

Más allá de la abstracción:

Los paisajes de Jaime Gili

Santiago Valencia Parra

Necesitamos reforestar nuestra imaginación, y así quizá podamos reconectarnos con una poética de la urbanidad que nos acerque a la potencia de la vida, en vez de repetir constantemente lo que hicieron griegos y romanos. Construyamos un bosque, jardines colgantes en medio de la vida urbana, donde pueda haber un poco más de deseo, alegría, vida y placer, en lugar de adoquines cubriendo quebradas y ríos. Al fin y al cabo, la vida es salvaje, y también florece en las ciudades.

Ailton Krenak, *Futuro ancestral*.

La pintura de paisaje tiene una larga tradición en lo que hoy se conoce como América, el continente. En Sudamérica se dice que comenzó con artistas como Frans Post (1612–1680), quien llegó a Brasil en 1637. Este pintor holandés, al que más tarde se le sumarían otros artistas viajeros que querían representar las “maravillas” de un “nuevo mundo”, imitó motivos europeos, construyendo un territorio prístino, vasto e indomable [1]. Así, la pintura de paisaje fue “inventada” en América. Pero ese paisaje, o más precisamente esa idea de qué es la pintura de paisaje, permanece arraigada a cierto concepto de representación de la naturaleza, así como a ciertas discusiones sobre la belleza, lo pintoresco, lo sublime y la relación que sitúa el poder de la mirada humana sobre el territorio.

Remitámonos a las producciones pictóricas indígenas anteriores a la llegada de los europeos, que representaban montañas, ríos, flora y fauna. La cerámica Moche o los códices mesoamericanos son un testimonio particular de esto, con diseños altamente complejos que contienen lo que las comunidades indígenas, cada una a su manera no reductiva, veían y experimentaban como naturaleza/territorio/terra. Descolonizar nuestra mirada del paisaje moderno europeo es comprender que nuestra relación con él va más allá de una representación objetiva o factual, y de hecho, abandonar la fantasía de que esto sea algo que pueda lograrse. Este giro nos invita a ver el paisaje como relacional y espiritual, centrado en “cartografías afectivas”[2], que van más allá de formas capitalistas, extractivistas y posesivas de representar y habitar nuestro entorno[3].

En este espacio, la más reciente serie de pinturas de Jaime Gili (n. 1972, Caracas) nos acerca a otra forma de mediar el paisaje. La obsesión de Gili por la pintura, y su replanteamiento de la abstracción geométrica latinoamericana, encuentran en *El Conuco de Marcos* (2024–2025), *En la Ruta de Cova* (2025) y *Kopë kë theka* (2026) un lugar para la experimentación y, en palabras del artista, un medio lento para reflexionar sobre un mundo rápido y cambiante. Aquí, la pintura se enfrenta al vacío de la modernidad, y la abstracción de Gili abraza el desafío de trabajar y desplazar el legado de artistas como Gego (Gertrud Goldschmidt), Jesús Rafael Soto o Alejandro Otero. Gili se posiciona aquí, y su pintura es un locus en la historia del medio, la historia del arte y, específicamente, el paisaje. Todas estas pinturas comenzaron como observación, experiencia y mediación. Como una suerte de artista viajero, Gili produjo este nuevo cuerpo de obras entre Caracas, Barcelona y Londres. Pero lo interesante es que el trayecto del artista venezolano no se basa en un afán por contener el territorio, sino en darle espacio para que se exprese en cada lienzo. Producir, mediante estructuras de color, la posibilidad de divisar ríos, montañas, árboles, hojas y senderos, que escapan constantemente bajo el ojo del espectador.

Un Conuco (o huerta), es un espacio delimitado para la cosecha. Al referirse a este nombre, el artista ya está posicionando nuestra relación con la naturaleza: la organizamos, la limitamos, la enmarcamos, pero en última instancia, esos actos también pueden implicar la promesa de cuidado. Al visitar el conuco de un familiar a las afueras de Caracas, en un terreno escalonado recuperado, encontró a la vez un motivo y una experiencia ya vivida. Arquitectura, escala y verticalidad son conceptos presentes en la obra de Gili, sin embargo, en *El Conuco de Marcos* adquieren un sentido de reverberación que quiere escapar del lienzo. Esta experiencia se confrontó con su visita a un viejo huerto que su abuelo solía cultivar, cuando Jaime era niño y lo visitaba en vacaciones. Ese huerto en Sallent, en el interior de la provincia de Barcelona, apareció como una posibilidad de vida, de producción, de cosecha. Como consumidores de naturaleza, estamos constantemente desplazados de esa experiencia, y la agricultura queda escondida en las ciudades, en los supermercados y en nuestras entregas a domicilio. Al traer las posibilidades del conuco a través del color, la producción de Gili nos invita a pausar y ver la naturaleza desde una perspectiva más cercana.

En *El Conuco de Marcos* empezamos a desprendernos del hechizo de la organización humana, de un ecosistema que se mide a través de la oposición entre el jardín, como una ecología organizada, y la selva, como una supuesta naturaleza desbocada. Esta dualidad imaginada, oculta una conexión más compleja con el territorio ocupado y acerca otras maneras de relacionarse con la naturaleza, como nos recuerda Ailton Krenak. Esta pulsión de vida se siente en *En la Ruta de Cova* (2025). Basada en el personaje Arturo Cova de la obra fundamental de José Eustasio Rivera *La Vorágine*, Gili construye su propia cartografía de esta novela que retrata la Amazonia a través de los ojos de su explotación durante el auge del caucho y la esclavización de pueblos indígenas en el siglo XX. En la novela, el territorio es abundante y casi interminable. El bosque tropical emerge simultáneamente como promesa y como un infierno creado por el ser humano.

Arturo Cova es entonces una metáfora de las atrocidades y cicatrices del territorio y de los pueblos que lo han habitado, recordándonos las *Guerras del interior* de hoy en día [4]. Así, *En la Ruta de Cova* (2025) se despliega mediante el ritmo, trazando los pasos de un viaje imaginado, y no una repetición de imágenes de la selva. La composición contenida de colores, sin embargo, insinúa las posibilidades de la mirada, y lo asfixiante y estimulante que puede ser. ¿No es dentro de este lienzo contenido donde Gili finalmente nos invita a abrazar la apertura de una selva no exótica—una que carga el peso de nuestra relación histórica con ella?

La cuestión no es romantizar ni idealizar nuestra relación con la naturaleza, el territorio y, por lo tanto, el paisaje. Formas de organización y relación pueden circular a través de una “destrucción” contenida, que también puede suponer una ontología de renacimiento. *Kopë kë theka* (2026) proviene del proceso del pueblo yanomami, de preparar la tierra mediante una técnica de tala y quema en terrenos específicos destinados al cultivo. Pero ver esta idea de fuego y naturaleza hoy, nos acerca a un hecho desolador: el de las corporaciones que arrasan con fuego grandes extensiones de tierra para crear monocultivos o extraer recursos, dejando cicatrices a su paso. La relación espiritual, ritual y altamente compleja con la naturaleza, sus ciclos y su proceso de renacimiento a través del fuego, ahora se convierte en la imagen de industrias que invaden tierras ancestrales en la Amazonia, por ejemplo. Esto nos devuelve a *En la Ruta de Cova*, pero con consecuencias distintas. *Kopë kë theka* es una fuerza motriz positiva mediada por el fuego. Los ocre y rojo preludian nuevos verdes, poniendo en acción el conocimiento indígena. El fuego anticipa el nacimiento de una nueva vida, tal como también se representa en la obra de José Clemente Orozco, a quien Gili referencia.

Al final, estas pinturas aparecen como presagios de paisajes contemporáneos que Gili ha experimentado e imaginado. Invitan a explorar ese deseo de controlar la naturaleza, explotarla y, sobre todo, habitarla. En conjunto, nos invitan a ver el paisaje cercado, el paisaje que renace, y el paisaje imaginado. Siguiendo a Krenak, el desafío reside en repensar no solo nuestra relación con el territorio y su organización, sino también las maneras como lo imaginamos. Aquí, el fluir constante entre jardín y selva se vuelve irresoluble, superando la dicotomía entre lo controlado y lo salvaje, para alcanzar otro punto: bosques que nos contienen, y que contenemos en nuestra mirada.

[1] Manthorne, K. (ed.) (2015). *Traveler artists: landscapes of Latin America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. New York: Colección Patricia Phelps de Cisneros.

[2] Krenak, A., Brostoff, A., Pinheiro-Dias, J. y Carelli, R. (2024). *Futuro ancestral*. Cambridge: Polity.

[3] Aquí me refiero al caso emblemático de la Expedición Botánica del Virreinato de la Nueva Granada en el siglo XVIII, durante la cual la naturaleza tropical de lo que hoy es Colombia, Ecuador, Panamá y Venezuela fue documentada, clasificada, estudiada y extraída para intereses europeos. En este periodo, la representación artística y la objetividad científica se vuelven profundamente entrelazadas.

[4] Me refiero al libro homónimo de Joseph Zárate, en el que investiga la extracción de madera, oro y petróleo a través de las vidas de personas en los Andes peruanos y la Amazonia.