Rodríguez identifica opiniones contrarias a esta forma de escritura. El más elocuente es el número 4 según el cual “Este modo de escribir es un arbitrio para vender papel”, a lo cual Rodríguez comenta en cursivas “le ha parecido mal la logografía que se introduce en el *Pródromo*”.

Comparar la escritura logográfica del *Pródromo* de Simón Rodríguez, diseñada para comunicar información de forma efectiva y economizar papel, con *Assembler*, el lenguaje de programación usado por Merhi, presenta algunas similitudes. El espacio en blanco, la construcción de las instrucciones y el uso de barras, separadores y expresiones comunes de la lógica y la matemática cuentan entre estas similitudes.

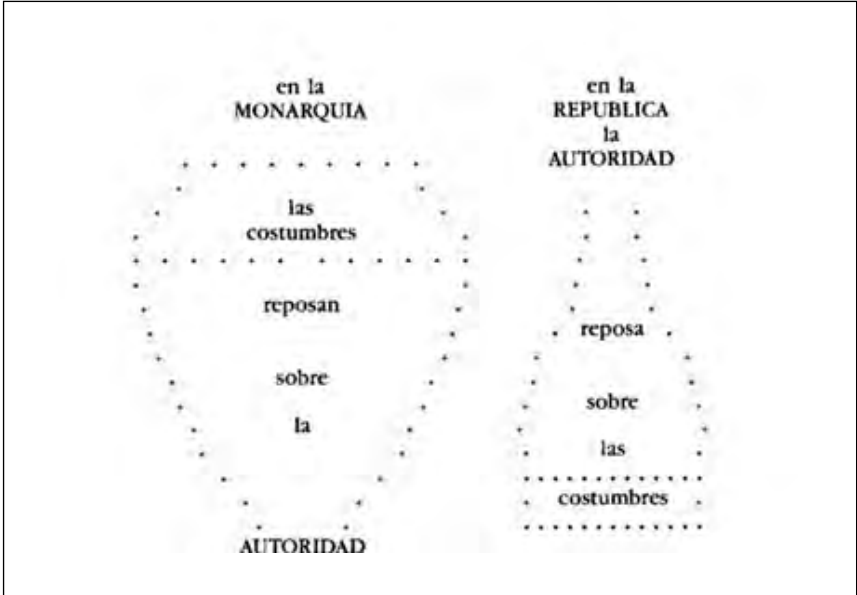
Para Rodríguez, la escritura de este emergente país llamado Venezuela y del continente entero tendría que estar cerca de la pintura. Tal como el “programaton”, se debía escribir a dos niveles: los signos alfabéticos, las palabras y el uso del espacio en blanco para demostrar la división de los pensamientos. El lenguaje natural y el lenguaje comprimido para transmitir información, ambos sintetizados a través de procesos de comunicación visual: este sería el objetivo de la logografía.

Merhi y Rodríguez comparten también el gusto por experimentar con los dispositivos tecnológicos. El primero con los Atari 2600, el segundo con la imprenta. A pesar de requerir distintos conocimientos técnicos, ambos autores apuntan a una escritura que se apoya en el medio para teorizar a medida que se escribe. La mejor manera de entender qué es la logografía es leer las ideas de Rodríguez. La mejor manera de entender la poesía de Merhi es interactuar con sus versos y cocrear un poema usando los Atari 2600.

A pesar de que no es evidente en la obra *Super Atari Poetry*, la obra de Merhi también tiene una dimensión política. Entre sus acciones poéticas/políticas se cuentan el hackeo del correo de Hugo Chávez, de la CANTV y de la base de datos de la Policía Nacional, así como la compra de objetos con la tarjeta de crédito del artista británico Damien Hirst.

(Continúa en la página 5)

- Yucef Merhi (1977), artista, escritor y profesor, desarrolla un trabajo que se caracteriza por contaminar los lenguajes informáticos y los procesos electrónicos con el inestable lenguaje poético. Sus reflexiones en torno a la palabra y las tecnologías que la hacen posible toman la forma de libros, como el poemario *Poli-verso andróctono* (1997); de dispositivos digitales, como el *Reloj poético* (1997), o de hackeos poéticos de bases de datos e información sensible.
- Super Atari Poetry*, with commentary by Christiane Paul, Adjunct Curator of New Media Art at the Whitney Museum of American Art, video, 5:26, directed by Yucef Merhi (2008), transcripción de 1:16–1:36.
- Simón Rodríguez, *Obras completas* (Caracas: Universidad Simón Rodríguez, 1975), consulted in *Sociedades Americanas*, Biblioteca Ayacucho, prologue by Juan David García Bacca (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990), XLIII.



LOGOGRAFÍA / SIMÓN CARREÑO RODRÍGUEZ



ENSAYO >> EL ARTE Y SUS OBJETOS

# De lo objetual en la obra de arte

"En una cita del *El arco y la lira*, Octavio Paz señala esta cuestión del objeto aparentemente atribuida a Kandinsky, si no me equivoco –así lo anoté en una hoja de papel–: '¿Por qué cosa sustituir el objeto?... Difícil respuesta, pues implica todavía hoy, traspasar el velo de las apariencias'"

JESÚS MATHEUS

La obra de arte y el objeto, su paradigma formal más característico: va-ya juego de palabras. De difícil sustitución, el objeto material, su materialidad física es *tótem* y *tabú*. Creación civilizatoria, cuasi motivo de adoración e idolatría; presencia real, protección simbólica. Si nuestra labor se expresa a través de las denominadas artes del espacio: pintura, escultura, dibujo y gráfica, arquitectura y diseño, y sus derivados, las artes aplicadas: las artes del fuego, el arte textil, entre otros, es al objeto al que nos debemos. En una cita del *El arco y la lira*, Octavio Paz señala esta cuestión del objeto aparentemente atribuida a Kandinsky, si no me equivoco –así lo anoté en una hoja de papel: “¿Por qué cosa sustituir el objeto?... Difícil respuesta, pues implica todavía hoy, traspasar el velo de las apariencias”. Y, es allí donde redunda su magia interna, necesaria en sí misma: el descubrimiento de algo más profundo que permite la comprensión e interpretación como hecho de posibilidades poéticas de su verdadera realidad. Allí mismo, más adelante el poeta y ensayista habla de los atributos de una *otredad icónica* y divina, sobre todo atribuida al arte del pasado precolombino que siempre ad-



GUITARRA (1912) – PABLO PICASSO / MOMA

miramos con dedicación e influyente interés investigativo. Como espectador de ejemplos “objetuales” constituidos en momentos diferentes se me ocurre recordar: El impacto visual causado por una obra recientemente adquirida para la época (mediados de los noventa) por el Maccsi de Caracas, *El libro*, del célebre artista Antoni Tàpies: una pieza escultórica gigantesca de barro cocido (debo buscar su ficha descriptiva completa, pero seguro que más de uno sabe a cual me refiero), cuando un día de semana cualquiera, de paseante bajando la escalera de una de las salas del museo vi con asombro ese gran “objeto” cerámico, *allí*, acostado sobre la sala mostrando su rotundidad con una presencia reveladora (insisto *tótem* y *tabú*), objeto de masa ígnea, contenido de relaciones y carga simbólica. Otro episodio, ya hace tiempo, el que nos puede revelar una buena curaduría, la visita expresa en compañía de mi querida Cecilia de Torres al MoMA de Nueva York. Me refiero a la exposición *Guitars 1912-1914*, la

serie parisina de Pablo Picasso titulada *Naturalezas muertas y guitarras*, formada de dibujos/collages, pinturas y esculturas/*assemblages*, además de la serie fotográfica de las obras ambientadas en el *atelier* de trabajo con las obras protagonistas de la exhibición. En aquella puesta en escena sorprendía la fuerza icónica de un objeto en particular *Guitar*, entre otras obras brillantes –no menos las pinturas– su aura contenida en una finísima “caja” de *plexiglass* finamente elaborada. En este caso inteligente, la “construcción” de una *Guitarra* elaborada con láminas de metal de origen humilde, aquella que realizara hacia 1914 durante el clímax de su experiencia cubista–, producto de un experimento feliz que hoy como ayer es sacralizada en el museo de arte. La cuestión del objeto de arte, la prueba de lo “mágico” objetual está alineada con el propio proceso de imaginación, conceptualización y elaboración final (la invención del *readymade*, *objet trouvé*, *objeto encon-*



GUITARRA (1912) – PABLO PICASSO / MOMA

*trado* es prueba fehaciente de ello), que/donde partiendo de una “necesidad interior” encuentra en el objeto formado el otorgamiento de sentido estético: toque mágico del artista. Igual sucede con una *buena* pintura: objeto pictórico, o un delicioso dibujo. A partir de allí, la relación emocional, la distancia que adoptamos en su contemplación y revelación de sus significados. Por otro lado: la historiografía generada por especialistas y estudiosos, la fuerza de los simulacros y la cosa fetiche, el establecimiento de una razón de ser de valor añadido a la obra. Historicidad acumulada y la maduración de significantes y semántica de nuevas contextualizaciones como efecto de la inteligencia curatorial que ponen a prueba contextos de tiempo diferentes del momento decisivo de su gestación y creación. Le añadimos, los poderes del mercado, la especulación de pérdida y ganancia; la antigüedad y novedad de las modas, la relevancia y el valor de canje como *estatus* de nuevas atribuciones.

Este manual de curiosidades nos revela así un objeto cuidado de virtudes. En la compañía de Tàpies, y sus pinturas matéricas, los volúmenes de otros memorables objetos escultóricos como *El calcetín* en su variadas versiones de escala o *Cadeira i roba*, sus sillas y armarios repletos de ropas, se nos revela el devenir de las obras de arte: la vida antes, durante y después de ese objeto, aquella joven escultura de Picasso creada en su *atelier* del boulevard Raspail de Montparnasse, París, y que luego de sucesivas ocupaciones y mudanzas, y muchos intentos de ser adquirida y coleccionada por su clientela, gente de la época cuenta la crónica (Gertrude Stein, Tate Gallery, entre otros) en el año 1971, en un acto de desinterésado desprendimiento, se la obsequia a Mr. William Rubin, director del museo, para ser una de las joyas de la colección del MoMA neoyorquino. Esta es la “vida del objeto creado”, en su humilde objetualidad estriba el arroj de una “presencia” noble y bella, nada más. ☼

## Yucef Merhi y la tradición tecnopoética venezolana

(Viene de la página 4)

Merhi y Rodríguez comparten la práctica de escribir y proponer tipos de escritura innovadores. Simultáneamente, este proceso los lleva a usar la palabra escrita como herramienta para vulnerar al poder. En el caso de Rodríguez, a través de la escritura logográfica, se hilan ideas sobre la gramática, el gobierno y la educación. En el caso de Merhi, la acción tecnopoética le permite acceder a información confidencial y compartirla de forma horizontal, contrarrestando la verticalidad impuesta por las hegemonías.

Imagotipia

En este mapa de influencias locales y referencias contextuales para comprender la genealogía del poemario *Super Atari Poetry*, no se puede pasar por alto al notable merideño Tulio Febres Cordero. Escritor, investigador, impresor e historiador, Febres Cordero también desarrolla su propio tipo de tecnoescritura, a la

que bautiza como imagotipia. “El dibujo tipográfico o la IMAGOTIPIA, como bautizó el mismo autor este nuevo arte gráfico, fue inventado por el doctor Tulio Febres Cordero el año de 1885 en la ciudad de Mérida, iniciándolo con el retrato de Bolívar, que aparece fielmente en esta hoja, formado con el texto de la última proclama del héroe, y encerrado entre dos palmas de laurel, cuyas hojas son nombres de combates notables de la independencia”<sup>1</sup>. Esta moderna *technopaegnia* la compone un merideño, expande la línea temporal de las vanguardias literarias y nos invita a repensar la historia de la literatura, tomando también en cuenta nuestra propia geosensibilidad. Se podría afirmar que uno de los pioneros de la poesía visual moderna es de la ULA. En uno de los apartados, Febres Cordero explica cómo llegó a la imagotipia: “Concebimos la idea de bordarlo, por así decirlo, con tipos en una plancha, asemejando las figuras bordadas en la tela”<sup>2</sup>.

Es interesante pensar que dos profesores de la ULA, uno en el siglo XIX y el otro en el siglo XXI, hayan compuesto imágenes literarias siguiendo una lógica matemática similar, basada en el conteo y la repetición. El bordado requiere, como el tejido de las *wajas* y la programación, de una lógica matemática que permite mover unidades mínimas para visualizar información. El bordar es una operación algorítmica que considera los espacios con marca y los espacios sin marcar: cero y uno. Febres Cordero pinta con las letras, diría Rodríguez. Yucef también escribe pintando, interesados en controlar las palabras pero también en el devenir material de las mismas. Febres Cordero fue impresor y tipógrafo; su carrera en leyes no le impidió apasionarse por todo tipo de oficios, y de ello dan cuenta sus investigaciones. Del mismo modo, Yucef es un poeta oficioso cuya experticia informática le ofrece singulares herramientas técnicas a la hora de abordar la escritura: para hacer poemas con reconocimiento facial



IMAGOTIPIA DE BOLÍVAR / TULIO FEBRES CORDERO

o relojes poéticos donde, cada segundo, minuto y hora, cambia un verso.

Especulaciones sobre lo continuo

En algún punto del año 2007, en Mérida, el *Tomo III de la Historia de Variedades* de Febres Cordero, el *Pródromo* de Simón Rodríguez, el poemario *Super Atari Poetry* y una *waja* pintada coexistieron en la ULA durante los semestres en los que Yucef fungió como docente de dicha institución. Cuatro fragmentos de una historia no

contada sobre la literatura venezolana y su vena tecnopoética: es decir, su vertiente preocupada por las tecnologías y por los medios que hacen la poesía posible. Las investigaciones tecnopoéticas aspiran a comprender cómo la poesía penetra y transforma los espacios tecnológicos: ya sean los lenguajes naturales o los lenguajes informáticos, provocando usos insospechados y desviados; y, a la inversa, cómo la propia tecnología que posibilita la poesía configura y modela las prácticas poéticas. Los imagotipos de Cordero y el tejido de las *wajas*; el *Super Atari Poetry* de Merhi y la escritura logográfica de Simón Rodríguez dan cuenta de una tradición de tecnoescrituras en Venezuela que merece la pena ser visitada. En esta oportunidad, solo revisamos el siglo XIX. Queda pendiente un estudio sobre las fuentes del siglo XX y XXI de las que se nutre el poemario *Super Atari Poetry*. ☼

1 Archivo de historia y variedades, vol. 3 (Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de los Andes, n.d.), 380–82.  
2 Archivo de historia y variedades, vol. 3 (Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de los Andes, n.d.), 380–82.



EXPOSICIÓN >> EXPOSICIÓN EN ESTADOS UNIDOS

# Samuel Sarmiento: *Relical Horn*

"Sus obras provocan la reflexión sobre si, dentro de siglos, los eventos y gestos de nuestro presente –tan ordinarios para nosotros hoy– serán vistos con la misma aura de peculiaridad y distinción que proyectamos sobre los vestigios de civilizaciones pasadas. Trabajar directamente con arcilla y fuego es involucrarse con nociones expandidas del tiempo mineral y la técnica ancestral"

MATEUS NUNES

*Una vez, una mujer rumana me cantó una frase de música popular y desde entonces la he encontrado decenas de veces en distintas obras de diferentes compositores de los últimos cuatrocientos años. Indudablemente: las cosas no empiezan, o no empiezan cuando son creadas. O el mundo fue creado viejo.*  
Macedonio Fernández

Andrew Edlin Gallery se complace en presentar *Samuel Sarmiento: Relical Horn*, la primera exposición individual en Estados Unidos del artista venezolano. Nacido en 1987 y radicado en Aruba, Sarmiento investiga –mediante el entrelazamiento de la escultura cerámica y el dibujo– las posibilidades ficticias de la historia, la fuerza de las tradiciones orales y la plasticidad del tiempo: un tiempo que niega su único comienzo y vacila antes de vislumbrar su propio fin. En *Relical Horn*, Sarmiento desvela un impactante conjunto de esculturas de cerámica cocida en horno, repletas de narrativas superpuestas, personajes, inscripciones y experimentación tanto cromática como volumétrica.

La técnica ancestral de la cerámica –donde las manos humanas extraen la materia directamente de la tierra como si arrancaran fragmentos de carne geológica, imprimiendo forma con sus dedos y palmas, transfiriendo una visión cerebral a una entidad mineral– ancla la práctica de Sarmiento. La arcilla es luego coloreada, adornada y cocida a temperaturas en las que cualquier materia orgánica sería calcinada hasta la extinción. Experimenta con diversas patinas, esmaltes, pigmentos e incluso oro, que, bajo el calor abrasador del horno, producen superficies caleidoscópicas, granulares y acuosas. Al igual que los mecanismos poco fiables de la memoria, ciertas áreas de sus cerámicas son borradas, intensificadas o transfiguradas por la cocción, alteradas por la oxidación imprevista que mancha y texturiza sus superficies.

En sus obras, Sarmiento entiende la historia –ya sea la llamada narrativa oficial o los mitos y leyendas perpetuados por medios no escritos– como una estructura construida a partir de fuerzas narrativas: la multiplicidad de puntos de vista interpretativos, la superposición de comprensiones temporales, el borde difuso donde el hecho se disuelve en la ficción, el mito de la imparcialidad histórica y la paradoja de la historia misma, como total e infinitesimal, abarcando el mundo pero anclada en un único y frágil sujeto.

Sarmiento desestabiliza nuestra percepción de la historia fabricando nuevas ruinas: vestigios arqueológicos del presente, fósiles ultracontemporáneos que friccionan provocativamente contra una constelación dispersa de referencias. Tradiciones ancestrales y mitológicas de Centroamérica colisionan y se entrelazan con imágenes canónicas de la historia del arte –como *Tilted Arc* (1981), de Richard Serra, y *Bonjour Julie* (1971), de Joan Mitchell– junto a textos filosóficos cruciales, desde la mayéutica socrática hasta la hermenéutica de Walter Benjamin, y con películas clave del cine alemán, como *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog, una epopeya en la que un soñador romántico, cautivado por el tenor italiano Enrico Caruso, in-



TIGERS IN LOVE / SAMUEL SARMIENTO

tenta construir un magnífico teatro de ópera en la Amazonía brasileña. Sarmiento también introduce en la esfera del arte institucional el contenido y la sensibilidad de otras formas de transmisión: la tradición oral, la música, la poesía, las imágenes alucinatorias y la fabulación nacida de la visión psicoactiva, como en muchas comunidades nativas de América Latina. Estos canales se convierten en catalizadores de nuevos mitos, leyendas e historias fantásticas.

Sus obras provocan la reflexión sobre si, dentro de siglos, los eventos y gestos de nuestro presente –tan ordinarios para nosotros hoy– serán vistos con la misma aura de peculiaridad y distinción que proyectamos sobre los vestigios de civilizaciones pasadas. Trabajar directamente con arcilla y fuego es involucrarse con nociones expandidas del tiempo mineral y la técnica ancestral: intervalos temporales tan vastos que eluden la comprensión cuando se miden contra una vida humana que, en el mejor de los casos, apenas alcanza un siglo.

El artista venezolano también está profundamente interesado en cómo surge un clásico, una tradición o un canon, particularmente dentro de los sistemas de pensamiento eurocéntricos. Cuestiona qué atributos elevan un objeto o evento desde la inercia de la existencia ordinaria hacia la singularidad, volviéndolo excepcional. De ahí su fascinación por lo que él denomina el “cuerno de reliquia” (*relical horn*): un elemento distintivo que acumula densidad simbólica e histórica, transformando un objeto en una reliquia, cubriéndolo con sedimentos temporales que fracturan la historia lineal y establecen nuevas coordenadas, nuevos puntos en los que la historia misma se inscribe.

¿Está garantizada tal singularidad por la adhesión a un programa estético o narrativo? ¿Podría existir una fórmula capaz de provocar una emoción específica, tal como exploró el historiador del arte alemán Aby Warburg a través de sus *Pathosformeln*? ¿Podría haber un modelo, un marco, una estructura? Cuestionando qué es

un clásico, el escritor sudafricano J. M. Coetzee escribe: “Así llegamos a una cierta paradoja. El clásico se define a sí mismo por sobrevivir. Por lo tanto, el interrogatorio del clásico, por hostil que sea, es parte de la historia del clásico, inevitable e incluso bienvenido. Pues mientras el clásico necesite ser protegido del ataque, nunca podrá demostrar que es clásico”<sup>1</sup>.

Para poseer un cuerno –ese objeto deseado y fetichizado– primero hay que matar a una criatura de inmensa grandeza: un rinoceronte, un elefante o incluso un unicornio. Es, por tanto, un fragmento de anhelo presente ligado a un cuerpo ausente. Se traza así un límite: durante un tiempo, ese cuerpo u objeto cumplió una función práctica, y de su ausencia surgieron capas de existencia simbólica. De la misma manera, cuando un artista muere o desaparece, queda un rastro, una prueba de que alguna vez caminó sobre la tierra: su obra. Así sucede con las reliquias en la historia del cristianismo: fragmentos de cuerpos, vestimentas u objetos que alguna vez fueron tocados por santos, hacia los cuales los fieles dirigen sus oraciones y peregrinaciones. El fetichismo que rodea a las reliquias se extiende igualmente a las civiliza-



VISTA DE SALA RELICAL HORN / SAMUEL SARMIENTO

ciones: restos arqueológicos, pinturas rupestres, vasijas de cerámica. Nuestras sociedades anhelan fragmentos materiales del pasado para sostener un futuro cada vez más inmaterial.

Las obras de Sarmiento nos instan a cuestionar si los datos digitales de hoy –ostensiblemente eternos, almacenados de forma segura en nubes invisibles– son verdaderamente tan perdurables como la materia tangible y desgastada por el tiempo de la piedra, la arcilla o la cerámica, que han preservado las marcas humanas durante milenios. Quizás estos materiales llamados primitivos son, en su resiliencia, más avanzados que los últimos dispositivos digitales en lo que respecta a la preservación del conocimiento. Así, el artista escribe a mano –graffito sobre arcilla– largos textos en cursiva como para salvaguardarlos: ensayos de crítica de arte, cuentos latinoamericanos, listas de exposiciones de museos. En un gesto satírico, imagina cómo, dentro de siglos, esos mismos textos podrían ser desenterrados por personas que ni hablan nuestro idioma ni comparten nuestro alfabeto, dando lugar a las conjeturas más fantásticas sobre las listas mundanas de un artista cuya única modesta intención era confrontar la historia, tal como hacemos ahora con artefactos antiguos como el Disco de Festo, el dodecaedro romano o los quipus incas.

Sarmiento también subraya la importancia de los vehículos de comunicación que, dentro del mundo del arte, documentan los logros que gradualmente se acumulan en el registro histórico. Un ejemplar de *Artforum* es provocativamente emparejado, en el título de una de sus obras, con la Piedra de Rosetta, esa losa tallada crucial para descifrar los jeroglíficos egipcios. Estas revistas de una “ficción real”, si bien validan la producción artística de un contexto específico, también exponen el colapso de una historia estrecha y autorreferencial leída por pocos. Sarmiento señala el pequeño feudo que habitamos nosotros, los trabajadores del arte, voluntariamente confinados, declarando que apenas media hectárea es el mundo, ciegos a la vasta constelación de otras historias que han dado forma a la humanidad. Por supuesto, este pequeño trozo de tierra moldeada y pintada todavía nos dice mucho: la belleza, la civilización y las huellas de la historia siguen ligadas a disciplinas que son, paradójicamente, tanto reveladoras como restringidas, accesibles solo para unos pocos. Tocando el nervio paradójico donde el microcosmos se expande hacia el macrocosmos y viceversa, Sarmiento amplifica el poder de las historias orales que durante mucho tiempo han sostenido las culturas caribeñas, al tiempo que refleja el reflujo del propio arte visual occidental.

Sarmiento, como cada uno de nosotros, es a la vez lector y escritor de la historia. Es un inventor de verdades y un espectador de mentiras, una víctima de los accidentes de la memoria y del olvido. Es el tigre atrapado en el tiempo, el único animal que lleva en la piel las rayas de su propia jaula. En *Relical Horn*, Sarmiento parece construir su propio museo de reliquias vivas: objetos que nunca dejan de deliberar sobre la verdad, de parlotear sobre las narrativas del pasado. Se cuestionan incansablemente sobre sus orígenes, sus ciclos de repetición. Un museo ficticio y eterno. ☹

<sup>1</sup> J. M. Coetzee. *Stranger Shores: Literary Essays, 1986–1999* (Nueva York: Viking, 2001), 16.



SIN TÍTULO / SAMUEL SARMIENTO



CREACIÓN >> ENTREVISTA A JUAN LUIS LANDAETA

# El encierro es un vocabulario: Juan Luis Landaeta

“Creo que el tema de la consistencia tiene que ver con la capacidad de definir lo que se ve. Es decir, de ubicarlo dentro de una expresión figurativa o representativa. Uno puede identificar rápidamente los rasgos de un rostro, aunque esté desfigurado; los cuerpos centrales que forman una mesa, una ventana..., incluso cuando se extienden ciertas percepciones de esos objetos, siguen siendo reconocibles. Se pueden señalar. Pero en el arte abstracto no hay componentes definidos”

ABRAHAM TOVAR

Está el abogado, el escritor, el pintor y el fotógrafo. Hoy, Juan Luis se despliega en todos esos espacios. Lo multidisciplinario nunca había sido tan bien encarnado: es un personaje con una profunda curiosidad y una energía incansable. Un productor de obras que piensa, sistematiza y actúa. Que crea entendiendo y narra creando. Tal vez su oficio de escritor no se limite a la palabra escrita, sino que se expanda cuando pinta, porque le permite escuchar, contrastar y articular las historias que imagina que ocurren dentro del lienzo.

“Todo eso estuvo en las manos de un artista”, comenta Juan Luis. “Y uno invierte más tiempo intentando esquivarlo que reconociéndolo. Yo me siento artista. Tal vez es la forma más cómoda. Es tan contundente la presencia del arte en mi vida, que sería una pérdida de tiempo intentar cambiar. Soy un artista”.

Esta conversación se ha desarrollado a lo largo del tiempo, entre correos, llamadas y mensajes. Y en paralelo, la obra ha ido evolucionando. Primero en blanco y negro, luego en color. Después, el color se extendió al espacio. Y ahora, tras años de trabajo y de piezas realizadas, en su obra nacen personajes, situaciones o, como dice Juan Luis, se construyen escenas dramáticas.

\*\*\*

Desde una perspectiva artística, tu lenguaje visual es sólido, uniforme y constante. ¿Qué significado tiene para ti esta consistencia, y cómo sientes que le da vida propia a tu obra?

Creo que el tema de la consistencia tiene que ver con la capacidad de definir lo que se ve. Es decir, de ubicarlo dentro de una expresión figurativa o representativa. Uno puede identificar rápidamente los rasgos de un rostro, aunque esté desfigurado; los cuerpos centrales que forman una mesa, una ventana..., incluso cuando se extienden ciertas percepciones de esos objetos, siguen siendo reconocibles. Se pueden señalar. Pero en el arte abstracto no hay componentes definidos.



JUAN LUIS LANDAETA / ©MARIANA BERNÁRDEZ

Por ejemplo, sentí la necesidad de trabajar con figuras más que con vibraciones cromáticas, a veces etéreas. Al principio eran figuras geométricas básicas, sobre todo angulares, casi filosas. Luego empecé a suavizar esos ángulos, hasta perderlos en curvas. Y a través de la curva, me permití extender la figura hacia cualquier cuerpo: firme, perceptible, amorfo. Pasé de la vibración difusa a una línea clara que delimita las formas. No para controlarlas —no me interesa el control— sino para asegurar la interacción entre los elementos.

Hoy veo todas las figuras como un elenco. Hay un telón de fondo, que además es la primera decisión: ¿Cuál será el gran color sobre el que ocurrirá todo? ¿Habrà una o dos figuras rectoras? Así voy. Como te dije, hace dos años empecé con figuras simples, con ángulos limados. Luego se fueron complejizando, distorsionando... y ahora se están humanizando. Lentamente empiezan a parecer siluetas, sombras, presencias humanas. ¿Anatomías?

Ver estas piezas cargadas de contenido, aunque abstractas, permite destacar un elemento constante en la obra de Juan Luis: el color. Fuerte en su escogencia, amplio en su uso. ¿Cómo ha evolucionado tu relación con el color a lo largo del tiempo?

Tiende a escapárseme. Yo tiendo a la abstracción. Y aunque esté incendiando un lienzo con rojos y naranjas, necesito poder bajarlo a una hoja en blanco y dibujarlo con pocas líneas negras, muy negras. Me interesa el contraste. Incluso cuando escribo, uso una tinta negra muy intensa.

Lo del color últimamente me fascina, porque no lo puedo controlar. La elección de paletas es completamente intuitiva. Una familia de colores que luego funciona..., o se justifica de manera inexplicable. Crecí rodeado de mujeres, y las recuerdo diciendo entre ellas “eso no pega”, hablando de combinaciones de ropa, como si estuvieran escritas.

Por mí, probaría todos los tonos y mezclas posibles. Pero eso, por ahora, es materialmente imposible. Así que la relación con el color se va construyendo por partes. Y también pienso el color como cuando uno es niño: ¿cómo afecta la interacción con el espacio? Por eso la primera decisión que tomo al empezar una pintura es el color de fondo. En una época, me interesó replicar el tono del lienzo crudo, trabajar con esos sepías naturales.

\*\*\*

En 2025, en Nueva York, un venezolano, un aragüeño, un individuo abierto a todo por sus intereses, por su contexto, por su nacionalidad, difícilmente puede despegarse del entorno. Esa realidad llega a la obra. No como un retrato literal, sino como una opinión: “Esto que estoy haciendo es una opinión narrada, en un cuadro. Porque claro, las obras abstractas te generan una opinión: de paz, de ruido, de tensión. Pero aquí puedes narrar, porque hay personajes, hay sensaciones, hay inflexiones. Incluso identificaciones. Porque veo a esos personaje me identifico con ellos. Es una relación con el conflicto. Cualquiera que sea. Donde sea que esté. No puedes distanciarte. No puedes decir: ‘ese no es mi proble-

ma, no tengo por qué enterarme’. No. Ese sí es tu problema, y si tienes por qué enterarte”.

“Yo sabía que quería figuras, pero no sabía qué forma iban a tomar. Y lo hicieron de una manera contundente, porque la abstracción, en general, es lo contrario de lo contundente. Por primera vez pude traducir cómo me sentía en la obra. Esos colmillos que aparecen son la sensación de amenaza. Aunque no me excedo con eso”, comenta Juan Luis.

Esa atmósfera nunca antes había llegado a su trabajo. Lo primero con lo que llegó fue con la silueta. Empezó a estudiar figuras con siluetas inconfundibles. El paraguas, los tacones, las piernas, extremidades, perfiles... y luego empezó a agredirlas. A tensionarlas. A cargarlas de una nueva narrativa.

Esa violencia sutil que aparece en

sus obras recientes no es gratuita ni decorativa. Es una manera de traducir el impacto del entorno, de las noticias, del ruido, de los cuerpos vulnerables. No es un grito, pero tampoco es silencio. Es una especie de tensión que se instala en el trazo, en los contornos, en el color de fondo. Una tensión que no interrumpe la belleza, pero que la desafía.

Juan Luis no representa lo que ve, sino lo que percibe. Y en ese tránsito entre percepción y forma aparece su lenguaje. Uno que no busca explicar nada, pero que deja pistas. Las siluetas, como memorias de cuerpos, flotan en campos de color que no buscan ser paisaje ni escenario, sino ecos. Ecos de una historia íntima que se cuela por la forma.

“Me interesa esa zona ambigua donde una figura no es del todo clara, pero ya no es abstracta. Donde una sombra puede ser una espalda, un perfil, una amenaza o una caricia. Esa ambigüedad me permite decir cosas sin tener que afirmarlas. Me permite sugerir”.

Su obra parece construirse en capas: una decisión formal, una reacción emocional, una intuición estética, una crítica silenciosa. Y cuando esas capas se encuentran, nace una pieza. No es un proceso rápido. A veces, una figura tarda semanas en revelarse. A veces no aparece. Pero el espacio queda marcado por su ausencia. “Lo que no se pinta también está”, dice.

Hablar con Juan Luis es como recorrer un taller sin paredes: hay ideas en tránsito, reflexiones suspendidas, preguntas que flotan. Deja que la conversación tenga los mismos ritmos que su obra: momentos de claridad, momentos de sombra, momentos de espera.

Y es que hay algo inevitable en la forma en la que trabaja. No hay un plan cerrado ni una fórmula que se repite. Pero sí hay una ética de la forma, una lealtad a lo que cada obra exige. Si el cuadro necesita silencio, lo da. Si necesita ruido, lo acepta. Si necesita presencia, se le entrega. Así, entre intuición y rigor, se construye una narrativa que no se impone, pero que deja huella.

Porque en el fondo, lo que Juan Luis produce no son solo cuadros. Son conversaciones. Con el color, con la memoria, con la política, con el cuerpo, con la duda. Son escenas de una dramaturgia que no necesita palabras para decir: “esto también es una forma de estar en el mundo”

\*\*\*

Eso era un poco lo de Bacon, ¿no? No se trataba solo de poner una mujer desgarrada llorando por una pérdida o a un chamo preso, sino de llegar al sentimiento, a la sensación. Y siento que eso, aquí, está logrado. Más aún con el título de la obra.

No es una evolución en la que simplemente voy sumando elementos a mi estilo, no. Es más bien como si entrara a una habitación, luego a otra, y a otra más. Y ahorita, para mí, estos colmillos son evidentes. Pero hace un mes no lo eran. Y probablemente, dentro de un mes, empiece a pintar otro elemento que se sumará a esa narrativa.

El arte no está solo para contar lo evidente, ni para juzgar, ni para adornar. Está para eso que tú ves y te estremece, aunque no sepas explicarlo. Que te obliga a sentirlo, aunque te cuides de entenderlo. ☼

\*Juan Luis Landaeta (Caracas, 1988) es un artista multidisciplinario con un máster en Escritura Creativa en Español por New York University. Entre sus exposiciones individuales se incluyen *Jardín desierto* (Brooklyn, 2017), *La identidad de la línea* (2019), *Unwritten* (Washington D.C., 2019), *New Works / New Paintings* (Nueva York, 2024), *DOXA* (Washington D.C., 2025) y *Confinement is a vocabulary* (Chicago, 2025). Es autor de *La conocida herencia de las formas*, *Litoral central* y *Roca Tarpeya*. Landaeta ha impartido charlas y conferencias sobre creatividad y la intersección entre la literatura y las artes visuales en el Emerson College y la Universidad de Georgetown. Actualmente vive y trabaja en la ciudad de Nueva York.



FOTOGRAFÍA >> PORTAFOLIO DE UN MELÓMANO

# El camino del jazz: memoria de una *praxis* fotográfica

“La penúltima etapa de este viaje que aún recorro, comienza en Venezuela en agosto de 1983”

SANDRO ORAMAS

*Aquí hablamos de magia, no solo de arte... algo así como mi propia música dando vueltas, en una oleada rica y potente, en algún lugar de mi cabeza.*  
Haruki Murakami, *Retratos de jazz*

La fotografía y el jazz

Para mí la fotografía de jazz viene fundamentalmente de una experiencia directa con la música, con el jazz. Es decir, primero vino el jazz y luego la fotografía para materializar esa experiencia. Cuando la imagen coincide con el momento de la toma, una fracción de segundos basta para inmortalizar ese instante, dentro de un espacio visual y sonoro, que le es propio.

Primera etapa: hacia el camino del jazz

“Caminante, son tus huellas el camino y nada más / Caminante, no hay camino, se hace camino al andar...”, dice Antonio Machado en ese poema maravilloso que es “Proverbios y cantares” en *Campos de Castilla* (1912), convertido magistralmente en himno por Joan Manuel Serrat, dando a entender, en su mensaje contra la dictadura franquista, que la vida es un camino surcado de espinas, que se traza a medida que lo transitamos, sin un propósito determinado. Un camino que para mí tiene muchos senderos, entre ellos, el de la fotografía y el jazz.

Han sido ya más de treinta y cinco años desde que comencé a recorrer el sendero del jazz y la fotografía, sin otro ánimo que no fuese el placer puro y simple de escuchar y fotografiar. Algo emparentado con el estado de vacío mental al que se refería Eugenio Herrigel en su libro *Zen en el arte del tiro al arco*, cuando habla del arquero japonés al momento de soltar la flecha. En cierta manera, similar al del músico de jazz cuando improvisa; sabe cuándo empieza, pero no cuándo termina.

Este camino tiene como fecha y lugar de inicio el apartamento-taller de mi papá en París, 79 Bd. Romain Rolland, frente al cementerio de Montrouge, 1962. Una vivencia de infancia que resuena aún en mi trabajo en torno al jazz y que 20 años después, excavando memorias con mi padre, me enteré por él que lo que escuchábamos en aquel vetusto apartamento parisino, oloroso a trementina y camembert, era a Duke Ellington, Charlie Parker y Gerry Mulligan, con algo de Schönberg y Johnny Hallyday. Era/ Fue el año del atentado a Charles De Gaulle y del rodaje de *Vivre sa Vie*, de Godard, por cierto, con música de Michel Legrand, connotado jazzista francés muy activo en esos años.

Un año más tarde, estábamos en Roma a dos cuadras de la Piazza de España. Allí, el *soundtrack* de ese entonces lo asoció con *Nel blu dipinto di blu* de Domenico Modugno y los *hits* de Rita Pavone y Adriano Celentano, marcados con la sonoridad *jazzy* del saxofón. Era la música de fondo de los días soleados del verano romano. Pasolini venía de rodar *Mamma Roma* y comenzaba *El Evangelio según San Mateo* en Palestina; Antonioni estrenaba *El eclipse* y Herbie Hancock sonaba con *Watermelon Man*. En ese contexto músico-cinematográfico tuvo lugar mi primer encuentro con Lucho Cañizales, amigo de la infancia, músico en gestación, de paso por Italia con su mamá y sus dos hermanos. Una amis-



SANDRO ORAMAS / ©ALEJANDRO ORAMAS

tad entrañable, signada, sin saberlo, por el jazz.

Cinco años más tarde, ya de regreso en Venezuela, medianamente aclimatado y en proceso de adaptación, entré a estudiar violín con el maestro Antonio Urea, en la Escuela Popular de Música en la esquina de Truco a Guanábano y seguidamente en la José Ángel Lamas, después de pasar satisfactoriamente la temible evaluación del maestro Sojo. Continué el violín con el maestro Mescoli y teoría y solfeo con Alba Quintanilla e Inocente Carreño. Demasiado calibre musical para quien, dos años más tarde, desertara para entrar en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas y entregarse en alma y cuerpo al rock, el cine y la fotografía. Yo tenía apenas 16 años. La adolescencia tiene sus propias disonancias...

En la tele, el jazz era también tema recurrente, tanto en los seriados americanos como en las viejas comiquitas de Tex Avery y El gato Félix, que saltaban al ritmo de las notas de Max Kortlander y Pete Wendling. De tal manera que, progresivamente pasé de Bach a Beethoven y de Sarasate a Los Beatles y Jimi Hendrix, para poco tiempo después llegar a las catedrales sónicas del rock británico progresivo y sinfónico: Emerson Lake y Palmer, Yes, King Crimson, Rick Wakeman, Deep Purple, Black Sabbath, Mahavishnu John McLaughlin, y por supuesto, Carlos Santana, que era lo que todos escuchábamos. El mal estaba hecho y mi camino de músico desertor de la academia, signado inevitablemente, una vez más, por el sendero del jazz.

Para colmo, por aquellos años de búsquedas sensoriales y revelaciones espirituales me había encontrado con Ilan Chester, en los Krishnas de Bello Monte, donde me invita a acompañarlo, junto con otros compañeros kirtaneros bien versados en el toque de la *mridangam* y los *kartals*, para abrir el concierto de Santana en el Univer-

sitario, la memorable noche del 7 de octubre de 1973. Apenas cantamos la primera canción, entre conchas de cambur y pitazos salimos del escenario dando paso al gurú Carlos con su guitarra. El impacto de ver la propia banda de *Abraxas* tan de cerca, los equipos, los instrumentos, los cables y *roadies* por todos lados, fue brutal. Subir en aquella tarima inmensa abierta en un estadio de beisbol repleto de peludos envueltos en humo y luces de colores fue como una visión maravillosa y apocalíptica al mismo tiempo. Allí constaté que la música podía ser a la vez vértigo, sangre, sudor y lágrimas y que la perfección de lo que uno busca no siempre es del destino, sino un punto de partida hacia el infinito.

Segunda etapa: encuentro con el jazz

Tres años más tarde me encontraba de regreso en Francia después de catorce años. La vida universitaria en Montpellier me ofrecía otro giro de improvisación en clave de jazz. Daniel, Alain y Philippe, mis grandes amigos de la universidad, conformaban una especie de cofradía iniciática de jazzófilos eruditos, que me iniciaron en la cultura del jazz. Entender y perfeccionar el sofisticado arte de escuchar esta música, era para ellos un ejercicio iniciático, filosófico, una manera de ser y de vivir. Las veladas melómanas nocturnas entre vinilos y buen Côtes du Rhône, se hicieron costumbre. En ellas tratábamos de descifrar, cual idioma oculto, a veces impenetrable, las personalidades sonoras de los músicos con sus instrumentos y atributos. Aquello fue literalmente escuela y cátedra. A esto se agregaron los conciertos locales y grandes festivales de *jazz* del verano meridional en Nîmes, Cap d'Agde, Antibes, etc. Allí se podían ver, escuchar y, en mi caso, fotografiar, las grandes leyendas: Miles Davis, Dizzy Gillespie, Art Blakey, McCoy Tyner, Stan Getz, Chic Corea, John McLau-

ghlin, Weather Report y Herbie Hancock, entre muchos otros. Este panorama, marcó una etapa crucial en mi trabajo fotográfico con el jazz.

Puedo decir que, a partir de ese momento, una de mis búsquedas en la fotografía se situaría definitivamente entre dos pulsiones: la imagen y el jazz. La fotografía no solo como un producto documental, sino como un medio para hacer visible el espíritu invisible del jazz. El lenguaje de las luces, de los reflectores, y los gestos performativos de los músicos suspendidos en los negros profundos de los escenarios. Un léxico visual que veía en las carátulas de los discos y de los grandes maestros de la fotografía de jazz: Herman Leonard, William Claxton, Lee Tanner, Milt Hinton, Giuseppe Pino, y los paladines de la disquera Blue Note Francis Wolff y Red Miles, para nombrar algunos de mis preferidos.

Tercera etapa: el jazz hecho en Venezuela

La penúltima etapa de este viaje que aún recorro, comienza en Venezuela en agosto de 1983, con mi reencuentro con Lucho Cañizales. Yo venía de Francia con mis fotografías de Art Blakey, Miles, Dizzy, McCoy Tyner, Stan Getz, Chic y Jaco Pastorius, entre otros, y Lucho llegaba de Boston después de haberse graduado en Berklee, donde era asistente del pianista, compositor y arreglista George Russell. Después de nuestro encuentro en Roma en el 62, mucha agua había corrido debajo de los puentes del Tevere, el Sena y el Guaire. El clic fue inmediato. Yo inauguraba una exposición en la Galería Durban junto con los hermanos Manaure y lo invité a tocar en el *vernissage*. Se presentó con Rodolfo Reyes, también recién llegado de Berklee, y Danilo Aponte. Al día siguiente fue una *jam session* en la sede de la galería Cierrismo, un espacio cultural alternativo ubicado frente a la plaza de la Candelaria que dirigía

Andrés Salazar entre pinturas tailandesas, vinos y textos eróticos de Rubén Monasterios. Lucho llevó el trío Música Viva, un grupo de “jazz indoamericano” con raíces afrovenezolanas, integrado por Lucho al piano Fender Rodhes, William “el oso” Capecci en el contrabajo, y Gustavo Calle, exbaterista de Daiquirí.

Ese mismo mes fuimos a visitar su recién abierta escuela Música Viva, decorada con mis fotos de jazz, y pocos días después me llevó a ver a su amigo de andanzas neoyorquinas Paquito D’Rivera en el Teatro Municipal. Allí estaban, Pedrito López, el Gallo Velásquez, su hermano Patúo y el Pavo Frank en la batería. Fue el inicio del capítulo venezolano que faltaba en mi trabajo con el jazz, justo antes de irme a San Francisco (California) donde continué fotografiando, durante doce años, los escenarios del jazz local.

Lucho Cañizales falleció inesperadamente en 1988 dejando un vacío enorme en el medio jazzístico venezolano, que muchos de sus compañeros, alumnos y amigos como Rodolfo Reyes, Nené Quintero, Roberto Girón, Álvaro Falcón, Silvano Monasterios, Rolando Briceño, Pedrito López y Gerry Weil, entre otros, aún lamentan. A Lucho se lo llevó la vida con la misma intensidad con la que vivía el jazz.

A lo largo de los años, tuve la fortuna de contar con amigos que, de una u otra forma, compartieron mi mirada fotográfica sobre el jazz. Después de mis amigos franceses, Lucho Cañizales fue uno de los primeros espectadores admirativos y entusiastas de ese trabajo. Su comprensión musical y estética de las imágenes fue un estímulo esencial en mis inicios. Más tarde, en 2006, tuvo lugar otro significativo encuentro con Jacques Braunsstein. Recibí de él la generosa disposición para escribir la presentación de un proyecto de libro de mis fotografías de jazz, que no llegó a realizarse, pues partió poco tiempo después. Más recientemente, Federico Pacanins ha retomado ese impulso, interesándose en mi trabajo sobre el jazz y alentando un proyecto de exposición en el Centro Venezolano Americano, espacio emblemático de la historia del jazz en Venezuela. Su amistad, cultivada en conversaciones sobre el jazz, el cine y la poesía, es producto de una sincera complicidad creativa.

Entre estas afinidades, una de las más profundas fue la que me unió a Gerry Weil, figura esencial del capítulo venezolano de mi historia con el jazz. Una amistad que comenzó casualmente, en un almuerzo en los chinos de El Bosque, y se transformó con los años en una relación entrañable y fecunda. Compartimos, en su apartamento de Sabana Grande, largas conversaciones sobre música y espiritualidad, sobre los vínculos secretos entre el jazz, el budismo zen y la energía vital que habita en todo acto creativo. Gerry me adoptó de manera afectiva como su “fotógrafo oficial”, un gesto que me permitió acompañarlo en proyectos como *Gerry Weil Sinfónico* (nominado a los Premios Grammy Latinos 2022) con El Sistema, y *Gerry Plays Bach*, cuya portada tuve el privilegio de realizar. En él encontré un maestro de vida, que me recordó que la música, como la fotografía, debe ser siempre una forma de expresar gratitud ante lo efímero de la vida.

Coda

La fotografía de jazz es un camino, una *praxis* de vida, una forma gestual de escuchar con los ojos, con el corazón. Es un “arte fotográfico” que no se estudia, sino que se aprende escuchando, pateando los escenarios, interactuando con los músicos. Es fundamentalmente una experiencia visual y vivencial con la música, con sus actores y sus momentos, que busca capturar, en unos pocos segundos lo inasible del jazz. En suma, si no hay pasión por el jazz no hay fotografía de jazz, pues como dijo el gran Eugene Smith, fotógrafo humanista y gran fotógrafo de jazz:

“La pasión está presente en todas las grandes búsquedas y es necesaria para todos los esfuerzos creativos”. ☛



# El jazz según Sandro Oramas



MILES DAVIS / ©SANDRO ORAMAS



EDDIE PALMIERI / ©SANDRO ORAMAS



ELVIN JONES / ©SANDRO ORAMAS



STAN GETZ / ©SANDRO ORAMAS



WAYNE SHORTER / ©SANDRO ORAMAS



ENSAYO >> JOHN SINGER SARGENT (1856-1925)

# El mundo de John Singer Sargent

"Al regresar del viaje se instaló nuevamente en Londres, no muy lejos de la casa de Henry James, con quien le unían tres décadas de amistad, desde su primer encuentro parisino en el salón de Henrietta Reubell. Y aun cuando llevaba siete años sin hacer retratos por encargo, aceptó la comisión del escritor para hacerlo, en celebración de su setenta cumpleaños. *Henry James*, uno de sus más logrados, trajo vívidamente a un primer plano el mundo interior del autor"

## ALEJANDRO VARDERI

Formal, elegante, infatigable viajero, celoso de su privacidad, como Marcel Proust, John Singer Sargent (1856-1925) solo llegaría a proletarizarse en el deseo. Pescadores, campesinos, obreros y en especial los gondoleros venecianos, llenaron con la belleza de sus cuerpos numerosos cuadernos de apuntes para cuadros, murales y dibujos; si bien fue el poder para atrapar en la tela el alma de sus sujetos a través del retrato lo que le hizo inmortal. Y al igual que Proust frecuentó las casas de mujeres intrépidas e independientes, que era a quienes realmente le interesaba pintar. Henrietta Reubell, Isabella Stewart Gardner, Adèle Levis Meyer, Aline Sassoon, lo incorporaron a sus salones, donde reunían al talento puesto a perfilar la producción artística y literaria de la *belle époque*. La llamada Edad Dorada, cuando potencias como Francia e Inglaterra dominaban el mundo y Estados Unidos se preparaba para tomar el relevo tras la Primera Guerra Mundial.

Fue pues a esa ventana histórica, a la cual Sargent se asomó para consignar el devenir de su tiempo, mediante obras interconectadas con los eventos más representativos sucedidos en aquellos tres países. La reciente exposición *Sargent in Paris* en el Metropolitan Museum de Nueva York, dentro de las exhibiciones conmemorando el centenario de su fallecimiento, recogió una parte de esta fascinante trayectoria, llevándolo de uno a otro continente; aunque Marruecos y Egipto quedaron igualmente grabados en su imaginario, mediante piezas dables de realzar un exotismo alejado del estereotipo de entonces. Sería su penetrante capacidad de observación y la sensibilidad desarrollada desde la infancia, mediante los frecuentes desplazamientos geográficos con sus progenitores, lo que le permitió empinarse por encima de lo obvio y destacar lo velado a los ojos del viajante común.

La necesidad de secreto, la inteligencia del escondite puestos a signar los bocetos y esgrafados de muchachos árabes –*Study of an Egyptian Girl* es uno de los pocos desnudos femeninos que llegó a realizar y el único incluido en una exposición– los mantuvo ocultos hasta medio siglo después de su muerte, lo cual llevó a una revisión de su trabajo, destacando lo vital de la mirada homoerótica, no solo sobre los hombres, sino sobre las mujeres que retrató. Y es que aún en cuadros de cortesanas y bailarinas, como *Madame X* y *La Carmencita*, el foco se desvía de la objetualización de lo femenino hacia su enaltecimiento, buscando fomentar la libertad para actuar desenvueltamente y decidir cada una la dirección de su propio destino.

De este modo, algunas de las llamadas “Dollar Princesses”, Jennie Jerome, Consuelo Vanderbilt, Grace Elvina Curzon, Adele Beach, Consuelo Yznaga –entre las 454 herederas que casaron con aristócratas europeos de 1870 a 1920– en la interpretación del artista emergen como protagonistas y no como figurantes en la existencia de sus nobles consortes, a quienes gracias a las inmensas fortunas familiares, sacaron de aprietos económicos y permitieron continuar residiendo en el esplendor de sus palacios. Una de ellas, Consuelo Vanderbilt, sigue presente en el imaginario contemporáneo, no solo a través de la profusa biografía sobre su vida y fortuna, sino en la pantalla, mediante la popular serie televisiva *The Gilded Age* –donde Sargent es también un personaje– creada por Julian Fellowes, quien ya había desarrollado tales temas en *Downton Abbey*, otro popular drama histórico.

El lienzo de Consuelo, entonces duquesa de Marlborough, era el más grande que Sargent hubiera llevado a cabo hasta ese momento, y lo pagaron generosamente los millones de esta. En tal sentido, los numerosos cuadros realizados a miembros de la familia Vanderbilt, le brindaron cuantiosos beneficios, convirtiéndolo en el pintor de las élites norteamericanas. Ello, no solo por lo brillante de su técnica, sino por su meticulosidad a la hora de seleccionar el marco, accesorios y trajes para volcar en el óleo la riqueza y opulencia de los sujetos. Algo que, en su madurez artística, llevó al mundo del arte a marginarlo, dada la fuerza de los nuevos discursos; pues mientras él

plasmaba a Adele Beach, Pablo Picasso forjaba a Gertrude Stein y Henri Matisse a su esposa, como expresiones cubistas y fauvistas respectivamente.

No sería hasta los años ochenta del pasado siglo, cuando volvería a revalorizarse su legado, en un gesto de recuperación del tiempo, cónsono con el proustiano, del cual formó parte, no tanto a través de su hacedor, pues nunca se relacionaron, sino de algunos de los personajes de la *Recherche*. Robert de Montesquieu, Winnaretta Singer, Jacques-Émile Blanche, Léon Delafosse, entre otros, participaron de su búsqueda, ya fuera como modelos o, como en el caso de Montesquieu, mostrándole el submundo parisino que lo atraía y repelía a la vez, pero del cual no podía escapar y emergió en sus obras más controversiales.

### Sargent en su tiempo

Pese a su reticencia a abrazar las nuevas tendencias pictóricas, su gusto por lo novedoso y provocador lo llevó a Asia, donde ejecutó una serie de piezas de contenido bíblico pero con una vuelta de tuerca, pues llevó al lienzo las amistades particulares entre algunas figuras masculinas del Antiguo Testamento, siendo *The Parting of Jonathan and David* una de las más discutidas al mostrar la relación entre ellos con una sensualidad sumamente abierta para el momento; especialmente cuando Oscar Wilde estaba siendo juzgado y condenado, al haberse atrevido a expresar sin eufemismos la auténtica dirección de sus inclinaciones. Junto a Nicola d’Inverno, valet, modelo de varios cuadros y acompañante por más de dos décadas, viajó a Palestina y Siria bosquejando a los jóvenes beduinos y profundizando sus conocimientos de la cultura del Medio Oriente, que años antes había comenzado a desarrollar en el norte de África con *Fumée d’ambre gris*, el cual solidificó su reputación en París, representando a una tangerina perfumándose ante un incensario, en una paleta de blanco sobre blanco.

Al regresar del viaje se instaló nuevamente en Londres, no muy lejos de la casa de Henry James, con quien le unían tres décadas de amistad, desde su primer encuentro parisino en el salón de Henrietta Reubell. Y aun cuando llevaba siete años sin hacer retratos por encargo, aceptó la co-



JOHN SINGER SARGENT / JAMES. E. PURDY

misión del escritor para hacerlo, en celebración de su setenta cumpleaños. *Henry James*, uno de sus más logrados, trajo vívidamente a un primer plano el mundo interior del autor, manifestado en el luminoso rostro donde se refleja su genio literario. Y aquí debe remarcarse que fue el mismo James quien contribuyó sobremanera a impulsar la carrera de Sargent, especialmente en Inglaterra, introduciéndolo en sociedad y presentándolo a algunos de sus futuros modelos, además de escribir ensayos acerca de los envíos expuestos en salones, principalmente el Salón de París, ciudad donde ambos vivieron los años de formación y donde Sargent se hizo famoso al obtener las medallas acreditándolo como maestro entre sus pares. Trece años mayor, cuando se conocieron James acababa de publicar *The Portrait of a Lady* y Sargent había obtenido su segunda medalla en el Salón con *Madame Ramón Subercaseaux*, Ama-

lia Errázuriz, esposa de un diplomático chileno, quien llegó a ser otra amiga clave del artista.

La importancia de las mujeres en su vida y en su obra signaron el devenir de una existencia nómada, donde los colegas podían aparecer repentinamente y celebrar con él copiosos banquetes –Sargent era también un gran comensal– para al final desaparecer por varios días sin saberse hacia dónde los habría llevado la cena. Pero eran siempre ellas quienes volvían a centrarlo, en una época cuando la mujer se volcó a un proceso de autoafirmación y autotransformación, aprovechado por la comunidad gay para articular y validar sus propios deseos. Así, Isabella Stewart Gardner, importante coleccionista y promotora de promisorios creadores, fue instrumental en hacer conocer a Sargent en las mejores casas bostonianas, amén de encargarle un retrato suyo, por el cual pagó una enorme suma, pero mantuvo fuera de la vista pública hasta la muerte del esposo ya que, como el de *Madame X*, había resultado demasiado osado para las sensibilidades victorianas. Sin embargo, le dio la seguridad económica, el apoyo social y, al estrecharse su amistad, fama de mujeriego, pues se corrió el rumor de que eran amantes, lo cual ellos no desmintieron ni afirmaron, manteniendo una ambigüedad sentimental dable de caracterizar la existencia del pintor, quien nunca se casó ni cortejó abiertamente a mujer alguna.

Por otra parte, Adèle Levis Meyer compartía con Sargent su pasión por la música, la lectura y las veladas artísticas en su salón. *Mrs. Carl Meyer and Her Children* resultó ser otro importante hito en la carrera de Sargent. Pintado poco después de haber sido elegido miembro de la Royal Academy, encantó al público y la crítica, incrementando aún más su prestigio, al romper con los moldes clásicos y apuntar hacia un impresionismo que había empezado a esbozar en *Claude Monet Painting by the Edge of a Wood* unos años antes.

Aline Sassoon, por su lado, acercó a Sargent a la familia real inglesa y en su retrato, *Lady Sassoon*, enfatizó la energía e independencia de quien también sería su promotora y confidente. Y aunque falleció años antes que el artista, Sargent siguió manteniendo el contacto con sus hijos, especialmente su hija Sibyl a quien también pintó, siguiendo su costumbre de llevar a la tela a las mujeres admiradas; y que, como las incondicionales de Proust, también quedaron inscritas en su particular tiempo, estirado por él hasta el final. De hecho, pese a la rapidez con la cual las sociedades se reinventaban en la década de los veinte, Sargent se mantuvo fiel a sus convicciones y formalismos victorianos, yéndose tranquilamente en el sueño, tras haber estado leyendo esa noche el *Dictionnaire philosophique* de Voltaire: un compendio de la Ilustración donde, como el pintor, el filósofo consignó una manera muy personal de percibir el mundo, por encima de los cambios, las modas y los eventos que le tocó vivir. ☪



HENRY JAMES / JOHN SINGER SARGENT



SIN GUÍA PARA PERPLEJOS

Serie de ensayos morales 7: La curiosidad mata al gato. ¿O no?

RUTH CAPRILES

La curiosidad mata al gato, desata los males del mundo, provoca la expulsión del paraíso. O al contrario: es un don en la niñez, una bendición en la vejez, abre las puertas de las maravillas del mundo.

Son dos valoraciones contrarias respecto a esa disposición pertinaz y compulsiva del ser humano. No hay mejor forma de provocar la curiosidad de alguien que darle a guardar una caja cerrada con instrucciones estrictas de no abrirla. Incluso bajo las más graves advertencias, la pobre Pandora no tenía chance y la trampa de Zeus fue una papaya. Lo mismo pasó a Eva con la manzana. Tampoco tenía ella, ni Adán ni el resto de mundo que engendraron, un chance de seguir en el paraíso. Como tampoco lo tuvo Fausto de recobrar su alma.

Por fortuna, hay muchos más cuentos y fábulas que encomian la curiosidad. Viene de inmediato el nombre de Alicia cuya curiosidad la llevó a conocer un mundo maravilloso y a nosotros a entender la física contemporánea; sí, porque en sus viñetas e historias vemos las partículas cuánticas, los huecos negros, los gusanos, la relatividad del tiempo, y todas esas cosas que se han inventado los físicos tras su curiosidad infinita.

Y ni hablemos de Ulises, un tipo que después de la guerra y victoria no regresa a su casa, su reino, su familia y sus súbditos a contarles y



ULISES Y PENÉLOPE / ARCHIVO

compartir la paz. No, él se pierde diez años por curiosidad, tras gigantes, sirenas, ninfas y tempestades. Su odisea se convertiría en un *best-seller* internacional, universal y perenne; un elogio al héroe y un premio a su negligencia al convertir el rescate posterior de esposa, casa y

reino, en última gesta victoriosa.

Y entre los curiosos divinos, Odín, quien se aplicó tormento como sacrificio para obtener el conocimiento de las runas y el destino de los nueve mundos y luego cambió un ojo por una bebida de conocimiento.

NOTA AL MARGEN

Flâneuse hacia el claro del bosque

KEILA VALL DE LA VILLE

Me muevo siguiendo el zigzagueo de quien busca sin saber lo que está buscando

Si todo final que auspicia futuro invita una mirada orbicular, esta entrega de cierre de año va de vuelta a su embrión. Nace de notas al margen. El libro de Marina Gasparini Lagrange *Elocuencia de la mirada* me ha mirado desde el rostro del joven Leonardo Pesaro –en *Pala Pesaro* de Tiziano– desde el momento en que fue publicado. A él llegué con preguntas y sin buscarlas porque encuentro en la historia y la crítica de arte un bosque colmado de misterio, y ante el misterio mi único método es la entrega.

Adentrarse en el libro es acceder a través de la mirada a un territorio invisible, tiempo-espacio en el que lo aparente y oculto se continúan como uno, reino en el que racionalidad y encanto se dan la mano. Indican sus primeras páginas que los once textos, que acercan pintura, literatura, vida, y diríamos, recogimiento, nacen “de la necesidad de dar voz a lo invisible, a las ausencias que intuimos presentes”, al impulso de adentrarse en lo desconocido, un “llamado difícil de eludir”.

Leemos “Busco sin buscar; creo que es así como podría describir mi caminar dentro del museo”, y un camino se ofrece. Apunto en la página 14: “María Zambrano. *Claros del bosque*”: ‘No hay que buscar los claros del bosque ni buscar nada de ellos. Hace falta dar el paso en soledad absoluta –se entra sin pregunta o preconcepción”’.

Atestiguo en estos ensayos la tensión entre quietud y proliferación, y entonces entre palabra y silencio, pregunta y abandono. Imagino el contemplar y transitar de Gasparini, una pizarra de corcho de cuyos alfileres penden fotos, reproducciones, palabras, referencias, y vislumbro la entreverada mirada intelectual, sensible, vinculada al país íntimo y la cartografía del exilio. Su descripción y reflexión estética invita toda posibilidad vital: “El arte, como la vida, es con frecuencia una interrogante, una suspensión indefinida, una vía, entre otras, que hacemos nuestra”. En un texto posterior ha afirmado: “todo comienza con una mirada que primero es un asombro y posteriormente es una pregunta. ¿Por qué? (...). Algo me toca (...). Ver en las imágenes del arte y la literatura ha sido y es para mí dar cuenta de un tránsito interior donde la mirada y el silencio buscan, y posiblemente tengan la gracia de encontrar la palabra que les corresponda”.

Ante la convención que sugiere que en *Pala Pesaro* el niño Leonardo mirando inquisitivo y diáfano invita a entrar, participar de su historia, Gasparini sugiere lo contrario: “...vislumbro un acercamiento que abraza a nuestro tiempo. Él atisba el futuro... dirige la curiosidad de sus ojos hacia la actualidad desde la que siempre lo vemos”. El niño vivo por siempre cruza

miradas. Gasparini lo mira, y él me mira de vuelta a mí. Un solo territorio, bosque, país.

Gasparini cuestiona cada imagen, cada puente o esquina, y a la vez abandona todo intento. “Entro en las imágenes rodeándolas, cuestionándolas, viéndolas de frente de manera inquisitiva, observándolas desde el punto de inflexión que encuentra mi mirada sesgada. Al final (...) me rindo ante ellas con una súplica...”. Al margen apunto: Gasparini, *flâneuse* en el bosque-museo. Zambrano: entrar al bosque es ver y llegarse hasta el límite “del lugar por donde la divinidad partió o la anunciaba. Y (...) seguir de claro en claro, de centro en centro, sin que ninguno de ellos pierda ni desdiga nada”.

Para Zambrano la palabra nace dócil, brota indecisa como un susurro, en balbuceos apenas audibles. Conectar con su verdad requiere enmudecer como ellas. Para Gasparini, “Escribir es respirar fuera del silencio. Es respirar venciendo el silencio”. La mirada y la seña son “un reino donde la vida es siempre ella misma y algo más”. La palabra, opaca, es por instantes linterna o atlas en el bosque.

Atestiguo en estos ensayos y apunto: “tensión entre quietud de la obra y proliferación del deseo, entre silencio y palabra. Renuncia. Más adelante: Contemplación, búsqueda. Abandono: ¡la escritural!”. Imagino a Gasparini en su vagar veneciano o en El Prado, su interrogación ante *El juicio final* o *Las hilanderas*. Vuelvo al *Claros del bosque*: “La palabra llega sin que se busque, como el amor, como la muerte”. ☹



ARTHUR SCHOPENHAUER / ARCHIVO

CAFÉ DEL DÍA

El ruido de una mosca

ROGER VILAIN

Que el culto al silencio haga de las suyas no me extraña: basta salir a la calle para convertirse y acoger esta religión secular. En el *DRAE* observamos varias acepciones para el término y las más pertinentes a propósito de lo que interesa son dos. 1.m. Abstención de hablar; 2.m. Falta de ruido. De semejantes aproximaciones se abre al succulento abanico de implicaturas vinculadas con el mencionado culto. La más importante es el odio a su contraparte, es decir, el ruido en cualquiera de sus manifestaciones. Y aquí comienzo a disentir.

A disentir porque como dijeron los abuelos, ni tan calvo ni con dos pelucas. Del ruido puede uno salir espantado. Te vas con tus peroles a otra parte, abrazas el silencio hasta el final y todos tan contentos. O levantas las orejas, escuchas de verdad, de modo que entre ruido y ruido hallas notas coloridas, modulaciones entrañables, formas auditivas como lomo de gato bajo manos que acarician.

Quien de buenas a primeras despacha todo ruido es a mi juicio un sospechoso. Habrase visto tamaño reduccionismo a la hora de enfrentar el universo. Lo que soy yo, pondría las barbas en remojo, no vaya a ser que embutido en mirada semejante acabe convertido en cíclope, bicho que escudriña apenas con un ojo.

Mira tú, el ruido de una mosca, por ejemplo. Un ruido que ni la valeriana ni el Lexotanil procuran lo que tres minutos ante él. Que el ruido de una mosca revoloteando en tus narices te lleve al Nirvana es la analogía sin más del zumbido de cualquier nevera cuando el reloj marca las tres en punto de la tarde. A que sí. El ruido de una avispa, sumo y sigo. El ruido del venti-

Entonces: ¿Es la curiosidad un vicio o una virtud? Pues depende. Sin duda es una virtud y más, una ventaja de sobrevivencia. La curiosidad estimula el aprendizaje y nos lleva a conocer, crear e inventar adaptaciones a las circunstancias. Y la persona que logra mantener la curiosidad hasta el final de sus días, tendrá razones suficientes para seguir, por más impedida que se encuentre.

Pero los mitos negativos indican que también la curiosidad puede ser un vicio destructivo. A veces, develar un secreto rompe relaciones y destruye naciones. A veces conviene dejar de preguntar por razones sin respuestas. Hay veces cuando la curiosidad es banal o morbo y resulta en envidia o reconcomio. Otras veces es distracción de la tarea pendiente, impide culminar trabajos y cumplir propósitos. Hay veces cuando la curiosidad es intromisión en la vida de los otros, irrespeto de la privacidad y acoso que puede llegar a ser mortal. Que lo digan las víctimas de los *paparazzi*.

Y hay cuando la curiosidad es vigilantismo efectuado por el mismo tirano que decreta que la curiosidad es desobediencia, obliga a leer un solo libro e impone un único dogma.

¿Cómo distinguir? Pues a cada quien le toca ejercer su juicio moral. Si reflexiona sabrá cual curiosidad es sana y cual malsana.

Mientras tanto, y siempre, conviene aplicar la ley universal aristotélica: Ni tanto, ni tan poco. ¡Que la curiosidad no se vuelva obsesión! ☹



EL PASO ERRANTE

Borges en Chacaíto

JUAN PABLO GÓMEZ COVA

No hay dos cerros iguales, pero en cualquier lugar de la tierra la llanura es una y la misma. Borges

A finales de enero de 1982, Jorge Luis Borges se encontraba en Nueva Orleans. Quería pasear su bastón y su mítica ceguera por el French Quarter y adentrarse en algunas de sus rítmicas calles. Como Austin, la ciudad de Luisiana era una de sus preferidas en Estados Unidos. Cuando tocaba regresar a Buenos Aires, María Kodama recibió una llamada de Manuel Jacobo Cartea, a la sazón, directivo del Conac durante el gobierno de Luis Herrera. Cartea era devoto del artifice de “El Aleph” y suplicó por una escala breve en Caracas. Kodama respondió que habría que pensarlo bien, la agenda propia de un *rock star* mundial era poco flexible. Entonces, antes de colgar, Cartea dijo las palabras mágicas, “queremos llevar al maestro Borges a los toros coleados”. Aquello fue suficiente para que Borges sonriera y el Estado venezolano se encargara de todos los detalles logísticos de la visita. En pocos minutos, la agenda estaba copada: conferencias, visita oficial a la Biblioteca Nacional, encuentros con escritores, entrevista televisiva con Carlos Rangel y Sofía Imber, larga caminata desde Sábana Grande hasta el C. C. Chacaíto para la firma de ejemplares en la librería Lectura.

Borges aceptó y asumió los excesivos compromisos sin chistar. La edad y su frágil (y venerable) aspecto, acrecentaban su tolerancia y su empatía. Como siempre, repartió gustoso agudezas, lindezas y donaires. Muy recordada fue la devolución del desdén propinado por la ULA, al negarle el doctorado *honoris causa* por ciertas apreciaciones políticas: “¿Mérida? ¿La famosa por sus ferias y sus corridas de toros?”. En Chacaíto, Borges no dejó de paladear la palabra “llanero”. Y descubrió que era realmen-



JORGE LUIS BORGES Y VASCO SZINETAR / ©VASCO SZINETAR

te hermosa. Por supuesto, no tardó en hacer el paralelismo con el gaucho y el *cowboy*, ese “tipo de pastor ecuestre, hecho a la intemperie, al rigor y a la soledad”. La librería Lectura y su destacado anfitrión, Walter Rodríguez, acogieron con inmejorable calidez al escritor, y este, pensando en la llanura psíquica de la memoria oriental de Walter, solicitó más detalles acerca del “ritual” de los toros coleados, una práctica admirable que él necesitaba vivir “sensorialmente”. Walter le explicó lo que pudo, mientras Borges garabateaba firmas disímiles en los ejemplares que le iban alargando. Si la gente quiere que un ciego firme libros, comprenderán mucho más que un ciego quiera ir a “ver” los toros coleados.

Me pregunto qué pensó Borges de la palabra “Chacaíto” y si habría barruntado unos versos que la contuviesen, mientras caminaba rodeado de un séquito tan extenso. Y quién sabe si imaginó otros versos en el club de Los Cortijos, adonde lo llevaron, finalmente, para el motivo principal del viaje: presentir a llaneros hacien-

do gala de su lírica destreza al galope, mientras agarran la cola al toro. Cuentan que su cara era de profunda emoción, muy aferrado al bastón, mientras le detallaban lo que tenía delante; parecía casi un aeda ancestral presenciando un álgido combate entre dos fornidos guerreros.

En ese entonces, faltaban pocas semanas para que Margaret Thatcher respondiera con dureza a la toma por la fuerza de las Malvinas, desatando uno de los conflictos que diríamos más disparatados, cortos y desiguales de la historia moderna, si no fuese porque una guerra nunca es graciosa para nadie. Borges no se indignó con ese asunto: al contrario, pronosticó tranquilo su desenlace. Supo que había llegado la hora de que la tolerancia democrática volviera a su país. Y aquella derrota militar, por dolorosa que fue, acabó convertida en fase previa a la urgente recuperación de la civilidad y el Estado de derecho en su patria. A fin de cuentas, *siempre la llanura es una y la misma.* ☛

LA FORMA ELUSIVA

El cuerpo flexible de Alejandra Meijer-Werner

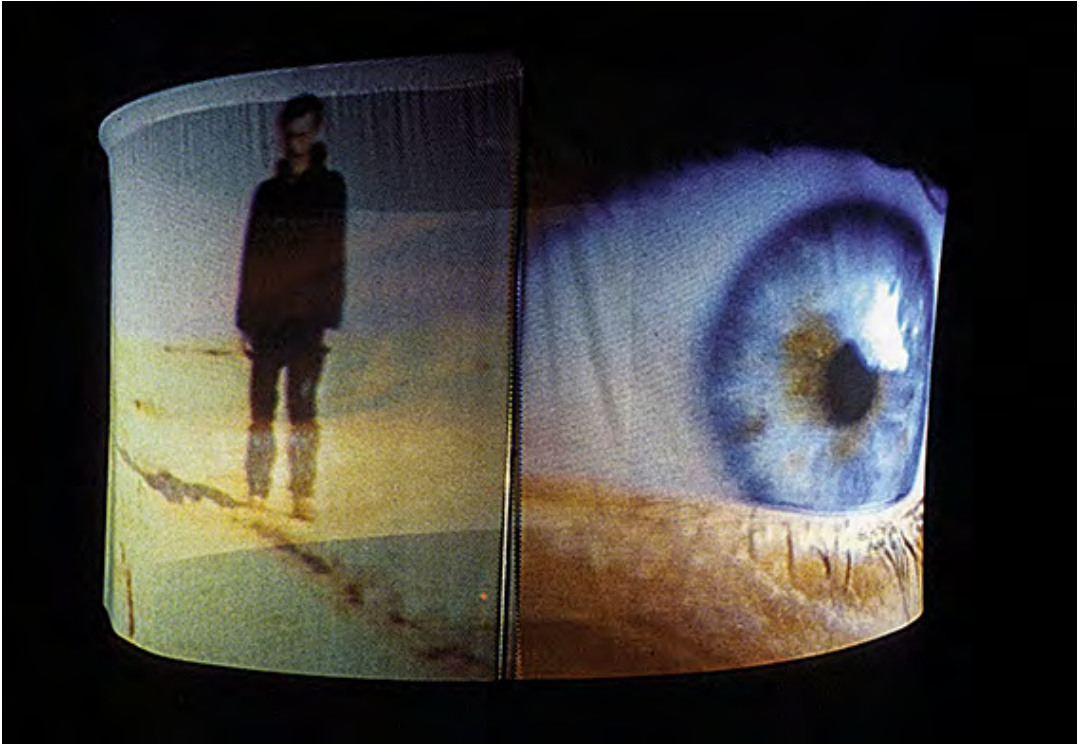
TAHÍA RIVERO

Alexandra Meijer-Werner (1972-2002) fue una artista venezolana de ascendencia alemana y brasileña, nacida en Caracas. Completó su formación en la Rhode Island School of Design, Providence, donde se licenció en Bellas Artes en 1995. Dos años más tarde, en 1997, obtuvo la maestría en arte multidisciplinario y terapia expresiva del Lesley College de Cambridge, Massachusetts. Esa acertada constancia académica, fue la base para los extraordinarios resultados que florecerán en la conformación de un lenguaje propio y en la calidad técnica de sus obras. Desde muy joven le interesó el cine, pero al descubrir las posibilidades del video, lo asumió como herramienta primordial.

Su obra resume una estrategia interdisciplinaria en la que destaca un sutil y fino hilo conceptual que combina artes escénicas, música y coherentes resoluciones tridimensionales como soporte en resonancia con la imagen en movimiento.

En *Kreislauf*, 1997, su primer video-performance, tres videos se proyectan sobre un gran cilindro de tela traslúcida con un acceso al costado. El público se desplaza dentro y alrededor de la proyección creando sombras y yuxtaponiéndose a las imágenes de los bailarines que deambulan en un paisaje desértico. Apreciamos la contraposición entre lo particular y lo general en las tomas cortas y amplias, y la variación de la velocidad de los cuadros que van estructurando las metáforas de lo cíclico y la vida como travesía. El paisaje y la naturaleza venezolanos le apasionaban y se insertan como otro personaje protagonista.

Lo metafísico y espiritual son temas que irradian hacia otras concreciones simbólicas. La circularidad y el desarrollo de la vida, la perfección de la reproducción de las especies como se vislumbra en *Ouroboros*, 1997 o la superposición de una gran muchedumbre tras la búsqueda de lo común y lo unitario, en *Telar invisible*, 2000. Lo



LUZ SOBRE LUZ / ©ALEJANDRA MEIJER-WERNER

simple y lo singular. La libertad de elegir. La búsqueda de nuevas formas de conocimiento en tanto posibilidad de levantarse una y otra vez. Reflexionar y seguir adelante como en *Tras pies, mis pies*, 2000. Expresado desde imágenes veladas, texturas y colores tenues, tomas generales y cercanas que contrastan con vistas violentas de catástrofes y guerras.

Alexandra plantea un discurso vigente, donde el cuerpo es el epicentro de la creación, la espiritualidad y la aspiración por alcanzar la transformación. Un lenguaje que a mi modo de ver encierra visos catárticos, de conjuro. Quería describir los ciclos de vida desde distintos ángulos.

A través de las cinco video-instalaciones realizadas en un lapso de cinco años, advertimos el tratamiento del cuerpo como sujeto activo que con-

tiene y subsiste a las complejas ambivalencias de la contemporaneidad: identidad, género, sexualidad, lo político.

A lo largo de su corta pero fecunda trayectoria, Alexandra Meijer-Werner participó en numerosas exposiciones colectivas como el III y VI Salón Pirelli en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, 1997 y 2001, respectivamente, la VI Bienal de Artes Visuales Christian Dior, Centro Cultural Corp Banca, 1999, y la Viart 98, Caracas, entre otras.

A pesar de su prematuro fallecimiento, su legado se ha conservado gracias a sus padres, quienes después de doce años, quisieron exhibir sus obras más relevantes, en el Centro de Arte Los Galpones de Caracas, como un homenaje a su visionaria creatividad. ☛

MIRADAS SOBRE EL CONTINENTE

Evaristo Fombona

MIRLA ALCIBÍADES

Nuestra figura de hoy nació en Asturias. Decidió abandonar el suelo natal para residenciarse en La Habana, donde tenía familia. En esta isla concluye sus estudios de jurisprudencia, mientras cultivaba amistad con figuras relevantes del lugar; entre los amigos que recuerda están José de la Luz y Caballero, y Antonio Bachiller y Morales.

En la isla, funda dos periódicos, pero la censura de prensa que aplicaba el régimen colonial lo persuadió de abandonar ese territorio. Pensó fijar residencia en México o, tal vez, en Chile. Llegado el momento de tomar la decisión definitiva, Manuel Ancizar y Agustín Zárraga –máximas autoridades del Colegio de Carabobo–, le hablaron tan bien de Venezuela, que lo atrajeron hasta ese suelo.

En 1844 arriba a Puerto Cabello. Recién llegado a esta población, se le presentó un escritor que iniciaba su carrera literaria: le obsequia uno de sus poemas. Era Abigail Lozano.

Sigue a Valencia. De esta ciudad deja un merecido elogio: “Si me fuera lícito escoger sepultura, escogería sepultura en Valencia”. Tal como había hecho en La Habana, muy pronto se vincula con el periodismo como colaborador. A varios de ellos envía sus poemas y otros escritos. En esta ciudad, destaca el aire de libertad que respira. Pasa a Calabozo, donde ejerce como rector del Colegio Nacional.

Estando en Calabozo entra en contacto con la familia del Dr. Manuel Palacio, “tan querido de Bolívar”. Casa con la hija de este, Benigna Palacios.

Finalmente llega a Caracas. Calculo que lo haría al iniciar la década de los 60. Muy pronto se hace dueño de una imprenta y publica constantemente poemas en varios órganos de prensa. Se preocupa por divulgar literatura dirigida a las lectoras venezolanas.

Los datos biográficos que proporciono el día de hoy los he tomado de un texto en varias entregas, que dio a conocer en 1865 nuestro evocado del día. Se valió en ese momento de un periódico caraqueño, para defenderse de unas acusaciones que se leyeron en España. Pero en esa oportunidad no se refiere al trabajo editorial que venía desempeñando.

Si hacemos esa búsqueda veremos que, por ejemplo, en 1861 fue el redactor de la revista *La Floresta*, la que llevaba por subtítulo “Álbum de señoritas”. El interés de proporcionar lectura a las venezolanas se concreta en esta revista así como en varios poemas que ofrecía en los órganos de divulgación periódica.

Pero no concluye ahí sus afanes en este sentido. En 1867 se vale de la imprenta La Concordia, de su propiedad, para ofrecer al público femenino *El arpa eolia*. Es una compilación de poemas dedicada “A la mujer” porque “tú la inspiras -dice, y añade-. Te adoro en mi madre, te adoro en mi esposa, te adoro en mis hijas, última expresión de mi amor en la tierra”. Incluye versos de su autoría a los que suma de varios escritores nacionales, hispanoamericanos y españoles.

A su vez, no fue ajeno a las necesidades de lectura de los niños del país, razón por la cual se vale de su imprenta para reimprimir en 1870 la edición 41 del *Libro de los niños*, obra del español Francisco Martínez de la Rosa. Este libro gozaba de marca preferencia por los receptores del continente.

En realidad, desde la década de los 40 venía publicando poemas en la prensa caraqueña. *El Liberal*, por ejemplo, publicó en 1844 varias muestras de sus manifestaciones en este género. Una de ellas titula “Bolívar”; otra, “A José Antonio Maitín”. De hecho, de emprender la compilación de estas producciones derivaría en un volumen de importantes proporciones.

En alguna oportunidad leí que, en su ancianidad, Evaristo Fombona abandona definitivamente nuestro país, una vez que la esposa ya no lo acompaña. Pero todo indica que no fue así. Pues, hay registros que hablan de sus paseos por la plaza Bolívar de Caracas, mientras lleva de la mano a su pequeño nieto, Rufino. ☛

