

**JAIME  
GILI  
OJO**

**Sala Mendoza, Caracas, 23 de Marzo al 1 de Junio de 2023  
Con la colaboración de Henrique Faria, New York**

Esta exposición de Jaime Gili en la Sala Mendoza, está cruzada por tres ejes. Dos que son fundamentales y constantes en la obra de Jaime Gili -la pintura dentro y fuera del lienzo- y un tercero, recientemente abierto por el artista en una residencia en Bolivia, que es el de la relación de su pintura con una abstracción de raíces más universales. Publicamos aquí los textos que presentan cada eje.

El primer eje, el meramente pictórico, se hace evidente en varias obras de la muestra que fueron generadas durante la pandemia. En su texto, Juan Carlos Ledezma profundiza en el tema de las repeticiones y los ritmos del proceso en el taller.

Lo contrario ocurre con lo que indaga el segundo eje, el de la pintura que se expande y se integra con la arquitectura. Dos murales en la sala, en sí mismos expansivos, y una pieza hecha con paneles de vidrio, de 2010, ilustran esta vertiente. A través de una entrevista con Max Pedemonte, se da cuenta de la importancia que para Gili tuvo la última oportunidad en la que en Caracas se hizo un esfuerzo por continuar a gran escala la integración de las artes con la arquitectura, para el Metro de Caracas, en los años ochenta del siglo pasado.

El triángulo se cierra finalmente con la experiencia de Gili durante su residencia en Kiosko, Bolivia, en Marzo de 2022. Un texto de Verónica Liprandi habla del trabajo que el artista produjo allí, relacionados con un elemento específico del arte textil Andino de la zona de Tarabuco, cerca de Sucre. La exposición toma su título de los *ñawis*, u ojos, figuras romboidales que se presentan con frecuencia en estos textiles desde tiempos muy remotos.

### **Parte 1. Repetición Por Juan Carlos Ledezma**

La pintura de Jaime Gili tiene como base la repetición de elementos y estructuras. Ello no implica la réplica de patrones idénticos. Supone en cambio la constante reorientación de los vectores constructivos de la obra a través de la lógica multiplicativa de la repetición. Porque Gili nos propone una dinámica de la construcción pictórica según la cual todo momento de balance compositivo es tentativo, mientras que todo desarrollo de la forma es continuamente interrumpido para ser reiterado en direcciones múltiples. Dicho desarrollo es repetido, pero bajo el signo de la variación.

El elemento que en estas obras se reitera con mayor insistencia es una forma angular que puede interpretarse como la repetición de los ángulos del soporte pictórico. Así el borde o límite de dicho soporte es incorporado al interior de la obra, donde es fragmentado y multiplicado de acuerdo a la mecánica repetitiva de la misma. Esto subraya la relación estrecha que existe entre la pintura de Gili y la arquitectura. Porque no se trata aquí de obras cerradas en sí mismas, sino de construcciones interiormente fracturadas que, por ello, se abren a la posibilidad de exceder sus límites convencionales y articularse con volúmenes arquitectónicos. Gili lo ha planteado así en proyectos dirigidos a lo que él llama la "conversión óptica" del espacio público.

Pero la traslación de la pintura a la arquitectura no se limita a la simple expansión de las dimensiones del cuadro propia del formato del mural. Gili plantea en cambio un ensamblaje rítmico entre la superficie pictórica y el volumen construido a través del cual ambos elementos se redimensionan mutuamente: la arquitectura es reinterpretada según las

pautas estructurales de estas obras (esto es, el uso de la repetición como mecanismo para generar constantes variaciones), mientras que la dinámica pictórica se multiplica y redefine al imbricarse con las aristas, los quiebres y los vectores visuales arquitectónicos. La arquitectura es repensada desde la pintura, como la pintura lo es desde la arquitectura.

Por ello se trata en este caso de una *abstracción modulable*, en continua modificación tanto por la variabilidad de sus estructuras repetitivas como por las condiciones variables del espacio público que habría de ser intervenido. Las obras de Gili ocupan así una zona intermedia entre una pintura abocada a su continua reestructuración interna y una arquitectura susceptible a múltiples conversiones ópticas. Cabe entonces emplear el término “obra abierta”, introducido por Umberto Eco en 1962 para designar obras reestructurables y plurales, con relación a la propuesta pictórica de Gili. El término es aún más apropiado si se tiene en cuenta que Eco lo usó en conexión con espacios modulables de la Universidad Central de Venezuela, un complejo cuya integración del arte con la arquitectura es parte del legado histórico de Gili y referencia implícita de estas obras.

---

## Parte 2. Integración

### Entrevista entre Max Pedemonte y Jaime Gili

**JG:** Siento gran admiración por tu trabajo, en parte porque soy de la generación que durante su adolescencia vio a su ciudad transformarse con la creación del Metro de Caracas. La ciudad se tornó asequible, interesante e integrada, al tiempo que me crecía y independizaba. Visto desde hoy, pudiera decirse que lo que representa el Campus de la UCV en cuanto a la integración de las artes, el Metro lo expandió a toda la ciudad. Entiendo que Villanueva fue tu tutor, y que tu formación se inició con un enfoque hacia las artes plásticas antes de abordar el diseño arquitectónico.

**MP:** Así es. Mi formación como arquitecto, junto con mi vena artística, facilitaron que en el desarrollo de mi carrera profesional la integración arte / arquitectura se desarrollara de una forma casi espontánea. La enseñanza que durante dos años recibí del maestro Villanueva, que sucedió simultáneamente con el proceso de construcción de la Ciudad Universitaria, dejaron en mí una huella muy profunda.

**JG:** La Historiadora británica Valerie Fraser escribió sobre ese vínculo entre el Metro de Caracas y la Ciudad Universitaria: *“El trabajo de Villanueva en la Ciudad Universitaria fue una semilla que han dado varios frutos, entre ellos el Metro de Caracas (...) tal como en su plaza cubierta arte y arquitectura se armonizan en una secuencia de espacios interiores y exteriores alrededor del aula magna, así en el Metro de Caracas se planeó la integración de las artes visuales, espacios de exhibición temporal e incluso anfiteatros en las estaciones, convirtiendo algunas de ellas en centros culturales locales.”*

**MP:** Así es. El desarrollo del proyecto y construcción del Metro de Caracas, fue concebido como un todo aglutinador con el entorno urbano. Siendo el Metro una obra de carácter público e indiscutiblemente ligada a la ciudad, se consideró indispensable que los espacios urbanos que su construcción iba generando fuesen dotados de algunos componentes estéticos que ayudaran a su caracterización y enriquecieran su arquitectura. Pero la costumbre de decorar los espacios públicos con murales esculturas y elementos de mobiliario urbano yo la reconozco como muy antigua. Buscando el origen en nuestra América, la arquitectura de las ciudades Mayas o Aztecas conferían gran preponderancia a los elementos ornamentales.

**JG:** Pero esos períodos históricos locales, de crecimiento, construcción y experimentación, no duran para siempre. Sin siquiera hablar de nuestras circunstancias políticas, en otras latitudes donde he podido trabajar, se hace cada vez más difícil hacerlo pues cada vez hay menos espacio, y éste está más fragmentado. Además de que hay menos presupuesto para proyectos permanentes de grandes dimensiones, aunque sigan siendo necesarios. No queda más que adaptarnos, ¡expandirnos hasta donde se nos permita!

**MP:** Tus obras, tus construcciones visualmente se abren de manera natural a la posibilidad de exceder sus límites y de articularse no solo a la arquitectura sino también a su entorno urbano. En eso coincido plenamente con la opinión que sobre tu obra expresa el crítico Juan Carlos Ledezma. Esa articulación con el espacio la vemos en la *Baltus House* de Miami, que aun siendo un volumen plano, transformaste en objeto tridimensional multicolor. En la Torre *Bloomberg* también, te adueñas del espacio interior y lo transformas en un acontecimiento visual interactivo; y en el *Diamante de las Semillitas*, en el barrio José Félix Ribas, en Caracas, la obra se ensambla con total acierto con el paisaje urbano en el que se inserta. Esas tres propuestas, son muy diferentes en sus características específicas pero igualmente resueltas con gran maestría.

---

### **Parte 3. OJOS**

#### **La repetición como búsqueda del orden en el caos. Los Ñawis de Jaime Gili.**

**Por Verónica Liprandi**

En el año 2022 Jaime Gili realiza una residencia artística de un mes en Kiosko, Bolivia. Durante su estadía, visita en la región de Sucre, los pueblos indígenas Tarabuco y Jalq'a y el museo textil ASUR. Como suele suceder en los viajes, algo llama su atención. No parece coincidencia que el artista, de naturaleza escéptica, se detenga a reflexionar sobre una figura geométrica que simbólicamente sugiere un cuestionamiento existencial. Conecta con las figuras romboidales que aparecen en los tejidos Tarabuco, y reflexiona sobre su sentido, su forma, significado y sobretodo sobre la presencia reiterada. Gili descubre que los rombos no sólo son comunes en diferentes motivos decorativos desde la antigüedad, sino en su propia pintura.

La búsqueda inquieta de la disposición de las cosas y los orígenes del mundo es una necesidad inevitable, los mitos originarios se crean a través de la descripción de la naturaleza y la interpretación del mundo tangible. Por otro lado, la comprensión del plano sobrenatural nos atrae y nos obliga a hurgar lo multidimensional para explicarnos entre nosotros quienes somos. En las culturas ancestrales y a lo largo del planeta, los patrones geométricos repetitivos más comunes son las combinaciones teselares bidimensionales. Las más básicas, llamadas teselas regulares, formadas a partir de triángulos equiláteros, cuadrados, y hexágonos, incorporan al rombo en su configuración: en la primera, al unir dos triángulos, en la segunda al rotar el cuadrado y en la tercera el hexágono se obtiene al unir tres rombos.

En el caso del pueblo Tarabuco, los tejidos nos hablan del mundo real, los paisajes, la planicie, los animales con los que conviven, las actividades humanas de producción, sobrevivencia y rituales. En sus diseños hay una marcada jerarquía, una zona central donde se describe gráficamente el mundo en el que viven, bordeada por dos franjas laterales con líneas en zigzag que simbolizan los caminos, y figuras romboidales: los ñawis u ojos. En contraparte a la terrenalidad y racionalidad de los Tarabuco están los textiles de los Jalq'a, donde este pueblo representa, confundiendo la figura y el fondo y sin bordes delimitados, el *ukhu pacha*, el espacio mítico interior ó debajo de la tierra habitado por los animales

fantásticos o *khurus*. Es pertinente preguntarse si los *ñawis*, en el límite de la tierra Tarabuco, no podrían ser ojos o portales que nos permiten atisbar un poco más allá.<sup>1</sup>

Gili expresa en su trabajo su cotidianidad. Su obra, una íntima conexión entre geometría y color, está usualmente acompañada de un título que nos refiere a una atmósfera, un hecho histórico, una persona, un significado. La obra de Gili, como los símbolos, es referencial, ambos guardan contenidos. En su obra, la abstracción geométrica no tiene un patron regular, sin embargo es calculada, el artista suele estar en control. En esta serie de papeles que denominó *Ñawis* u *Ojos*, Gili se expresa de forma mas libre y espontánea. Experimenta con el motivo, el tiempo de ejecución y el color del spray. La serie *Ñawis* fue realizada como un trabajo rápido, tal vez como acto impulsivo y catártico, repitiéndose sobre un mismo tema, tan sencillo que no permite mucha variación. El uso del spray acrílico sobre papel, imprime bordes de líneas ambivalentes, un lado limpio y perfecto y el opuesto suave y desdibujado. También implica colores y combinaciones inusuales, que con su estridencia, nos recuerdan los colores tornasolados y rebeldes con los que experimentaba Miguelángel en los ropajes de los videntes; ubicados en los laterales de las escenas de la creación de la bóveda de la Capilla Sixtina. No es primera vez que Gili utiliza el spray, pero en esta ocasión lo hace sobre papel, soporte plano en contraposición a la superficie metálica y tridimensional de los automóviles que el artista interviene en algunas de sus obras anteriores. En la serie *Ñawis*, Gili crea imágenes tridimensionales, dinámicas y con profundidad, con ejes que se repiten de manera concéntrica pero evadiendo la perfección, los extremos no coinciden rompiendo la simetría y los patrones.

Se encuentra con otras culturas que lo confrontan con la propia. Observa -con otros ojos- su propia realidad. Parece importante vincularse y conseguir puntos de encuentro entre ambas. Como en la rumiación de un pensamiento, el artista repite, deconstruye, reordena, transforma el significado. No lo hace a través de las historias orales sino de las visuales, aplacando el caos, aunque sea temporalmente, conectándose a través de su expresión personal del orden.

---

<sup>1</sup> Como menciona Gili en su reflexión, son motivos sencillos que conseguimos como base en muchas culturas. En otras culturas indígenas, esta vez localizadas en Venezuela, vemos aparecer el rombo en algunos de sus tejidos y cestería. Los Warekena y los Arawak usan el rombo para simbolizar el cachete del pez Caribe que a su vez es asociado con un órgano femenino con dientes. En el caso de los Ye'kwana, con su sofisticados diseños de cestería, vemos como el rombo simboliza las escamas del morrocoy sobrenatural *wayámu-kádi*. En su libro *Simbología de la cestería Ye'kwana*, Charles Brewer Carías, se cuestiona la relación entre su significado más terrenal (el morrocoy como un animal literalmente pegado a la tierra) y su representación sobrenatural. Para los Wayana (ubicados en Surinam y la Guayana Francesa) el rombo simboliza un espíritu.

