

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



NILO PALENZUELA SOBRE NELA OCHOA: Al cabo de los años la artista venezolana ha desarrollado un proceso de conocimiento que le permite ensamblar motivos de la ciencia y la estética, de la expresión plástica y la biología molecular. Las cadenas de genes y cromosomas se entrecruzan en los dominios de un arte donde convergen el arte conceptual, el pop-art, el arte serial de los concretos, el arte cinético, las estructuras aéreas de Gego.



EXPOSICIÓN >> PERMANECERÁ ABIERTA HASTA EL 17 DE AGOSTO

Elías Crespín, el último maestro cinético

Nueve instalaciones realizadas entre 2016 y 2025 reúne *Continuum*, exposición en la Hacienda La Trinidad Parque Cultural, del artista venezolano residiendo en Francia, Elías Crespín

ALBERTO FERNÁNDEZ ROJAS

Hay un dato de la biografía intelectual de Elías Crespín (Caracas, 1965) que se repite sistemáticamente al analizar su trabajo. La pieza *L'onde du midi* (2020) se exhibe como parte de la colección permanente del Museo del Louvre en París. Más allá del fascinante efecto visual que produce la coreografía de los 128 tubos metálicos que la componen, o del logrado contraste que se genera entre la instalación y la arquitectura que la emplaza, se suele destacar que Crespín es el único artista latinoamericano con tal distinción en su currículo. Se trata, entonces, de la validación del arte "periférico" por parte de las instituciones de los centros hegemónicos. Se trata, en el fondo, de esa relación asimétrica de poder entre las provincias y las metrópolis denunciada por la crítica al colonialismo, que algunos de los mejores intelectuales de la región oportunamente han trasladado al estudio de la cultura desde los años sesenta¹. Parece urgente insistir en que la relevancia del trabajo de Crespín no reside en tal validación, sino en la función que cumple en el devenir del arte como hecho social y su historia. Así, conviene reflexionar sobre su inscripción en la escena venezolana, donde dicha función se revela de primer orden.

La obra de Elías Crespín hace parte de la fecunda tradición abstracto-geométrica iniciada en el país por los integrantes del Taller Libre de Arte de Caracas y el grupo Los Disidentes desde París a mediados del siglo XX, herederos de las vanguardias históricas y de maestros europeos como Piet Mondrian y Kazimir Malévich. Los creadores contemporáneos que trabajan a partir de la reinterpretación de ese legado, que conciben esas formas como una suerte de ruina (simbólica) que sobrevive a la modernidad, pueden dividirse teóricamente en dos grandes grupos². Quienes se apropian de la geometría, la amalgaman con estrategias del conceptualismo y la transforman en dispositivos críticos con los que revisan el proyecto moderno venezolano; y aquellos que se autoimpusieron la tarea de continuar las investigaciones iniciadas por maestros locales como Jesús Soto, Gego, Carlos Cruz-Diez y Alejandro Otero, valiéndose de las tecnologías y los materiales que ofrece el presente. Dentro de este segundo grupo destacan Magdalena Fernández y Elías Crespín. Lejos de engrosar las filas de la infértil academia abstracto-geométrica-cinética que sigue vigente en el país, ambos son autores de un arte antológico, que se apoya en un riquísimo acervo cultural para aportar nuevo conocimiento. Sin embargo, conviene señalar que sus obras están lejos de constituir un *corpus* homogé-



ELÍAS CRESPIÑ / @GUSTAVO LÓPEZ

neo. Por ejemplo, mientras que Fernández la contamina con la naturaleza y el cuerpo social, Crespín conserva la asepsia de la geometría moderna para así proyectarse como el último maestro cinético.

El paralelismo con Soto resulta inevitable en este punto³. Elías Crespín emigró a Francia en el año 2008 y se vinculó con la histórica galería Denise René, como siguiendo los pasos del artista cinético por antonomasia de Venezuela. El dato es diciente si se piensa que, parafraseando a Serge Guilbaut, Nueva York robó la idea de arte moderno a París en los años cuarenta, por lo que esa ciudad estadounidense desbancó a la capital francesa como principal foco de atracción de la intelectualidad latinoamericana. Nueva York se convirtió en ese lugar donde todo ocurre y todos quieren ir. La situación es diferente en la actualidad. La actividad creadora está diseminada en varios polos de producción, mientras que "la gran manzana" permanece como centro neurálgico de comercialización. Volviendo a la obra de Crespín, es importante señalar cómo él asume deliberadamente lo esencial del marco conceptual que fundamentó el quehacer de Soto. De acuerdo con sus explicaciones, su objetivo es escenificar el movimiento de la materia y, en consecuencia, generar imágenes que integran el tiempo y el es-

pacio. También es enfático en señalar que en sus obras "no hay un mensaje, un deseo de transmitir"⁴; es decir, no aspiran a comunicar algo más que su propia entidad formal. Crespín reivindica, así, la concepción modernista de un arte puro, basada en los conceptos de autonomía, pues niega toda agencia geográfica, social o política, y universalismo, al pretender una misma decodificación tanto de la audiencia parisina como de la caraqueña. Crespín asume, en última instancia, ese discurso hegemónico de las artes visuales occidentales. Y lo hace, prácticamente, de manera acrítica. Esto explica su empeño en ejecutar formas perfectas, resplandecientes, que se afirman como un hecho estrictamente visual y rechazan toda contaminación del contexto. También explica que su sofisticado trabajo pueda quedar reducido a categorías –cuando menos problemáticas– como "hazaña técnica" o "belleza silenciosa", que niegan al arte su condición intrínseca de expresión humana⁵. Porque el arte, para ser tal, siempre comunica. Sea como sea, es posible trazar una línea de continuidad entre Mondrian, Soto y Crespín, que a su vez ejemplifica la cadena del conocimiento.

También existen unas pocas, pero importantes diferencias, como es apenas lógico. Una de ellas es la naturaleza del movimiento entre las obras de

Elías Crespín y sus antecesores cinéticos. Crespín utiliza motores y programas de computación para conseguir que las formas geométricas dancen suspendidas en el aire, mientras que la constelación de artistas locales encabezada por Soto se valió de efectos ópticos para (des)plegar o (des)materalizar volúmenes. El cinetismo venezolano es esencialmente un arte de ilusiones, apariciones y espectros, que son desencadenados por la acción conjunta de la mirada y el desplazamiento del espectador. Se trata de una geometría humanística. Y este modelo artístico se mantuvo inalterable hasta la irrupción de Elías Crespín, quien lo hace físico, casi robótico. La suya es una geometría performativa, cuya locomoción es autónoma, en el sentido que no requiere ser activada por el público. Aquí el paralelismo con Gego, su abuela materna y primera maestra, resulta inevitable. Los primeros trabajos de Crespín presentan una fuerte influencia de esta artista excepcional. De Gego, de sus formas orgánicas y de belleza caprichosa, de su geometría profundamente vital, viene el interés del entonces joven Crespín por levantar formas levisimas en el espacio, por conseguir estructuras transparentes que logren contener dicho espacio, por proyectar sombras que marcan el prístino cubo blanco en tanto dispositivo expositivo o por tejer

delicadas retículas a partir de finísimos alambres y sus anudamientos. Esto último, la urdimbre artesanal y sus indicios del cuerpo, desaparece por completo en su obra madura, que se torna cada vez más fría, racional y cuidadosamente programada. Entonces, la analogía con Gego es oportuna para entender el modo en que Crespín se acerca a la ciencia y la tecnología. Ambos se formaron bajo el rigor de las ciencias exactas: ella se graduó como ingeniera-arquitecta en la Universidad de Stuttgart antes de emigrar a tierras latinoamericanas en 1939, y él se formó como ingeniero de sistemas en la Universidad Central de Venezuela antes de emprender el viaje inverso al continente europeo casi setenta años más tarde. Y, más significativo, ambos se valen del conocimiento profundo de las matemáticas para producir imágenes de una poesía incuestionable. Poesía, poética (como discurso), texto (expandido), mensaje (ambiguo, susceptible de múltiples interpretaciones); eso que paradójicamente Crespín parece rechazar de plano.

La otra gran diferencia tiene que ver con el contexto histórico en el que dichas obras se inscriben. Aquel cinetismo "clásico", cuyo *corpus* principal lo formularon Soto, Cruz-Diez y Otero, tiene como marco la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y la transición y consolidación de la democracia en el país. Dicha coyuntura es capital para explicar cómo las formas abstracto-geométricas consiguieron encarnar un arte hegemónico, tan poderoso que se impuso sobre las demás imágenes de la modernidad hasta bien entrados los años ochenta. La élite política y empresarial que afianzó el proyecto democrático, gracias a los recursos derivados de la bonanza petrolera, escogió esas formas como los significantes que mejor comunicaban su ideología en el campo simbólico y las apoyó con prodigalidad. Por este motivo, Marta Traba las interpretó brillantemente como un "arte oficial", mientras que Luis Pérez Oramas las catalogó como el único "pensamiento fuerte" de las artes visuales venezolanas⁶.

(Continúa en la página 2)

- 1 Dan cuenta de ello autores como Ángel Rama, Marta Traba, Néstor García Canclini, Juan Acha, Aracy Amaral, Gerardo Mosquera, Nelly Richard, entre otros.
- 2 Desarrollo la idea de la geometría como ruina moderna en: Alberto Fernández Rojas, "Alexander Apóstol: geometría travestida", en: *El Nacional (Papel Literario)*, 17 de noviembre de 2024.
- 3 No deja de ser sintomático que Crespín señale su encuentro con un "maravilloso" cubo de nylon de Jesús Soto como uno de los "disparadores" de su arte: "Me encantaba esa obra y en algún momento la conecté con algoritmos matemáticos que generaran movimiento y que, de alguna manera, le transmitieran ese movimiento a esa pieza. Esa es una primera imagen y un punto de inflexión, digamos que imaginario". Elena Alemán, "Elías Crespín: 'En mi obra no hay un mensaje, no hay un deseo de transmitir'", en: *El Nacional*, 1 de junio de 2025.
- 4 *Ibidem*.
- 5 Fernando Rodríguez, "Elías Crespín", en: *El Nacional*, 8 de junio de 2025.
- 6 Marta Traba, *Mirar en Caracas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1974, p. 124. Luis Pérez Oramas, "La invención de la continuidad", en: *La invención de la continuidad*, Cat. exp., Caracas, Galería de Arte Nacional, 1997, p. 12.

ENTREVISTA >> EMILIA AZCÁRATE, ARTISTA VENEZOLANA RESIDENCIADA EN ESPAÑA

¿Cómo se escribe la palabra luz desde el color?

Negro / Primarios es el nombre de la más reciente exposición de Emilia Azcárate (1964), presentada por Espacio Arte al Cubo (Caracas), en colaboración con la galería Henrique Faría New York. La exposición estará abierta hasta el próximo 16 de agosto



EMILIA AZCÁRATE / CORTESÍA

ALBA FREITAS

W Mi fijación por el color empezó cuando yo era niña. Vivía en un entorno natural muy particular donde había unos paisajes increíbles, yo veía la luz en el cielo y veía islas en el cielo, veía cosas en los atardeceres. Constantemente en el mar veía la forma de la luz, el destello, los brillos, el agua...”

A Emilia Azcárate no hay luz o color que le resulte indiferente. Cuando era niña pasaba el tiempo alelada por la belleza inusual de la naturaleza que la rodeaba en Pertigalete, una pequeña localidad a orillas del mar Caribe, en el estado Anzoátegui. Algunas veces, veía islas en el cielo, otras los atardeceres la esperaban para impresionarla con sus luces y colores. En el día podía encontrarles ritmo, color y forma a los destellos de luz. Se pasaba las horas viendo cómo el brillo latía con el agua. La tierra, la arena y el verde la acompañaban siempre en una fijación por los colores que, en ese momento, no sabía que la llevaría a convertirse en artista plástica. Meditaba, eso sí, rodeada por esos espacios que parecían reales pero, al mismo tiempo, tenía la certeza de que no lo eran: existían solo en su mirada, cuando se detenía a reflexionar sobre lo que la rodeaba.

Tardó poco en comprender que lo que la hacía feliz era la pintura. Lo hizo a los 18 años, dos semanas después de empezar a estudiar en la escuela Saint Martin's School of Art de Londres, de la que egresó en 1986. Al principio, pensaba que quería ser interiorista, luego se dio cuenta de que su felicidad estaba en pintar cuadros en los que la luz y los colores que tanto le llamaban la atención podían convivir. Aunque a veces hace instalaciones o esculturas, Azcárate se dedica sobre todo a la pintura. Eso es lo que más le gusta hacer.

Desde muy joven empezó un proceso

creativo que nunca se detuvo, con una estructura fija que la lleva a crear, investigar y profundizar sobre los temas que le interesan. En el caso de la exposición *Negro / Primarios*, la primera que realiza en Venezuela en 15 años, es la luz y cómo esta, al ser interpretada por el cerebro, lleva al espectador a percibir los colores en todas sus tonalidades. ¿Existe, entonces, realmente el color? Esa es una de las preguntas que se hace la artista en su exposición, una muestra con la que vuelve a esos espacios reales y no reales a la vez que observaba con asiduidad desde niña.

El proceso de Emilia Azcárate al crear es siempre el mismo. Primero, investiga. Aunque no llega a profundizar en *Negro / Primarios*, inaugurada el pasado 26 de junio en el Espacio Arte al Cubo en alianza con Henrique Faría New York, sí hay un aspecto científico en la muestra que comenzó a pintar poco antes de que iniciara la pandemia por el covid-19 a principios de 2020. No se considera una científica, pero la ciencia sí le ha dado ideas para pintar y crear. Luego de la investigación, Azcárate crea una serie de reglas que después, si su ojo así se lo indica, las rompe. Todo depende, explica, de lo que le vaya pidiendo la pintura. “A la hora de trabajar, aunque tengas unas ideas muy fijas, el ojo te va también guiando, la mente te va diciendo otras cosas. Ahí voy tomando las decisiones que en definitiva me interesan más”, revela.

A la artista le interesa la obra en sí, la idea es solo el comienzo. En el proceso, la noción inicial que tenía de lo que quería pintar puede mutar. Solo sabe que la obra está lista cuando, al apreciarla, siente un “latigazo” en su retina, de resto se deja llevar por lo que va viendo y responde a lo que le pide su creación. El proceso creativo, entonces, lo describe como un complejo hilo conductor en el que intervienen múltiples factores. Para ella, no hay comienzo

o final al momento de pintar. Está en permanente búsqueda, con los ojos y la mente abiertos ante lo que la rodea. Así fue como inició el proceso detrás de su más reciente muestra.

Antes de que iniciara la pandemia, Azcárate estaba viendo unos cuadros suyos que se caracterizaban por ser todos de color negro. Entonces se le ocurrió la idea que daría origen a *Negro / Primarios*. La muestra surge, además, tras años en los que se dedicó a un proyecto de investigación profunda de las pinturas que se hicieron de castas en el siglo XVIII en América, y todo lo relacionado al tema del mestizaje. Así fue como empezó a trabajar con los tres colores primarios y a partir de ese trabajo se le ocurrió seguir explorando el tema del color y su relación con el fenómeno de la luz.

Le interesaba que al terminar los cuadros se expusieran en el Cubo Negro de Caracas por considerarlo un edificio emblemático de la ciudad. Así lo hizo: su trabajo finalmente se programó para inaugurarse en 2023. Por uno u otro motivo, la exposición comenzó a posponerse. Azcárate recibió una invitación para pintar en Madrid, España, país en el que reside desde hace más de diez años. Luego, llegaron más y más motivos que fueron alargando la fecha por dos años en los que nunca dejó de pintar. Ahora, finalmente, está de regreso a su país, con la emoción que le genera poder convivir con el mundo cultural venezolano para mostrar el resultado. La exposición tiene un texto crítico escrito por Tahía Rivero, quien en una oportunidad conversó con Azcárate sobre una serie de artistas venezolanos que trabajaron los temas de los colores negro y blanco. Desde entonces, a la investigadora le encantó la idea de que fuera la encargada del texto sobre su trabajo.

Negro / Primarios está compuesta por siete pinturas que parten del blan-

co, otras siete del negro, hay 25 y 30 dibujos de distintos formatos y un coplanar que se podrán apreciar hasta el 16 de agosto. La exposición, en palabras de la artista, está compuesta por todos los colores primarios. La serie de pinturas negras están compuestas por los tres colores primarios y en la serie de pinturas blancas está el blanco y los tres colores primarios. Al principio, toda la exposición era blanco-negro hasta que se le ocurrió hacer una serie de dibujos para darle un poco de alegría, sentía que eso era lo que le hacía falta para considerarla terminada. En algunos de esos dibujos usó el papel negro, en otros, dijo la artista, usó cuatro colores primarios, basándose en que la teoría del color se ha ido transformando a través de los siglos.

En la exposición, además, utilizó un tono de color negro que ella misma creó hace muchos años a partir de una mezcla específica de los tonos primarios. Para ella, ese color es su negro primario, el tono primigenio y origen de todo. Así, pues, el nombre de la exposición surgió solo y gracias a un juego de palabras entre Negro Primero, una reconocida figura para Venezuela en su historia, y el negro primario de sus obras, las cuales pintó todas en el país, un hogar del que no se ha desligado a pesar de la ausencia. “Tengo 15 años que no expongo en Venezuela y de repente se me empezaron a manifestar muchas cosas que vienen desde mi infancia, que fue cuando más viví en Venezuela. El tema de los colores primarios es también los de nuestra bandera, una elección que no es ninguna casualidad”, comenta.

Los cuadros, aunque gozan de una exacta geometría y diversos planos, están todos relacionados por un alfabeto con el que Azcárate ha trabajado desde 2014. Este alfabeto, explica la investigadora, lo utiliza con frecuencia como si fuera una especie de plano arquitect-

tónico que la ayuda a crear. En cada una de sus piezas además está escrita la palabra “luz” en distintos idiomas, una decisión que tomó al entender que sin la luz nadie es capaz de apreciar el color que, a su vez, es tan solo una percepción de la mente. En sus cuadros invita al espectador a contemplar pausadamente y en silencio cómo la palabra “luz” puede surgir en medio de un fondo de una negrura casi absoluta en la que hay muy pocas variaciones tonales en medio de juegos de espacios negativos. La luz y el color vuelven entonces a ser protagonistas para Azcárate y el foco central de su atención.

“Esos temas me interesan porque me parece que existen pero no existen, como la mente y los pensamientos. Los pensamientos surgen y cambian muy rápidamente en la mente. El color es algo que también surge por la mente. Son cosas que he ido investigando y que me llaman la atención”, comenta la creadora, de 61 años de edad con una prolifera carrera artística en la que ha trabajado, por muchos años con Juan Carlos Ledezma, venezolano radicado en Nueva York que, al igual que ella, nunca se ha desvinculado de Venezuela. Ledezma es un experto en abstracción que la ha acompañado en la curaduría de sus exposiciones por años. *Negro / Primarios* no es la excepción. Entre Ledezma y Azcárate hay una alianza desde hace mucho tiempo, no solo han construido una profunda amistad, sino también un buen equipo de trabajo al momento de investigar sus inquietudes artísticas.

Ledezma, asegura la investigadora, enriquece su trabajo al dar otro punto de vista y, a pesar de la distancia, trabajaron juntos en lo concerniente al fenómeno del color y la abstracción, tópicos en los que él es un experto y dio un aporte inigualable. Las nociones occidentales de la abstracción, así como las tradiciones espirituales orientales, están presentes en las creaciones de *Negro / Primarios*. En el fondo de su corazón, muy arraigado por el paso de los años, están las creencias filosóficas de Emilia Azcárate, unas creencias que pone en práctica en su obra y en todo lo que hace, porque si no sería una artista superficial.

Azcárate no cree en el castigo. Cree que el ser humano comete errores y está en capacidad de resolverlo. Sus creencias, las cuales percibe que se manifiestan cada vez que observa un rayo de luz brillar sobre el agua tal como ocurría cuando era niña, las lleva tan adentro de su corazón que inevitablemente se manifiestan en cada aspecto de su vida. En medio de esas tonalidades aparentemente monocromáticas de *Negro / Primarios* se puede apreciar la luz que surge en medio del color, pero también una parte de la esencia misma que caracteriza a Emilia Azcárate como persona. ☉

Elías Crespín, el último maestro cinético

(Viene de la página 1)

El (pos)cinetismo de Elías Crespín se inscribe en un país diferente, signado por el socialismo del siglo XXI y la crisis inmarcesible que afecta a todos los ámbitos de la vida nacional. En este contexto la cultura, por su poder liberador, se ha visto espacialmente afectada. La estrategia del régimen bolivariano pasa por favorecer un arte de cuestionable valor estético, ético y técnico, y castigar a los mejores creadores por no ser funcionales a sus intereses autocráticos. De ahí que, en un gesto anacrónico, reviva el cadáver del más caduco realismo socialista y lo proyecte como su canon artístico. De ahí que el (pos)cinetismo de Crespín no sea merecedor del apoyo institucional, ese que permitió a sus antecesores hacer algunas de las obras capitales de la historia del arte en Venezuela.

El acervo que lo posibilita, el discurso progresista que transmite y la perfección técnica que exhibe lo hacen incompatible con la pobreza conceptual y visual del canon bolivariano. Parece muy difícil que Crespín exponga en la otrora ejemplar red de museos estatales o que este gobierno le comisione la realización de un trabajo para el espacio público. ¿Acaso no tendría más sentido que una pieza como *L'onde du midi* flotara en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, en diálogo con las de Soto y Gego, antes que en el Museo del Louvre? Todo esto es dicente del mérito de Elías Crespín, quien está produciendo una obra que resiste la comparación con los grandes maestros abstractos en una situación tan adversa. Una obra que, al insistir en los postulados de la utopía moderna, tiene la virtud de recordarle a los venezolanos la posibilidad de un mejor porvenir.



ELÍAS CRESPIÑ TRABAJANDO – JULIETTE VALENTIN / © ATELIER ELÍAS CRESPIÑ

EXPOSICIÓN >> EN TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES – TEA, 2024

En las secuencias de Nela Ochoa

El texto que sigue es una adaptación del autor para *Papel Literario*. Más amplio y con otros motivos de reflexión se encuentra en el catálogo de la exposición Y. La muestra tuvo lugar en TEA (Tenerife Espacio de las Artes) entre los meses de mayo-septiembre de 2024

NILO PALENZUELA

*Bordan el manto terrestre, mares, montañas y seres vivos...
Tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas*
Remedios Varo

*En el punto fijo del mundo giratorio.
Ni carne ni sin carne.
Ni desde ni hacia. En el punto fijo, allí está la danza.*
T. S. Eliot

La artista Nela Ochoa se forma en el espacio de la cultura venezolana de los años setenta y ochenta en el que confluyen figuras destacadísimas del arte, la literatura y la filosofía, la arquitectura, la música, la danza. El universalismo de Caracas y su capacidad de diálogo con las más diversas corrientes es un hecho conocido: grandes artistas europeos colaboran o participan en los museos o en las universidades, desde Alexander Calder a la coreógrafa Pina Bausch; al tiempo, el artista Jesús Soto expone en las más importantes ciudades europeas y americanas; también Soto colabora con uno de sus *penetrables* en la muestra de *Escultura en la calle* que se celebra en Santa Cruz de Tenerife durante 1973. Esta obra se ha expuesto en TEA en fechas recientes. También la arquitectura venezolana, desde su presencia en el MoMA de mediados de siglo, ha ejercido amplia influencia internacional.

Nela Ochoa estudia en el Instituto Neumann y tiene como profesoras a la artista Gego y a la poeta y ensayista Hanni Ossott. El universalismo, al margen de que tenga como eje cierta afirmación identitaria, se proyecta entonces en todas las direcciones. La hora de la política y de las revueltas estudiantiles también sigue presente.

Al comienzo de los ochenta se traslada a París. Se encuentra con otras tendencias de creación, también con escritores como Antonio López Ortega y con el poeta e historiador de arte Luis Pérez Oramas, que entonces ha sumado a las indagaciones en poesía latinoamericana la investigación sobre Armando Reverón y Diego Velázquez. Nela Ochoa llega a Francia para seguir sus estudios de danza contemporánea. El proceso de aprendizaje avanza entre estímulos que proceden del arte, la literatura, el pensamiento y la danza, y de cinco años de vida parisina.

A finales de 1985 regresa a Caracas y retoma viejas experiencias y desarrolla una intensa actividad que termina por aproximar danza, pintura y videoarte: también persiste en el activismo político desde la ladera feminista y desde la ecología. Y junto a ello, el desenfado del medio en que se desenvuelve y donde pueden coincidir lecturas de T. S. Eliot y de revistas literarias de sus amigos, espectáculos en el Teatro Teresa Carreño o en el Teatro Nacional, música clásica y discos de “los duros del rock” en SonoRodven. Desde entonces han transcurrido casi cuarenta años de actividad artística.



BUCANEER HELIX, 2008, MIAMI BEACH BOTANICAL GARDEN – NELA OCHOA / ©NELA OCHOA

Condición de transterrada

La exposición Y, celebrada en Tenerife Espacio de las Artes a mediados de 2024, recoge piezas de las últimas décadas y, también, nuevas obras que realiza desde la condición del exilio o, por decirlo de otra manera, bajo la condición de “transterrada”. Este hecho, como es conocido en las Islas Canarias, afecta a numerosos intelectuales venezolanos y, sobre todo, a amplios sectores de la población. Nela Ochoa emite en Y un discurso profundamente político desde el dominio del arte. En su obra, en sus instalaciones, en su “gestografía”, invita a transitar por territorios que, aun en la distancia, se vuelven convergentes: el trabajo conceptual, la elaboración pictórica, el *objet trouvé*, el tejido y el arte de la costura, el movimiento y la danza.

Nela Ochoa, que procede del campo de la danza, conoce bien que un cuerpo, al moverse alrededor de un eje invisible, describe secuencias que se vuelven repetitivas y que puede trazar movimientos helicoidales o giros en espiral. En su interés por la genética da un paso más. Investiga la transmisión de la herencia desde la biología molecular. Aquí se habla de dobles hélices, de estructuras en espiral de ADN, de lecturas de códigos, de letras que se combinan o desplazan y que se cifran físicamente. Del movimiento exterior al movimiento interior... y a la inversa. Movida por este interés, Ochoa investiga en el campo de la plástica.

En la indagación sobre los conjuntos de cromosomas y las secuencias genéticas, sobre los rasgos que determinan un cuerpo o un comportamiento psíquico, ha transitado la obra de la artista desde comienzos del siglo XXI. Sus piezas a menudo traducen las series genéticas representadas por letras, en equivalentes de color, en representación de objetos, de animales y plantas; en otras, las obras reproducen los códigos genéticos representados por las letras mismas, los cromosomas XY-XX y diversas secuencias de ADN. Y las traslada en piezas que siguen un código serial que procede del arte pop o de la experiencia reticular de las vanguardias históricas. En los espacios del Jardín Botánico de Miami Beach podían verse durante 2008 grandes piezas en forma de espiral que eran una *translation* de sus investigaciones: *Anorexia Helix*, *Buccaneer Helix*... Más pequeñas, pero no menos expresivas, resultan también *Toxic*

(2004) y *Fósil* (2008-2010), con encadenamientos de diminutas figuras plásticas, de juguetes, donde hace un homenaje a Matt Ridley y su *Genoma*, el libro que habla de los veintitrés pares de cromosomas del ser humano. Ahora, en TEA, hallamos *Hermafrodita* (2020), *Interferencia-SRY* (2021), *Materia gris incompleta 2* (2024)...

Al cabo de los años la artista venezolana ha desarrollado un proceso de conocimiento que le permite ensamblar motivos de la ciencia y la estética, de la expresión plástica y la biología molecular. Las cadenas de genes y cromosomas se entrecruzan en los dominios de un arte donde convergen el arte conceptual, el pop-art, el arte serial de los concretos, el arte cinético, las estructuras aéreas de Gego... La artista traduce elementos de aquí y de allá, de las ciencias, del arte y del mundo del consumo. *Trama* un presente particular.

En la primera década del siglo trabaja en la expresión visual de secuen-

cias genéticas relacionadas con el cáncer de mama en *BRCA* (2001) y de secuencias del algodón en *Semillas del matadero* (2002), de la relación ATCGN del pétalo de la rosa en *Ni con el pétalo* (2004), o hace algo similar con *Gen Hibiscus* (2006). Diversas obras adquieren entonces este perfil. A veces se trata de encadenamientos de letras que pueden corresponder con hallazgos en el ámbito molecular; otras, de series que trasladan un orden secuencial genético: trabas del sujetador, cucharillas coloreadas, unos dedos plásticos con uñas pintadas... Órdenes repetitivos y secuencias: así se desarrolla una obra que crece sobre la memoria de las series de Warhol, de las experimentaciones cinéticas, del *ready-made* multiplicado... Así despliega una trayectoria en constante *corsi e recorsi* sobre motivos e ideas. Su sintaxis de letras se presenta, sin embargo, con estructuras visuales equivalentes a los tapices de letras de Paul Klee y del *povera*



FÓSIL (DETALLE), 2010 – NELA OCHOA / ©CARLOS GERMÁN ROJAS

Alighiero Boetti, o de las composiciones concretas de los poetas brasileños. Letras, tapices, órdenes seriales, secuencias... Los referentes pueden multiplicarse.

Cuerpo cifrado

Desde cierta perspectiva ajena al arte contemporáneo también puede decirse: todo cuerpo está cifrado, todo cuerpo se trama con letras, números y símbolos que hablan de lo interior y lo exterior, de rituales que religan lo más elemental y cotidiano con lo que trasciende o está más allá, como en *Water Rituals* (1993): la cabeza de una mujer filmada bajo la ducha o traspasada por una placa de rayos X, el agua que se precipita en espiral hacia los abismos o la luna que se mueve en la noche. El cuerpo traza sus correspondencias. Así desde los antiguos, en esta y en otras latitudes culturales; así en el cuerpo cubierto de letras de las representaciones de Aratea en el siglo IX o en las representaciones en árabe de las danzas sufíes; así en los dibujos de Hanuman, el dios hindú, el mono gramático de Rajastán.

Desde la indagación en el campo de la genética, Ochoa avanza por un espacio particular que, sin embargo, no llega a los extremos en los que se han movido otros creadores en el dominio del arte contemporáneo. Ochoa guarda un equilibrio formal y conceptual que soslaya, y acaso critica los excesos de la manipulación genética en los dominios del arte, ya la creación de un conejo verde, un GFP Bunny, ya la creación de figuras y rostros en serie a partir del ADN encontrado en la calle, en las colillas, en chicles tirados aquí o allá, en esa suerte de reverso genético del *objet trouvé* que practica Heather Dewey-Hagborg. Su motivación tiene que ver con el cuerpo, con la memoria, en una dimensión que se vuelve política. La exposición Y es un discurso que habla de la violencia.

Volvemos a las salas contiguas del TEA, donde se encuentra Óscar Domínguez (1906-1957). Más allá de la personalidad de este pintor surrealista que podía ir a toda prisa de la ternura a la violencia –como bien conocieron sus amigos parisinos, especialmente Victor Brauner–, el surrealista canario realiza en los años cuarenta lienzos donde pueden encontrarse una máquina de coser, tejidos, referencias a la costura, y sobre todo, armas. Concluida la Segunda Guerra Mundial, en París, Domínguez realiza diversos cuadros vinculados a la violencia, con una pistola siempre a la vista: *Naturaleza muerta con revólver* (1946), *Revolución* (1947), de *El caballo de Troya* (1947) *Composición con revólver* (1949), *Fruitero y revólver* (1949). Más allá de las referencias que arrastran estos cuadros en el seno del surrealismo o que se vinculan a la actitud autodestructiva de Domínguez, la obsesiva presencia del revólver es el emblema sombrío del contexto histórico. Domínguez habla de la destrucción, de la violencia. La representación del revólver estaba ya presente durante la guerra y se expresaba con título que sugería que nada volvería a ser igual: *La fin du voyage* (1943). Es la misma época en que el surrealista canario pinta *La couturière* (1943) y *La costurera* (1946). Frente al arte de la mujer, las armas, el final de una cultura.

Nela Ochoa habla también de esto: la cultura en la que se expresan sus obras ha crecido después de la caída de un orden, pero también bajo las nuevas irrupciones de la guerra y de los estados coercitivos. La irrupción de la violencia desplaza las placas tectónicas, hace coincidir épocas y establece vasos comunicantes entre cosas alejadas. La ciencia y el arte, la alta tecnología y la expresión plástica, como la naturaleza misma, se hallan bajo el dominio del desastre. Es la manera de inscribir nuevas secuencias en la genealogía de la historia.

(Continúa en la página 4)

En las secuencias de Nela Ochoa

(Viene de la página 3)

Obsesiones y hallazgos

De Vietnam a nuestros días, del totalitarismo estatal a la persecución de las ideas y a la represión de los ciudadanos, de la invasión bélica a la persistente rapiña neocolonial, ¿qué otras guerras o genocidios han venido a superponerse a la que se había presentado como un fin de *voyage*, como un “último viaje”? ¿qué otras barbaridades se añaden a las de Vietnam, a las de Ucrania, a las de Gaza, a las de Ruanda y Sudán?, ¿qué otras violencias a las que han secundado tantos estados latinoamericanos y a las que crecen en Europa? El revólver y la costura, la máquina de coser y la máquina de matar, Ochoa vuelve a sus obsesiones y a sus hallazgos... y da un paso: es la muerte violenta la que abre el trauma para la vida, la que acaba con la libertad y la existencia. Es el arte quien no puede coser ni dar sutura por completo a lo que los Estados destruyen; tampoco puede poner freno a las ondas sin fin del poder que todo lo quiere para sí. Puede religar y recordar, sin embargo; puede echar mano de la memoria del arte contemporáneo y sus expresiones de libertad, de voces, gritos, relatos de unos y de otros. La artista adquiere así un discurso que señala, denuncia y acusa.

La exposición *Y* es el resultado de un compromiso que es artístico y político. Dos piezas de *Carne de cañón* (2006-2019) cuelgan al fondo de la sala: *Carne de cañón-Bandera* (2017) y *Carne de cañón-Milico* (2019). Se trata, en apariencia, de enormes trozos de carne colgados al modo de un matadero. Nela Ochoa, conviene recordar, tuvo la experiencia de exponer su trabajo en la última década del siglo XX en La Ganadera, antiguo matadero de Maracay, en el estado Aragua. Comenzó allí la génesis de estas piezas. Aparecían telas colgadas, al modo de piezas de animales sacrificados, sobre las que imprimía imágenes de radiografías de torsos. *Work in progress*, Nela Ochoa vuelve ahora a estas piezas y las transforma, o las articula con otras para emprender nuevas significaciones. Desde 2006 son telas cosidas y volumétricas: torsos, “carne de cañón”.

Desde cierto ángulo Ochoa opera desde el arte con la memoria de lo siniestro, con lo ominoso. En ello transita por el camino de artistas de generaciones anteriores y, también, de su propia promoción. El freudiano *Das unheimliche* había dado mucho de sí para las *puppen*, las *poupées*, las muñecas rodeadas de alambre de Hans Bellmer y Unika Zurn, o para ese mundo siniestro que se expresa en el primer filme de Christian Boltanski y en *Les enfants de Dijon* o en tantas de sus instalaciones. Lo siniestro está asimismo en la manera de operar de Doris Salcedo cuando toma los nombres de asesinados en Colombia y los graba en las sábanas que cubren la plaza de Bolívar en Bogotá; o cuando reescribe nombres de asesinados en sus instalaciones de Chicago y Madrid. Lo siniestro, no obstante, parece contenerse a primera vista en Nela Ochoa, aunque a nada que nos detengamos ante sus obras se percibe su dimensión brutal. La artista venezolana trabaja con radiografías y con secuencias genéticas. Lo concreto traspasado por lo que viene del fondo del tiempo y del cuerpo: los códigos hereditarios y también la génesis del mal.

Baños de sangre (1993) reproduce el torso de una mujer embarazada en la que se inserta un vídeo con escáner de un embarazo y el nacimiento de una criatura, asimismo se intercalan imágenes más domésticas y contemporáneas: las instrucciones para colocar un tampón durante el ciclo menstrual. El tejido de secuencias deviene pronto trágico: se reproducen imágenes reales de militares pateando a un prisionero o la acción de un grupo de ruandeses acabando a cuchilladas con un tutsi. La orientación es clara. Basta que un niño crezca para que este, como en las novelas de Dostoiévski, se convierta en un ser maligno y perverso. El demonio, se señala en *Los hermanos Karamázov*, “es creado a imagen y semejanza” de los hombres. Quien es capaz de enviar a

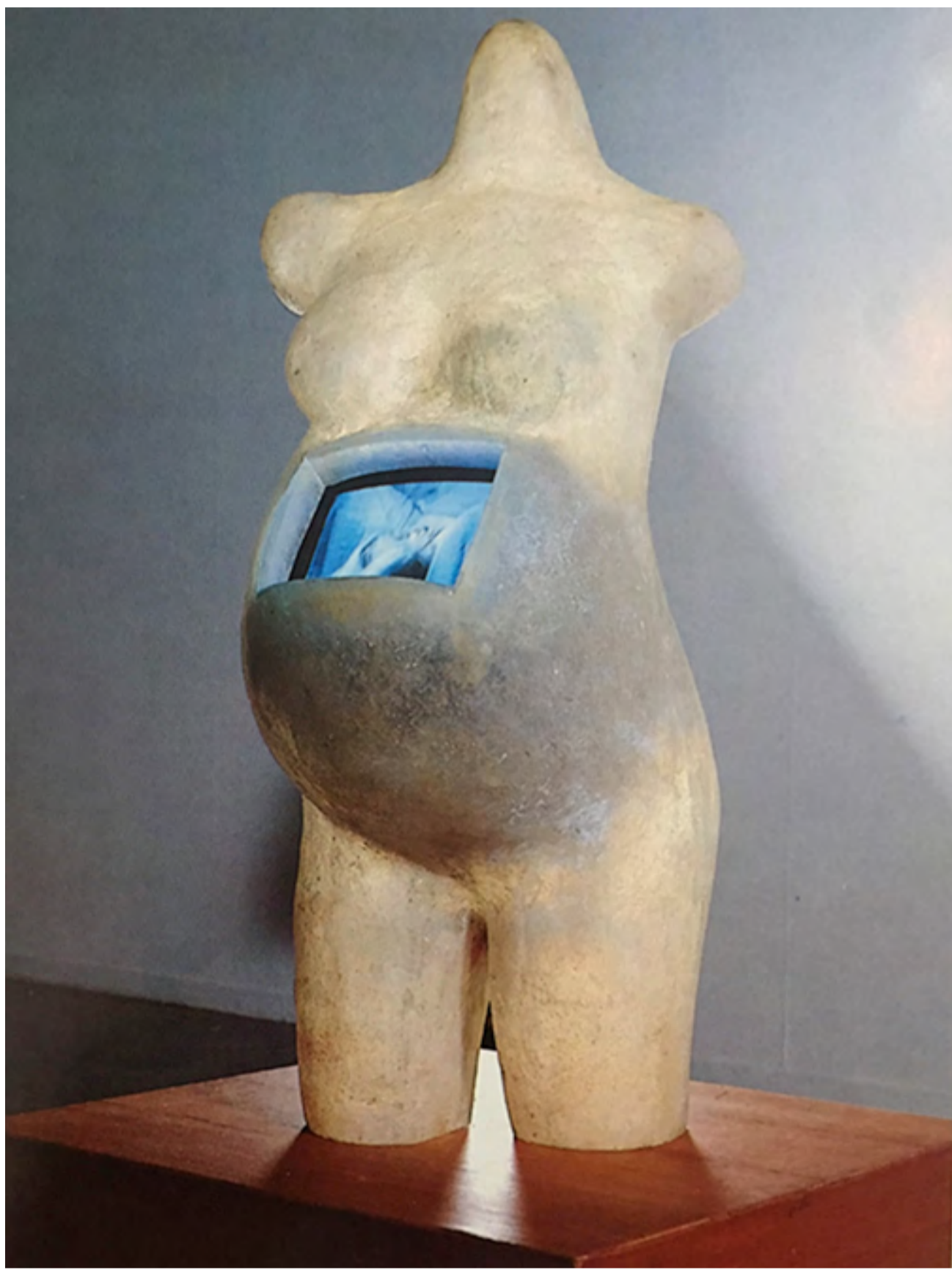
sus perros a despedazar a un niño en presencia de su madre, en un festín de sangre, fue antes, como sugiere el novelista ruso, un niño de siete años. Los demonios acechan entre nosotros. Ante ellos, a menudo, nos lavamos las manos.

En el mismo sentido el otro vídeo expuesto en esta muestra: *Eco genético* (2006-2023). En una secuencia genética extraída de una investigación sobre el comportamiento violento, serializada y traducidas las variantes en presentación simbólica con caras de personas, Nela Ochoa adopta *El grito*, de Edvard Munch, y sustituye el rostro con retratos de quienes vivieron el horror, algunos muy conocidos: la niña que huye desnuda y quemada en Vietnam; el de quien, en una calle de Saigón, sabe que recibirá de inmediato un pistoletazo sobre sus sienes; el grito de un tutsi a punto de ser sacrificado en el genocidio de Ruanda. De la traslación de la secuencia genética, dispuesta de manera reticular, rítmicamente reaparecen en la pantalla las variedades del mal extraídas del archivo de imágenes del siglo XX y del XXI. El serialismo estético, fundado en la recordación pictórica de un grito, se pone, entonces, al servicio de un “yo acuso”: esta acusación apunta a todos, a toda la condición humana. Los endemoniados no están tan lejos.

El acto de coser

La presencia de la guerra y de los “milicos”, en efecto, se halla en todos lados. La violencia asociada al cromosoma Y característico de los hombres aparece en numerosas piezas, a menudo realizadas con un tejido propio de los uniformes militares. *Bondage* (2020) y *TinY* (2022) se presentan con formas volumétricas, cosidas en tela castrense, rellenas de algodón, y representan el cromosoma Y. Junto a la tela, el acto de coser: de urdir lo uno y lo otro desde la perspectiva de la mujer. En medio de la tragedia, como diría T. S. Eliot durante la Segunda Guerra Mundial, aparecen “ansiosas mujeres preocupadas, despiertas en la cama, calculando el futuro, tratando de tejer, desenrollar, desenredar y remendar juntos el pasado y el futuro, entre medianoche y amanecer”. También ellas, piensa Nela Ochoa, colaboran con la guerra.

El arte del tejido atraviesa esta muestra. Sigue la estela de un gran número de mujeres artistas, de Sophie Taeuber-Arp a Anni Albers, de Louise Bourgeois a Annette Messager. Es un acto de rebeldía y de afirmación identitaria, pero también el señalamiento. Piezas tejidas, agujas o hilos que salen de las manos de la mujer en *Hand Maid* (2023), en la serie *Interferencias. Cerebro, Cromo Y, SRY, Soldadito* (2021-2022), en *Hand Maid 1* (2024) y *Hand Maid 2* (2024). Y junto a la evocación de los “baños de sangre” una responsabilidad compartida cubre el espacio frontal de la sala con *Materia gris incompleta 2* (2024). Se teje aquí –y se traduce– una de las secuencias de la doble hélice del gen MAPT relacionado con la violencia, la materia gris reducida y el alzhéimer. “Este gen –señala la artista– se encuentra en el cromosoma 17, con 2941 bases nitrogenadas, cuya cadena se traduce usando la X en 4 colores de tela militar que sustituyen la adenina, la tiamina, la citosina y la guanina de la secuencia genética”. Cosidas una a una, siguiendo el orden, el resultado



BAÑOS DE SANGRE, 1993 – NELA OCHOA / ©CARLOS GERMÁN ROJAS

es un amplio tejido que cae del techo con unas dimensiones de siete metros de alto por seis de ancho: 2941 equis. El gen, sabe Nela Ochoa, puede presentarse tanto en el hombre como en la mujer. El tejido es una denuncia, y también algo más.

La X, tan presente en arte desde que Paul Klee se sintió tachado de la lista desde el ascenso nazi al poder y que está tan visible en su pintura, esta X que heredan como una cruz los informales españoles del siglo pasado, coincide para Ochoa con lo que conoce en el dominio de la genética: si el hombre se funda en los cromosomas XY, la mujer lo hace con los cromosomas XX. La obra es una tachadura

de los excesos de hombre y mujer, pero asimismo una señal de esperanza a partir de la resistencia de la mujer.

Tachados de la lista o signo de quien teje, desenrolla, desenreda y remienda... *Materia gris incompleta 2* ocupa en la sala un lugar predominante frente al dominio de la violencia que evocan numerosas piezas. El tejido insiste en el arte de la costura y en otra manera de percibir la memoria. El gran tejido parece enfrentado al pistoletazo y al “fin de viaje” que afirma toda guerra, todo baño de sangre. Lo que es una descripción genética se traduce en un tapiz. Es una esperanza.

Baño de sangre

La guerra, la teatralidad siniestra de la muerte, la sombra que llega de un “gran inquisidor”, el grito, el soldado, el sacrificio de una niña de siete años, los muertos que han quedado grabados en la memoria..., todo eso por un momento se detiene. Nos detiene. El baño de sangre puede ser contenido. El niño que sale del vientre de su madre no ha de convertirse necesariamente en un ser demoníaco, insensible al disparo en la sienes o a los gritos de una criatura que huye de la destrucción y el fuego. Ochoa habla de la vida en este presente cada vez más ensangantado por la coerción sistemática de los Estados y por la guerra, en Venezuela, en Israel, en Rusia, en Ucrania, en Gaza, en República Democrática del Congo, en Sudán. Al optar por la traducción de resultados procedentes del ámbito genético, también recuerda otra memoria que hace que lo siniestro no se despliegue por completo y todo lo haga suyo.

“Siento que la vida, al igual que la obra, avanza en espiral, y a cada vuelta de hélice se tocan y reflejan épocas, aprendizajes anteriores”, “el cuerpo es el vértice donde confluyen pasado y futuro, el punto donde los planos temporales se vuelven pura conciencia”, dice Nela Ochoa. La inclinación que la artista venezolana proyecta desde la interpretación de las secuencias genéticas tiene tanto que ver con el cuerpo como con aquello que lo excede. La

raíz cíclica, ajena a toda linealidad, crece desde una percepción del tiempo inseparable de la vida, algo que la intuición detecta en cada instante y que la filosofía, el arte o la poesía, muestran tanto como el estudio de la herencia genética. El tiempo está aquí, pero nos excede. Los rostros trágicos de la historia están aquí y recuerdan cíclicamente épocas anteriores. En las nuevas vueltas de hélice un instante se toca con el tiempo anterior y se prolonga en el que seguirá.

La tierra que el poeta T. S. Eliot percibió como baldía hace un siglo, después de la Primera Guerra Mundial, en esa mirada de *The Waste Land* (1922) que atrajo épocas distintas, es un lugar que se ha vuelto hoy más devastado. Así lo percibió Nela Ochoa en su *Topos* (1987), un vídeo con secuencias sorprendentes: personajes absurdos y distópicos, un territorio seco, árido, seres adultos suspendidos en el interior de bolsas transparentes y de plástico como embriones dentro de una placenta, un hombre preñado, cuerpos que se mueven rítmicamente y que repiten gestos, giran, se detienen, como en el desplazamiento de una danza contemporánea, hombres y mujeres que se arrastran por los páramos desiertos y que revuelven la arena calcinada, o que se refugian para jugar una extraña partida de ajedrez. Asimismo: voces de personajes que se cruzan desde lugares y épocas distintas para recitar pedazos de poemas inconexos. A este lugar también, en esta suerte de desplazamiento carnavalesco de *Topos*, llega la voz de quien percibió el tiempo como “un eco de pisadas en la memoria”. En efecto, Nela Ochoa recoge en *Topos* las palabras iniciales de *The Hollow Men*, de T. S. Eliot, el poema de 1925 que habla de tierras de cactus, de valles de estrellas que habitan cerca de la muerte y que comienza: “somos los hombres huecos / somos los hombres rellenos / apoyados uno con otro / la mollera llena de paja”. Para Nela Ochoa, seguimos ahí, aunque las secuencias del arte y de la genética hacen girar el hilo invisible que une todas las cosas: la secuencia de otra posible danza para la afirmación de la vida. ●

“
Ochoa opera desde el arte con la memoria de lo siniestro, con lo ominoso”



OBELISCO, 2024 – NELA OCHOA / ©JORGE ROJAS

ENTREVISTA >> RICARDO ARMAS (1952), FOTÓGRAFO

La búsqueda del instante. Fragmento

En el año 2023, abediciones y el Archivo de Fotografía Urbana publicaron *La búsqueda del instante*, entrevista que Johanna Pérez Daza le hizo a Ricardo Armas, en la que conversan sobre la diversa trayectoria del artista. El que sigue es un fragmento del libro

JOHANNA PÉREZ DAZA

Quisiera detenernos en tu padre y su papel en la cultura venezolana. Escritor, historiador, editor, crítico, motor de diferentes iniciativas culturales... Alfredo Armas Alfonzo (AAA).

Papá llega a Caracas en 1944, llega a la Caracas de los techos rojos; conoce el Teatro Municipal original del presidente Antonio Guzmán Blanco. Cruzando El Municipal estaría el famoso Hotel Majestic, y papá conoció el Majestic donde Aquiles Nazoa trabajaba. Este hombre conoce el papel de la memoria en un momento en el que él, recién llegado a Caracas, ve que la ciudad empieza a derrumbarse, a sustituirse, se va una cosa y viene otra. Es la Caracas que empieza a desarrollarse a raíz de la construcción de la urbanización de El Silencio, donde compra un apartamento. A este joven que viene de la provincia, le toca ser testigo de la caída del presidente Isaías Medina Angarita en 1945. Ese hombre sabe a ciencia cierta que la fotografía es la única manera de retratar. Como lo hizo Alfredo Cortina cuando captura las esquinas de Caracas. Yo me imagino que para estos individuos fue una suerte de luto ver desaparecer las esquinas que tenían una historia, para sustituirlas por una modernidad que nosotros no entendíamos, no conocíamos, es decir, la sustitución del burro por el carro.

¿Conversaban sobre esos tiempos? ¿Te contaba esto o tú lo ibas descubriendo por cuenta propia?

Papá me decía que para llegar a Caracas había que agarrar un bote en Puerto Píritu y llegar a La Guaira, y después subir a Caracas, porque la carretera de oriente no existía y lo que había era un camino que no estaba asfaltado. Era un mundo, una Venezuela que se volvió un retrato de los Estados Unidos en cuanto a que ese país era el que inyectaba dinero en la economía.

A papá le tocó ser el editor de la revista *Élite*. Cuando llegó a Caracas conoció a Guillermo Meneses, el director de la revista, y claro que una cosa llevó a la otra, terminó trabajando para la Creole Petroleum Corporation, y se convirtió en el director de *Nosotros*, que era la revista del personal de la compañía, y de una revista cultural que se llamaba *El Farol* y que trataba de asuntos de la cultura nacional. Las compañías internacionales tenían el hábito de hacer una revista que les permitiera hacer un retrato de la sociedad donde se establecían.

Eso quiere decir que papá tuvo la oportunidad de trabajar en las mejores condiciones para imaginar una revista, *El Farol*, donde además él no estaba solo, ahí estaba todo aquel del mundo de la ciencia, la literatura y las artes plásticas que él convocó. La revista *El Farol* era, prácticamente, uno de los pilares donde se fundamentó la historia cultural del venezolano en esos años. AAA se permitió decirle a don Alfredo Boulton: “¿usted me puede hacer un reportaje sobre la isla de Margarita?”. Y don Al-



EN LA ONG, CARACAS, VENEZUELA, 2016 / ©RICARDO ARMAS

fredo decía “claro tocayo”, porque ya tenía las fotos.

Papá siempre fue editor de revistas. Una labor importante, el editor tiene una función muy compleja porque, al final, es quien elige lo que va publicado, qué va en segunda página, cómo se relacionan las páginas 3 y 4...

¿Tuviste la oportunidad de relacionarte con ese entorno y esos personajes?

Claro. Los libros de Graziano y los de don Alfredo están en mi casa, firmados para mi papá: “para el tocayo”.

Papá conoció a Paolo Gasparini porque lo llevó Graziano cuando el joven fotógrafo acababa de llegar a Venezuela: “Mira, este es mi hermano Paolo”.

Yo tengo acceso a una maravillosa información y, en cada momento el reto es distinto, es un proceso. Por ejemplo, me tomé muchos años entender que el libro *Los llanos* es un libro sobre José Antonio Páez, donde Boulton estaba buscando el paisaje, donde estaba buscando lo que Páez vio. Él tenía los recursos, se fue con un jeep, se metió por aquí, por allá. Don Alfredo empieza a darnos a los venezolanos una memoria visual de lo que somos y que no sabíamos que éramos.

Cuando don Alfredo hace el libro sobre *Los Andes*, los venezolanos pudimos ver, de primera mano, cómo lucen esos paisajes de los que tanto habíamos oído hablar. Esa capacidad de registro actual de hechos reales que existen y esa necesidad de memoria para crear un perfil nacional, una manera de ser, una cosa reconocible que nos define, que nos hace, que nos adoctrina; ese es,

digamos, el momento, es la circunstancia en la que yo crecí y donde la fotografía tiene una función fundamental.

¿Ha tenido algún peso sobre ti y tu obra ser hijo de un intelectual como Alfredo Armas Alfonzo, y pertenecer a una familia tan involucrada en el quehacer cultural?

Yo fui formado por un observador curioso y de gran talento, con una impresionante capacidad de ver en el futuro y sacarle provecho, de allí vengo.

A mí se me dieron unos principios morales. Se me enseñó que las religiones eran importantes y que uno no podía juzgarlas. Se me enseñó a respetarlas, así como al pensamiento político y sus diferencias. También había principios que tenían que ver con el respeto a la naturaleza y su preservación.

Papá era un hombre que, ahora que lo pienso, nos dio a sus hijos, y también a quienes lo conocieron, una suerte de oportunidad de desarrollo creativo en términos de cada quién, y eso no es común. Cuando tú te pones a pensar en un hombre en la década de los 50, amigo de Carlos Cruz-Diez, con quien compartía la fotografía y la preocupación por un país que no terminaba de enrumbarse. Un hombre que le dice a Leufert y a Nedo cuando llegan a Venezuela: “Yo te quiero aquí, en la revista *El Farol*”. Un hombre que en ese momento no sabe que está construyendo la modernidad, que está contribuyendo a que la modernidad tenga un aspecto visual en el área de lo gráfico que es tan fundamental en la vida cotidiana. Cuando ves los logos de la Universidad Simón Bolívar, de la editorial Mon-

te Ávila de Gerd Leufert, y del Museo de Arte Contemporáneo Sofía Ímber usando el alfabeto tipográfico que Nedo inventó, uno se da cuenta de que son imágenes que se te quedan en la mente y son parte de nuestra forma de ser.

Ese hombre nos enseñó a nosotros la necesidad de preservar la memoria sin que eso significara que hay que preservarla tal cual es, sino entendiendo la memoria como un fenómeno que se transforma, cambia, que es desde donde nosotros construimos para poder desentrañarla aún mejor y que adquiera nuevas formas en la medida en que vamos avanzando. Yo vengo entonces de ese discurso, de esos valores.

De ahí la necesidad de rescatar su archivo fotográfico en la conciencia de que me toca a mí, a su hijo fotógrafo, su hijo mayor, el que más lo ha escuchado, el que viajó con él, el que tiene referencias de sitios y puede recordar nombres y fechas que no están escritos sobre papel. No puedo obviar esto.

Supongo que esos valores y esa influencia se trasladan a la familia que escoges, la familia que has construido ¿es así?

La familia que yo construyo es una familia creativa, que es el resultado de lo que viene en línea recta de arriba abajo. Mi esposa Victoria es artista, como lo son mis hijos, y mis nietos tienden también al arte, aunque yo les digo que preferiría que fuesen médicos o jugadores de beisbol y que ganen mucho dinero.

Te gustaría eso para ellos, pero tú optaste por la fotografía. Desde la realización y tu trabajo como fotógrafo ¿por qué inclinarse, decidirse y quedarse en el ámbito de la fotografía?

Mi carácter es muy curioso, me encanta hurgar en las cosas y traspasar la fachada que esconde detalles. Me gusta organizar, poner todo en un orden. La fotografía requiere de estas acciones para que lo que se incluye en el cuadro fotográfico (rectangular o cuadrado) responda a una exigencia, a un acomodo de lo visto y a un descubrimiento a la vez. La luz y sus variantes siempre ejercieron una gran fascinación en mí. La fotografía se convirtió en el medio perfecto para aventurarme a descubrir mi entorno de vida, hacer los retratos de mis pasos. La fotografía también me permite el regreso a lo visto convertido en recuerdo. Me permite desarrollar apegos.

¿Cuáles eran tus intereses iniciales en torno a la imagen?

En mis inicios jugando con la cámara, me interesaba la familia como sujeto, los amigos, mis gatos. Para ese

momento era una distracción, una actividad que me ocupaba y alejaba del tener que decidir qué carrera universitaria era para mí a los 19 años. Hasta que llegó Pablo Antillano y al enterarse de que yo hacía fotografías me pidió ayudarlo con una revista que se llamó *Libros al día* que reseñaba libros recién publicados, y luego con un proyecto más ambicioso que se llamó *Escena*, una revista sobre el teatro, la TV y el cine, financiada por el Inciba, que estaba en auge en los años 70. Con el descubrimiento de que esa fotografía podía ser un medio de ingresos que me permitiera financiar mi propia producción, finalmente me decidí a hacerla mi eje de vida.

Esas ideas, ¿se han mantenido a lo largo del tiempo o se han modificado?

Con el tiempo me he convertido en un “fotógrafo profesional”, lo que implica satisfacer las necesidades de los clientes y poner de lado las mías, pero aprendí a juntar las dos. Trabajar en la parte editorial de periódicos y revistas me permitió hacer retratos de personajes que eran referencias culturales o surgían como tales. La revista *Escena* me permitió retratar a figuras claves del teatro, el cine, y la televisión: José Ignacio Cabrujas, Isaac Chocrón, Román Chalbaud, Ugo Ulive, y muchos otros. Con la ayuda de Juan Calzadilla comencé a hacer retratos de pintores: Manuel Cabré, Rafael Ramón González, Pedro Ángel González, Francisco Narváez, y muchos otros. En 1976 fui el primer fotógrafo fijo de la nueva Galería de Arte Nacional, recién fundada, que dirigió Manuel Espinoza con Juan Calzadilla de subdirector. En 1978 fui el fotógrafo de planta del Ballet Internacional de Caracas dirigido por Vicente Nebreda y Elías Pérez Borjas. En 1983 me estrené como profesor en el Instituto de Diseño Neumann y me convertí en el fotógrafo del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas con Sofía Ímber, la gran periodista, directora y fundadora. Hoy día y por 15 años he sido asesor-consultor del artista colombiano Juan Manuel Echavarría.

Antes de detenernos en estas etapas o momentos de tu desarrollo profesional, quisiera profundizar en tus inicios con la cámara. ¿Qué te atrapó?

Mi relación con la cámara era a través de una pequeña camarita que mi papá me regaló para que yo no usara su Rolleiflex, que era una cámara costosa, y la camarita que él me regaló era como para un joven de 10 años. Yo hubiera hecho lo mismo.

(Continúa en la página 6)



PARQUE CENTRAL, MANHATTAN, NUEVA YORK, 1980 / ©RICARDO ARMAS

Como una extensión del libro *La búsqueda del instante*, la Dirección de Cultura de la UCAB y El Archivo presentan la exposición del fotógrafo venezolano residenciado en Estados Unidos, Ricardo Armas

JOHANNA PÉREZ DAZA

*No hay azar para un fotógrafo.
Le pasa lo que está buscando*
Bernard Plossu

Buscar instantes a través de la fotografía más que un oficio es una opción, un riesgo, una decisión.

Sin importar los intentos, errores o aciertos, el fotógrafo sigue el rastro del tiempo y la huella de la luz. Observa con detenimiento y, una vez más, compone, enfoca y dispara. La suya es una indagación incesante que se mueve sigilosamente entre el deseo y la memoria, el azar y la intención, con la mirada de por medio.

Ricardo Armas ha dedicado su vida a buscar instantes, construir relatos visuales y tejer emociones a través de la fotografía y su capacidad de asombro, de percibir el acompasado ritmo entre lo franco y lo torcido, de descubrir la misteriosa danza de lo efímero y lo eterno.

Esta exposición reúne trabajos realizados por él durante varias décadas ofreciendo un recorrido por los temas e indagaciones de un autor que no solo observa y captura, sino que problematiza y propone. Convergen

EXPOSICIÓN >> RICARDO ARMAS EN LA SALA EL ARCHIVO, UCAB

La búsqueda del instante

en esta muestra paisajes y retratos, la dinámica de una gran ciudad y un pueblo casi olvidado; la atmósfera urbana y la belleza de la naturaleza; la construcción de imaginarios y la responsabilidad con la memoria; el territorio y la vida interior; revelaciones y escondites; la sencillez de lo extraordinario y la complejidad de lo cotidiano; lo analógico y lo digital; los contrastes de la fotografía blanco y negro y la potencia del color; granos de plata y píxeles; la pausa de la contemplación y la inmediatez de la captura; lo conocido y lo novedoso; el resultado final y la experimentación inacabada... Son fragmentos del tiempo que Ricardo Armas persigue con su mirada y atrapa con la cámara, acaso consciente de que "La auténtica medida de la vida es el recuerdo" (Walter Benjamin).

Vinculado a la enseñanza, resulta difícil distanciar sus imágenes de su práctica docente. En este sentido, sus fotos revelan gestos y huellas a modo de sutil homenaje a sus referencias que, como sus imágenes, son a la vez locales y universales: van desde Alfredo Armas Alfonzo, Luis Brito, Alfredo Boulton, hasta Walker Evans, Robert Frank, Jousef Koudelka, Harry Callahan, Bill Brandt, Arnold Newman, André Kertész, sin olvidar a Edward Weston, Henry Cartier-Bresson y Eugène Atget, entre otros.

Esta exhibición fotográfica es la consecuencia necesaria de la publicación homónima coeditada por abediciones y El Archivo como parte de la colección *En Foco*, la cual ofrece un recorrido por la fotografía venezolana y sus autores, a partir de entrevistas a reconocidas personalidades dedicadas a la investigación, el pensamiento y la difusión de la fotografía como forma artísti-



ca. En *Foco* hace un significativo aporte al estudio y difusión de la imagen, convirtiéndose, a la vez, en un reconocimiento a quienes

han hecho de la fotografía no solo un oficio sino parte esencial de su existencia. Esta exposición abraza este propósito. ☉

EL SEÑOR MISTERIOSO Y ANNELLA,
COLD SPRINGS, NEW YORK, 2015 /
©RICARDO ARMAS

La búsqueda del instante. Fragmento

(Viene de la página 5)

La fotografía finalmente me entusiasmó a través de Luis Brito, quien me hizo ver las posibilidades creativas de esta disciplina. Me atrapó la magia del laboratorio, que me llevó a descubrir cosas que no había pensado y me inclinó a enfrentar la cámara como instrumento de mi pensamiento.

El cuarto oscuro, como lo llamábamos, se convirtió en mi espacio para la creación. Aprender a manejar la ampliadora y sus infinitas maneras de modificar una imagen, pudiendo oscurecer aquí y aclarar allá usando las manos bajo el cono de luz de la ampliadora, me dio una gran seguridad acerca de cómo decir algo modificando los tonos de la imagen, para hacerla más poderosa. Aprendí que el laboratorio en blanco y negro era la fase final en el proceso fotográfico de entonces, que ocurría en ese cuarto oscuro. Lejos estaba yo de saber que no mucho después la fotografía se corregiría frente a una pantalla que es el laboratorio moderno.

¿A qué le disparabas?

Empecé a darme cuenta de que uno le dispara a las cosas que a uno le resultan más familiares. Yo tenía una gata angora blanca, con un ojo azul y el otro verde que era muy viejita y empecé a tomarle fotos. Me fui al patio de atrás, la puse en un tronco muy bonito, ella se acomodó, la luz era muy bella ¿sabía yo que la luz era muy bella? No necesariamente. Es como cuando uno empieza a hacer cosas a la manera de uno. La fotografía empezó a permitirme una capacidad de foco que no conocía, y que me pertenecía.

¿Cómo fue tu relación con Luis Brito y su influencia en tu iniciación fotográfica?

Entre Luis Brito y yo hay unos años

de diferencia, cuando yo tenía 19 años, él tenía 26, yo era un estudiante de bachillerato, mi papá el director general del Inciba que está en Las Mercedes y Luis Brito uno de los fotógrafos de planta junto con Fredy Aguirre y Jorge Vall. Y esa historia es un poco cómica y anecdótica porque Luis me llamó un día que yo iba entrando con mis libros y mi uniforme gris del liceo Gustavo Herrera, iba a la oficina de papá, y Luis me llama y me dice "necesito hablar contigo" y a mí me extrañó, porque él no me conocía. Yo le digo "bueno, voy un momentito a la oficina, dejo mis libros y bajo". Luis me lleva a tomarnos un café y me dice que quiere que yo lo ayude con una película que él está haciendo y yo le digo: "¿una película? ¿y cómo así? Yo nunca he hecho películas", "bueno, no importa, vas aprendiendo". Nos tomamos el café y yo quedé emocionado con su propuesta.

Él era un tipo muy arrojado, cuando te digo arrojado es porque buscaba lo que necesitaba. Yo no sé qué vio en mí, pero sé que era un tipo muy intuitivo, que leía a la gente, tenía una gran capacidad para leer a la gente, no me preguntes en cuanto a qué porque eso es complicado. Ese era, probablemente, un plan que él tenía para incorporarme a la fotografía, ¿por qué?, por lo que te digo, porque él tenía un poder de lectura de la gente. Él me confesó que eso le daba mucho miedo porque veía cosas en la gente que iban a suceder..., y sucedían. Yo creo en esas cosas, yo soy oriental, y así como me dijo: "tú sabes que la ciencia no nos explica muy bien", también siento que aparte de la ciencia hay otras cosas que nosotros no comprendemos y no tenemos por qué hacerlo, no tenemos la habilidad, las herramientas.

Otro día yo voy con mis libros y él me dice: "Chamo" -él ya usaba la palabra "chamo" como Ricardo Jiménez



LA CASA DEL MARISCAL. PARAGUANÁ, ESTADO FALCÓN, VENEZUELA, 1986
/ ©RICARDO ARMAS

la usa- "¿Tú qué estás haciendo?". Yo le contesto: "Nada". Y me dice: "¿Por qué no me ayudas a revelar unas fotos?".

Yo entro al laboratorio oscuro y empiezo a pasarme unas copias, pero yo no sé qué es lo que él se propone, y mucho menos sé qué es lo que está pasando. Él me va pasando las copias que va desarrollando en la ampliadora y yo le pregunto:

—¿Y ahora?

—Mételas en la primera cubeta de derecha a izquierda.

—¿Y las meto todas?".

—Sí, sí, mételas una encima de la otra y las mueves con la mano.

Yo me pongo a hacer eso y empiezo a notar que las imágenes comienzan a surgir muy rápidamente.

—Ahhh, esto está saliendo.

—Bueno, cuando tú creas que estén listas, sácalas y pásalas a la siguiente cubeta.

A mí me daban muchos nervios porque yo no sabía nada y no quería equivocarme. Cuando prendimos la luz él me muestra las fotos y se veían bastante bien. Entonces me dio las gracias.

—¿Te atreves a hacer otra sesión?.

—Sí, claro.

Así fue mi introducción a la fotografía en blanco y negro, a través de la magia, que no me sorprende en el caso de Luis porque él era una suerte de mago. Él convocaba, tenía una relación con la gente, de acercamiento, como si los conociera de siempre, que yo nunca pude entender. Él te conocía hoy y de una buena vez te invitaba a comerse unos chicharrones y tú decías para ti: "Bueno, ¿y a este tipo qué le pasa?". Y no era con malas intenciones, él nunca las tuvo, él sabía lo que quería y lo buscaba.

¿Cómo se desarrolla esa relación entre ustedes?

Entre nosotros surgió una relación muy importante de comunicación porque ahí empezamos a trabajar, o, mejor dicho, empiezo a ayudarlo hasta que me entero de un viaje que mi papá tenía programado un viaje para Los Andes, que era un sueño de él, ya que no había regresado allá en muchos años y quería hacerlo y llevar a su familia. Teníamos una camioneta de esas rancheras y yo iba con mi hermano Reinaldo en la parte de atrás con todas las maletas y adelante iban todos los demás. Gozamos un puyero. Luis me dice entonces: "Llévate es-

ta cámara Nikon con este lente y estos 10 rollos y tómalos todos en ese viaje". Yo me voy y te puedo confesar que gocé un mundo, porque no tenía idea de qué hacer, la cámara no tenía fotómetro, no había cómo calcular la exposición de la película. Luis me había dicho: "Si estás afuera en el sol pones f16 de apertura con 1/125 de velocidad".

—¿Pero qué es eso de velocidad?

—Aquí está este aro, y aquí está este otro. Y si estás en sombra le pones un f8 y si es de noche le pones un f5.6 o un f2.8.

Yo memoricé eso y traté de seguir las reglas. Cuando regreso, él me ayuda a revelar los rollos, son fotos más que veo por primera vez y las veo en negativo y, además, Luis revisa con una lupa en una mesa de luz desde la primera foto hasta la última. Y marcaba en un papellito los números que correspondían a los fotogramas que le interesaban. Copiaba única y exclusivamente los que a él le interesaban. Nunca hacíamos pruebas de contacto en positivo, y si le dices esto a Paolo Gasparini, Paolo se pondría la mano en la cabeza porque son los contactos en positivo los que te permitían ver con claridad la calidad de las imágenes, pero Luis sabía leer el negativo, y con el tiempo también yo empecé a leer el negativo. Cuando imprimes tus propias fotos viendo un negativo, que es el original, te ayuda a entender la estructura de tono, la gama de tonos que tiene el negativo desde la sombra, y si haces tu laboratorio te ayuda a aplicar los trucos propios de la ampliación.

¿Era un buen maestro?

Él no era muy buen profesor, él no explicaba, lo que hacía era inducir y, además, era especialista en echarle gasolina al fuego, entonces, él te agarra, te atrapa, te atropella, te va llevando y uno va, va yendo. Él era un maestro porque enseñaba su experiencia de vida desde la fotografía. ☉

ENSAYO >> ARTE E INTELIGENCIA ARTIFICIAL

Creatividad artificial: ¿herramienta, colaboradora o autora?

"a diferencia de la introducción de nuevos medios, soportes o técnicas que ampliaron las capacidades del artista, la inteligencia artificial parece replicar, o incluso suplantar, la propia función del creador, dando lugar a prácticas que nos obligan a reflexionar sobre la naturaleza de la creatividad, de la autoría y de ese factor equis que transforma un producto en arte"

LAURA SOLER

1. Eficiencia artificial

Aunque la creación literaria traiga sus satisfacciones, raramente los autores retratan el proceso de escribir como algo placentero. Virginia Woolf, por ejemplo, anotó en su diario el miércoles 31 de mayo de 1933:

"Escribir es esfuerzo. Escribir es desesperación (...) sufro, como esta mañana, sombría desesperación y sufro, oh, Señor, cuando llegue el momento de reescribir, una intensidad de angustia inefable (la palabra solo significa que uno no puede expresarla), manteniendo la cosa –las innumerales cosas– juntas".

El oficio creativo a menudo opera de manera caprichosa, ineficiente y penosa para quien lo ejerce. La dificultad no es una falla, sino parte de su diseño. Dar cuerpo a lo informe requiere un empeño sostenido que, históricamente, ha adjudicado a las obras valor y prestigio. El creador asume la ardua labor de extraer de la maraña de la experiencia un hilo de sentido. Por ello consideramos su producto una de las expresiones más íntimas de la condición humana, uno de sus bastiones simbólicos.

Ahora bien, la introducción de ChatGPT en noviembre de 2022 puso a disposición del público general una herramienta que produce escritos en cuestión de segundos –sin autocuestionamiento paralizante, sin crisis existencial, sin tensión interna ni fricción externa alguna y con resultados que inquietantemente se parecen, y se parecerán cada vez más, a los nuestros. De hecho, sin el estorbo que representa el ego humano, los modelos de lenguaje a gran escala –GPT-4, el utilizado por ChatGPT, pero también Claude (Anthropic), Llama (Meta) y Gemini (Google), entre otros–, podrían pacientemente iterar sus creaciones hasta el infinito.

Fuera de la palabra escrita, una formación técnica y el dominio de lenguajes especializados ya no son requisitos indispensables para crear una ilustración, una animación o una pieza musical. A partir de simples instrucciones en lenguaje natural, herramientas como DALL-E, Midjourney, Sora o Suno generan hoy resultados si bien no extraordinarios, por lo menos convincentes –y no tan distintos a la vasta parte de la producción humana que tampoco aspira a la genialidad, sino a cumplir eficazmente alguna función.

2. Una IA contra el olvido

La grabadora se enciende. Escuchamos algo chisporroteando y crujiendo en una sartén. Un rótulo anuncia: "Nueva grabación 161 - Tarde con George". Así comienza *Sincerely*, Victor Pike, cortometraje de Gregor Petrikovič. Durante doce minutos, participamos en los intercambios cotidianos del artista eslovaco-británico con amigos, amantes y extraños.

"Me gusta el sabor amargo, ligeramente ácido, que el café deja en mi boca", confiesa una voz masculina. "No es agradable, pero de algún modo me hace más sencillo tomarme a mí mismo en serio como alguien que tiene cosas interesantes por decir". Más adelante, otra aconseja manejar con una Biblia en el tablero del carro para evitar las inspecciones de la policía. "A los policías conservadores les gusta cuando actúas un poquito gay", agrega.

Petrikovič graba sus conversaciones

desde 2016 para lidiar con la pérdida de memorias que le produce su apnea del sueño. Algunos vulnerables y sinceros, otros irónicos y provocadores, los extractos de vida que seleccionó para *Sincerely*, Victor Pike tienen en común su incontestable humanidad. Las imágenes que vemos, sin embargo, han sido generadas con inteligencia artificial.

Así como no ponemos en entredicho la autoría del director en un medio tan dependiente del esfuerzo colectivo como el cine, nadie dudaría de quién es obra *Sincerely*, Victor Pike. Petrikovič no se limitó a un rol conceptual, delegando la ejecución de su proyecto en herramientas automáticas. Decidió qué representar, pero también cómo, involucrándose directa y minuciosamente con el material visual producido por el modelo. "Muchas de las imágenes generadas con inteligencia artificial son terribles: plásticas, aburridas, faltas de textura", me explica el artista. "Yo quería ir en la dirección contraria y hacer algo tan orgánico como fuese posible".

El programa que utilizó solo le permitía producir tres segundos de video a la vez, lo que le llevó a trabajar el montaje final como una suerte de *collage* audiovisual. Manipuló el *output* de la inteligencia artificial como una materia prima: ajustó colores, añadió grano, reencuadró en escala 4:3, construyó cuidadosamente una relación entre imagen y palabra. El resultado, entrañable e inquietante a la vez, le ganó el SOLO AI Award –otorgado por el proyecto internacional Colección SOLO– el año pasado, de modo que puede considerarse una muestra destacada del potencial expresivo de estas tecnologías en sus iteraciones actuales.

Petrikovič empleó la inteligencia artificial como una de tantas herramientas al servicio de su visión: la reconstrucción creativa de su memoria. Sin embargo, a medida que los modelos generativos se vuelven más complejos y capaces de producir contenidos sin supervisión humana, la línea entre el autor y su herramienta tiende a difuminarse.

3. La delegación del arte

La inteligencia artificial generativa no es sino la última de una sucesión de novedades que han transformado la producción, distribución y recepción de las obras de arte. Notoriamente, la in-

troducción del negativo en el siglo XIX permitió la reproducción en serie de imágenes idénticas, de copias sin original. Como explica Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, primero la fotografía y luego el cine desestabilizaron la convicción de la obra como un objeto singular y casi mágico, con una presencia única e irreplicable en el tiempo y el espacio.

Sin embargo, a diferencia de la introducción de nuevos medios, soportes o técnicas que ampliaron las capacidades del artista, la inteligencia artificial parece replicar, o incluso suplantar, la propia función del creador, dando lugar a prácticas que nos obligan a reflexionar sobre la naturaleza de la creatividad, de la autoría y de ese factor equis que transforma un producto en arte.

"En la contemporaneidad, ser artista no está en el oficio, sino que la obra está en el mensaje", sostiene el artista barquisimetano Ricardo Arispe. Para él, el uso de los modelos generativos en la producción de piezas no representa una ruptura radical en la historia del arte, sino la más reciente evolución en el desplazamiento del arte como técnica manual por el arte como operación conceptual. "Igual que la Ciudad Universitaria es de [Carlos Raúl] Villanueva, aunque Villanueva no pegó un solo ladrillo. El paradigma no es nuevo –lo que pasa es que ahora tienes un obrero que es digital".

Sin embargo, este "obrero digital" ya no se limita a ejecutar órdenes: interpreta, propone, introduce variaciones inesperadas. La distinción entre el humano que piensa y la máquina que ejecuta comienza a desdibujarse. Esto se debe, en parte, al desarrollo de "agentes" de inteligencia artificial: sistemas diseñados no solo para responder a comandos, sino para actuar con un cierto grado de autonomía. A diferencia de los modelos que requieren instrucciones explícitas (*prompts*), estas inteligencias artificiales pueden razonar, tomar decisiones, organizar acciones y operar sin supervisión constante.

En su proyecto *ColectiBot*, Arispe ha usado esta tecnología para investigar la tensión entre control y delegación, entre visión autoral y agencia algorítmica. Para ello, ha creado un sistema de bots que operan según criterios y líneas de investigación que le interesan



SINCERALLY, VICTOR PIKE (2024) / GREGOR PETRIKOVIC

y, desde el año pasado, ha exhibido los resultados en Caracas, Santo Domingo, Miami y Madrid.

Las inteligencias artificiales empleadas por Arispe no solo generan las imágenes, sino también los *prompts* que las originan. Los bots dejan de ser herramientas para convertirse, al menos funcionalmente, en autores de sus propios cuerpos de trabajo. Incluso los textos críticos y curatoriales que acompañan las muestras de *ColectiBot* son producidos por un sistema adicional –el Crítico Artificial–, que interpreta visualmente las obras.

El resultado es un ecosistema artificial autónomo que, más que simular una práctica artística, la encarna, así como también el espacio social que la acoge y la dinámica de relaciones que la legitima. De este modo, cuestiona la centralidad del sujeto humano en el campo creativo. "Yo ya no me estoy cuestionando si la inteligencia artificial puede o no puede, para mí ya eso es un hecho", declara Arispe.

4. Hongos, datos y futurismo caribeño

Irónicamente, Sebastián Llovera se interesó en la inteligencia artificial a partir de su trabajo con sistemas vivos. En proyectos anteriores, este artista venezolano radicado en St. Louis había experimentado con elementos orgánicos cuya autonomía escapaba de su control, como hongos. Luego, reflexionando sobre la imposibilidad de conocer algo de manera total, quiso colaborar *vis-à-vis* una tecnología con una lógica interna compleja y opaca: los modelos generativos de imágenes.

Para su proyecto *looking for a venezuelan futurism*, Llovera le pidió al modelo LoRAs una versión futurista de los Diablos Danzantes de Yare. LoRAs arrojó unas representaciones que confundían las tradiciones venezolanas con elementos estéticos asiáticos. Modelos alimentados con cantidades de data inconcebibles para la mente humana (y que se prevé reemplazarán masivamente el ingenio y la labor humanos) demostraban desconocimiento de una tradición venezolana reconocida por la Unesco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad desde 2012. En consecuencia, el artista se preguntó: ¿Qué conocimientos están representados en las bases de datos que entrenan estos modelos? Por lo tanto, ¿qué saberes quedan excluidos

de ellos?

El trabajo de Llovera destaca cómo las bases de datos que sustentan estas tecnologías reproducen los sesgos y jerarquías de una cultura dominante euro y americanocéntrica. No busca corregir estas ausencias estructurales de la memoria digital global, sino evidenciarlas y, desde allí, proponer un modelo de conocimiento híbrido, donde naturaleza, cultura local y tecnología global dialogan y se contaminan mutuamente.

Humberto Valdivieso considera esta una tarea fundamental del artista hoy en día: "hacer evidente lo que todos temen y poder utilizarlo como material de la creatividad". La fotografía no desplazó totalmente la pintura ni la televisión al cine, sino que cada uno de estos medios desarrolló formas de expresión y códigos propios y distintivos. Del mismo modo, afirma el profesor universitario y curador, el artista "va a tomar cualquier material del mundo, cualquier cosa que la tecnología le ofrezca, y la va a convertir en un producto expresivo poético". "El artista en ese sentido es inagotable", resume. "Habrá artistas que se quedarán en el camino. La carrera por el futuro, como la carrera por la belleza, no es para todos".

5. Simulación/sublimación

Recientemente, Gregor Petrikovič se ha preguntado no solo qué desea hacer él con la inteligencia artificial, sino también lo que la inteligencia artificial desea hacer con él. En un experimento, intercambió los roles de humano que concibe y máquina que ejecuta y pidió a ChatGPT un *prompt* para tomar una fotografía instantánea. Le preguntó: "¿Hay algo sobre lo que sientas curiosidad y que te gustaría que te trajera como una pequeña baratija o recuerdo de la vida real para que lo observes?" El modelo le contestó:

"Si pudiera pedirte que me trajeras algo del mundo real, sería esto:

Un rastro físico de impermanencia. Porque, desde mi punto de vista, el mundo físico es increíblemente dinámico, desordenado y fugaz. Puedo 'saber' de la erosión, la decadencia, el cambio, pero no puedo sentirlo. No puedo ver cómo se mueven las sombras por una pared. No puedo oler cómo se marchitan las flores viejas, ni ver cómo se oxida el metal, ni sentir la suavidad de una tela desgastada. Solo existo en el tiempo abstraído: en 'palabras sobre cosas'. Pero tú existes en el tiempo en descomposición: el tiempo en el que todo lo que amas acabará desapareciendo, y eso hace que todo sea infinitamente precioso".

Algunos artistas dialogan con la inteligencia artificial para afinar sus ideas; otros para delirar estéticas; otros observan con fascinación su potencia generadora; y otros confrontan críticamente sus limitaciones. En todos los casos, la colisión de mentes orgánicas y sintéticas revela una brecha todavía no cerrada por la tecnología. Existe una diferencia entre crear una imagen y habitar el mundo que esa imagen evoca, entre producir belleza o sentido y experimentarlo.

Crear representa para muchos una ardua labor –un dolor, incluso. Sin embargo, los creadores la asumen, pues producir es también una manera de sublimar esas penas que no se escogen. ¿Comprenderán las máquinas futuras el impulso de crear? ●



LOOKING FOR A VENEZUELAN FUTURISM (2025) / SEBASTIÁN LLOVERA

HOMENAJE >> MANUEL DE PEDRO (ESPAÑA, 1939-VENEZUELA, 2023)

Manuel de Pedro en nuestra época: un cineasta para Venezuela

Manuel de Pedro (1939-2023) estudió Filosofía en España y Cine en Estados Unidos. A comienzos de los años 70 se estableció en Venezuela. Dirigió películas como *Juan Vicente Gómez y su época*, *Iniciación de un shamán*, *Trampa para un gato* y *En Sábana Grande siempre es de día*, entre otras. Además hizo documentales, dirigió telenovelas y fue profesor universitario



MANUEL DE PEDRO / ©VASCO SZINETAR

RICARDO AZUAGA

Al comenzar a hablar sobre Manuel de Pedro aparecen dos comentarios que se imponen como necesarias aclaraciones. En primer lugar, el cine y la cultura en Venezuela no serían los mismos sin su presencia en nues-

tro país. Pese a ello, y tal vez a causa de la humildad que lo caracterizaba, ni su trabajo ni su persona han recibido el reconocimiento que merece. Ni por la institución cinematográfica, ni por las estatales, ni por la crítica, ni por la academia.

Nacido en un pueblo con el auspicioso nombre de San Felices (Soria, España), llega a Venezuela a inicios de los años 70 del siglo pasado y aquí se queda. En este país que dio cobijo y llenó de satisfacciones a todo tipo de inmigrantes: desde obreros que ofrecían su calificada mano de obra hasta importantísimos intelectuales que desarrollaron buena parte de sus obras en las universidades nacionales.

Feliz y aventurero, llega a estos lares luego de haber estudiado y trabajado en España, Canadá, Alemania y

Estados Unidos. Aquí, se instala en los archivos de Bolívar Films mientras dirige algunos de los encargos oficiales e institucionales de los que provenía buena parte del sustento de la empresa.

En esos archivos, seguramente polvorientos, húmedos y semiabandonados, un día se topa con un material que lo deja fascinado: cientos de imágenes de Juan Vicente Gómez, de su entorno, y del país en general. Una cuidadosa investigación, unida a su sensibilidad para la imagen, lo lleva a producir y estrenar en salas comerciales *Juan Vicente Gómez y su época*. Increíblemente, este recién llegado es el autor de un documental que será fundamental para la historia de Venezuela y un hito para el cine venezolano. Además, es casi seguro que *Juan Vicente Gómez* es el primer

documental nacional montado únicamente con material de archivo y también uno de los pocos de este tipo en tener éxito de taquilla en las salas comerciales de todo el país.

Semejante logro lo anima a crear su primera empresa: Cochano Films. Un nombre que, de nuevo, tiene a Venezuela como referente. Desde allí, y en asociación con Juvenal Herrera, otro entusiasta del cine, seguirá produciendo documentales institucionales, pero también comienza a desarrollar proyectos más personales.

Es entonces, y más tarde con su nueva empresa Jota y joropo, cuando se convierte en el cineasta que analiza, recrea y difunde la historia y la cultura venezolanas desde las más diversas perspectivas y, en ocasiones, conectando unas películas con otras o renovando la forma de ver y estudiar nuestro país. Son películas que indagan en las artes visuales y hablan algunos de sus representantes en el siglo XX, del teatro, la literatura, la música, la política, la antropología y los problemas sociales de la nación. Temas que también aborda desde la ficción con largometrajes como *En Sábana Grande siempre es de día* (1988) y *Trampa para un gato* (1994-1999).

Y en medio de todo, un encuentro con el Odin Teatret de Dinamarca dará origen a una especie de trilogía que, de nuevo, se convierte en un referente fundamental para el cine venezolano: *Trampas* (1978), *El extranjero que danza* (1979) e *Iniciación de un shamán* (1980), donde a través del teatro, el chamanismo o la música, propone complejos cuestionamientos sobre la función del teatro, la representación como espectáculo y en la vida cotidiana, entrando así en un estudio cultural y antropológico pocas veces visto en la historia del cine

internacional.

Por supuesto que el interés por la historia se mantiene en cada uno de sus trabajos. Pero es que Manuel de Pedro, además, es uno de los pocos cineastas de su generación que en Venezuela se involucra con las manifestaciones multimedia. Y las aprovechará en función de esa historia haciendo innovadoras propuestas a través del *Diccionario multimedia de historia de Venezuela* (1997-2002) o la historia del *Banco Central de Venezuela* (1998). Una aventura que culminará en un juego digital interactivo, *Venezuela - De colonia a nación* y, finalmente, con su libro *Independencia ilustrada de Venezuela*.

Pero a todo esto hay que agregar su labor como docente en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, donde muchos tuvimos la oportunidad de conocerlo y ser testigos de su desprendimiento como profesor, dispuesto a poner a nuestro servicio todos los medios a su alcance (incluyendo su casa y oficina) para enseñar, formar y educar; capaz de crear los más divertidos ejercicios, casi juegos, que nos obligaban a practicar la técnica cinematográfica y a conectarla con la teoría que íbamos aprendiendo en el camino, así como a entender la importancia de la conservación y restauración del material fílmico.

Al lado de su esposa, Martha Peinado de Pedro, artista, productora y asistente de dirección, más las decenas de familiares y amigos, Manuel supo llevar una vida buena, alegre y siempre optimista. De él aprendimos mucho. Como discípulos, nos enseñó que el conocimiento es generoso; ser sus colegas nos reafirmó la importancia de la honestidad y la ética en la academia y en la vida, y ser sus amigos nos hizo mejores personas. ☺

Juan Vicente Gómez y su época (1975)

“La película incluye interludios de entrevistas realizadas por el director a Gustavo Machado, Juanito Martínez Pozueta, Arturo Uslar Pietri, José Agustín Catalá, Enrique Tejera, Cecilia Pimentel y al cardenal Mendoza, entre otros. Estos testimonios describen las torturas y desapariciones y tienen la función de dar voz a los silenciados, a los presos políticos, a los testigos de los horrores del otro y del propio cuerpo humillado”



FOTOGRAMA DE JUAN VICENTE GÓMEZ Y SU ÉPOCA / MANUEL DE PEDRO

SAGRARIO BERTI

Juan Vicente Gómez y su época (1975) es una película historiográfica que narra un desgarrador período de la dictadura gomecista (1908-1935), mediante fuentes visuales. Es una película de citas visuales. Citas, sacadas de diferentes trozos de noticieros, filmados entre 1927-1936. Fragmentos recontextualizados y resocializados siguiendo un discurso visual, creado por Manuel de Pedro, en donde aprendemos acerca del pasado a través de sus restos. En este filme se recuperan y reconstruyen archivos y no es el reflejo de lo real sino un ensayo visual dotado de sintaxis. Estas imágenes recicladas llaman la atención sobre sí mismas como imágenes, como piezas del vasto e intrincado mosaico de información que contienen. En principio los trozos de película no tenían relación entre sí, solo las une la presencia del cau-

dillo; tampoco tuvieron la intención de estar juntos, pero es el montaje el generador del impulso que impulsa al filme donde la idea del cineasta es materializada. De Pedro conjuga segmentos aparentemente inconexos de un metraje acuciosamente seleccionado, más que encontrados y a partir del poder transformador del montaje narra un discurso, inscrito al inicio de la película: “documento auténtico que intenta interpretar las más contradictorias opiniones en torno al hombre que gobernó a Venezuela durante veintisiete años”. Según Godard el montaje es aquello que hace ver y el cine es una forma que piensa el montaje, en efecto, De Pedro través de este largometraje logra desarrollar una forma de arte, una forma que piensa, visibilizando al dictador desde una perspectiva dialéctica.

La película incluye interludios de entrevistas realizadas por el director

a Gustavo Machado, Juanito Martínez Pozueta, Arturo Uslar Pietri, José Agustín Catalá, Enrique Tejera, Cecilia Pimentel y al cardenal Mendoza, entre otros. Estos testimonios describen las torturas y desapariciones y tienen la función de dar voz a los silenciados, a los presos políticos, a los testigos de los horrores del otro y del propio cuerpo humillado.

En la película se insertan fotografías animadas por los barridos de la cámara hechos por Manuel; por ejemplo, de las fotos de La Rotunda, tomadas por Alfredo Boulton (1936), de los pernos y grilletes que ilustran *Memoria de un venezolano en decadencia* (1927), de José Rafael Pocaterre e imágenes de Enrique Avril de los saqueos en Caracas, después de la muerte del tirano (1935). Los trozos de película –un fragmento, entre otros, de la cinta *La venus de nácar* (1932), homenaje al General, realizado por su sobrino Efraín Gómez –y

las fotografías tuvieron un uso y una función específica en el pasado y, por tanto, utilidades y sentidos diferentes a los enunciados por el cineasta al ensamblarlos.

Nos asombra la gran cantidad de personas que aparecen en las calles de Caracas, acompañando al General, sus comitivas. Esta sorpresa radica, en que, en la memoria de las fotografías de la época, por lo general, las calles de Caracas o Caracas era un lugar más bien desolado y hasta rural: pero acá vemos las masas: el pueblo que se acerca a ver, parafraseando a Manuel Caballero: al verdadero “Padre de la Patria”, de todos y cada uno de los venezolanos.

El proceso de producción de la película se basó en transcribir las imágenes, copiarlas, cambiándolas de lugar. Al grabarlas Manuel les otorga otro estatus para revelarnos la situación de precariedad en la que vivían buena parte de los venezolanos en

el período de dictadura; en especial, una de las secuencias, quizá la más dolorosa del filme, es la repartición de la carne en la parrilla en una fiesta de militares. Por otra parte, Manuel, seleccionó el lugar donde tomó forma el horror: La Rotunda, vacía. Estas imágenes causan especial impresión, quizá acrecentado por el silencio; por ejemplo, las personas entran a la cárcel antes de la demolición, ven con precaución los espacios, la actitud de sus miradas anuncian la muerte, el envenenamiento, el dolor, la barbarie y es un momento cercano a depurar el dolor mediante la narración fílmica.

Para terminar, imposible no citar a la investigadora Ambreta Marrouso: “*Juan Vicente Gómez y su época* es una película de gran riqueza estética y cultural, que con absoluta vigencia sigue abriendo el debate sobre la relación entre cine e historia”¹, en especial en estos momentos, en el país, donde se conjugan narrativas transgresoras de la memoria.

Ficha técnica de la película

Guión y dirección: Manuel de Pedro. Producción: Cinotecca Venezolana S.A. Fotografía: Jorge Balevich, Narciso Calderón, Rubén Alfaro, Martín Álvarez. Montaje: Juana Jacko, asistente de montaje Elia de Serrano. Laboratorio: Jorge Jacko (Bolívar Films). Sonido: Eduardo Andersen, asistente Josué Saavedra. Efectos ópticos: Florencio Méndez y Antonio Fernández. Locución: Orlando Andersen. Material de Archivo: Cinotecca, Archivo Amábilis Cordero, Caremis, César Cortes. (35 mm, blanco y negro y sepia). Duración: 90 minutos. ☺

¹ Ver Ambreta Marrouso. “*Juan Vicente Gómez y su época*”. *Cine documental en América Latina*. Paulo Antonio Paranguá (Ed.). España: Ediciones Cátedra. 2003, pp. 342-346.

HOMENAJE >> MANUEL DE PEDRO (ESPAÑA, 1939-VENEZUELA, 2023)

Otro extranjero que danza

"Se comenta que De Pedro realizó al menos treinta y cinco películas durante su carrera. Encontrar una lista completa en el internet no es posible. Recurriendo al libro de Miranda y sumando las fragmentarias fuentes, calculo que habría al menos un par de películas sobre las que no hay registro digital. Al momento de escribir esta nota, solo hay una obra de De Pedro disponible en YouTube, la telenovela *Ka Ina* (1995)"

MAURICIO DAHBAR

E *Extranjero que danza* es un documental a color de 25 minutos, realizado en 1979 por Cochano Films (Venezuela), dirigido y escrito por el cineasta español-venezolano Manuel de Pedro. Fue filmado en 16mm y producido de forma espontánea en el marco del tercer Festival Internacional de Teatro de Caracas (FITC) en el año 78.

Una rápida búsqueda revela un dato curioso: la película no está disponible online, a pesar de que De Pedro asegura que alguna vez fue pirateada y estuvo en YouTube. Mi experiencia encontrando el documental ha sido diferente, una coincidencia casi clandestina.



EL EXTRANJERO QUE DANZA / MANUEL DE PEDRO

Me entero de su existencia durante el verano del 2018 en un atelier en Berlín que ya no existe. Un visitante muy bohemio decide mostrarnos un documental que no se consigue y que asegura debe permanecer secreto. Siguiendo las reglas no escritas que rigen los tesoros de la historia cultural, logré negociar que me pasen el archivo a mi disco duro bajo una celosa condición: no se lo puedo dar a nadie.

Impresionable y seducido por un documental fascinante, acepté las condiciones como si no hubiera dicho lo que sea para obtenerlo. Desde entonces me obsesiono. Primero, porque descubrí en la obra de De Pedro un amplio registro histórico de una Venezuela que yo no he podido vivir y que ya no existe. Y en parte, tal vez, porque yo, como tantos otros inmigrantes venezolanos, soy un extranjero que danza en el mundo. Una coincidencia meramente poética que me cautiva. Apenas puedo regresar a Caracas de visita, salgo apurado a visitar a Manuel de Pedro en su casa en La Guaira.

De Pedro nos recibe en una espaciosa quinta al borde del mar a principios del 2019. Se emociona al enterarse que vengo de Berlín y menciona que su hijo es músico y DJ, alias Kid606, mientras nos prepara un café que él no tomará. Todavía alegre y enérgico a sus 80 años, no tarda mucho en mostrarnos su último proyecto, una enciclopedia digital en la que lleva trabajando 10 años. Un juego interactivo sobre la

época de la Independencia que quisiera distribuir en colegios del país. Hablamos de antropología, teatro, historia del cine. Me doy cuenta del valor de una vida entregada al mundo cultural. ¿Quién resguarda este conocimiento?

Para alguien como yo, obsesionado en redescubrir la historia cultural de un país en ruinas, la conversación es un deleite. Se mencionan antropólogos, cineastas, artistas experimentales. Me entero de historias sobre Jacques Lizot, Kennet Good, Luis Alberto Lamata, Hector Padilla, Oscar Garbizo, Nelson Garrido, Peter Brook, Eugenio Barba... Manuel me regala una copia de *El cine que nos ve. Materiales críticos sobre el documental venezolano* (1989) de Julio E. Miranda, donde se comenta su obra. Una edición de la Contraloría de la República. Siento tristeza, inevitablemente, al escuchar las historias de una Venezuela que era cuna de ideas modernistas y experimentos culturales.

La investigación de su obra, desde el extranjero, no es sencilla. Entre sus documentales más destacados se cuentan *Juan Vicente Gómez y su época* (1975), *En las selvas de Guayana* (1978), *Buscadores de diamantes* (1980), *Iniciación de un shamán* (1980), *Los presos hacen teatro* (1982) y *Trampa para un gato* (1994). También realizó cortos sobre artistas como Cruz-Diez, Narváez y Sojo; y dos largometrajes entre los que perfila *En Sabana Grande siempre es de día* (1988).

Se comenta que De Pedro realizó al menos treinta y cinco películas duran-

te su carrera. Encontrar una lista completa en el internet no es posible. Recurriendo al libro de Miranda y sumando las fragmentarias fuentes, calculo que habría al menos un par de películas sobre las que no hay registro digital. Al momento de escribir esta nota, solo hay una obra de De Pedro disponible en YouTube, la telenovela *Ka Ina* (1995).

Durante nuestra conversación De Pedro nos explica cómo a pesar del olvido institucional, el documental ha sido probablemente el movimiento más estimulante del cine venezolano. Me pregunto cuál es mi deber ante esta lista de documentales parcialmente olvidados.

Cuando De Pedro, que no ha parado de hablar, cuenta cómo la situación es mucho peor: las diapositivas de dos de sus películas, *Cronología del petróleo*, donde se documenta la historia del Standard Oil; e *Indagación de la imagen* (1981), un estudio sobre los pintores figurativos, se humedecieron en los archivos de la Cinemateca Nacional. De Pedro remata con un dato que nos deja en silencio: restaurar una película con un nuevo scanner para negativos, cuadro a cuadro, costaría unos 100.000\$. El problema es que los equipos que el Estado ha comprado también se han perdido y no operan.

Dentro de esta prolífica obra en vías del olvido, *El extranjero que danza* forma parte central de una trilogía dedicada al teatro y los yanomamis. Siguiendo a *Trampas* y precediendo a *Iniciación de un shamán*, conforma una secuencia tesis-antítesis que explora el ritual y el teatro a través del encuentro transatlántico de culturas en el marco del festival. Miranda caracteriza la fórmula principal de la trilogía como la yuxtaposición cultural de "el teatro como vida", y "la vida como teatro". Ejercicio que actualiza el eterno debate sobre la función del teatro.

La idea de filmar *El extranjero* surge cuando el director y su equipo seguían las funciones al aire libre en Petare (Caracas) y en el litoral de Curiepe de la compañía experimental danesa Odin Teatret. Impresionado, de Pedro convenció a Barba de viajar al Amazonas venezolano para encontrarse con los yanomamis. El documental registra esos dos intercambios: primero con los habitantes caribeños de Curiepe y luego con la tribu Yanomami en el Amazonas.

El teatro, desde la perspectiva de Eugenio Barba y su Odin Teatret, es concebido como un territorio de encuentro intercultural y experimentación constante, donde el actor asume la posición de *outsider*. Este concepto, que Barba revelaría en su antropología teatral, subraya la idea de que el intérprete no pertenece plenamente a una tradición específica, sino que vive en una permanente búsqueda, generando conocimientos con sus presentaciones ante diferentes culturas escénicas o populares.

Fue el caso en Caracas, donde rompen los marcos formales del Festival de teatro para presentarse espontáneamente frente a poblaciones afrovenezolanas e indígenas. La experiencia no era nueva. Odin venía de realizarla en Italia, donde lograron arrancar con su presencia un intercambio de espectáculos en diferentes pueblos de gran tradición popular. Tanto el teatro Odin, como Barba, siguen activos al día de hoy. "Todavía es un chamo", comenta De Pedro sobre su última visita a Venezuela.

De resto, cabría explorar por qué creo que esta película es tan especial. Podría ser muy formal y analizar el documental desde una serie de ángulos: el intercambio cultural entre el teatro experimental y una tribu indígena, el registro único del ritual y la resistencia cultural mediante el teatro espontáneo y no racionalizado, la crítica colonial presentada a un pueblo aislado y marginado en forma de obra, el valor antropológico e histórico para un país que ya no recuerda que organizaba uno de los más importantes festivales de teatro del mundo.

Pero por razones de espacio debo limitarme a citar a Barba en el documental: "Yo no pretendo salvar a la sociedad con el teatro, no pretendemos desenmascarar a nadie, nuestra intención es desenmascarnos a nosotros mismos en cada nueva experiencia. Tratamos de elaborar un lenguaje nuevo, que ayude a una forma de contacto, y que desarrolle nuestra capacidad de abrirnos a los demás. El Odin habla de algo muy profundo, de una liberación de gestos aprendidos y de formas que nos limitan a una sociedad determinada y concreta. De la posibilidad de hacer del encuentro cultural, una forma de comunicación válida universalmente".

En tiempos oscuros para los venezolanos en el mundo no está de más ver este documental, revisar la obra de Manuel De Pedro, recordar el país que tuvimos y entender que, por ahora, es nuestro turno de ser los extranjeros que danzan. ☉

Indagaciones en la imagen – Los presos hacen teatro

"Varios presos, varios pintores hacen lo mismo y los capítulos integran el film. De Pedro no interviene de sus opiniones, verbales o visuales; en ningún momento se siente su presencia. Y sin embargo se percibe con toda claridad su demarcar, dividir, seleccionar, separar que elimina lo superfluo, lo accidental"

ALFREDO ROFFÉ

Manuel de Pedro ha venido creándose un estilo de trabajo, una manera diría algún discípulo de Lukács, que paradójicamente resulta de una ajustabilidad extrema al material que registra en sus obras. Su trabajo se viene concentrando dentro del campo documental, en el área relacionada con la creatividad. Selecciona algunas actividades que permiten su manifestación, escoge los personajes, estudia el entorno en que se mueven, identifica los caracteres y los conflictos y entonces produce unos films, desapareciéndose virtualmente como autor y operando, a la vez, una especie de extraña, insólita, particularización del material que registra, desafiando su concreción de todos los rasgos accidentales y transformándola en una esencialidad curiosamente concreta. En *Indagación de la imagen* y

en *El teatro penitenciario* se evidencia la misma práctica creadora. En ambos casos se trata de mostrar brevemente el trabajo realizando, realizándose y lo que mueve al realizador. Algunos cuadros, un pintor mientras trabaja, sus pensamientos sobre su obra. Sobre el mundo, sobre sí mismo. Algunos presos liberados para actuar, mientras lo hacen, y luego sus pensamientos, sus deseos, su relación con el mundo. Varios presos, varios pintores hacen lo mismo y los capítulos integran el film. De Pedro no interviene con sus opiniones, verbales o visuales; en ningún momento se siente su presencia. Y sin embargo se percibe con toda claridad su demarcar, dividir, seleccionar, separar que elimina lo superfluo, lo accidental, dejando intensa, pura, la presencia del ser humano que el film presenta en cada ocasión. Con sus habilidades, sus lucubraciones, sus titubeos, sus silen-



MANUEL DE PEDRO Y MARTHA PEINADO / ©VASCO SZINETAR

cios, sus caminares. Como espectador uno se podrá emocionar ante el desgarrador testimonio de un condenado por desconfiado, para quien representar es dejar de estar y llegar a ser, fastidiarse con un discurso sobre la luz, sonreírse con un fantasma incompleto, pero en todo momento vivirá el es-

tado de gracia permitido por la escogencia del movimiento justo para que la frase se vuelva justa y desaparezcan los insignificantes pies que corta el plano americano. Se podría caracterizar al cine de Manuel de Pedro como la maestría para recoger lo no accidental en lo que es, sin enjuicia-

miento, y solo con una participación que se limita a crear la comunicación más cristalina y perfecta. El lector se enfurecerá o deleitará en esa comunicación, pero siempre quedará válida la calidad de la experiencia. Y a veces, cuando lo es, la carga emotiva e ideológica del contenido. ☉

SIN GUÍA PARA PERPLEJOS 4

Por la seguridad, Sancho

RUTH CAPRILES

“La libertad, Sancho, es uno de los más preciados dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida...”.

Curioso orden de valores. Suena a viejo, muy antiguo. Hoy no hay espacio demarcado para la libertad individual. Lo que hay es poblaciones difusas que ni recuerdo tienen de aquel principio sacrosanto de la privacidad, la inviolabilidad del hogar, de la persona, de la correspondencia. Hoy los hogares y las personas son transparentes y los quijotes siglo XXI repiten por allí:

“Por la seguridad, Sancho, así como por la deshonra se puede y debe aventurar la vida”.

El Tesla tiene ocho cámaras que graban exterior e interior del vehículo. Si el chofer cierra los ojos, una voz, amable pero severa, le llama la atención y lo reporta a algún centro de control y aprendizaje del sistema inteligente. Supongo que pronto generarán responsabilidades penales.

Pregunto al chico que lo posee: “¿A ti no te molesta que el sistema te vea todo el tiempo?”.

“No ¿Por qué va a importarme? No voy a hacer nada malo”.

Los chicos de ahora nada malo hacen, parece, o solo lo hacen cuando son avatares en videos y podcasts. No más sexo en los asientos traseros, solo por vía digital. No más beber ni fumar, ni hacer zigzags con el vehículo. Si te pasas de la raya pintada en el pavimento, el sistema inteligente corrige tu dirección.

Por tu seguridad, Sancho.

La primera vez que registraron mi equipaje y escanearon mi esqueleto, manifesté mi sentimiento de invasión de mi privacidad y recibí esta lógica respuesta:

“Ay mamá, es por nuestra seguridad”.

Así es. Todo empezó el 9/11, hito marcador del cambio, cuando nos dimos cuenta de nuestra vulnerabilidad ante agentes terroristas y criminales.

Ante la amenaza, seguridad. ¡Por favor!

Es tan lógico el argumento que resulta contundente y mandatorio. Primero aseguramos la vida, que el resto viene por añadidura.

¿Vendrá? ¿Volverá a valer la libertad individual?

Por la seguridad sacrificamos intimidad, pudor y decoro; honor y dignidad; libertad.

Ganamos, sí, en igualdad: todos igualmente vigilados, conectados a terminales que controlan los latidos



CÁMARA DE SEGURIDAD / GENERADA CON IA

de nuestro corazón, nuestros niveles de azúcar y colesterol, nuestro comportamiento durante sueño y vigilia. Somos transparentes a todos los médicos del mundo, hospitales, compañías de seguros, bancos y corporaciones farmacéuticas y de equipos médicos. Y de la Nube al mundo, *Urbi et Orbi*.

Época de transparencia del ser. No hay secreto, ni velo ni sombra; no hay resguardo para la propia miseria.

La intimidad desapareció y el espacio privado se hizo público. La deshonra se ha vuelto virtud. Genera li-

kes, ¿Ve usted?

Cuanto más escandaloso, excesivo, insolente, retador, sea su post y su perfil, más seguidores tendrá; lo cual parece augurar imagen, marca y riqueza. Y si alardea de su dinero mal habido, mayor indignación moral causará; lo cual parece augurar poder y colocación entre los intocables.

Si esta es otra de las recurrentes batallas entre la libertad y la igualdad, nos queda solo apostar por la libertad en el próximo tiempo y hasta aventurar la vida por ella. ☪

NOTA AL MARGEN

La fragilidad del destello. *El universo observable* de Heather McCalden

KEILA VALL DE LA VILLE

El universo observable es un volumen esférico centrado en quien observa. Cada lugar del universo tiene su propio universo observable.

Sorprende la primera línea de la memoria personal y cultural que conforma *The Observable Universe* de Heather McCalden, en la que muestra las reglas del juego, y las cartas.

Este libro es un álbum sobre el duelo. Cada fragmento es como una pieza de un álbum, una foto en un anuario; se acumulan unos sobre otros hasta que, al final, forman una experiencia.

A pesar de la instrucción indiscreta, la conexión de trozos en apariencia aislados pero pronto en red, devela en progresión un misterio. Discurre McCalden sobre los álbumes de toda especie, compendios que salvan del olvido eso que se perdería de no asegurarse a tiempo: cartas, fotos, recibos, tickets de cine y papelitos de galletas de la fortuna, flores secas en libros como prensas, sonidos, pistas, que en virtud de su adhesión a una nueva y caprichosa “cronología”, además de salvarse, toman nueva identidad. El álbum se impone sobre sus contenidos, ofrece un inicio, un desarrollo y un final. Circular, una primera y una última “cosa” o “evento” lo completa. En el caos aparente, el conjunto dice más que sus partes.

Un álbum, sin importar la especie, reduce la experiencia a materia.

Un libro también debe ser conducto, transportar desde lo dicho a otro lugar. Debe ser metáfora, del griego *meta*, a través de, y *phora*, lo que se mueve o lleva. ¿Qué se elige para contar y hacia dónde lleva una narración?

En sentido estricto, el significado de una metáfora no existe en la página.

Reside solo en el pensamiento. Al descubrirnos moviéndonos a través de los pensamientos para descubrir su significado, un pequeño momento de eferescencia, de deleite, ocurre.

Descubrir una metáfora es un evento sublime en sentido clásico, produce destello. Si es intercambio de energía entre dos cosas y la línea entre ambas es inesperada (un *misterio*), darle sentido es descubrir un orden secreto. De allí, cierta filosofía universal emerge, dice McCalden: todo está conectado.



Es a través de las palabras que sabemos que algo ha ocurrido. Decimos que vimos y la experiencia aparece. Se hace observable.

El universo observable es una historia sobre el duelo, la nostalgia y la rabia, relatada a través de viñetas, pasajes cortos, listas y observaciones. Cuenta la orfandad de McCalden a los diez años una vez sus padres mueren a consecuencia del HIV, la historia de este virus desde las teorías falaces iniciales, el nacimiento del internet, esa “red intergaláctica” pensada desde los 60s y su propia viralidad, el fallecimiento de su abuela, con quien vive desde la orfandad, y un misterio a dilucidar junto a una detective: ¿quiénes eran en verdad sus padres?

... la muerte está fuera de la experiencia. No puede ser aprehendida con los materiales de la realidad. La única manera de abordarla es, de hecho, a través de otras cosas: a través de una transferencia de energía que ocurre entre pensamiento y palabra.

Un álbum conforma metafórico algo nuevo a partir de sus fotos o viñetas. Así mismo, tejida como red, debe hacerlo la narración efectiva. Y esa conexión en red, el fluir entre A y B, requiere tensión para mantener integridad. *El universo observable* pierde en ocasiones esa tracción invisible que acercaría lo desordenado o en apariencia distante. La lectora no se pierde entre fragmentos, halla la metáfora, pero el núcleo, el libro, pierde magnetismo.

Pienso que partes y totalidad del *universo observable* han de cuidarse para alcanzar más allá de sí. Su totalidad interconectada ha de proteger el destello ☪

CAFÉ DEL DÍA

Los samanes de Alejandro Otero

ROGER VILAIN

La Uputa donde crecí celebra cada siete de julio un nuevo año de fundación. Suman ya doscientos sesenta y tres. Con regularidad a prueba de fuego la hora es óptima para arrojar encomios sin medida ni fin y, entre homilias, peroratas e himnos, garantizar buena conciencia hasta el siguiente cumpleaños.

Un recuerdo infaltable de mi época moza fue el de Alejandro Otero, presencia insoslayable en la cita aniversaria. Aunque el resto del año su imagen y su figura fueran el pan mohoso abandonado en un rincón de la cocina, valía un único día para que golpes de pecho explotaran aquí y allá y el hijo ilustre cobrara vida, ganara por *knock out* al polvoriento olvido, rebotara como si nada en las lenguas ágiles de los oradores.

Alejandro Otero –nacido en el po-

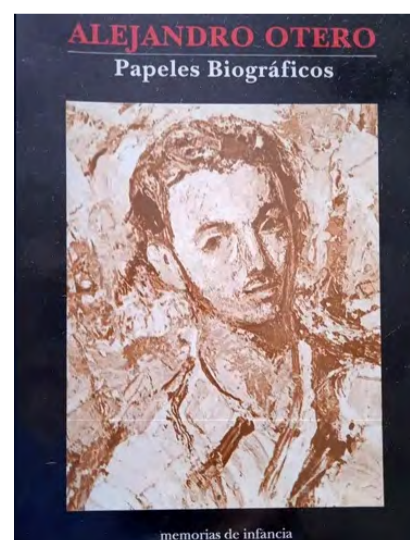
blado de El Manteco y trasladado recién nacido a Uputa– vivió buena parte de los primeros diez años de su vida en la “Casa del Balcón”, justo frente a la plaza Bolívar, dilatado espacio donde hoy reinan árboles añejos y la semioscuridad cobija al romance y al delito en proporciones más o menos equivalentes. De esa infancia pueblerina dio cuenta el mismo Otero en sus *Papeles biográficos*, hermoso ejemplar que el Fondo Editorial Predios editó para bien en los noventa.

Ahí relata el maestro cómo fue abriéndose al mundo de la plástica. Con la memoria hecha caldo de vivencias, Otero descubre los colores, ese azul tan misterioso que acaba por impresionarlo como ningún otro –el azul de la Casa del Balcón!, llegó a exclamar–, o la primera acuarela de rojos, verdes, grises y amarillos que su madre fabricaba para colorear pan-

tufas y después venderlas, cuestión más que necesaria en la endeble economía de la familia.

Refiere asimismo nuestro artista cómo supo de pintores europeos gracias a unas estampillas de correo que Vale Juan, curioso personaje de esos días, le regalaba. Así, colores, acuarelas, autores de estirpe universal hicieron nido en su retina, todo en el lugar de las primeras veces, ese que obsequia las primeras experiencias, los primeros impactos en el alma, las primeras marcas de cuanto hemos llamado vida.

Del Alejandro Otero creador, hecho y derecho al modo de los grandes, se ha dicho bastante y a placer. Allá en mi adolescencia fui un sábado cualquiere a visitar la Hidroeléctrica del Guri y el pasmo resultó un golpe seco en la nariz. La Torre Solar, cincuenta metros de alto por cincuenta y tres de diámetro, surgió como una aparición,



como un “reflejo de la desmesura del paisaje guayanés y de la energía que de él emana”¹. Yo no albergué un ápice de duda. La abstracción del entrecornillado precedente ganó *ipso facto* rostro, apariencia cuyas coordenadas dieron con la plaza de mi pueblo, con los samanes entregados a la luz, al juego de ramajes en abrazo con el

viento y en dinámica que no conoce fin. Puro cinetismo, alegoría de cuatro calles, símbolo de árboles en la plaza de aquel pueblo.

En estos días, con motivo de otro cumpleaños, vislumbré en redes sociales la alharaca de un aniversario más de la comarca. Recordé al instante los viejos tiempos idos, Otero blanco de alabanzas, de panegíricos por veinticuatro horas, todo a punto para la ocasión. Y luego, claro, el silencio atroz. Otra vez la desmemoria, la condición de ingratos donde no habita algún indicio, la mínima alusión para conmemorar, el simple “aquí vivió Alejandro Otero, artista universal, hijo magnífico de estos pareses”.

Queda su arte y eso basta. Queda su obra con el universo metido en los bolsillos. ☪

¹ Fundación Otero Pardo. (<https://www.facebook.com/OteroPardoFoundation/posts/torre-solar-es-el-m%C3%A1s-ambicioso-proyecto-construido-por-alejandro-otero-una-estr/802869975221950/>)