

# EL CASTILLO EN EL AIRE. LECTURA DE LA OBRA DE GEGO DESDE SU CONDICIÓN DE EXILIO

Pedro Ignacio Muñoz

Universidad Central de Venezuela

## RESUMEN

La Reticulárea de Gego es una obra única en la historia del arte. No solo por su propuesta estética, sino por la manera en la que se concebía. Al estudiar la producción de la artista, resulta fundamental atender a la particularidad de los métodos para mover y reinstalar su obra en distintos espacios. La estructura de esta cambiaba cada vez dependiendo de la relación de la artista con el espacio concreto, su longitud y las posibilidades que este otorgase a la experiencia del espectador. No obstante, las conexiones entre la obra y el espacio trascienden un asunto que es más del orden de la práctica de un proceso creativo, ya que la propia Gego como inmigrante experimentó desterritorializaciones y reterritorializaciones. Evitando simplificar la reflexión crítica del espacio de la Reticulárea a biografismos, este trabajo explora las posibles resonancias entre la condición de exilio de la artista y la forma en la que configura e imagina el espacio en la Reticulárea.

*Palabras clave:* exilio, desarraigo, migración, artes plásticas, Gego.

## ABSTRACT

THE CASTLE IN THE AIR A READING OF THE WORK OF GEGO FROM HER EXILE STATUS

Gego's Reticulárea is a unique work in the history of art. Not only because of its aesthetic proposal, but because of the way it was conceived. When studying this artist's production, it is essential to pay attention to the particularity of the methods used to move and reinstall her work in different spaces. The structure of this changed each time depending on the artist's views on the new spaces, its length and the possibilities that it could grant to the viewer's experience. However, the connections between the work and the space transcend an issue more related to the pragmatic side of a creative process, since Gego herself as an immigrant experienced deterritorialization and reterritorialization. Avoiding simplifying the critical reflection of the space of the Reticulárea to biographies, this work explores the possible resonances between the artist's exile status and the way in which she designs and imagines the space in the Reticulárea.

*Keywords:* exile, migration, plastic arts, Gego.

RÉSUMÉ :

LE CHATEAU EN L'AIR UNE LECTURE DE L'ŒUVRE DE GEGO DANS SA CONDITION D'EXILÉE

Reticulárea de Gego est une œuvre unique dans l'histoire de l'art. Non seulement à cause de sa proposition esthétique, mais aussi de la façon dont elle a été conçue. Lors de l'étude de la production de l'artiste, il est essentiel de prêter attention à la particularité des méthodes utilisées pour déplacer et réinstaller son travail dans différents espaces. La structure de celle-ci changeait à chaque fois en fonction du rapport de l'artiste à un espace spécifique, de sa longueur et des possibilités quelle accordait à l'expérience du spectateur. Cependant, les rapports entre l'œuvre et l'espace transcendent une question qui est plutôt de l'ordre de la pratique d'un processus de création, puisque Gego, elle-même, en tant qu'immigrée a connu des déterritorialisations et des reterritorialisations. En évitant de simplifier la réflexion critique de l'espace de la Reticulárea à des biographies, ce travail explore les résonances possibles entre la condition d'exilée de l'artiste et la manière dont elle configure et imagine l'espace dans Reticulárea.

*Mots-clés:* exil, déracinement, migration, arts plastiques, Gego.

RESUMO:

O CASTELO NO AR - UMA LEITURA DA OBRA DE GEGO LEVANDO EM CONTA AO SUA CONDIÇÃO DE EXÍLIO

A Reticulárea de Gego é uma obra única na história da arte. Não só devido à sua proposta estética, mas também pela forma como foi concebida. Ao estudar a esta produção, é essencial prestar atenção à particularidade dos métodos utilizados para mover e reinstalar o seu trabalho em diferentes espaços. A estrutura mudava cada vez, dependendo da relação entre a artista e o espaço mesmo, dependendo da extensão e das possibilidades do espaço com respeito ao espectador e a sua experiência. No entanto, as ligações entre a obra e o espaço transcendem a uma questão que pertence mais à ordem da prática de um processo criativo, uma vez que Gego, enquanto imigrante, experimentou a desterritorialização e a re-territorialização. Evitando uma abordagem simplista da reflexão crítica do espaço da Reticulárea as biografias, esta obra explora as possíveis ressonâncias entre o estatuto de exilada da artista e a forma como configura e imagina o espaço na Reticulárea.

*Palabras chave:* exílio, desenraizamento, artes plásticas, Gego.

Si hay algo maravilloso en emigrar es que te obliga a ser nadie. Late una ausencia de identidad en la medida en que ésta no es sino la narración que hacemos de nosotros mismos. La emigración, el exilio, irse de casa, implican un proceso muy arduo de desmembramiento y reconstrucción del yo. Desde allí, Miami y su multiplicidad identitaria han sido fundamentales en mi proceso, porque esa heterogeneidad de la que hablas está cimentada sobre bases muy nacionalistas y yo estoy situada en la antípoda de eso. Tal vez no sé quién soy, pero sé quién no soy [es mentira, hoy como nunca creo conocer lo que permanece en mí después de todas las tempestades: lo auténtico].

Kelly Martínez

*Soy un abstracto con memorias.*

Paul Klee

La artista plástica Gertrud Goldschmidt, conocida en el mundo del arte como Gego, nació en Hamburgo, Alemania el primero de agosto de 1912. Se graduó en la Facultad de Arquitectura de la Escuela Técnica de Stuttgart. Emigró a Venezuela a los veintisiete años. Describe la curadora e investigadora de arte, Iris Peruga, en *Gego: el prodigioso juego de crear*, que “recién graduada [se fue] a donde el viento la llevara”. Más adelante, continúa relatando:

El viento quiso traerla a Venezuela, pues la forma en que le fueron otorgados una visa y un contrato de trabajo en Caracas parece asignada por el destino. Al referirse a las circunstancias de su llegada al país, Gego acostumbraba a decir: “la vida decidió por mí”.

[...] Es evidente que Gego tuvo, ya desde tan joven, la rara sabiduría de aceptar lo que la vida le ofrecía: lugares, personas, cosas. Y Venezuela le dio un entorno propicio para desplegar su talento creativo de un modo personal e independiente. De hecho, no podemos imaginar qué o cómo habría sido su obra en otro lugar. En una de sus primeras entrevistas Gego declara que nunca había pensado en ser artista: “Mi preocupación y mi trabajo en las artes visuales se ha ido desarrollando en mí paulatinamente a través de una conjunto de factores y principalmente a través de mi formación como arquitecto” (Peruga, 2000, p. 4).

Su producción artística está conformada de esculturas, pinturas, acuarelas y dibujos de diversos soportes y técnicas. Sin embargo, su trabajo más icónico consta de variaciones de estructuras abstractas de formaciones y redes metálicas flotantes conjugadas en series (sobre todo por curadores y críticos) como *Dibujos sin papel*, *Los chorros*, las *Reticuláreas cuadradas*, la gran *Reticulárea*, entre otras. Esta última, también llamada *Reticulárea ambiental* fue expuesta por primera vez en 1969 en el Museo de Bellas Artes. Cuenta Iris Peruga que la obra fue solicitada por el Everson Museum de Syracuse de Nueva York, pero que por algunos problemas personales, Gego no pudo prestarla, sin embargo,

hubo al menos diez exposiciones de la obra en Venezuela, y en cada una de ellas, con cada remontaje, se introducían variaciones, modificaciones, que al parecer, no representaban un problema para la artista. No obstante, la obra, su acabado, su proceso era muy personal, muy artesanal, por lo cual requería siempre su presencia y requerimientos especiales para la sala de exposición.

Su obra finalmente resulta única en la historia del arte venezolano y universal. Dice la arquitecta y crítica Hannia Gómez, por nombrar alguno entre tantos, que “los líricos *Cityscapes* de Klee jamás podrán albergar tantas ciudades y tantos territorios como la *Reticulárea*” (Gómez, 2006, p. 3). Son estos territorios los que nos convocan, no solo por su costado metafórico en torno al carácter polisémico de la obra que evoca Gómez en su comparación con el pintor Paul Klee, sino también por esa otra declinación, si se quiere, más política del concepto de territorio, de (re)territorialidad como rasgo de la hechura de la obra que no se limita únicamente a la génesis de su soporte, que tiene que ver con lo que la hace capaz de formularse, reformularse (por tanto, reconfigurarse) en función del espacio físico que toma, como comenta Peruga. Diríamos que toda reformulación artística de un espacio tiene una relación intrínseca con el soporte, con los materiales, pero deseamos poner luz también en ese modo de flexibilidad (más allá del alambre, pero a partir del alambre también) teórica, conceptual que no solo le permite a Gego no preocuparse por la reconjugación de la obra, sino que también la constituye. Esto, cabe decir, no ocurre con todas sus piezas, esto respondía a la necesidad de adaptar las obras de gran escala como la *Reticulárea ambiental* y *Los chorros* a las salas de exposiciones. No obstante, puede figurar, para nosotros, como una suerte de síntoma.

Peruga describe, por ejemplo, la *Reticulárea* de la siguiente manera:

Es una pieza tan asombrosa que desde el momento de su creación no ha cesado de promover comentarios de los espectadores y de la crítica, que, con frecuencia, han llegado incluso a considerar que la obra de Gego se resume a ella. Titilante y elusiva, como las estrellas lejanas, no sólo desconcierta y provoca la admiración, sino que transmite la sensación de estar en un espacio (y un tiempo) de otra calidad y textura (2000, p.21).

Asimismo, Pérez Oramas (2006) relata y describe:

El nombre *reticulárea* fue otorgado por el crítico de arte venezolano Roberto Guevara en alusión a un “área de redes”. En esta gran ambientación escultórica la artista se ocupó de generar un nuevo espacio a través de una mirada de estructuras

de alambre enlazados por sus extremos, generando unas redes que convirtieron este ámbito expositivo en un lugar poliédrico, pletórico de sensibilidad, que el espectador transita como si flotara en medio de un dibujo tridimensional de nubes abstractas (p. 4).

Veíamos, apreciábamos ya dos conjugaciones del espacio en la obra de Gego. Notamos, no obstante, que en esta, el tema puede resultar vasto. Podemos estudiar cómo se configura, cómo se construye el espacio como imagen, cuál presenta o a cuál refiere, así como cuál toma topográficamente, histórica o culturalmente. Sin embargo, concebimos como fin de este ensayo atenernos a la exploración del espacio como territorio que la obra ocupa. ¿Cómo ocupa la obra el espacio y a qué podría responder? Para ello, de nuevo, debemos elegir desde qué estratos del universo de Gego formularemos la pregunta y será desde aquel que nos permita centrarnos en las posibles relaciones de la vida de la artista con su obra y el espectador que ella exige, diseña, inventa e invita.

No es de nuestro interés hacer una lectura “biografista” de la obra. Sabemos que Michel Foucault (1999) al final de la *Arqueología del Saber*, declaró: “acepto que mi discurso se desvanezca como la figura que ha podido llevarlo hasta aquí” (p. 350). O las palabras tomadas de Samuel Beckett (1978) que funcionan como recordatorio: “qué importa quién habla” (p. 9)<sup>1</sup> o también Barthes (1994) en “La muerte del autor” que establece en torno a aquel que “su fuente, su voz, no es el auténtico lugar de la escritura, sino la lectura” (p. 70). Sin embargo, creemos que podemos rescatarlo no entendiéndolo como influencia u origen de la obra, sino también como objeto, “cosa”. Exponen Deleuze y Guattari (2012) en el capítulo “Percepto, afecto y concepto”:

El arte no conserva del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure. La cosa se ha vuelto desde el principio independiente de su “modelo”, pero también lo es de los demás personajes eventuales, que son a su vez ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran esta atmósfera de pintura. Del mismo modo que también es independiente del espectador o del oyente actuales, que no hacen más que sentirla *a posteriori*, si poseen la fuerza para ello. ¿Y el creador entonces? La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, *es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos* (Deleuze y Guattari, 2012, pp. 164, 165).

<sup>1</sup> En *Textos para nada* (1950), Beckett escribe: “Deja, iba a decir deja todo esto. Qué importa quién hable, alguien ha dicho qué importa quién hable” (Beckett, 1978)..

de alambre enlazados por sus extremos, generando unas redes que convirtieron este ámbito expositivo en un lugar poliédrico, pletórico de sensibilidad, que el espectador transita como si flotara en medio de un dibujo tridimensional de nubes abstractas (p. 4).

Veíamos, apreciábamos ya dos conjugaciones del espacio en la obra de Gego. Notamos, no obstante, que en esta, el tema puede resultar vasto. Podemos estudiar cómo se configura, cómo se construye el espacio como imagen, cuál presenta o a cuál refiere, así como cuál toma topográficamente, histórica o culturalmente. Sin embargo, concebimos como fin de este ensayo atenernos a la exploración del espacio como territorio que la obra ocupa. ¿Cómo ocupa la obra el espacio y a qué podría responder? Para ello, de nuevo, debemos elegir desde qué estratos del universo de Gego formularemos la pregunta y será desde aquel que nos permita centrarnos en las posibles relaciones de la vida de la artista con su obra y el espectador que ella exige, diseña, inventa e invita.

No es de nuestro interés hacer una lectura “biografista” de la obra. Sabemos que Michel Foucault (1999) al final de la *Arqueología del Saber*, declaró: “acepto que mi discurso se desvanezca como la figura que ha podido llevarlo hasta aquí” (p. 350). O las palabras tomadas de Samuel Beckett (1978) que funcionan como recordatorio: “qué importa quién habla” (p. 9)<sup>1</sup> o también Barthes (1994) en “La muerte del autor” que establece en torno a aquel que “su fuente, su voz, no es el auténtico lugar de la escritura, sino la lectura” (p. 70). Sin embargo, creemos que podemos rescatarlo no entendiéndolo como influencia u origen de la obra, sino también como objeto, “cosa”. Exponen Deleuze y Guattari (2012) en el capítulo “Percepto, afecto y concepto”:

El arte no conserva del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure. La cosa se ha vuelto desde el principio independiente de su “modelo”, pero también lo es de los demás personajes eventuales, que son a su vez ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran esta atmósfera de pintura. Del mismo modo que también es independiente del espectador o del oyente actuales, que no hacen más que sentirla *a posteriori*, si poseen la fuerza para ello. ¿Y el creador entonces? La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, *es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos* (Deleuze y Guattari, 2012, pp. 164, 165).

<sup>1</sup> En *Textos para nada* (1950), Beckett escribe: “Deja, iba a decir deja todo esto. Qué importa quién hable, alguien ha dicho qué importa quién hable” (Beckett, 1978)..

Según este apartado, podríamos concebir el autor, el pintor, el artista como actantes, trazas de la obra. Esta noción nos resulta fundamental porque nos ayuda a estudiar la vida de la autora sin desembocar en anecdotizaciones que obnubilen la comprensión, la gracia de la obra, reduciéndola a cristalizaciones de un supuesto psicodrama de, en este caso, Gego y, por tanto, limitando el sentido de su obra a un tramado de supuestas causas que no nos concerniría, al que no podríamos acceder y que le toca mapear a la historiografía y la biografía. A nosotros lo que nos cautiva es aquello que gira en torno a la tensión triangular entre autor-obra-lector y lo que podamos decir de ello sin la intención de cerrar la discusión, sino más bien de darle forma, hacer pan del otro, nuestra experiencia personalísima de la obra de esta artista.

Esta tensión, desde otro punto de vista, es también la de tres dimensiones, la del lugar del autor (en la historia, desde su historia), la topográfica de la obra (la del metraje, el cálculo de factores físicos determinados en función de una experiencia estética y a partir de unas creencias y presupuestos sobre lo que debe ser la obra) y el diseño del espacio del otro, de la dimensión de un espectador ideal que aunque desconozca la naturaleza de las dos anteriores, podría escucharlas vibrar al ser partícipe de la obra. Lo llamamos diseño, idealidad porque la noción teórica de la que partimos, establece claramente que lo que conforma la atmósfera de la obra puede permanecer, en cierto sentido, independiente del espectador.

Vemos, a su vez, cómo la obra de arte, las piezas de Gego podrían encarnar una especie de síntesis de distintos personajes, “cosas”, que la incluyen a ella, su vida, su desplazamiento, su migración, su formación como arquitecto, su relación (memoria) con los otros, con el dibujo, con la línea, el punto, el metal, la luz, que podrían manifestarse despojados de sus nombres, por lo tanto de su referente, como entrecruzamientos de alambres, redes que se hacen de materia de la autora, pero que la confinan como parte del objeto creado y, consecuentemente, autónomo. En este sentido, el artista podría devenir su obra. Se preguntaba Hanni Ossott, poeta también venezolana-alemana, que además realiza trabajos fundamentales sobre la obra de Gego, “¿aparece el artista en la manera de trazar el dibujo de un proyecto para una casa, en la forma de articular el espacio?”. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿no podríamos ver en el dibujo, en un sentido metafórico al menos (decíamos síntoma), en la traza, en ciertos gestos que la llevan a su nueva casa Venezuela su forma de articular el espacio artísticamente? ¿No supone su condición de inmigrante una manera

de comprender, de aprehender, de tomar el espacio? ¿Su desplazamiento de Alemania a Venezuela no marca de manera particular su relación con los otros? ¿No supone también ello un tipo de relación específica con la historia, la angustia y el *animus* venezolano? ¿Su desplazamiento de la arquitectura hacia las artes visuales no define su forma de concebirlas? ¿En realidad deja la arquitectura, deja Alemania? Toda desterritorialización supone una reterritorialización. ¿Es Gego propiamente una artista del desarraigo? De no ser así ¿cómo son estas raíces y de qué está compuesta la tierra donde crecen?

Permítasenos entonces volver la mirada a la vida de la artista. Gego migra a Venezuela en 1939. Existe cierta crítica que podría resultar exagerada y demasiada anecdótica en torno a los motivos por los cuales migra. Esta crítica se centra en su condición de judía como aquello que la obliga a huir de su propio país debido a la creciente persecución del partido Nazi, que había tomado el poder cinco años antes. Si bien es cierto que su familia, de ascendencia judía, banqueros en su mayoría, se vio perjudicada por las nuevas políticas gubernamentales, y que a causa de estas, la nacionalidad alemana de Gego fue anulada, dejándola en la lamentable condición de apátrida, es menester aclarar que Gego no se vio amenazada por la Alemania nazi como más tarde se verían estas minorías en toda Europa. No tenemos la intención de restarle gravedad a la forma y razones de su migración, sino de atender a un gesto que Gómez (2006) llama simbólico. En *Gego: el prodigioso juego de crear*, Peruga relata:

En 1938 Gego se graduó de arquitecto-ingeniero en la facultad de Arquitectura de la escuela técnica de Stuttgart, una de las instituciones más rigurosas de Alemania en su tiempo. Hallándose a la sazón en el proceso de obtener su diploma (cuya tramitación, debido a las circunstancias, fue gentilmente acelerada por sus profesores), Gego fue la última en dejar su país de origen. Le correspondió liquidar las últimas pertenencias de la familia y tirar la llave de la casa paternal al río, para emigrar a los veintisiete años, recién graduada, a donde el viento la llevara (2000, p. 4).

Decía Gego “la vida decidió por mí”, pero aun así lanzó la llave al río. Gesto de quien no cree que va a volver jamás como precisamente puede suceder cuando siente que es el viento, impredecible, fluctuante por naturaleza, el que la guía. Sin ninguna otra intención más allá de comprender el modo de migración y la formación de su condición como extranjera en otro país, en otra historia local, consideramos que es fundamental estudiar ciertas nociones como el exilio.



En *Exilio e insilio: una mirada de tres décadas desde y hacia San Juan*, Daniel “Chango” Illanes explica que “el exilio es una posibilidad de la política. Quienes van a otro país para trabajar no son exiliados, son emigrados que se transforman en inmigrantes. Su realidad es diferente, porque su memoria es diferente, y lo es también su motivación para volver” (Illanes, 2006, p.1). En el siglo pasado, además, este tipo de migración tiene un tinte particular. En *Reflexiones sobre el exilio*, Said (2005) expone que “la diferencia entre los exiliados anteriores y los de nuestro tiempo (podemos hacer énfasis en ello) es la escala: nuestro tiempo –con su guerra moderna, su imperialismo y las ambiciones cuasiteológicas de los gobernantes totalitarios– es ciertamente la era del refugiado, de la persona desplazada, de la inmigración masiva” (p. 180).

Continúa el autor:

Ante este inmenso e impersonal escenario no puede hacerse que el exilio sirva a las ideas del humanismo. A la escala del siglo XX, el exilio no es ni estética ni humanísticamente comprensible: como máximo, la literatura sobre el exilio objetiva una angustia y unos apuros que la mayoría de la gente rara vez experimenta de primera mano; pero pensar en el exilio como algo beneficioso a las humanidades que informa esta literatura es trivializar sus mutilaciones, las pérdidas que inflige a aquellos que la sufren, el silencio con que responde a cualquier tentativa de entenderlo como algo “bueno para nosotros” (p. 180).

Observamos que Said en su ensayo se concentra en la literatura como objeto. No obstante, quizá debamos intentar salvar las innegables diferencias (teóricas) en torno al soporte y el problema de la representación, que implica la particularidad de aquel, para tomar en consideración las palabras de Said en función de comprender a nuestra artista visual.

Gego nunca retornó a Hamburgo. A pesar de que antes de mudarse a Suramérica, “no tenía idea de dónde quedaba Caracas ni dónde Venezuela” (Peruga, 2000, p. 4), la artista declaró más de una vez que prefería vivir en este país. Cabe destacar que fue además bien recibida por la comunidad alemana en Venezuela y poco tiempo después contrajo su primer matrimonio con el alemán Ernst Gunz.

Más adelante, cuenta Peruga que “Gego hablaba poco, pero sonreía con facilidad. Tal vez por su tendencia a trabajar sola y a comunicarse casi exclusivamente con su compañero<sup>2</sup>, también de habla alemana, así como por

---

<sup>2</sup> Peruga se refiere aquí a su segundo esposo, el lituano-alemán Gerd Leufert.

sus incipientes problemas auditivos, nunca llegó a expresarse bien en nuestro idioma, cuya estructura gramatical, sin embargo, comprendía a la perfección, ya que leía constantemente. Su sonrisa, su inteligencia y su actitud desprendida hacían que fuera acogida con gran simpatía” (Peruga, 2000, p. 6).

No podemos sino atrevernos a considerar ciertos detalles. Sin bien Gego fue víctima de uno de los eventos más crueles de la humanidad, que la llevó forzosamente a ella y a su familia al exilio, por lo cual resulta injusta toda anecdotización en función, como dice Said, de un “humanismo”, debemos atender a lo particular: hay un elemento de desprendimiento, de apertura que aparece una y otra vez en los testimonios propios y de sus coetáneos sobre su vida. Técnicamente la artista es exiliada, pero ni sus narrativas biográficas, ni su obra parece referir al exilio como tema, al menos en los términos más radicales de quien no tiene hogar. ¿Se debe esto solo a su condición de obra abstracta? Precisa Steiner (2012) que en el caso de la literatura, el autor exiliado produce desde cierto extrañamiento o de manera extrañada.

En el mismo trabajo, Said lo cita: “Parece adecuado que aquellos que producen arte en una civilización de cuasibarbarie, que ha dejado a tantas personas sin hogar, fueran ellos mismos poetas sin alojamiento y vagabundos en el lenguaje. Excéntricos, distantes, nostálgicos, deliberadamente intempestivos...” (Stainer citado por Said, 2005, p. 180).

No es justo tampoco hablar de Gego como una artista vagabunda del lenguaje, pero creemos que podemos estar de acuerdo frente al hecho de que su lenguaje es único. ¿Tiene que ver esto en algún punto con su condición de exiliada? Parece que la artista no tenía intenciones de volver incluso pese al sentimiento que revela en el libro póstumo *Sabiduras y otros textos de Gego* (Huizi y Manrique, 2005): “nunca olvidaré cómo me asustó una llamada de la oficina de teléfonos. Contenido: Visa lista. Contrato pronto. Salomón. Caracas. Venezuela” (p. 230). Es una exiliada extraña(da) en dos sentidos, por el hecho mismo de serlo y por la manera en la que lo es con matices que saben a libertad.

En *Gego: arquitecto*, Gómez intuye que ello podría tener que ver con su profesión de arquitecto:

Haciendo la travesía del Atlántico, Gego demostró no parecerse en nada al jinete sobre el lago congelado del poema de Gustav Schwab que tanto le gustaba, Aquel había muerto de pavor inmediatamente después de comprender que el lago congelado que buscaba era el mismo que venía de atravesar galopando.

Arquitecto al fin, frente a la inminencia impoluta de los espacios en blanco del trópico, el salto reciente del océano, lo único que hizo fue quedar empequeñecido ante el espléndido panorama del Puerto de la Guaira y de la Cordillera de la Costa (2006, p. 9).

Consideramos, por lo tanto, revisar brevemente el desplazamiento de la otra nación de Gego, la arquitectura la cual se reterritorializa, en Venezuela, en las artes plásticas.

Gómez, en el mismo texto, dice que el arquitecto tiene la capacidad y el poder para cambiar el universo, una supremacía bien conocida por los iniciados, pero que va cayendo cada vez más en el olvido” (2006, p. 2). Más adelante:

Los paisajes pasados, presentes y futuros empiezan a entretrejerse en un nuevo territorio, sobre el que se desata una proyección perenne, que ya nunca se detendrá. Regida por la geometría, la estructura y la construcción, la mirada del arquitecto penetra todas las cosas. Extiende los brazos y calibra las fuerzas en el espacio (p. 2).

Luego, explica como cierta preocupación de Gego por el costado social de la arquitectura le viene de su escuela:

La *Technische Hochschule* “establecía la estrecha vinculación entre la arquitectura y el desarrollo de las ciudades”. Los alumnos debían aprender a diseñar urbanizaciones adecuadas al lugar, nacidas del lugar, en el cultivo de una tradición urbanística que ha llegado hasta nuestros días a través del manual de matrices de espacios urbanos con el que un profesor de esa misma escuela, Rob Krier, revolucionó en 1975 la historia del diseño urbano. Es sobre todo en este campo en el que tiene mayor sentido la frase de Gego donde asevera que su interés por la arquitectura nació ‘en parte como respuesta al entonces novedoso concepto de construcción como proposición social’” (Gómez, 2006, p.5).

Podemos imaginar cuál es la amalgama que permite la reformulación de su oficio en Venezuela. *En Gego: el prodigioso juego de crear*, Peruga observa:

Gego tiende a producir una conciliación, una suerte de simbiosis del hombre con su entorno y, más allá, con el mundo todo. De tal forma que si buscamos relaciones con el arte de su época, las hallaremos (...) con la de aquellos cuya vocación es tender redes o crear nexos entre el hombre y el mundo y, así mismo, con los artistas que, trabajando con materiales de la industria, lograron darles la vivacidad de lo orgánico. (2000, p. 9).

Podríamos pensar que el camino, el canal a través del cual su mirada (más que su técnica), su profesión y oficio fundados en la arquitectura migran a las artes visuales, responde al deseo de crear espacios de encuentro del hombre con un mundo en el que ya no se reconoce, territorios erigidos de manera artesanal para regenerar el asombro frente a este, para formar nuevos puentes, vínculos. Hubo, sin embargo, en este proceso un factor fundamental. Tras el divorcio de su primer marido, Gego conoce a Gerd Leufert, artista considerado padre del diseño gráfico en Venezuela. Decía la misma Gego a propósito de la influencia de Leufert en ella: “Él me enseñó a ver y descubrir, algo, que no se aprende con la ingeniería o la arquitectura” (Peruga, 2000, p. 6).

No obstante, en Venezuela, el territorio de las artes plásticas constituye en sí mismo un lugar desbarajustado. Luis Pérez Oramas (1997), curador, crítico e intelectual venezolano, para la exposición *La invención de la continuidad*, hace un el ensayo escrito sobre la historia del arte nacional y el perfil del artista venezolano en el cual señala que a lo largo de la modernidad, este ha tenido principalmente dos tendencias. Una en la cual busca definir una idea de lo propio, lo vernáculo y otra que responde a un deseo por corresponder con formaciones de lo foráneo. Pérez Oramas precisa que estas, digamos actitudes, han dificultado a nuestros artistas el camino para comprender el territorio despojado de pretensiones, convenciones y prejuicios. Así, el curador precisa:

Hay un dolor profundo en este rechazo de lo ordinario y de lo modesto que ha signado nuestras fallidas desmesuras estéticas y políticas; hay un síndrome esquizofrénico que consiste en vivir como si el país fuese culpable de nuestras ilusiones de retardo, como si ‘nosotros’ (léase los ‘llamados’ a salvar dicho retardo haciéndolo ‘acceder’ a la contemporaneidad; léase los ‘llamados’ a reivindicar su íntima verdad vernacular) no fuésemos el país, como si las ‘élites’ artísticas se excluyesen de *facto* del país, en su soledad o en su ‘avance’, en su exilio o en su derribamiento, para así construir libremente una metáfora de lo deseable ‘moderno’ o de la real ‘desconocido’ (p. 4).

De acuerdo a esto, el arte venezolano parece conformar una república de exiliados. Desde cierto punto de vista, Gego, doblemente desplazada, termina formando parte de esta república. Nos preguntábamos: ¿No supone su condición de inmigrante una manera de comprender, de aprehender, de tomar el espacio? ¿No implica también ello un tipo de relación específica con la historia, la angustia y el *animus* venezolano? En el mismo ensayo, Pérez

Oramas observa cómo el lugar de la artista en la historia del arte venezolano es particular y se pregunta:

Es acaso Gego, indiferente a esta polémica, rigurosamente formal, alejada de cualquier anecdótico, y de toda mimesis, apegada como nadie (y acaso como ningún otro artista constructivo) al modesto y vertiginoso destino de lo puramente estructural, el caso más claro, el más pertinente ejemplo de esta hipótesis ‘riparográfica’ de nuestra contemporaneidad artística (p. 12).

Más adelante continúa:

¿Sería posible no ver en el proceso de la obra de Gego, y específicamente en la manera como las matrices constructivas se encarnan en materiales precarísimos y deleznable, una suerte de *vanitas* abstracta, una espectral ‘naturaleza muerta’ de las heroicas estructuras que los artistas cinéticos no han cesado de utilizar enfática ‘megalográficamente’?, ¿cómo no interpretar ‘parergonalmente’ las opciones por medio de las cuales Gego desplaza el punto de gravedad de sus estructuras desde la certeza seminal del *plano* y del *proyecto* hasta la marginal y desestabilizante realidad del injerto, esto es hacia el margen diseminante de la estructura misma desde el cual el artificio reticular se convierte en organismo reticuláreo? (p.12).

Pérez Oramas construye esta dicotomía de los modos riparográficos como respuesta a los modos megalográficos en el arte venezolano, refiriéndose a la obra de Gego como una especie de modelo<sup>3</sup> del tipo de mirada sobre las formas de arte y artistas anteriores que podría reconciliar, digamos, su historia y tejerla en una continuidad formal (que incluya sus rupturas) y que funde una tradición del arte nacional que devenga en una “contemporaneidad fecunda, inmunizada contra el tótem de lo extraño y contra el tabú de lo propio” (p. 15). Dice el mismo crítico y curador que esto quizás haría posible que los nuevos artistas iniciasen “por primera vez, una historia de las artes visuales venezolanas desde la tradición, es decir, desde el hogar, desde la casa parental en la que es posible resonar el eco en nuestro nombre común” (p. 15). Para Luis Pérez Oramas, Gego resulta particular, marginal porque su obra de alguna manera se entretije a una tradición que resulta casi inapreciable. La artista crea un arte modesto, adaptable, que toma los espacios como un “injerto”, que crece en ellos de manera manual, artesanal y aparentemente orgánica, también

---

<sup>3</sup> En el caso de Gego, los artistas que la precedieron fueron los cinéticos, cuyas obras monumentales terminaron adquiriendo cierto carácter “oficial”, es decir, que paradójicamente se posicionaron como el arte vernáculo venezolano a pesar de su mirada foránea.

precaria ya que siempre prescinde de la tecnología y de métodos tecnócratas. No borra, deshace y rehace los espacios. Estos se construyen en función de formar “plazas”, “parques” infinitos sin derrumbar, entrar en combate con el territorio previo que recibe a la obra y a sus espectadores. Estructuras como la *Reticulárea*, para Pérez Oramas, resultan riparográficas en el sentido de que aluden a temas menores, no heroicos o *altos* ya que su soporte, su hechura, sus gestos, su naturaleza no van de la mano con el gran discurso del proyecto moderno nacional, dígase, el auge de la tecnología, la gran obra pública producto de los recursos de la explotación petrolera, el arte del nuevo espacio, la expresión de la Venezuela del “futuro”. Para el autor de *La invención de la continuidad*, la obra de Gego rompe con esto dialogando, lo cual crea un modelo de lo que haría posible una continuidad, una tradición que parte del reconocimiento de las formas y estéticas anteriores desembocando en discursos artísticos verdaderamente sólidos y prometedores.

Gego se desprende, pero a través de la tejeduras de memorias. La gran *Reticulárea* es, de cierto modo, una red entre el hombre y el otro, el hombre y sí mismo, el hombre y el mundo. Como dice Gómez (2006), alberga múltiples territorios, conecta con otros, acorta sus distancias (la del Atlántico podría ser una), pero todo esto a través del despojo que hace a la obra transparente, flexible, dispuesta al otro.

De esta manera, aparece la artista en su proyecto, como dice Hanni Ossott (2008), para una casa. Peruga lo dice de la siguiente forma:

Considerando que uno de los problemas de nuestra cultura moderna –precisamente con la instauración del racionalismo y sus secuelas tecnológicas– es el distanciamiento, la separación del ser humano del mundo que lo rodea y su consecuente sentimiento de escisión, la obra, al propiciar una compenetración, una especie de simbiosis con el espectador, propone una reunificación con el espacio vivo, “reencantado” por ella, e invita de este modo a la posible comunión con el mundo a la que ella misma apunta (2000, p. 24).

Más allá de las teorías que privilegian la inmanencia del texto, nos resulta ya innegable ver cómo Gego se hace en su obra. Es una cosa-artista, un alambre de la red, pero que se forma en la tejedura de esa misma red. La artista, mujer exiliada en principio, parece arraigarse a los mundos posibles que construye desde la técnica, la pericia que desarrolló en su país natal y la reformulación de estas a través de la influencia de quien resulta ser su gran más

grande compañero en Venezuela. Así ella podría comprender su obra como territorio de arraigo. En *Sabiduras y otros textos de Gego*, Hannia Gómez lee con el puño y letra de esta: “Todo pasado del hombre está arraigado en cada uno de nosotros, y si yo he sacado ciertas combinaciones de capacidades para hacer lo que hago es el resultado de un ajedrez multidimensional” (Huizi y Manrique, 2005, p. 231).

Las raíces que Gego halla en el fondo de sus territorios reticulares no son solo las de su pasado. Peruga encuentra en el archivo personal de la Fundación Gego unos apuntes llamados “Papeles de trabajo”, y en ellos encuentra la siguiente reflexión de la artista: “El arte está firmemente arraigado en valores espirituales. El creador está inmerso en un proceso continuo de descubrimiento –no de sí mismo– sino de las raíces del universo que ha sido capaz de descubrir dentro de sí” (p. 3).

La obra de Gego pudiese ser, en este sentido, una alternativa por la cual podía expresar su exilio. El arte es lo que le permite descubrir un arraigo universal que salda, sana todo divorcio nacional y cultural. La artista encuentra en sí misma un medio capaz de conciliar, armonizar y recoser roturas. Tal vez, tejer redes es para Gego una manera de hacer memoria. Una memoria particular, hecha de redes livianas como el viento que la guió a Venezuela. Un país cuya historia ha consistido en la sustitución perpetua de monumentos, pero que esta artista parece tejer con hilos de plata. Desprovista del deseo y el vicio nacional, Gego es como una araña magnífica que es extranjera, pero que paradójicamente nos recibe. Gego nos enseña a recordar con el gesto más puro, después de todo, hay que agregar, la artista venezolana declaró, refiriéndose a su obra, “construí un castillo en el aire para estar con ustedes. Fue construido y lo habité” (Peruga, 2000, p. 3).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- Beckett, S. (1978). *Detritus*. Tusquets Editores.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2012). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Foucault, M. (1999). *La arqueología del saber*. Siglo XXI, 1999.

- Gómez, H. (2006). *Gego: arquitecto*. Sala Trasnocho Arte Contacto.
- Illanes, D. "Chango" (2006). *Exilio e insilio: una mirada de tres décadas desde y hacia San Juan*. San Juan, Argentina: Panel de la Facultad de Ciencias Sociales (FACSO), Universidad Nacional de San Juan.
- Huizi, M. E. y Manrique, J. (Comps.) (2005). *Sabiduras y otros textos de Gego*. International Center for the arts of the Americas, The Museum of Fine Arts of Houston y Fundación Gego.
- Ossott, H. (2008). *Obras completas*. Bid&Co editor.
- Pérez Oramas, L. (1997). *La invención de la continuidad*. Galería de Arte Nacional.
- \_\_\_\_\_ (2006). «Gego: íntima y universal» In *Cruce de miradas: visiones de América Latina: Colección Patricia Phelps de Cisneros* (pp. 133-138). Museo del Palacio de Bellas Artes y Fundación Cisneros.
- Peruga, I. (2000). «Gego: el prodigioso juego de crear.» *Gego: 1955-1990 una selección*. Museo de Bellas Artes, pp: 3-35.
- Said, E. W. (2005) *Reflexiones sobre el exilio*. Debate.
- Steiner, G. (2012). *La poesía del pensamiento: del belenismo a Celan*. Siruela.