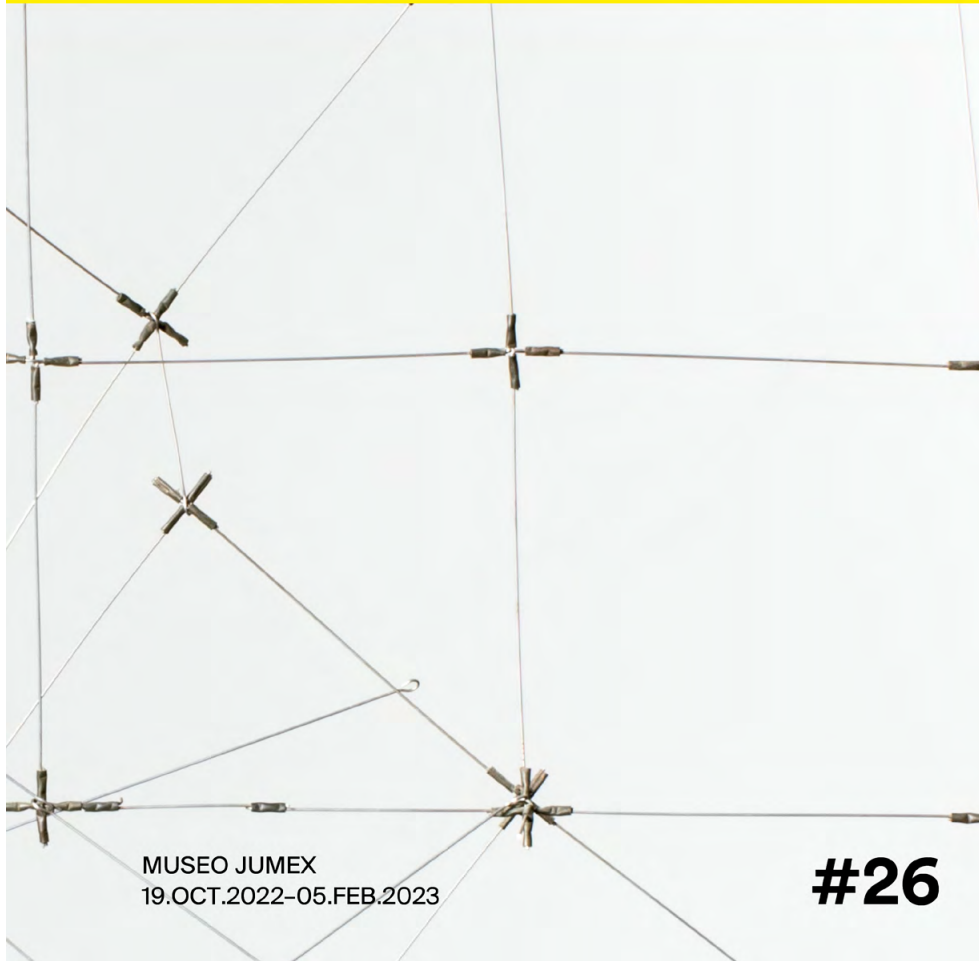


Gego

Midiendo el infinito



MUSEO JUMEX
19.OCT.2022-05.FEB.2023

#26

CUADERNILLO / BOOKLET

Gego: Midiendo el infinito

Textos / Texts
Julieta González
Cindy Peña

Coordinación editorial / Editorial
Coordination
Acely Ramírez

Diseño gráfico / Graphic Design
Carolina Oliva

Publicado por / Published by
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

© 2022

* MUSEO JUMEX

Portada: Gego, *Dibujo sin papel*, 1989.
Colección Fundación Gego, Caracas.
Cortesía Fundación Gego

Gego

Midiendo el infinito

Measuring Infinity

MUSEO JUMEX
19.OCT.2022-05.FEB.2023

#26

Gego: Midiendo el infinito

#26

GEGO: MIDIENDO EL INFINITO



Gego en el montaje de la *Reticulárea*, Center for Inter-American Relations Art Gallery, Nueva York, 1969.
Foto: Ana María Castillo. Cortesía Archivo Fundación Gego

Gertrud Goldschmidt (Hamburgo, 1912 – Caracas, 1994), o Gego, como se le conocía, fue una artista excepcional en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX. Después de estudiar arquitectura e ingeniería y tras una práctica profesional en esos campos, Gego incursionó tardíamente al mundo del arte. Como artista, se basó en su conocimiento técnico de las formas y el espacio aplicándolo con la intimidad de la artesanía para crear su serie más destacada en la que estructuras geométricas en forma de cuadrícula se modulan y mutan a través del proceso de su ensamblaje manual.

Se le asoció con el arte cinético y la abstracción geométrica, pero mantuvo su independencia de estas categorizaciones al centrarse en la línea como “objeto para jugar”. Su enfoque único presenta la forma en el espacio con el carácter de un dibujo, en lugar de un objeto escultórico, ya sea utilizando acero industrial u otros materiales cotidianos, como ganchos o trozos de papel. La práctica de Gego busca un espacio intermedio. Su trabajo interactúa con el entorno en el que se instala y con los cuerpos que se encuentran con él.

La exposición sigue la historia de su práctica interdisciplinaria desde sus primeros dibujos, esculturas públicas e instalaciones, hasta sus últimas piezas de papel entrelazado. Sobresale su trabajo con el dibujo como intrínseco a su producción tanto en papel como en el espacio, con una amplia selección de obras sobre papel. También se enfocan sus intereses paralelos en el grabado, los libros de artistas, la poesía y el diseño gráfico, así como en la pedagogía. En el centro de la exposición se muestran piezas singulares que emulan los propios montajes de la artista. En todo momento, la práctica de Gego está marcada por la exploración continua de cómo la estructura material se vuelve maleable con infinitas posibilidades para abrir la forma y el espacio.

Gego: Midiendo el infinito es un esfuerzo colaborativo con varias instituciones y curadores internacionales, desarrollado durante más de cinco años de investigación y producción. El Museo Jumex extiende su agradecimiento a todos los colaboradores, prestamistas y, en especial, a la Fundación Gego y la familia de la artista, quienes se han dedicado a hacer realidad esta muestra.



Gego, Detalle de *Vista de Caracas*, 1953. Colección privada, Austin, Cortesía Fundación Gego

GEGO: LA LÍNEA EMANCIPADA¹

Julieta González

Gertrud Goldschmidt, mejor conocida como Gego, es una de las principales figuras de la abstracción geométrica en Venezuela, su país adoptivo. Nació en Hamburgo en 1912 y se formó como arquitecta e ingeniera en la Technische Hochschule Stuttgart. En el contexto del creciente sentimiento antisemita en la Alemania Nazi, Gego emigró a Venezuela en 1939. A diferencia de otros emigrantes alemanes activos en el arte, la arquitectura y el diseño, Gego no tenía una formación de la Bauhaus, sino una educación más tradicional característica del programa de Stuttgart al que asistió. Al huir de Alemania, trabajó en diferentes oficinas de arquitectura en Caracas, y también como arquitecta independiente, pero sus oportunidades eran limitadas por ser mujer y extranjera. En 1947 diseñó y construyó la Quinta El Urape, una casa para su familia en la zona residencial de Los Chorros en Caracas.

En 1953, tras divorciarse de su primer marido Ernst Gunz, Gego se trasladó junto con su pareja, el diseñador y artista Gerd Leufert a Tarmas, un pequeño pueblo en las montañas que bordean la costa caribeña a un par de horas de Caracas, donde vivieron hasta 1956. Allí se distanciaron de la ciudad, viviendo en aislamiento voluntario y produciendo sus primeros trabajos como artistas. Las primeras obras de Gego fueron acuarelas semiabstractas que aludían al exuberante paisaje tropical, a la comunidad afrocaribeña que habitaba el pueblo y sus tradiciones. Durante su estancia en Tarmas, Gego y Leufert a menudo recibían la visita de amigos y artistas de la capital, como Alejandro Otero, Mercedes Pardo y Miguel Arroyo.

Para Gego, estos primeros años como artista coincidieron con el período de intensa modernización en Venezuela y América Latina, durante el cual florecieron en la región movimientos artísticos afiliados a la abstracción geométrica y alineados con la tradición constructiva europea de la preguerra. La construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas en 1951, diseñada por Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), fue el proyecto que introdujo el diálogo entre la arquitectura moderna y el arte abstracto, que se conoció como *Síntesis de las artes*, a la población general de Caracas, que además estimuló a individuos e instituciones a comisionar obras públicas en la ciudad. Gego empezó a aceptar estas comisiones a principios de los años sesenta y continuaría trabajando en estos proyectos durante toda su trayectoria. Aunque a menudo se consideran como obras secundarias, son fundamentales para su práctica ya que muchas de sus esculturas de la década de 1960 sirvieron como modelos para sus obras públicas a gran escala de ese período.²

¹ Julieta González y Pablo León de la Barra en colaboración con Geaninez Gutiérrez-Guimarães y Tanya Barson.

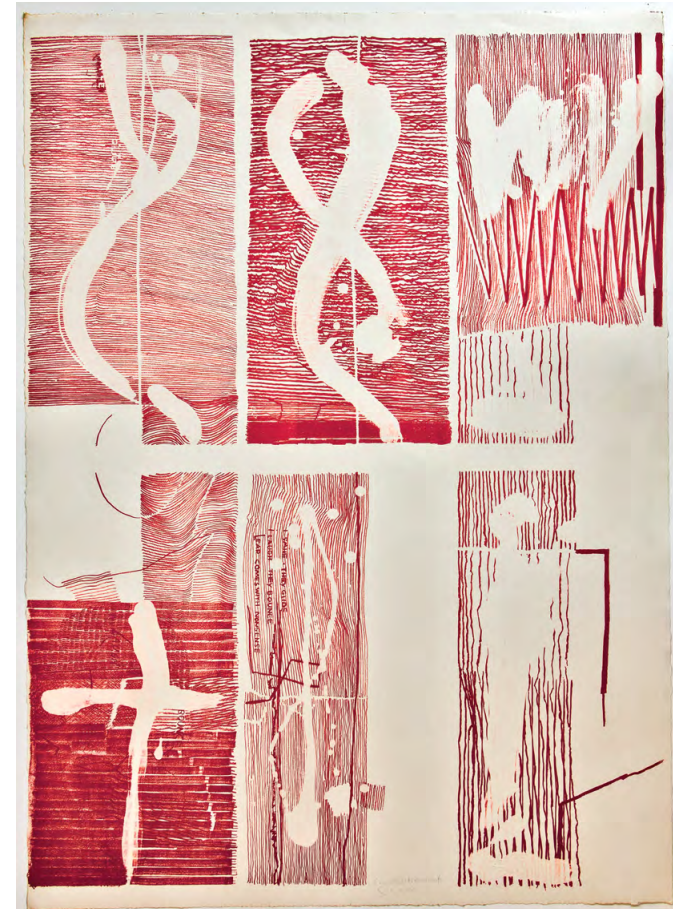
² Algunos de sus entornos arquitectónicos posteriores, como las *Cuerdas* (1972) en el Parque Central y los *Cuadriláteros* (1981) para el Metro de Caracas, llevan las ideas de

Atenta a estos desarrollos y a las implicaciones espaciales de la integración entre el arte y la arquitectura, la práctica de Gego se dirigió hacia la abstracción a finales de los años cincuenta, cuando comenzó a desarrollar un lenguaje propio. En Tarmas, también había empezado a experimentar con otras técnicas además del dibujo y la acuarela, como el monotipo, que probablemente aprendió de Leufert. La monotipia —un tipo de impresión hecha presionando el papel contra una superficie pintada o entintada— le permitió aplicar cualidades pictóricas y la espontaneidad del gesto en la realización de trazos y la superposición de tintas. Los monotipos también denotan su transición de la representación hacia la geometría y la abstracción, así como el comienzo de su interés por producir dibujos mediante reproducciones, algo que continuaría haciendo durante el resto de su carrera con las técnicas de grabado, xilografía y serigrafía.

A partir de finales de los años cincuenta, la investigación formal de Gego se desarrolló fundamentalmente en torno a tres preocupaciones estructurales-formales: las líneas paralelas, los nudos lineales y el efecto de paralaje, donde la forma de un objeto estático cambia debido al movimiento en la posición del observador. La obra realizada entre 1957 y 1971 se basó en la investigación de Gego sobre las líneas paralelas y sus posibilidades formales, estructurales y espaciales, desplegadas en una serie de dibujos, grabados y esculturas definidas por la repetición de líneas paralelas que crean planos, volúmenes, movimiento y vibración visual.

Los dibujos abstractos de Gego de este período se estructuraron con base en la idea de la repetición de líneas paralelas. A veces las líneas construyen planos o volúmenes; otras veces las discontinuidades de las líneas producen figuras superpuestas, las líneas se detienen y se mueven, o el espacio entre ellas adquiere el mismo significado que la propia línea. Aunque las líneas paralelas producen una vibración visual cuando son vistas por el espectador, parecida al efecto producido por el llamado arte cinético de la época, Gego se distanció de este movimiento rápidamente. Para Gego la línea era un “objeto para jugar”.³ Sus esculturas de este período siguen los mismos principios aplicados en los dibujos de la serie; aquí las líneas dan forma a los planos o se tuercen para formar espirales, los espacios vacíos también tallan figuras tridimensionales dentro de las esculturas. En 1959, poco antes de que acompañara a Leufert a la Iowa State University, el artista cinético venezolano Carlos Cruz-Diez hizo un cortometraje de las obras de Gego, *Movement and Vibration in Space: Sculpture by Gego* [Movimiento y vibración en el espacio: Esculturas de Gego], en el que la cámara se mueve alrededor de las esculturas de esta serie demostrando el efecto de paralaje.

la instalación de la *Reticulárea* (1969) a un público más amplio y a una escala urbana.
³ Gego, “Sabidura 4”, *Sabiduras y otros textos de Gego. Sabiduras and Other Texts by Gego*, ed. María Elena Huizi y Josefina Manrique Cabrera (Houston/Caracas: International Center for the Arts of the Americas/The Museum of Fine Arts, Houston and Fundación Gego), 51.



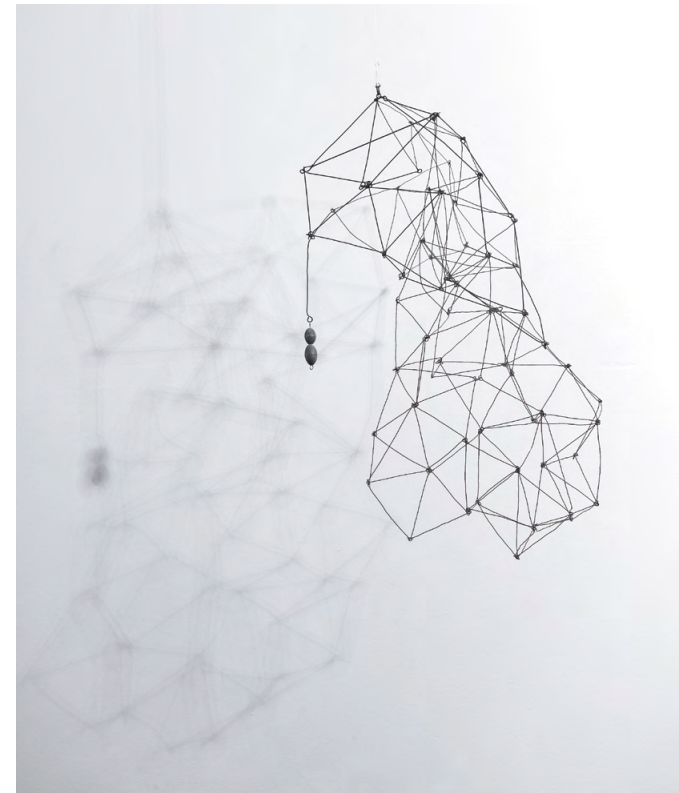
Gego, *Sin título (Tamarind 1848B)*, 1966. Colección Fundación Gego, Caracas. Cortesía Fundación Gego

Tras su estancia en Iowa, donde había perfeccionado sus conocimientos de grabado bajo la tutela de Mauricio Lasansky y había producido grabados que continuaban su investigación sobre las líneas paralelas, Gego asistió al Tamarind Lithography Workshop en Los Ángeles a mediados de la década de 1960. Esta beca, que supuso un importante interludio en su carrera artística, proporcionó a Gego el espacio de trabajo adecuado y las herramientas necesarias para experimentar libremente con el complejo medio de la litografía. Aunque Gego había estado trabajando con varios métodos de grabado desde 1953, no fue sino hasta la década de 1960 cuando su producción gráfica creció exponencialmente, coincidiendo con sus viajes a Estados Unidos. Sus grabados de este período representan una serie de investigaciones tácticas sobre los materiales y las técnicas mientras la artista experimentaba con una variedad de tintas y ácidos sobre piedra para lograr cualidades pictóricas como pinceladas sueltas, tonos intensos y aterciopelados, así como transiciones fluidas entre línea, forma y espacio. El taller de Tamarind recibió a un grupo de artistas destacados en los años sesenta y setenta, entre los que se encontraban Gego, Rodolfo Abularach, Anni Albers, Ruth Asawa, Vija Celmins, José Luis Cuevas, Rafael Ferrer, Louise Nevelson, Philip Guston, Luchita Hurtado y Rufino Tamayo.

A finales de la década de 1960 la escultura de Gego pasó de las estructuras metálicas pesadas, la mayoría de ellas soldadas por herreros, a obras más ligeras hechas con alambre doblado a mano por la propia Gego. Las obras ya no se instalan en pedestales sobre el suelo, sino que cuelgan del techo o de la pared. El poder doblar los alambres le dio a Gego una gran independencia en su trabajo; sus esculturas se liberaron de la geometría racional y comenzaron a desarrollarse en formas intuitivas. Si en sus primeras obras las superficies, las formas y el ritmo se creaban con líneas de hierro paralelas, ahora era el metal “tejido” en estructuras triangulares lo que producía las superficies irregulares que ella llamaría *reticuláreas*. Las operaciones formales y conceptuales que inspiraron la producción de Gego durante la década de 1970 se derivaron así del cambio que representó la *Reticulárea*, que realizó en 1969.⁴ Considerada su obra más importante, la *Reticulárea* es una instalación inmersiva hecha de elementos modulares triangulares que variaban en tamaño. La estructura en forma de red crece y disminuye rizomáticamente, envolviendo al espectador.

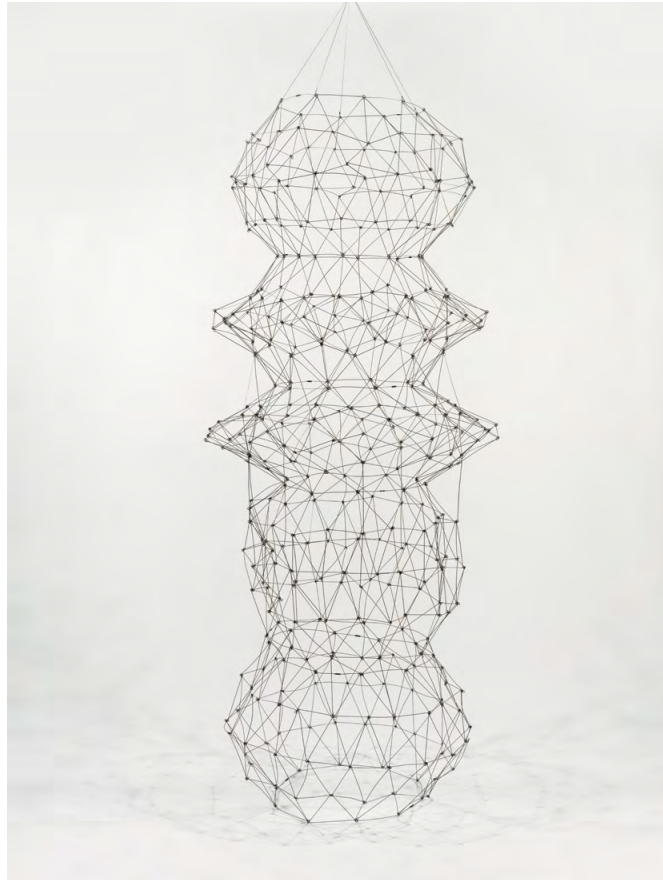
Partiendo de sus investigaciones previas sobre líneas paralelas, el entrelazamiento dinámico de líneas y redes de la *Reticulárea* se basa en la estructura de nudos lineales, pero también denota el interés de Gego en el efecto de paralaje, ya que sus formas cambian a medida que el espectador se mueve dentro y alrededor de sus elementos. La naturaleza “rizomática” de la multiplicación de la *Reticulárea* en el espacio era claramente deconstructiva de los rígidos esquemas de abstracción geométrica, eliminando el centro y exhibiendo un enfoque

⁴ La obra estuvo expuesta permanentemente en el Museo de Bellas Artes, luego en la Galería de Arte Nacional de 1981 hasta 2006, cuando fue desmantelada para su conservación. Ha permanecido almacenada desde entonces.



Gego, *Sin título*, ca. 1969. The Ella Fontanals-Cisneros Collection, Miami. Cortesía Fundación Gego

no jerárquico hacia la construcción de la forma. La *Reticulárea* y estos cuerpos de trabajo que la acompañaban comprometían el espacio expositivo y la experiencia del espectador dentro de ella. Los experimentos formales de Gego en estas obras giraban en torno a lo contingente y lo incidental, desplegando las posibilidades espaciales de una retícula en crisis. Aunque muchas de las obras se muestran juntas en esta exposición, existían como obras independientes. Sin embargo, participan de las dinámicas operaciones geométricas y espaciales características de la instalación ambiental *Reticulárea*. Los dibujos desarrollados durante este período se caracterizan por las mismas investigaciones formales y espaciales, pasando de las líneas paralelas a un patrón “tejido” más orgánico de líneas que parecen crear superficies.



Gego, *Tronco no. 5*, 1976. Colección privada, Austin. Cortesía Fundación Gego

Paralelamente a las investigaciones formales y espaciales realizadas en torno a la *Reticulárea*, Gego desarrolló los *Chorros* entre 1969 y 1971. A diferencia de la estructura independiente de malla de la *Reticulárea*, los *Chorros* son, como su nombre indica, más parecidos a arroyos o cascadas; los elementos de alambre están suspendidos verticalmente de un soporte, y caen al suelo en diversas formas y patrones. Aunque se conciben como obras individuales, a menudo se exhiben en grupo, creando así una especie de ambiente. Este fue el caso de la presentación en la Galería Conkright en Caracas, en 1971. Habían sido exhibidas previamente en la galería de Betty Parsons en Nueva York, a principios de ese

año, pero instaladas contra la pared creando una instalación perimetral similar a un mural. La exposición de Gego en el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1977 también incluyó una instalación colectiva de *Chorros*, colocada cerca de otras obras como *Esferas*, y las obras más pequeñas de las *Reticuláreas*.

La gran innovación de la *Reticulárea* generó otros cuerpos de trabajo en los que Gego llevó a cabo una implosión de la red, experimentando con diferentes estructuras alrededor de la idea del nudo lineal, guiada por el enfoque orgánico y no jerárquico característico de la *Reticulárea*. Estas obras producidas en la década de 1970, cuando Gego decidió no hacer más *Reticuláreas* ambientales, son bastante distintas entre sí. Aunque sólo las obras de la *Reticulárea cuadrada* llevan estrictamente esta denominación, la malla o sistema reticular, así como las operaciones espaciales y estructurales de la *Reticulárea* ambiental, resuenan con otras obras producidas durante esta década, particularmente las *Mallas cuadradas*, *Troncos* y *Esferas*. Sus respectivos títulos sugieren una forma dominante y una operación espacial: las *Mallas cuadradas* (1970-1973) son planos en forma de cuadrícula suspendidos verticalmente e interconectados en puntos centrales; los *Troncos* (1974-1977), como su nombre lo indica, son como los troncos de los árboles, en los que la estructura en forma de red se pliega en sí misma creando un vacío central; en las *Esferas*, la operación se completa de manera que la estructura se convierte en una esfera suspendida, pero también en una estructura en forma de capullo. Todas estas investigaciones espaciales fueron acompañadas por una prolífica producción de dibujos y acuarelas que constituyen búsquedas formales paralelas, los cuales complementan y dialogan con las obras tridimensionales.

Los posteriores *Dibujos sin papel* (1976-1988) marcan otro punto de inflexión en su producción. Estas esculturas hechas de alambre y pequeños herrajes como cables, resortes, clavos, etcétera, están destinadas a colgar directamente en la pared, como si estuvieran dibujadas en ella, o a una pequeña distancia de ella, haciendo de la sombra proyectada una parte de la obra, otro dibujo, por así decirlo. Estas obras pueden considerarse entre los trabajos conceptualmente más complejos de Gego, ya que desafían la autonomía de la escultura al subordinarla a la pared y atribuir las cualidades del dibujo a una escultura. Asimismo, la radicalidad de su propuesta se enfatiza por la humilde elección de materiales (alambre, cable, tornillos y botones desechados, a menudo oxidados y retorcidos) y el proceso intuitivo de su realización, incluso su condición intersticial entre el dibujo y la escultura, pero simultáneamente ninguno de ellos, desafiando el lenguaje imperante de la tradición constructiva en el país y su afiliación a una modernidad importada.

La serie *Bichos*, emprendida a finales de los años ochenta, se conforma por objetos tridimensionales, masas de acero torcido y rejillas metálicas que representan un colapso total de la estructura en su obra. Estas mallas contorsionadas presentan una espontaneidad nacida directamente de la mano de la artista, en

la que Gego se liberó de la forma y creó configuraciones orgánicas que incorporaban diversas formas y texturas. Los posteriores *Bichitos*, ensamblajes caóticos a pequeña escala compuestos de material reciclado y materia de desecho recogida en el estudio de Gego, encarnan una corporeidad escultórica deformada que fluye libremente entre el cuerpo y el espacio, con un toque de juego, inherente a su rebelde composición.

Su última obra, las *Tejeduras* (1988-1992), consolida su interés por el tejido, que siempre había ocupado un lugar destacado en el desarrollo de su lenguaje artístico; en sus primeros dibujos tejía con la línea dibujada para crear superficies, figuras, volúmenes, transparencias y vacíos. Es con la línea de alambre tejido con la que creó las redes que dan forma a sus *Reticuláreas*. Gego experimentó brevemente con los textiles, produciendo algunos tapices con cuerda de nylon y lana tejida. A través del tejido, Gego desafió la falta de reconocimiento hacia las artistas mujeres que trabajaban con textiles, y cuyas obras hasta hace muy poco eran consideradas artesanales y no reconocidas como arte. A medida que su edad y su frágil salud le impidieron trabajar con metal y materiales más rígidos, se dedicó a producir estas obras íntimas de pequeña escala hechas con tiras de papel tejidas, utilizando imágenes impresas de sus propias obras, páginas de revistas y folletos comerciales, así como papeles de paquetes de cigarrillos. En este sentido, este último cuerpo de trabajo resume algunas de las preocupaciones formales, estructurales y conceptuales que habían predominado en toda su producción; a través del “tejido”, relacionó la arquitectura, la ingeniería, el diseño industrial, así como su exploración de la superficie y la estructura.

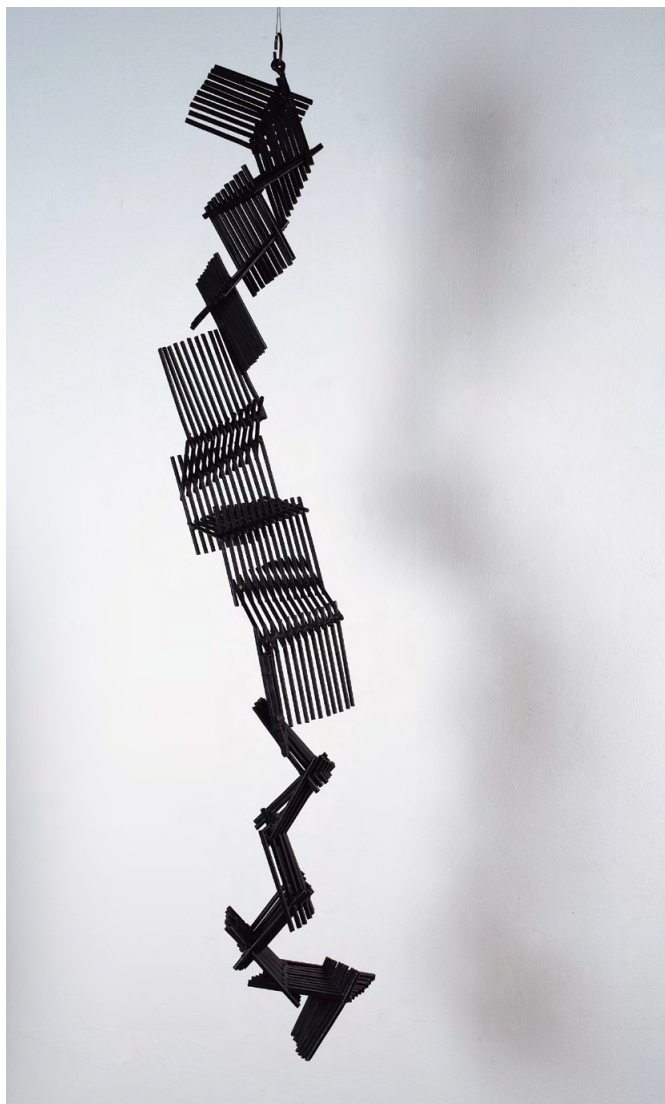
Un desafío constante a los principios formales de la abstracción geométrica parece dar forma a la obra de Gego a lo largo de toda su trayectoria, ubicando su producción en un espacio intersticial entre la tradición constructiva modernista y posteriores manifestaciones conceptualistas que surgieron en resistencia a la misma. Su desafío al canon se expresa en su tratamiento no convencional de los materiales y la forma, la introducción de los elementos de contingencia y lo incidental en su obra que despliega las posibilidades espaciales de una retícula en crisis, evidenciando su colapso bajo el peso de su racionalidad cartesiana. Una línea emancipada parece guiar todos sus sutiles, pero radicales experimentos con la geometría, una línea que adquiere vida propia, liberándose de las limitaciones materiales y conceptuales de la narrativa modernista para tejer un complejo relato que intentaba negociar las paradojas de una modernidad impuesta en su país de adopción. La obra de Gego se destaca, sola entre la producción de los artistas de su generación, en su capacidad de manifestar los “efectos secundarios” de esa agenda modernizadora y anticipar las secuelas de su efímera utopía del progreso.



Gego, *Tejedura 91/3*, 1991. Colección Fundación Gego, Caracas. Cortesía Fundación Gego



Gego en el montaje de los Chorros en el Museo de Barquisimeto, 1985. Foto: Anthony Russell.
Cortesía Archivo Fundación Gego



Gego, *Boceto para escultura en el Banco Industrial*, 1961. The Ella Fontanals-Cisneros Collection, Miami. Cortesía Fundación Gego

LA MEDIDA DE UNA LÍNEA ES SU SOMBRA

Cindy Peña

En una entrevista de 1981, Gego afirmó que el objetivo principal que buscaba en su obra era la transparencia.¹ Desde entonces, se ha dedicado mucha atención crítica y popular a cómo su gran *Reticulárea* ejemplifica esta intención. Sin embargo, toda su práctica puede describirse como un ejercicio prolongado y sostenido para lograr este propósito, visto en todas las series en las que Gego trabajó, desde sus dibujos, grabados y libros de artista hasta sus reconocidas esculturas de alambre y ensamblajes. Independientemente del medio utilizado, el trabajo de Gego desestabiliza cualquier consideración sencilla de linealidad, espacio, sistema y estructura, ya que fue influido paralelamente por sus actividades en el estudio, la galería y el aula. Su enfoque se basó en su visión del arte como trabajo, perfeccionado a través de proyecciones y disciplina tanto como de intuición y ensayo.

En su intento por describir la *Reticulárea* de Gego de 1969, la crítica de arte Lourdes Blanco se refirió a ella como un ambiente compuesto por “elementos lineales como el alambre de acero, con los cuales dibujó libremente en el espacio, delineando el volumen sin confinarlo”.² El rechazo de la artista a encerrar las formas a la representación del volumen como una masa sólida es clave para ver su obra enteramente al margen de los paradigmas escultóricos convencionales y modernistas. Para esta arquitecta-ingeniera convertida en artista, el mundo a representar incluía mucho más. Su obra parte de la comprensión de los parámetros de su profesión de formación, pero se construye a sí misma desde los márgenes. Las redes y los nudos de su obra encarnan relaciones asimétricas entre lo visible y lo invisible, lo oculto, o lo desconocido.

Otra evaluación crítica del trabajo de Gego se ha centrado en las sombras proyectadas y las opacidades que produce. Luis Pérez-Oramas ha defendido que las obras de la etapa madura de Gego son residuales, tomando forma a partir de un proceso de montaje sin centro ni punto de partida claro. Opuesta a la eliminación de las sombras en el arte cinético de sus contemporáneos en Venezuela, Gego las incorpora, creando incluso una sala que abraza la obra-sombra y parece infinita para su última instalación permanente de la *Reticulárea* en la Galería de Arte Nacional en 1981.³

Si bien la idea de la sombra es fundamental para la consideración de la obra de Gego, la transparencia de la que hablaba es igualmente necesaria, pues cada

¹ “Testimoniales 7, 8, and 9”, en María Elena Huizi y Josefina Manrique, *Sabiduras y otros textos de Gego* (Houston: ICAA/MFAH/Fundación Gego, 2005), 193.

² Lourdes Blanco, *Gego: Reticulárea* (Caracas: Ediciones de la Galería Conkright, 1969), n.p.

³ Luis Pérez-Oramas, *La resistencia de las sombras: Alejandro Otero y Gego / The Shadow's Resistance: Alejandro Otero and Gego*, catálogo de exposición (Caracas: Colección Cisneros, 2005).

elemento aporta algo a la apreciación de la obra. Quizá la transparencia a la que se refería era la de fundirse o desaparecer con el fondo, o extender su presencia y medida en otra dimensión. Muchas de las obras de Gego funcionan como rastros de formas que percibimos o reconocemos sin saber o comprender del todo. Sus *Tejeduras* —el último cuerpo de trabajo que realizó— reflejan esto claramente. Las tiras de papel tejidas se mezclan en la urdimbre y la trama de la superficie, demostrando, como escribe Pérez-Oramas, “que el plano sobre el que descansa la imagen no es, y nunca ha sido, realmente un plano”.⁴ Esto trae a colación el tema de la medida o escala, que para Gego está relacionado con la producción del espacio. En teoría, sus *Reticuláreas* podrían expandirse infinitamente adaptándose al espacio que habitan. Gego habló de su propia propensión hacia la infinitud: “La escala de mi trabajo sólo está limitada por el espacio dado”.⁵ En este sentido, su primera *Reticulárea* en el Museo de Bellas Artes de Caracas fue un ejercicio que seguiría adaptando y reelaborando constantemente en más ocasiones, incluso en sus obras sobre pintura, papel y alambre.

Los estudios de arquitectura de Gego se manifestaron de inmediato en sus primeras obras. Ella admitió: “Nunca me he propuesto conscientemente ser ‘artista’. Mi preocupación y mi trabajo en las artes visuales se ha ido desarrollando en mí paulatinamente a través de un conjunto de factores y principalmente a través de mi formación como arquitecto”.⁶ Como consecuencia natural de su consideración cuidadosa del espacio y la instrucción técnica que recibió en Stuttgart, Gego comenzó a experimentar con líneas paralelas y formas abstractas en 1957 con dibujos y monotipos. A veces dibujada a mano alzada y otras veces con la ayuda de una regla, jugaba variando el ancho de la línea o escalonándola en diferentes niveles, para crear una ilusión de diferentes planos en el papel.

Estos ejercicios iniciales sobre el papel pronto se tradujeron en pesadas esculturas de hierro soldadas, siguiendo las metódicas instrucciones de la artista. Las formas estructurales de Gego serían luego descritas y analizadas por Hanni Ossott para su retrospectiva de 1977 en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Ossott identifica líneas paralelas, líneas verticales y estructuras basadas en triángulos y cuadrados como el punto de partida para todas las construcciones tridimensionales posteriores de Gego.⁷ Las obras producidas durante esta fase marcan sus exploraciones con la abstracción, pero también con los materiales y técnicas que aún no domina.

4 Luis Pérez-Oramas, “Gego, Residual Reticuláreas and Involuntary Modernism: Shadow, Traces, and Site”, en Mari Carmen Ramírez y Theresa Papanikolas, eds., *Questioning the Line: Gego in Context/Cuestionando la línea. Gego en contexto* (Houston: Museum of Fine Arts, Houston/CAA, 2003), 89.

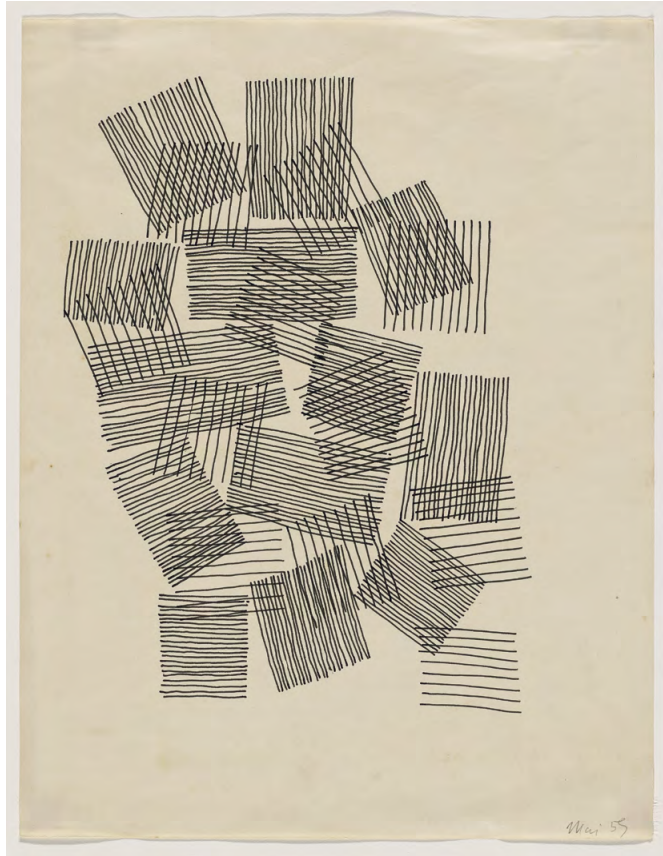
5 “Testimonial 5. Declaración”, en *Sabiduras y otros textos de Gego*, 175.

6 María Fernanda Palacios, “Conversación con Gego” en *Ideas. Revista de diseño y comunicación visual* (Caracas, Venezuela), mayo 1972, 25.

7 Hanni Ossott, “La Obra: espacio de un acontecer”, en *Gego* (Caracas: Museo de Arte Contemporáneo, 1977), 12.



Escultura para el Banco Industrial de Venezuela, 1962. Colección Fundación Banco Industrial de Venezuela. Cortesía Archivo Fundación Gego



Gego, *Sin título*, 1959. Colección Fundación Gego en The Museum of Fine Arts, Houston. Cortesía The Museum of Fine Arts, Houston

En Venezuela, el proyecto de modernización permitió a Gego llevar algunas de estas formas a gran escala. En la década de 1950, el auge petrolero en el país detonó la construcción de ambiciosos complejos arquitectónicos en Caracas, algunos de los cuales incluían encargos de esculturas públicas por artistas locales e internacionales. Gego fue invitada en 1962 a realizar una escultura para el patio interior del Banco Industrial de Venezuela. Esta sería su primera experiencia de integración de arte y arquitectura, proyecto que se conoció como “Síntesis de las artes” y que tuvo manifestaciones en varios países latinoamericanos simultáneamente. Más tarde, de 1968 a 1970, ella y su pareja, Gerd Leufert, diseñaron un

mural para el entonces nuevo edificio del INCE, concebido como un proyecto de desarrollo urbano que incorporó un diálogo entre el arte y la arquitectura.

En Hamburgo, Gego tomó varios cursos con Karl Schmoll von Eisenwerth que resultaron esenciales para su imaginación espacial y su capacidad técnica para conceptualizar y representar la estructura interna de las formas, así como las sombras para mostrar profundidad. El ritmo también parece haber entrado en su vocabulario en esta etapa inicial, ya que aprendió a usar líneas y planos para crear composiciones. Gego incluso tomó cursos de urbanismo con Heinz Wetzel, centrado en ejercicios prácticos para diseñar un escenario.⁸ El compromiso continuo de la artista con proyectos que involucraban la consideración del espacio y el entorno revela una atracción duradera por trabajar de esta manera.

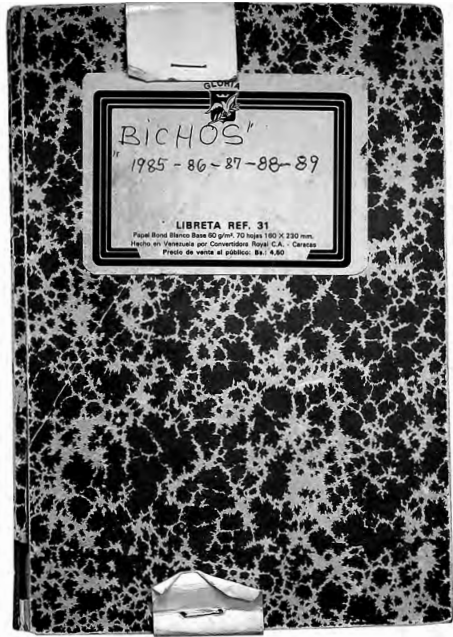
Por ejemplo, en 1972, el Centro Simón Bolívar le encargó una obra para el conjunto urbano Parque Central. Gego diseñó e instaló *Cuerdas*, una obra monumental de cuerdas que cruzan el edificio como líneas paralelas. Más tarde, para su exhibición de 1977 en el Museo de Arte Contemporáneo, extendió las cuerdas hacia la galería, que formaba parte del mismo complejo. La obra al aire libre, vista a través de las ventanas del museo, continuaba en una estructura interior, donde el espectador podía observar y percibir esta intervención y, como también señaló Ossott, comprender su posición en relación con la obra. Esta capacidad de hacer visible el vínculo entre los objetos fue una parte integral de su producción.

Gego rechazó la idea de la escultura por considerar demasiado rígidos los parámetros establecidos por el arte como disciplina. En sus cuadernos escribió: “Escultura: Formas tridimensionales de material macizo. ¡NUNCA LO QUE HAGO YO!”.⁹ De hecho, usó con mayor frecuencia la palabra “estructura” para referirse a su trabajo. Más tarde, emplearía el término familiar “bichos” y “bichitos” para sus obras tridimensionales pequeñas. Si bien su trabajo se ha relacionado tangencialmente con los movimientos de arte cinético y geometría abstracta en América Latina, Gego se resistió a esas categorizaciones, incluso si su trabajo se produjo dentro de ese contexto. Sus “estructuras” requieren una cierta proyección para que ella trabaje su composición, como lo haría un arquitecto a través de dibujos o maquetas, así como un grado de intuición e improvisación. Como ha argumentado Mónica Amor: “fue a través del dibujo, un medio que, tanto en el arte como en la arquitectura, está asociado a la preliminaridad, que pudo liberarse de la contención del objeto escultórico.”¹⁰ Mientras la gravedad y la masa parecen estar excluidas de las construcciones

8 Stefanie Reisinger, “Gego. The Architecture of an Artist”, en Gego. *The Architecture of an Artist*, eds. Ulrike Groos, Philip Kurz, Stefanie Reisinger y Kerstin Thomas (Leipzig: Spector Books, 2022), 15-17.

9 “Sabidura 13. Escultura”, en *Sabiduras y otros textos de Gego*, 129.

10 Mónica Amor, “Another Geometry: Gego’s Reticulárea, 1969-1982”, *October*, vol. 113 (verano, 2005), 105.

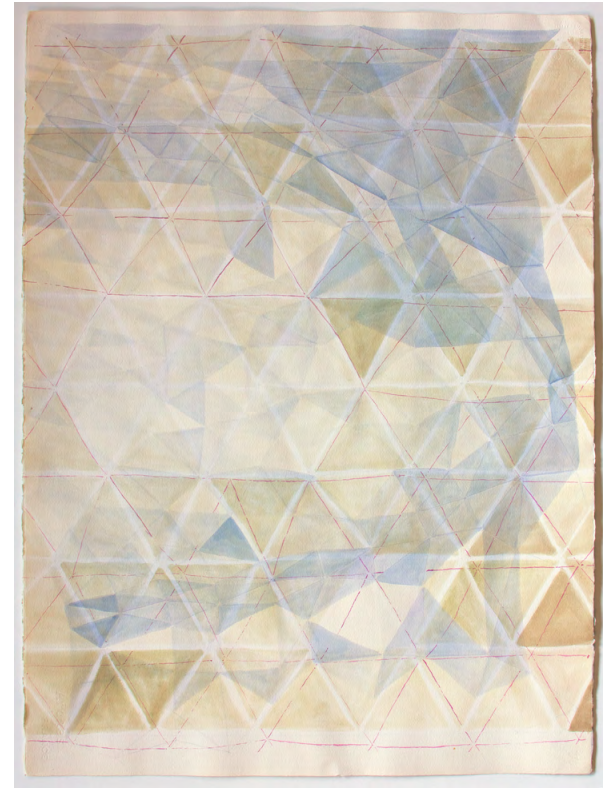


Cuaderno de registro de Gego (1985-1989), s.f. Cortesía Archivo Fundación Gego

de Gego, la línea en sus dibujos crea un espacio para visualizar la estructura interna de las formas. Una salida notable de este *modus operandi* son sus acuarelas reticuláreas de la década de 1980, en las que Gego pinta el “espacio negativo” y deja en blanco delgadas líneas de la superficie, invirtiendo así la distinción habitual entre la marca y la neutralidad del papel. Usando tonos pálidos de azul, rojo, púrpura o amarillo, la artista pinta formas triangulares que aluden a sus reticuláreas de alambre tejido, pero es el “trazo transparente”, el espacio entre las formas, lo que representa la malla.

A partir de su obra más conocida, el ambiente *Reticulárea*, las acuarelas despliegan su característica estructura reticular. Para Gego, la *Reticulárea* era el producto de años de investigación para encontrar “soluciones puramente estructurales” que buscaban la “eliminación total de forma y volumen”.¹¹ Si bien esta obra parte de principios geométricos, su construcción es asimétrica y amorfa, cambiando y adaptándose al espacio. Gego crearía otras seis adapta-

11 “Testimonial 1. Planteamiento de problemas e intereses perseguidos”, en *Sabiduras y otros textos de Gego*, 151.



Gego, *Sin título*, 1980. Colección Fundación Gego, Caracas. Cortesía Fundación Gego

ciones de la *Reticulárea* entre 1969 y 1982, en Caracas, Nueva York y Frankfurt. Cada vez se adaptó al espacio dado. El antisistema de las obras se convierte en una “geometría ‘otra’ en la que la forma definida fue sustituida por conexiones flexibles e impredecibles”.¹² Según Ossott, “un sistema estructural constituye para Gego una investigación y una experiencia, y, una vez agotadas sus posibilidades en una obra y obtenido un resultado específico, ella servirá para la apertura de un planteamiento distinto”.¹³ Después de la *Reticulárea*, Gego continuó con su investigación que la llevó a la creación de sus *Chorros*, *Esféricas* y *Troncos*, basados en una geometría estructural similar.

12 Mónica Amor, “Another Geometry”, 110.

13 Hanni Ossott, Gego, 12.

Si bien la *Reticulárea* abrió nuevos caminos para Gego, su edad y condición física le impidieron continuar con la producción de obras de tan grandes dimensiones. Esto inspiró en parte su paso de 1976 hacia los *Dibujos sin papel*. Hechos de alambre de metal delgado y materiales desechados, representan un juego entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad: aunque nominalmente planas, ocupan espacio y proyectan sombras en las paredes y los pisos que agregan profundidad. Iris Peruga sugiere que actúan en sentido contrario a las esculturas iniciales de Gego. En lugar de pasar del papel al espacio, estos dibujos son primero volumen, luego trazo.¹⁴ Esta “tensión productiva” en la que “la imagen y el fondo de los dibujos de Gego, así como de sus construcciones, se desafían unos a otros en un territorio ambiguo de la percepción que se balancea entre lo que es plano y lo tridimensional”, revela la búsqueda de toda la vida de la artista por rechazar las convenciones de la escultura como la masa, la escala y volumen.¹⁵

Las composiciones de cada *Dibujo sin papel* se basan en el equilibrio, el ritmo y la forma, así como en su asociación con la sombra proyectada sobre las paredes. Pequeños herrajes se filtran a través de las esculturas colgadas, puntuando el espacio que delimita el alambre. Nuevamente, el efecto aquí va en contra de los ideales del arte cinético, como una máquina perfecta y limpia. Están más relacionados con el toque, la manipulación y la experiencia de los artistas de cada elemento físico en el proceso de montaje.

De acuerdo con la idea de Mónica Amor del no objeto como respuesta al arte cinético en la región, la eliminación de la base escultórica y el marco por parte de Gego también responde a este impulso.¹⁶ Sus estructuras exigen una consideración lenta de sus partes: su peso y densidad, pero también cómo cada elemento está cuidadosamente diseñado y equilibrado. Revelan su proceso constructivo y dejan huellas de los materiales desechados. Aunque intuitivo, Gego hizo bocetos para ayudar en su diseño y luego convirtió las composiciones bidimensionales en espaciales.

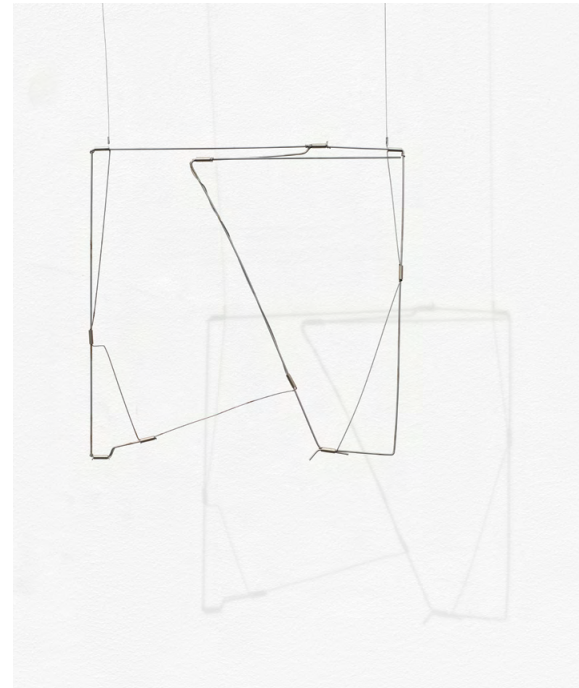
Estos ejercicios constantes entre espacio positivo y negativo, dos y tres dimensiones, papel y alambre, son el lenguaje visual de Gego. Desarrolló una relación distinta pero espontánea con cada medio que seleccionó, siempre partiendo de su experiencia en ingeniería técnica. A través de sus ejercicios en papel, Gego pudo imaginar el trazo de cada línea desde múltiples puntos de

14 Iris Peruga, “Gego: el prodigioso juego de crear”, en *Gego: 1955-1990 una selección* (Caracas: Museo de Bellas Artes, 2000), 32.

15 Mari Carmen Ramírez, “Between transparency and the invisible: Gego’s in between dimensions”, en *Gego. Between Transparency and the Invisible*. (Houston: The Museum of Fine Arts y Buenos Aires: MALBA, 2006), 22.

16 Mónica Amor, “Nonobjects and Quasi-objects: Notes on a Research Agenda at the Edge of Modernity.” Conferencia *The Other Transatlantic. Theorizing Kinetic and Op Art in Central and Eastern Europe and Latin America*. Museum of Modern Art en Varsovia, octubre 22, 2016.

vista, ya sea en el papel o en el espacio, y donde las líneas se combinaban para crear planos que luego podían convertirse en volúmenes, pasando del papel a la realidad. Una vez en el ámbito físico, extendió aún más el rastro de las obras a través de la sombra que proyectan. Esta presencia etérea distingue su práctica profundamente personal que implica e incita dimensiones más allá. Sus dibujos y grabados introducen la temporalidad a través de ingeniosas yuxtaposiciones, mientras que sus construcciones van desde esculturas estables que se basan en el efecto de paralaje hasta estructuras flexibles que uno puede atravesar como si entrara en un espacio construido. Las *Tejeduras* de Gego parecen reflejar su juego de toda la vida entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad y hacen visible su conciencia de la interconexión de todos los elementos para la viabilidad de un sistema.



Gego, *Dibujo sin papel 79/18*, 1979. Colección Fundación Gego en The Museum of Fine Arts, Houston. Cortesía The Museum of Fine Arts, Houston



Gego en su estudio, 1985. Foto: Gerd Leufert. Cortesía Archivo Fundación Gego

ENGLISH

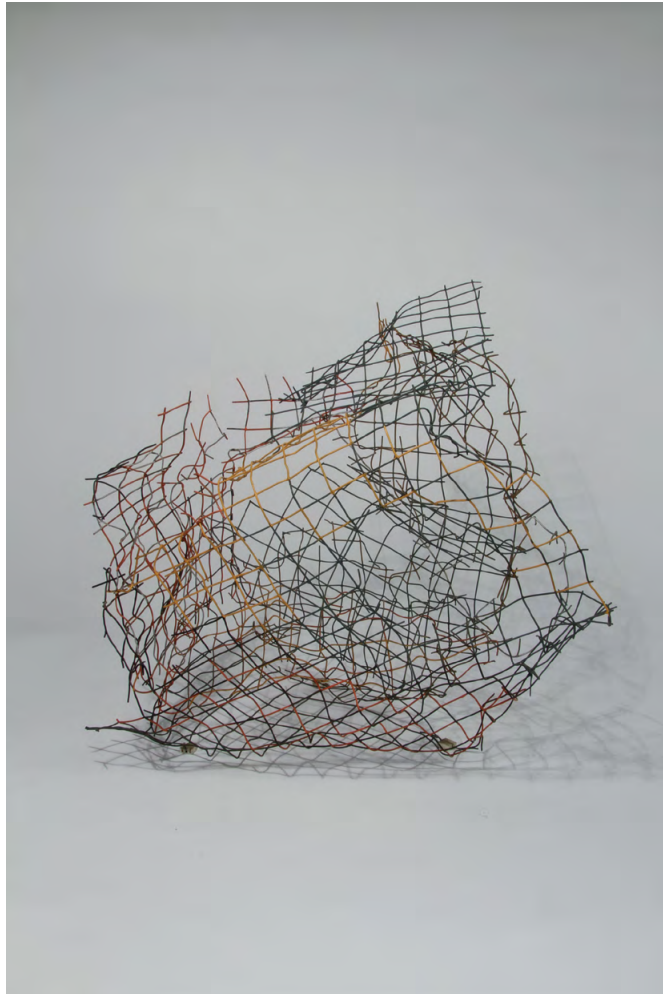
GEGO: MEASURING INFINITY

Gertrud Goldschmidt (Hamburg, 1912 – Caracas, 1994), or Gego, as she was known, was an exceptional artist in Latin America throughout the second half of the 20th century. She came to art late, after studies in architecture and engineering and after a professional practice in those fields. As an artist she drew on her technical knowledge of forms and space and applied it with the intimacy of craftsmanship to create her most well-known series in which grid-like and geometric structures modulate and mutate through the act of assembly by hand.

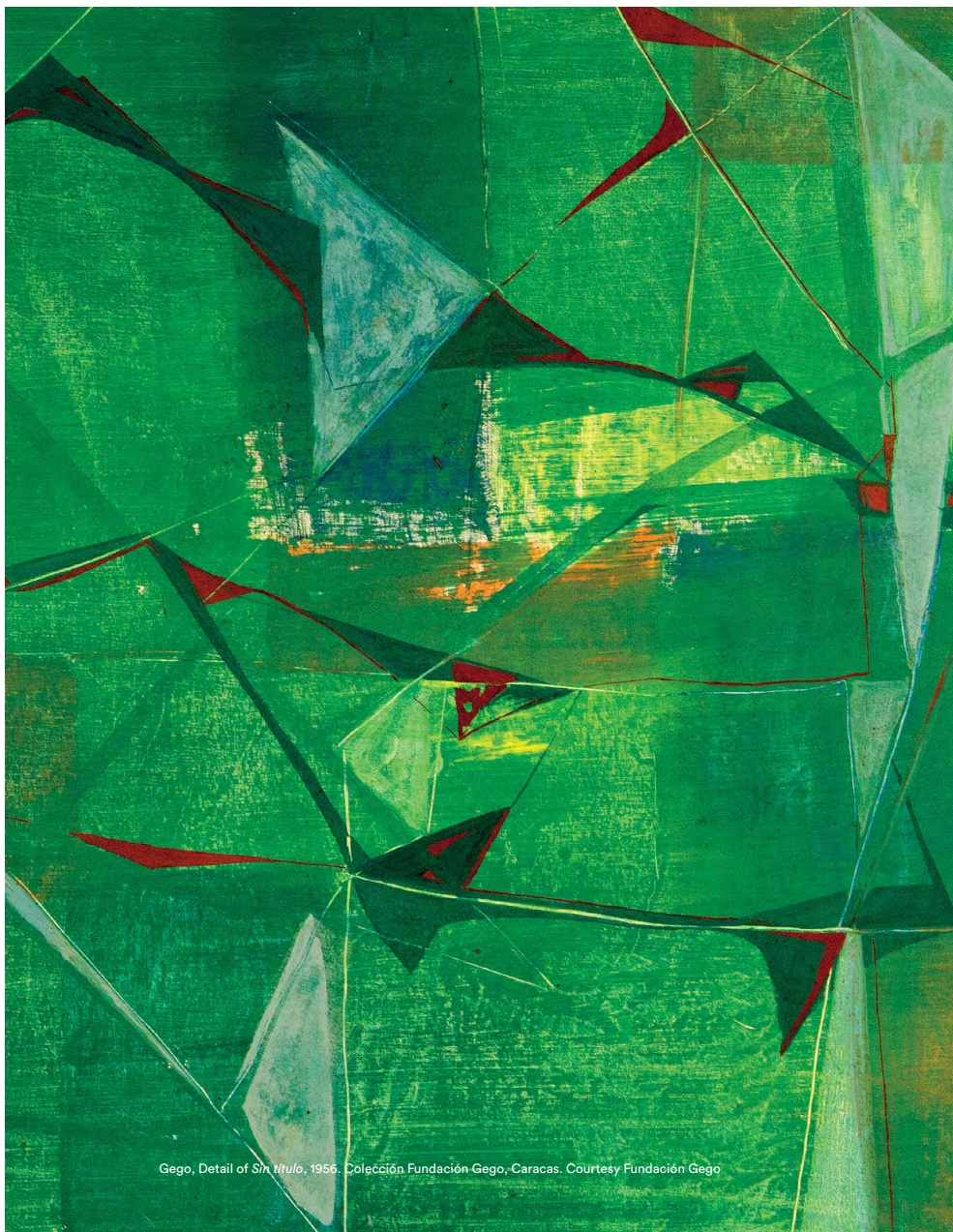
She was both readily associated with Kinetic Art and Geometric Abstraction yet maintained her independence from these categorizations by focusing on the line as “object to play with.” Her unique approach renders form in space with the character of a drawing—rather than a sculptural object—whether using industrial steel or other more ready to hand materials such as coat hangers or scraps of paper. Gego’s practice seeks out the space in-between as her work interacts with the environment in which it is installed and with the bodies that encounter it.

The exhibition follows the story of her interdisciplinary practice from her early drawings, public sculptures, and room-size installations to her final woven paper pieces. It highlights her drawing practice as intrinsic to her production both on paper and in space, with an ample selection of works on paper. It also brings into focus her parallel interests in printmaking, artists books, poetry, and graphic design, as well as pedagogy. At the center of the exhibition are singular pieces shown emulating the artist’s own displays. Throughout, Gego’s practice is marked by continuous exploration of how material structure becomes malleable with infinite possibilities for opening up form and space.

Gego: Measuring Infinity is a truly collaborative endeavor with many international institutions and curators, developed over some five years of research and production. Museo Jumex extends its gratitude to all the contributors and collaborators, lenders, especially to Fundación Gego and the artist’s family, all of whom have dedicated themselves to bringing this extensive survey to fruition.



Gego, *Bicho 87/10*, 1987. Colección Mercantil, Caracas. Courtesy Fundación Gego



Gego, Detail of *Sin título*, 1956. Colección Fundación Gego, Caracas. Courtesy Fundación Gego

GEGO: THE EMANCIPATED LINE¹

Julieta González

Born Gertrud Goldschmidt in Hamburg, Germany, in 1912, Gego—as she became professionally known—went on to become one of the leading figures of geometric abstraction in her adoptive country of Venezuela. She trained as an architect and engineer at the Technische Hochschule Stuttgart. Facing growing anti-Semitism, Gego migrated to Venezuela in 1939. Unlike other German emigres, she didn't have a Bauhaus training but a more traditional education characteristic of the Stuttgart program she attended. Upon fleeing Germany, she worked with different architecture offices in Caracas, and as a freelance architect, but her opportunities being a woman and a foreigner were limited. In 1947 she designed and built *Quinta El Urape*, a house for her family in the residential neighborhood of Los Chorros in Caracas.

In 1953, having divorced from first husband Ernst Gunz, Gego moved along with her partner, designer and artist Gerd Leufert to Tarmas, a small town on the mountains lining the Caribbean coast a couple of hours away from Caracas, where they lived until 1956. There, they distanced themselves from the city, living in voluntary isolation and producing their first works as artists. Gego's first works were semi-abstract watercolors suggestive of the lush tropical landscape, the Afro-Caribbean community that inhabited the village and their traditions. During their sojourn in Tarmas they often received friends and artists visiting from the capital including Alejandro Otero, Mercedes Pardo, and Miguel Arroyo.

For Gego, these first years as an artist coincided with the period of intensive modernization in Venezuela and Latin America, during which artistic movements affiliated to geometric abstraction, and aligned with the pre-war European constructive tradition, flourished in the region. The construction of University City of Caracas in 1951 designed by Carlos Raúl Villanueva (1900–1975) was responsible for introducing the dialogue between modern architecture and abstract art known as *Síntesis de las artes* [Synthesis of the Arts] to the general population, and for stimulating public and private patrons to commission artists to create public works in Caracas. Gego began accepting these commissions as early as the beginning of the 1960s, and she would continue to work on such projects throughout her life. Although often considered as secondary works, they are quite central to her practice, as many of her sculptures from the 1960s served as models for her larger-scale public works of that period.²

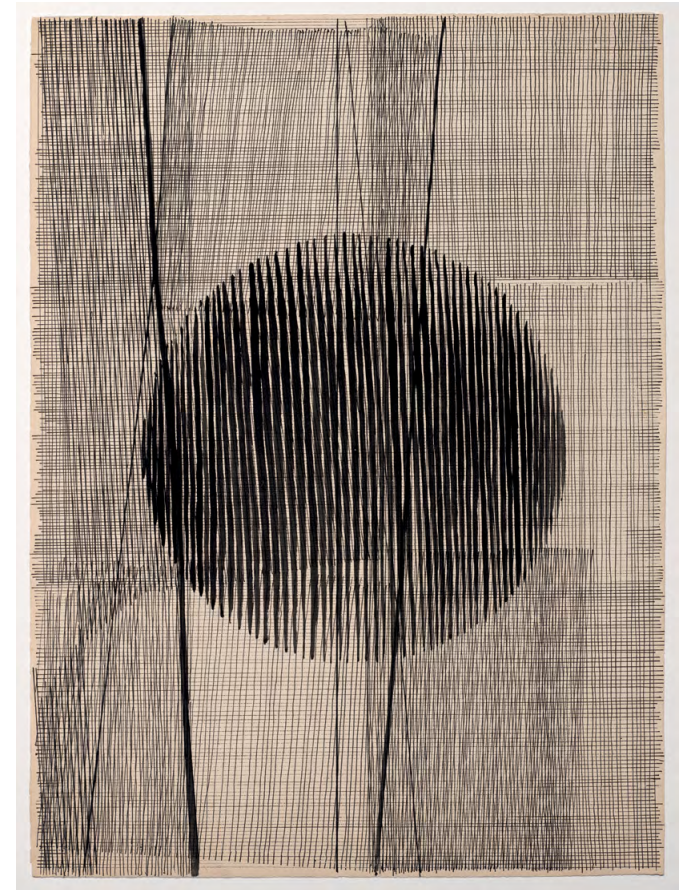
¹ Julieta González and Pablo León de la Barra with Geanine Gutierrez-Guimarães and Tanya Barson.

² Some of her later architectural environments such as *Cuerdas* (1972) at Parque Central and *Cuadriláteros* (1981) for the Caracas Metro, take the ideas behind the *Reticulárea* (1969) installation to a larger public and an urban scale.

Attentive to these developments and the spatial implications of the integration between art and architecture, Gego's practice moved towards abstraction in the late 1950s, when she began to develop a language of her own. In Tarmas, she had also started experimenting with other techniques beyond drawing and watercolors, such as the monotype, which she probably learned from Leufert. The monotype—a type of print made by pressing paper against a painted or inked surface—allowed her to apply painterly qualities and embrace spontaneity in her mark-making and layering of inks. The monotypes also denote her movement from representation into geometry and abstraction as well as the beginning of her interest in producing drawings by reproduction, something which she would continue to do through the rest of her career through the techniques of engraving, woodcuts, and silkscreen.

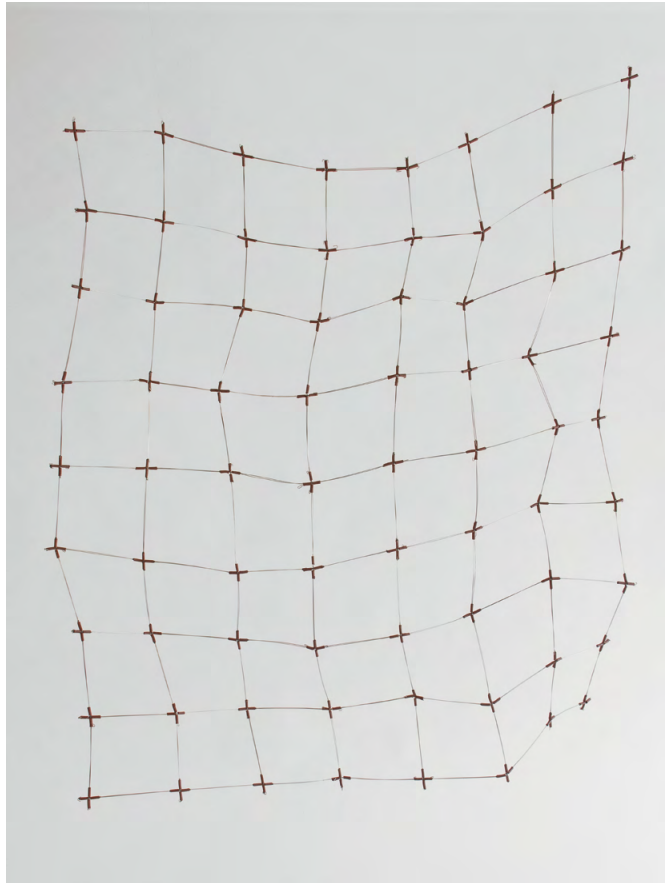
From the late 1950s onwards, Gego's research developed fundamentally around three structural-formal concerns: parallel lines, linear knots, and the parallax effect—by virtue of which the shape of a static object changes due to the movement of the spectator's observational position. The work developed between 1957 and 1971 was informed by her investigation into lines and their formal, structural, and spatial possibilities, deployed in a series of drawings, engravings, and sculptures. Her abstract drawings of this period were structured around the idea of the repetition of parallel lines. Sometimes the lines construct planes or volumes, other times the breaks in the lines produce overlapping figures. Lines pause and move, the space between the lines acquires the same significance as the line itself. Although the parallel lines produce a visual vibration which is close to the effect produced by the so called kinetic art of the period, Gego was quick to distance herself from the movement: for Gego the line was an "object to play with".³ Her sculptures from this period follow the same principles applied in the drawings of this series; here the lines give form to planes or are twisted to form spirals, empty spaces also carve three dimensional figures within the sculptures. In 1959, shortly before she left with Leufert to Iowa State University, Venezuelan kinetic artist Carlos Cruz-Diez did a short film of Gego's works, *Movement and Vibration in Space: Sculpture by Gego*. In it, the camera moves around the sculptures of this series creating the parallax effect.

Following her stint in Iowa where she had honed her printmaking skills under the tutelage of Mauricio Lasansky and produced prints that furthered her investigation into parallel lines, Gego attended the Tamarind Lithography Workshop in Los Angeles in the mid-1960s. An important interlude in her artistic career, this fellowship provided Gego with the proper workspace and neces-



Gego, *Untitled*, 1963. Colección Fundación Gego at The Museum of Fine Arts, Houston. Courtesy The Museum of Fine Arts, Houston

³ Gego, "Sabidura 4", *Sabiduras y otros textos de Gego. Sabiduras and Other Texts by Gego*, ed. María Elena Huizi and Josefina Manrique Cabrera (Houston/Caracas: International Center for the Arts of the Americas/The Museum of Fine Arts, Houston and Fundación Gego), 53.



Gego, *Reticulárea cuadrada 71/2*, 1971-1989. Colección Fundación Gego, Caracas. Courtesy Fundación Gego

sary tools to freely experiment with the complex medium of lithography. Even if Gego had been working with various printmaking methods as early as 1953, it was not until the 1960s that Gego's printmaking production grew exponentially, coinciding with her travels to the United States. Her prints during this period embody a range of tactical investigations into materials and techniques as the artist experimented with a variety of inks and acid tint on stone to achieve painterly qualities, such as loose brushstrokes, rich, velvety tones, and vaporous transitions between line, form, and space. At Tamarind, Gego was among other significant artists to participate in the program throughout the

1960s and 1970s, including Rodolfo Abularach, Annie Albers, Ruth Asawa, Vija Celmins, José Luis Cuevas, Rafael Ferrer, Louise Nevelson, Philip Guston, Luchita Hurtado, and Rufino Tamayo.

At the end of the 1960s, Gego's sculpture transitioned from heavy iron and metal structures, most of them welded by blacksmiths, to lighter works made of wire folded by hand by Gego herself. The works are also not installed on plinths on the floor anymore but hang from the ceiling or the wall. Being able to manipulate the wires gave Gego an independence in her work, in which the sculptures were freed from rational geometry and started to develop in a more intuitive way. If in her early sculptures, surfaces, shapes and rhythm were created by parallel iron lines, in these works it is the weaving of the wires in triangular structures that creates the irregular surfaces which she would call *reticuláreas*. The formal and conceptual operations that informed Gego's production during the 1970s thus stemmed from the shift represented by the *Reticulárea*, which she made in 1969.⁴ Considered her most significant work, the *Reticulárea* was an immersive installation made of triangular modular elements that varied in size. The net-like structure grows and decreases rhizomatically and envelops the spectator.

Departing from her prior investigations into parallel lines, the dynamic entanglement of lines and nets of the *Reticulárea*, relies on the structure of linear knots but also denotes Gego's interest in the parallax effect, as its forms change as the spectator moves within and around its elements. The "rhizomatic" nature of the *Reticulárea's* multiplication in space was clearly deconstructive of the rigid schemes of geometric abstraction by eliminating the center and exhibiting a non-hierarchical approach to the construction of form. The *Reticulárea* and these attendant bodies of work engaged the space of the gallery and the experience of the spectator within it. Gego's formal experiments with these works hinged on the contingent and the incidental, deploying the spatial possibilities of a grid in crisis. While many of the works are displayed together in this exhibition, they existed as works independently. However, they partake of the dynamic geometric and spatial operations characteristic of the *Reticulárea* environmental installation. The drawings developed during this period are marked by the same formal and spatial investigations, transitioning from parallel lines towards a more organic "woven" pattern of lines that appear to create surfaces.

Parallel to the formal and spatial research undertaken in the *Reticulárea*, Gego developed the *Chorros* [Streams] starting in 1969 and continuing into 1971. Contrary to the mesh-like self-supporting structure of the *Reticulárea*, the

⁴ The work was on permanent display at the Museo de Bellas Artes, then Galería de Arte Nacional from 1981 until 2006, when it was removed for conservation, and has remained in storage since then.

Chorros are, as their name indicates, rather like streams or waterfalls; the wire elements are suspended vertically from a support falling to the ground in various shapes and patterns. Though conceived as individual works, they were often exhibited as a group, and thus created an environment of sorts. This was the case of the presentation at the Conkright Gallery in Caracas, in 1971. They had previously been exhibited at Betty Parson's gallery in New York, earlier that year, but installed against the wall creating a perimetral mural-like installation. Gego's survey exhibition at the Museo de Bellas Artes de Caracas in 1977, also featured a group installation of *Chorros*, placed in the vicinity of other works such as *Esferas* [Spheres], and the smaller *Reticulárea* works.

The key breakthrough of the *Reticulárea* generated other bodies of work in which Gego staged an implosion of the grid, experimenting with different structures around the idea of the linear knot, also marked by the organic and non-hierarchical approach characteristic of the *Reticulárea*. These bodies of work produced in the 1970s when Gego decided not to make any more environmental *Reticuláreas*, are quite distinct from each other. Though only the *Reticulárea cuadrada* [Square Reticulárea] works strictly bear the denomination, the mesh or reticular system, as well as the spatial and structural operations of the environmental *Reticulárea* resonate with other bodies of work produced during this decade, particularly the *Mallas cuadradas* [Square Meshes], *Troncos* [Trunks], and *Esferas* [Spheres]. Their respective titles suggest a dominant form and spatial operation: the *Mallas cuadradas* (1970-73) are grid-like planes suspended vertically and interconnected at central points; the *Troncos* (1974-77), as their name suggests, are not unlike tree trunks, in which the web-like structure folds into itself creating a central void; in the *Esferas*, the operation comes full circle so that the structure becomes a suspended sphere but also a cocoon-like structure. All of these spatial investigations were accompanied by a prolific production of drawings and watercolors that constitute parallel formal pursuits that complement and inform the three-dimensional works.

The later *Dibujos sin papel* [Drawings without Paper] (1976-88), mark another turning point in her production. These sculptures are made of wire and small hardware, such as cables, springs, nails, etc., are meant to hang directly on the wall, as if drawn on it, or at a small distance from it, making the projected shadow a part of the work, another drawing, so to speak. These works can be considered among Gego's more conceptually complex bodies of work as they challenge the autonomy of sculpture by subordinating it to the wall and by ascribing the qualities of drawing to a sculpture. The radicality of their proposition is highlighted by Gego's humble choice of materials (discarded, oftentimes rusted and twisted wire, cable, screws, and buttons), and the intuitive process of making them, and in their interstitial position between drawing and sculpture but simultaneously none of these, which defied the prevailing language of modernism in the country and its affiliation to an imposed modernity.

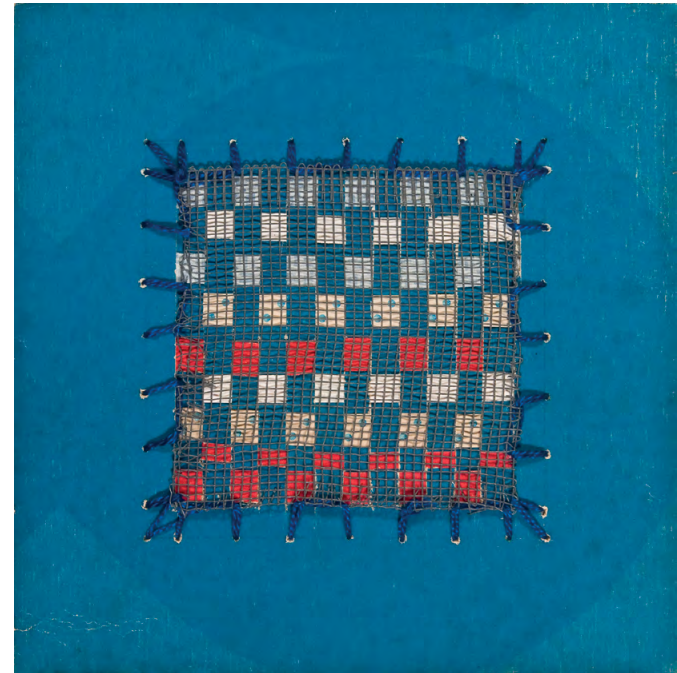


Gego, Detail of *Chorros*, 1970. Private collection, Austin. Courtesy Fundación Gego

The *Bichos* [Bugs] series, undertaken in the late 1980s, are masses of deconstructed steel and metal grids representative of a total collapse of structure in her work. These contorted meshes present a spontaneity born directly from the artist's hand, in which Gego freed herself from form and created organic configurations that incorporated diverse shapes and textures. The later *Bichitos* [Small Bugs], small-scale, chaotic assemblages composed of recycled material and discarded matter culled from her studio, embody a deformed sculptural corporeality that seamlessly flow between body and space with a hint of playfulness inherent within their unruly arrangement.

Her last body of work, the *Tejeduras* [Weavings] (1988-92), consolidates her interest in weaving, one that had always occupied a prominent place in the development of her artistic language: in her early drawings she wove with the drawn line in order to create surfaces, figures, volumes, transparency, and voids. She created the nets that give form to her *Reticuláreas* with the woven wire line. She briefly experimented with textiles, producing a few tapestries with nylon rope and woven wool. With weaving Gego challenged the tradition of unrecognized women who created art through textiles, and whose works until very recently were considered as craft and not recognized as a form of high art. As her age and frail health progressively precluded her from working with metal and more rigid materials, she turned to producing these intimate, small-scale works made from woven strips of paper, using printed images of her own works, pages from magazines and commercial leaflets, as well as papers from cigarette packets. In this sense, her last body of work, brings together some of the formal, structural, and conceptual concerns that had informed her entire production; through "weaving" she connected architecture, engineering, industrial design and their exploration of surface and structure.

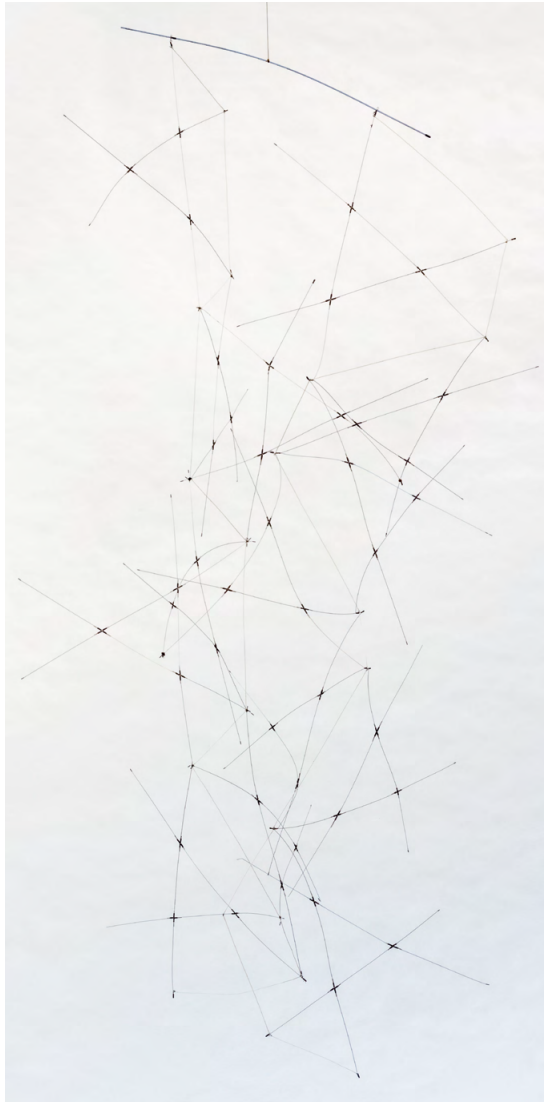
An impulse to challenge the formal principles of geometric abstraction seems to give shape to Gego's work throughout her entire trajectory, positioning her production in an interstitial space between the modernist constructive tradition and its conceptually oriented counter-movements. Her defiance to the canon is expressed in her unconventional treatment of materials and form, the introduction of the elements of contingency and the incidental in her work, all of which deployed the spatial possibilities of a grid in crisis, making evident its collapse under the weight of its Cartesian rationality. An emancipated line seems to guide all of her subtle yet radical experiments with geometry, appearing to acquire a life of its own, freeing itself from the material and conceptual constraints of the modernist narrative to weave an account that attempted to negotiate the paradoxes of an imposed modernity in her adopted country. Thus, Gego's work stands out, alone amongst those of her peers, in its ability to capture the "side-effects" of that agenda of modernization and anticipate the aftermath of its short-lived utopia of progress.



Gego, *Tejedura*, 1990. Private collection, Austin. Courtesy Fundación Gego



Gego in her studio, 1984. Photo: Isidro Núñez. Courtesy Archivo Fundación Gego



Gego, *12 módulos triangulares*, 1973. Colección Fundación Gego, Caracas.
Courtesy Fundación Gego

THE LENGTH OF A LINE IS ITS SHADOW

Cindy Peña

In an interview from 1981 Gego stated the principal goal she sought in her work was transparency.¹ Since then, much critical and popular attention has been devoted to how her grand *Reticulárea* exemplifies this intention. However, her entire practice can be described as a prolonged and sustained exercise in this respect, seen in every series Gego worked on, from her drawings, prints and artist books to her well-known wire sculptures and assemblages. Regardless of medium, Gego's work destabilizes any straightforward consideration of linearity, space, system, and structure as it was equally informed by her activities in the studio, the gallery, and the classroom. Her approach was informed by her view of art as work, perfected through projections and discipline as much as intuition and rehearsal.

Attempting to describe Gego's *Reticulárea* environment from 1969, art critic Lourdes Blanco referred to it as "linear elements such as steel wire, with which she drew in space, delineating volume without confining it."² The artist's rejection of confinement or representing volume as a solid mass is key to viewing her work wholly apart from conventional and modernist paradigms of sculpture. For this architect-engineer turned artist, the world to be represented included so much more. Her work departs from an understanding of the parameters of her trained profession but builds itself from the margins. The nets and knots in her work embody asymmetric relations between the visible and the unseen, the hidden, or the unknown.

Another critical assessment of Gego's work has focused on the projected shadows and opacities that it produces. Luis Pérez-Oramas has fiercely argued that Gego's mature works are residual, taking form from a process of assembly, with no clear center or starting point. Opposed to the elimination of shadows in the Kinetic art of her contemporaries in Venezuela, Gego incorporates them, even creating a room that embraces the shadow-work and seems infinite for her last *Reticulárea* permanent installation in the Galería de Arte Nacional in 1981.³

While the shadow is essential for the consideration of Gego's work, the transparency she spoke of is equally necessary—each element adding to the appreciation of the work. Yet perhaps the transparency she referred to was one of merging with, of disappearing into the background or, of extending its presence

1 "Testimonies 7, 8, and 9," in María Elena Huizi and Josefina Manrique, *Sabiduras and Other Texts by Gego* (Houston: ICAA/MFAH/Fundación Gego, 2005), 197.

2 Lourdes Blanco, *Gego: Reticulárea* (Caracas: Ediciones de la Galería Conkright, 1969), n.p.

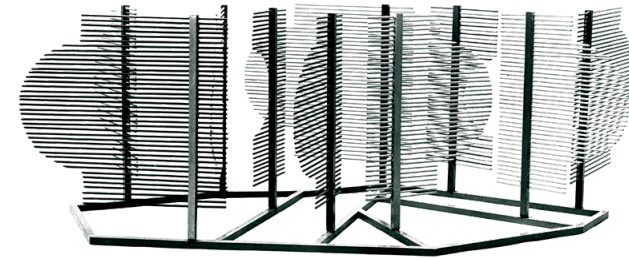
3 Luis Pérez-Oramas, *La resistencia de las sombras: Alejandro Otero y Gego / The Shadow's Resistance: Alejandro Otero and Gego*, exh. cat. (Caracas: Colección Cisneros, 2005).

and length in another dimension. Many of Gego's works function as traces of forms we sense or recognize without knowing or understanding entirely. Her *Tejeduras*—her last body of work—reflect this clearly. The woven strips of paper blend together in the warp and weft of the surface, proving, as Pérez-Oramas writes, “that the plane on which the image rests is not, and never has, actually been a plane.”⁴ This brings into focus the issue of measure or scale, which for Gego is related to the production of space. In theory, her woven *Reticuláreas* could be infinitely expanded, adapting to the room they inhabit. Gego spoke of her own proclivity towards infiniteness: “The scale of my work is only limited by the space provided.”⁵ In this sense, her first *Reticulárea* at the Museo de Bellas Artes in Caracas was but one exercise that she would continue to adapt and rework on many more occasions, and in her works on paint, paper, and wire.

Gego's architectural training immediately came forth in her first works. She admitted: “I have never consciously proposed to be an ‘artist.’ My concern and my work in the visual arts has gradually developed in me through a series of factors and mainly through my training as an architect.”⁶ A natural consequence of her careful consideration of space and the technical training she received in Stuttgart, Gego began experimenting with parallel lines and abstract forms in 1957 with drawings and monotypes. Sometimes drawn free-hand and sometimes with the aid of a ruler, she played with varying the width of a line or staggering them at different levels, to create an illusion of different planes on paper.

These initial exercises on paper were soon translated to heavy iron sculptures, welded following the artist's careful instructions. Gego's structural forms would later be described and analyzed by Hanni Ossott for her 1977 retrospective at the Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Ossott identifies parallel lines, vertical lines, and triangle- and square-based structures as the starting point for all Gego's subsequent three-dimensional constructions.⁷ The works produced during this phase mark her explorations with abstraction, but also with the materials and techniques she had not yet mastered.

In Venezuela, the modernization project also allowed Gego to take some of these forms to grand scales. In the 1950s, the oil boom in the country saw the construction of ambitious architectural complexes in Caracas, some of which included commissions for public art by local and international artists. Gego was



Gego, *Selva*, 1964. Private collection, Caracas. Courtesy Fundación Gego

invited as early as 1962 to execute a sculpture for the interior patio of the Banco Industrial de Venezuela. This would be her first experience of integrating art and architecture, a project being developed as “Síntesis de las artes” [Synthesis of the Arts] which was developing simultaneously in several Latin-American countries at the time. Later, from 1968 to 1970, she and partner Gerd Leufert designed a mural for the new INCE building, conceived of as an urban development project that incorporated a dialogue between art and architecture.

In Hamburg, where she also studied briefly, Gego had enrolled in several courses with Karl Schmoll von Eisenwerth that were essential for her spatial imagination and technical ability to conceptualize and represent the inner structure of forms as well as shadows to depict depth. Rhythm also seems to have entered her vocabulary at this early stage, as she learned to use lines and planes in her compositions. Gego even took courses in Urban Planning, such as one with Heinz Wetzel, focused on practical exercises for laying out a scenario.⁸ Gego's lifelong engagement with projects that involved the consideration of space and the environment reveal an enduring attraction to work in this way.

For example, in 1972, the Simón Bolívar Center commissioned a work for the Parque Central urban complex. Gego designed and installed *Cuerdas*, a mon-

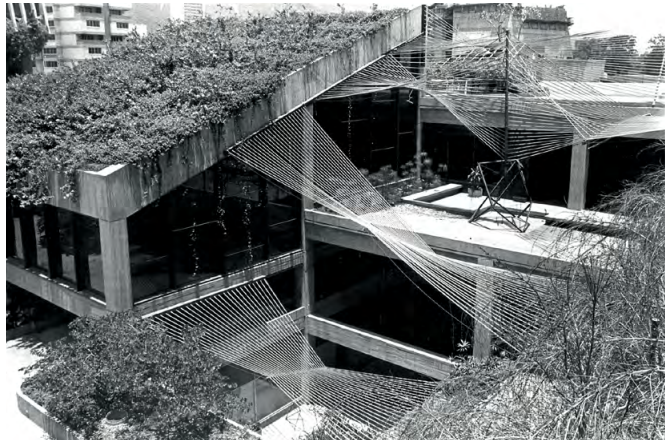
4 Luis Pérez-Oramas, “Gego, Residual Reticuláreas and Involuntary Modernism: Shadow, Traces, and Site,” in Mari Carmen Ramirez and Theresa Papanikolas, eds., *Questioning the Line: Gego in Context/Cuestionando la línea. Gego en contexto* (Houston: Museum of Fine Arts, Houston/CAA, 2003), 89.

5 “Testimony 5. Statement,” in María Elena Huízi and Josefina Manrique, *Sabiduras and Other Texts by Gego* (Houston: ICAA/MFAH/Fundación Gego, 2005), 177.

6 María Fernanda Palacios, “Conversación con Gego,” in *Ideas. Revista de diseño y comunicación visual* (Caracas, Venezuela), May 1972, 25.

7 Hanni Ossott, “La Obra: espacio de un acontecer,” in *Gego* (Caracas: Museo de Arte Contemporáneo, 1977).

8 Stefanie Reisinger, “Gego. The Architecture of an Artist,” in *Gego. The Architecture of an Artist*, eds. Ulrike Groos, Philip Kurz, Stefanie Reisinger, and Kerstin Thomas (Leipzig: Spector Books, 2022), 15-17.



View of *Cuerdas*, Complejo Urbanístico Parque Central, Centro Simón Bolívar, Caracas, 1972. Photo: José Luis Sanz. Courtesy Archivo Fundación Gego



Exhibition view of *Gego*, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, 1977. Photo: Paolo Gasparini. Courtesy Archivo Fundación Gego

umental work that features ropes that cross the building as parallel lines. Later, for Gego's 1977 exhibition in the Museo de Arte Contemporáneo, she extended the ropes into the gallery, which was part of the same complex. The outdoor work—seen through the windows of the museum—continued in an indoor structure, where the spectator could observe and perceive this intervention and, as Ossott also noted, understand their position in relation to the work. This ability to make the link between objects visible was an integral part of her production.

Gego rejected the idea of sculpture as she felt the traditional parameters established by art as a discipline too rigid. In her notebooks, she wrote, "Sculpture: Three-dimensional forms of solid material. NEVER WHAT I DO!"⁹ In fact, she most often used the word "structure" to refer to her work instead, and later, she would use the endearing term "bichos" and "bichitos", meaning bugs. While her work has been loosely affiliated with the Kinetic art and Abstract Geometry movements in Latin America, Gego resisted those categorizations, even if her work was produced firmly within that milieu.

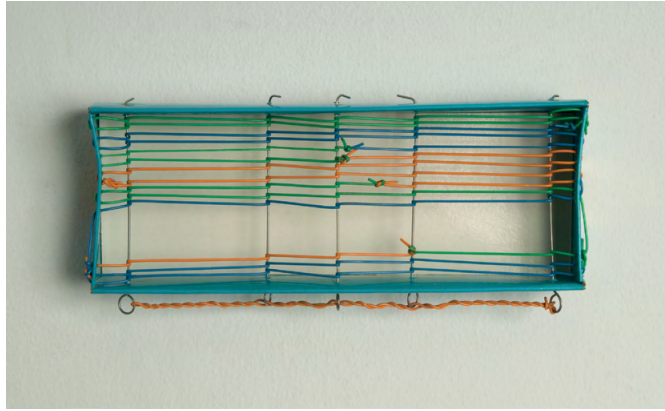
Her "structures" required a certain projection necessary for her to map out their composition—as an architect would through drawings or models—but also a degree of intuition and improvisation. As Mónica Amor has argued, "It was through drawing, a medium which, in art as in architecture, is associated with preliminaryity, that she was able to break free from the containment of the sculptural object."¹⁰

Where gravity and mass seem to be precluded from Gego's constructions, the line in her drawings carves out space to visualize the inner structure of forms. A notable departure from this *modus operandi* are her *reticulárea* watercolors from the 1980s, where Gego paints the "negative space", and leaves thin lines of the surface blank, thereby inverting the usual distinction between the mark and the paper's neutrality. Using pale hues of blue, red, purple, or yellow, the artist paints triangular shapes that imply her woven wire *reticuláreas*, yet the "transparent stroke," the space in between the shapes, is what stands in for the mesh. Stemming from her best-known work, the *Reticulárea* environment, the watercolors deploy the characteristic reticular structure. For Gego, the *Reticulárea* was the product of years of investigation to find "purely structural solutions" that sought the "total elimination of form and volume."¹¹ As much as this work stems from geometric principles, its construction is asymmetric and amorphous, shifting and adapting to the space. Gego would create six further adaptations of the *Reticulárea* between 1969 and 1982—in Caracas, New York, and

9 "Sabidura 13. Sculpture," in María Elena Huizi and Josefina Manrique, *Sabiduras and Other Texts by Gego* (Houston: ICAA/MFAH/Fundación Gego, 2005), 131.

10 Mónica Amor, "Another Geometry: Gego's *Reticulárea*, 1969-1982," *October*, vol. 113 (Summer, 2005), 105.

11 "Testimony 1. Outline of ideas and interests pursued," in *Sabiduras and Other Texts by Gego*, 153.



Gego, *Bicho 88/47*, 1988. Colección Fundación Gego, Caracas. Courtesy Fundación Gego



Gego, *Sin título*, 1980. Colección Fundación Gego, Caracas. Courtesy Fundación Gego

Frankfurt. Each time it adapted to the given space. The works anti-system becomes an “other” geometry in which defined form was substituted by flexible and unpredictable connections.”¹² According to Ossott, “a structural system constitutes for Gego an investigation and an experience, and, once its options are exhausted in a work with a specific result, this work will serve as the starting point for another.”¹³ After the *Reticulárea*, Gego continued her research that led to the creation of her *Chorros* [Streams], *Esferas* [Spheres], and *Troncos* [Trunks], all based on similar structural geometry.

While the *Reticulárea* prompted new avenues for Gego, her age and physical condition made it impossible to continue making works on such a grand scale. This partly inspired her 1976 move towards *Dibujos sin papel* [Drawings without Paper]. Made of thin metal wire and discarded materials, they enact a play between bi- and three-dimensionality: although nominally flat, they occupy space and cast shadows on walls and floors that add depth. Iris Peruga suggests they act in the opposite direction to Gego’s initial sculptures. Rather than moving from paper to space, these are volume first, trace second.¹⁴ This “productive tension” where “the image and the ground of Gego’s drawings and constructions challenge each other in an ambiguous perceptual realm that straddles flatness and three-dimensionality,” reveals the artist’s lifelong pursuit to reject the conventions of sculpture such as mass, scale, and volume.¹⁵

¹² Mónica Amor, “Another Geometry”, 110.

¹³ Hanni Ossott, *Gego* (Caracas: Museo de Arte Contemporáneo, 1977).

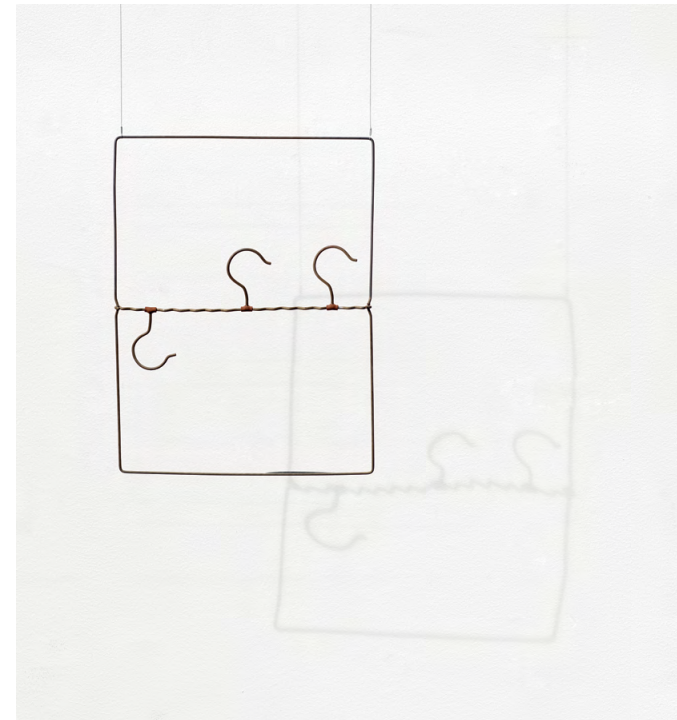
¹⁴ Iris Peruga, “Gego: el prodigioso juego de crear,” in *Gego: 1955-1990 una selección* (Caracas: Museo de Bellas Artes, 2000), 32.

¹⁵ Mari Carmen Ramírez, “Between transparency and the invisible: Gego’s in between dimensions” in *Gego. Between Transparency and the Invisible*. (Houston: The Museum of Fine Arts and Buenos Aires: MALBA, 2006), 22.

The forms of each *Dibujo sin papel* rely on balance, rhythm, and form, as much as their association with the projected shadow they cast on the walls. Small hardware percolates through the hung sculptures, punctuating the space that the wire delineates. Again, the effect here goes against the ideals of kinetic art, as a perfect and clean machine. They are more related to the artists' touching, manipulating, and experiencing each physical element in the process of assembly.

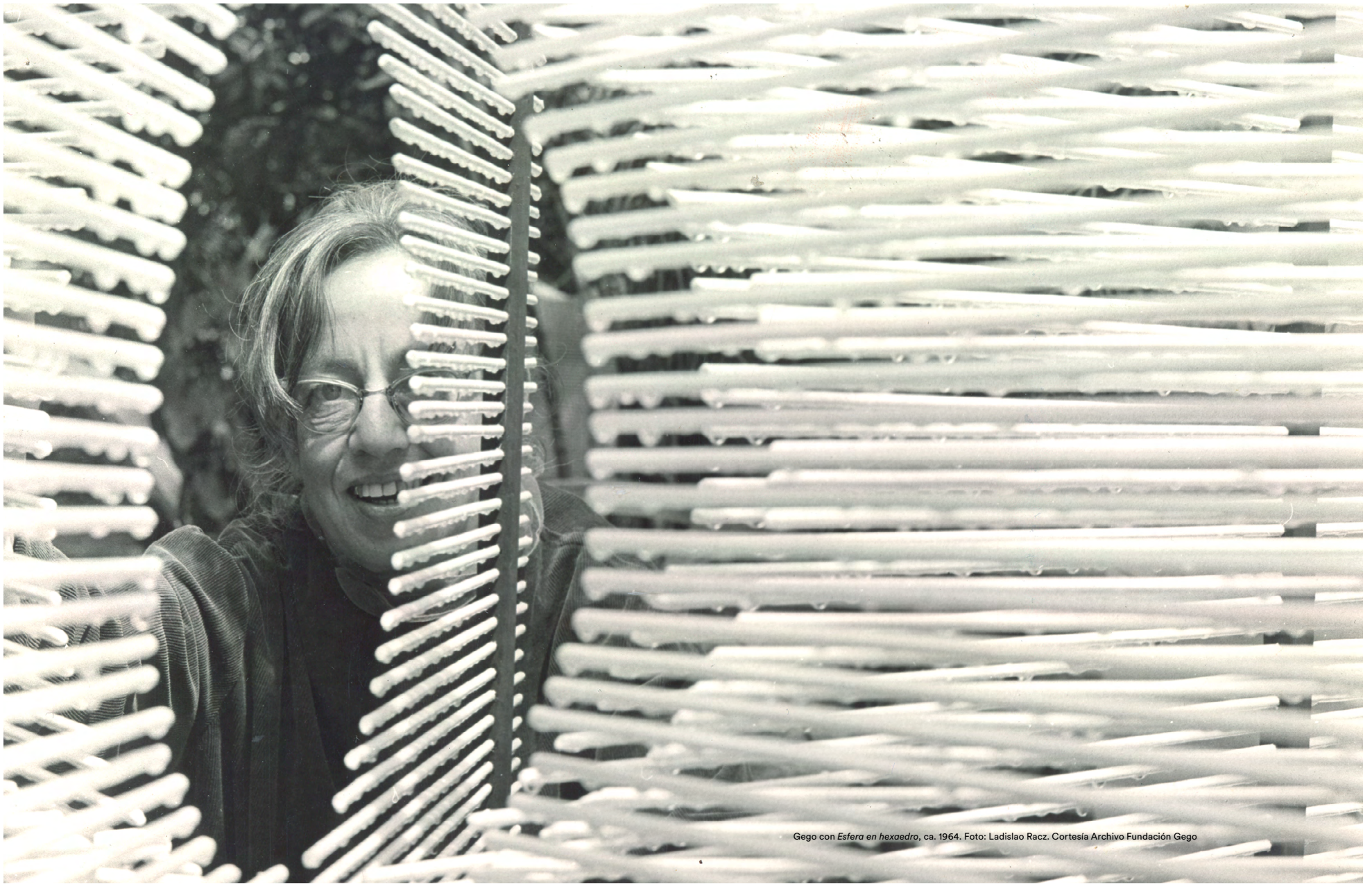
According to Mónica Amor's idea of the non-object as a response to kinetic art in the region, Gego's elimination of the sculptural base and the frame also responds to this impetus.¹⁶ Her structures demand a slow consideration of their parts—their weight and density but also how each element is carefully engineered and balanced. They reveal their constructive process and leave traces of the discarded materials. Although intuitive, Gego did make sketches to help their design, then turning the two-dimensional compositions into spatial ones.

These constant exercises between positive and negative space, two and three dimensions, paper and wire, are Gego's visual language. She developed a distinct yet spontaneous relationship with every medium she selected, always parting from her technical engineering expertise. Through her exercises in paper, Gego was able to imagine the trace of each line from multiple points of view, whether on paper or in space, and where lines combined to create planes that could then become volumes, moving from the paper into reality. Once in the physical realm, she extended the works' trace even further through the shadow they cast. This ethereal presence distinguishes her deeply personal practice that implies and excites dimensions beyond. Her drawings and prints introduce temporality through clever juxtapositions, while her constructions range from stable sculptures that rely on the parallax effect to pliable structures one can pass-through as if entering built space. Gego's *Tejeduras* seem to reflect on her lifelong play between two-and three-dimensionality and make visible her awareness of the interconnectedness of all elements for the viability of a system.



Gego, *Sin título*, ca. 1984. Colección Fundación Gego at The Museum of Fine Arts, Houston. Courtesy The Museum of Fine Arts, Houston

¹⁶ Mónica Amor, "Nonobjects and Quasi-objects: Notes on a Research Agenda at the Edge of Modernity." Lecture *The Other Transatlantic. Theorizing Kinetic and Op Art in Central and Eastern Europe and Latin America*. Museum of Modern Art in Warsaw, October 22, 2016.



Gego con *Efera en hexaedro*, ca. 1964. Foto: Ladislao Racz. Cortesía Archivo Fundación Gego

LISTA DE OBRA
LIST OF WORKS

Los Palos Grandes Fensterblick, 1953
Guache sobre cartón
[Gouache on cardboard]
23.9 × 20 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Vista de Caracas [View of Caracas], 1953
Acuarela sobre cartulina
[Watercolor on paperboard]
17.6 × 22.5 cm
Colección privada, Austin

Sin título [Untitled], 1954
Acuarela sobre cartulina
[Watercolor on paperboard]
45.5 × 60.9 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Sin título [Untitled], 1956
Caseína sobre cartón
[Casein on cardboard]
64.1 × 80.5 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Sin título [Untitled], ca. 1956
Cartón, textil, plástico, corcho,
celofán y marcador
[Cardboard, fabric, plastic,
cork, cellophane, and felt pen]
19 × 23.7 × 1.5 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Movimiento dinámico
[Dynamic Movement], 1960
Grabado [Etching]
38.1 × 28.4 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Sin título [Untitled], 1960
Grabado [Etching]
35.9 × 28.4 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Sin título [Untitled], 1960
Grabado [Etching]
38.1 × 28.6 cm
Colección privada en
The Museum of Fine Arts, Houston

Sin título (Tamarind 1843IV)
[Untitled (Tamarind 1843IV)], 1966
Litografía sobre papel
[Lithograph on paper]
38 × 29 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Sin título (Tamarind 1843III)
[Untitled (Tamarind 1843III)], 1966
Litografía sobre papel
[Lithograph on paper]
47 × 32.1 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Sin título (Tamarind 1848B)
[Untitled (Tamarind 1848B)], 1966
Litografía sobre cartulina
[Lithograph on paperboard]
81.4 × 58.7 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Sin título (Tamarind 1893-1898)
[Untitled (Tamarind 1893-1898)], 1966
Litografía sobre cartulina
[Lithograph on paperboard]
92.7 × 63.7 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Sin título (Tamarind 1843V)
[Untitled (Tamarind 1843V)], 1966
Litografía sobre cartulina
[Lithograph on paperboard]
76.4 × 56.3 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

12 círculos concéntricos
[12 Concentric Circles], 1957
Aluminio y pintura [Aluminum and paint]
37 × 29 × 24 cm
Colección privada, Austin

Esfera blanca [White Sphere], 1966
Hierro, concreto y pintura
[Iron, concrete, and paint]
62 × 54 × 44 cm
Colección privada, Caracas

Cubo en esfera [Cube in Sphere], 1966
Hierro y pintura [Iron and paint]
57.4 × 50.5 × 45 cm
Colección Mercantil, Caracas

Gegofón, 1959
Hierro y pintura [Iron and paint]
70 × 66 × 60 cm
Duker Collection, Pasadena, California

Sphere [Esfera], 1959
Hierro y pintura [Iron and paint]
60 × 55.7 × 55.7 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York.
Inter-American Fund, 1960

Ocho cuadrados [Eight Squares], 1961
Tinta sobre papel [Ink on paper]
170 × 64 × 60 cm
The Museum of Modern Art, Nueva
York. Donación de Patricia Phelps de
Cisneros a través de The Latin American
and Caribbean Fund en honor a Gustavo
Rodríguez-Cisneros, 2016

Selva [Jungle], 1964
Hierro y pintura [Iron and paint]
62 × 195 × 99 cm
Colección privada, Caracas

Esfera en hexaedro
[Sphere in Hexahedron], 1964
Hierro y pintura [Iron and paint]
63 × 98 × 98 cm
Colección MACBA
Depósito de la Fundación Gego

Boceto para escultura en el Banco Industrial
[Model for sculpture
in the Banco Industrial], 1961
Hierro y pintura [Iron and paint]
119.4 × 12.7 × 20.3 cm
The Ella Fontanals-Cisneros Collection,
Miami

Sin título [Untitled], 1957
Tinta sobre cartulina [Ink on paperboard]
16.8 × 15.9 cm
Colección privada, Austin

Sin título [Untitled], 1957
Tinta sobre papel [Ink on paper]
25.4 × 15 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Sin título [Untitled], 1964
Tinta sobre papel [Ink on paper]
52 × 34 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Sin título [Untitled], 1962
Tinta y acuarela sobre papel
[Ink and watercolor on paper]
85.4 × 61.9 cm
Colección privada
Cortesía de Sicardi | Ayers | Bacino

Sin título [Untitled], 1963
Tinta sobre papel [Ink on paper]
76 × 55.5 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Discos [Discs], 1968
Tinta sobre papel [Ink on paper]
65.6 × 50.3 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Sin título [Untitled], 1959
Tinta sobre papel [Ink on paper]
27.9 × 21.5 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Sin título [Untitled], 1960
Tinta sobre papel [Ink on paper]
24 × 16.5 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Sin título [Untitled], 1966
Marcador sobre papel [Felt pen on paper]
77 × 56 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Sin título [Untitled], 1968
Tinta sobre papel [Ink on paper]
65.3 × 50.6 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Sin título [Untitled], 1968
Tinta sobre papel [Ink on paper]
62.1 × 49.2 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Dibujo sin papel 87/25
[Drawing without Paper 87/25], 1987
Hierro y cobre [Iron and copper]
25.5 × 27 × 0.75 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Dibujo sin papel 88/45
[Drawing without Paper 88/45], 1988
Hierro y pintura [Iron and paint]
22.8 × 18.3 × 3.8 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Dibujo sin papel 86/7
[Drawing without Paper 86/7], 1986
Acero, aluminio, hierro y cobre
[Steel, aluminum, iron, and copper]
88 × 92 × 3.8 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Dibujo sin papel
[Drawing without Paper], ca. 1985
Hierro y plástico [Iron and plastic]
25.5 × 25.5 × 2 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Dibujo sin papel 88/35
[Drawing without Paper 88/35], 1988
Hierro, acero, cobre, aluminio,
plástico y pintura [Iron, steel, copper,
aluminum, plastic, and paint]
35 × 30 × 2 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Dibujo sin papel 86/15
[Drawing without Paper 86/15], 1986
Hierro, cobre, nylon y pintura
[Iron, copper, nylon, and paint]
84.5 × 42 × 3.5 cm
La Colección Jumex, México

Dibujo sin papel
[Drawing without Paper], 1989
Acero y cobre [Steel and copper]
102 × 63 × 17.7 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Dibujo sin papel 79/6
[Drawing without Paper 79/6], 1979
Acero, bronce y hierro
[Steel, bronze, and iron]
41 × 34.6 × 1 cm
Colección MACBA
Depósito de la Fundación Gego

Dibujo sin papel 77/16
[Drawing without Paper 77/16], 1977
Acero [Steel]
45.1 × 29.8 × 38.1 cm
The Ella Fontanals-Cisneros Collection,
Miami

Dibujo sin papel 87/8
[Drawing without Paper 87/8], 1987
Hierro, cobre y pintura
[Iron, copper, and paint]
150 × 90 × 19 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Dibujo sin papel 76/2,
[Drawing without Paper 76/2] 1976
Acero, cobre y acrílico
[Steel, copper, and acrylic]
62.2 × 90 × 33.7 cm
Duker Collection, Pasadena, California

Dibujo sin papel 86/14
[Drawing without Paper 86/14], 1986
Aluminio, acero, hierro y cobre
[Aluminum, steel, iron, and copper]
68.5 × 33 × 1 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Dibujo sin papel 85/7
[Drawing without Paper 85/7], ca. 1985
Acero, plástico y cobre
[Steel, plastic, and copper]
70 × 73 × 6 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Dibujo sin papel 83/22
[Drawing without Paper 83/22], 1983
Hierro, cobre, madera y pintura
[Iron, copper, wood, and paint]
31 × 31 × 8 cm
Colección privada, Austin

Dibujo sin papel 88/38
[Drawing without Paper 88/38], 1988
Aluminio, cobre y plástico
[Aluminum, copper, and plastic]
16 × 13 × 3.1 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Dibujo sin papel 76/6
[Drawing without Paper 76/6], 1976
Acero y cobre [Steel and copper]
50.5 × 49.5 × 18 cm
Colección Mercantil, Caracas

Dibujo sin papel
[Drawing without Paper], 1985
Hierro y pintura [Iron and paint]
63 × 54.5 × 21 cm
Colección privada, Caracas

Sin título [Untitled], ca. 1984
Hierro [Iron]
49 × 36.6 × 4 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Dibujo sin papel 79/18
[Drawing without Paper 79/18], 1979
Acero y cobre [Steel and copper]
37 × 36 × 0.9 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Dibujo sin papel 85/13
[Drawing without Paper 85/13], 1985
Acero, hierro, bronce, plástico y pintura
[Steel, iron, bronze, plastic, and paint]
91.4 × 91.4 × 2.5 cm
Colección FEMSA, México

Dibujo sin papel 78/14
[Drawing without Paper 78/14], 1978
Aluminio, hierro y acero
[Aluminum, iron, and steel]
22.5 × 27.4 × 1.5 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Dibujo sin papel 79/2

[Drawing without Paper 79/2], 1979
Bronce, acero, hilo y hierro
[Bronze, steel, thread, and iron]
61.2 x 55.5 x 4 cm
Colección MACBA
Depósito de la Fundación Gego

Dibujo sin papel 83/7

[Drawings without Paper 83/7], 1983
Hierro y pintura [Iron and paint]
31 x 31 x 6 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Dibujos sin papel 83/13 y 85/21

[Drawings without Paper 83/13 and 85/21], 1985
Acero, hierro, aluminio, plástico y pintura
[Steel, iron, aluminum, plastic, and paint]
128 x 78 x 8 cm
Colección Mercantil, Caracas

Dibujo sin papel 83/18

[Drawing without Paper 83/18], 1983
Hierro y pintura [Iron and paint]
35.2 x 31.5 x 1 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Dibujo sin papel 79/3

[Drawing without Paper 79/3], 1979
Bronce, acero y cobre
[Bronze, steel, and copper]
33 x 60 x 0.3 cm
The Ella Fontanals-Cisneros Collection,
Miami

Sin título [Untitled], ca. 1969

Acero, hierro, nylon y plomo
[Steel, iron, nylon, and lead]
60 x 50 x 40 cm
The Ella Fontanals-Cisneros Collection,
Miami

Sin título [Untitled], ca. 1974

Acero y cobre [Steel and copper]
166 x 19 x 19 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Reticulárea individual n.º 2

[Individual Reticulárea number 2], 1969
Acero, aluminio y hierro
[Steel, aluminum, and iron]
263 x 79 x 80 cm
Colección Álvaro Sotillo y Gabriela
Fontanillas de Sotillo

Reticulárea cuadrada 71/2

[Square Reticulárea 71/2], 1971-1989
Acero y plástico [Steel and plastic]
127 x 112 x 22.5 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Chorro Reticulárea

[Stream Reticulárea], 1988
Acero [Steel]
200 x 100 x 70 cm
Colección Mercantil, Panamá

Sin título [Untitled], 1970

Tinta sobre cartulina [Ink on paperboard]
65.8 x 50.5 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Sin título [Untitled], 1969

Tinta sobre papel [Ink on paper]
65.5 x 50.5 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Reticulárea, 1969

Tinta sobre papel [Ink on paper]
65.5 x 50.5 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Sin título [Untitled], 1969

Tinta sobre papel [Ink on paper]
65.5 x 50 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Reticulárea, 1969

Tinta sobre papel [Ink on paper]
65 x 50.2 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Sin título [Untitled], 1980

Acuarela sobre cartulina
[Watercolor on paperboard]
75 x 56.5 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Sin título [Untitled], 1980

Acuarela sobre cartulina
[Watercolor on paperboard]
76 x 56.6 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Sin título [Untitled], 1981

Acuarela y tinta sobre cartulina
[Watercolor and ink on paperboard]
27.3 x 24.5 cm
Colección privada, Caracas

Sin título [Untitled], 1980

Acuarela sobre cartulina
[Watercolor on paperboard]
14 x 14 cm
Colección privada, Austin

Reticulárea cuadrada

[Square Reticulárea], 1977
Acero, cobre, hierro y pintura
[Steel, copper, iron, and paint]
369.8 x 95 x 95 cm
Colección MACBA
Depósito de la Fundación Gego

12 módulos triangulares

[12 Triangular Modules], 1973
Aluminio, acero y cobre
[Aluminum, steel, and copper]
250 x 120 x 95 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Reticulárea cuadrada 71/9

[Square Reticulárea 71/9], 1971
Acero y hierro [Steel and iron]
201.9 x 69.9 x 69.9 cm
San Francisco Museum of Modern
Art. Phyllis C. Wattis Fund for Major
Accessions

Chorros [Streams], 1970

Aluminio, hierro y pintura
[Aluminum, iron, and paint]
Dimensiones variables
Variable dimensions
Colección privada, Austin

Tronco no. 5 [Trunk no. 5], 1976

Tinta sobre papel [Ink on paper]
179 x 73 x 73 cm
Colección privada, Austin

Tronco no. 8 [Trunk no. 8], 1977

Acero, bronce y cobre
[Steel, bronze, and copper]
150 x 70 x 70 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Esfera no. 5 [Sphere no. 5], 1977

Acero y cobre [Steel and copper]
90 x 80 x 80 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Esfera no. 2 [Sphere no. 2], 1976

Acero [Steel]
103x 103 x 103 cm
Colección Mercantil, Panamá

Sin título [Untitled], ca. 1976

Acero y cobre [Steel and copper]
37 x 70 x 39 cm
Colección MACBA
Depósito de la Fundación Gego

Siete icosidodecaedros

[Seven Icosidodecahedrons], 1977
Acero y cobre [Steel and copper]
110 x 170 x 85 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Sin título [Untitled], ca. 1987

Fibra sintética y madera
[Synthetic fiber and wood]
200 x 201 x 4 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Sin título [Untitled], s.f.

Hilo sintético, estambre y acero
[Synthetic thread, yarn, and steel]
46 x 6.8 cm
Colección privada, Caracas

Sin título [Untitled], s.f.

Hilo sintético, estambre y acero
[Synthetic thread, yarn, and steel]
49 x 22 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Tejedura 91/3 [Weaving 91/3], 1991

Papel y cartulina [Paper and paperboard]
29.6 x 28 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Tejedura 90/30 [Weaving 90/30], 1990

Cartulina [Paperboard]
35.5 x 27.5 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Tejedura 89/16 [Weaving 89/16], 1989

Papel, celofán y cartulina
[Paper, cellophane, and paperboard]
12.3 x 9 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Tejedura [Weaving], 1990

Cartulina, algodón, aluminio y papel
[Paperboard, thread, aluminum, and paper]
12.2 x 12 cm
Colección privada, Caracas

Tejedura 91/30 [Weaving 91/30], 1991

Papel y cartulina [Paper and paperboard]
20 x 20.1 cm
Colección privada, Austin

Tejedura 91/11 [Weaving 91/11], 1991

Papel y cartulina [Paper and paperboard]
28.2 x 20 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Tejedura 91/31 [Weaving 91/31], 1991

Papel y cartulina [Paper and paperboard]
21.7 x 17.7 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Tejedura 91/9 [Weaving 91/31], 1991

Papel y cartón [Paper and cardboard]
33 x 22.1 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Tejedura 91/32 [Weaving 91/32], 1991

Papel [Paper]
29 x 28 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Tejedura 88/10 [Weaving 88/10], 1988

Papel, cartulina y celofán
[Paper, paperboard, and cellophane]
22.5 x 22.5 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Tejedura 88/17 [Weaving 88/17], 1988

Papel [Paper]
18.2 x 19 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Tejedura 90/6 [Weaving 90/6], 1990

Cartulina y papel [Paperboard and paper]
24.5 x 21.2 cm
Colección privada en
The Museum of Fine Arts, Houston

Tejedura 90/65 [Weaving 90/65], 1990

Cartulina y papel [Paperboard and paper]
37.5 x 32.9 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Tejedura 91/31 [Weaving 91/31], 1991

Cartulina [Paperboard]
48.4 x 33.9 cm
Colección MACBA
Depósito de la Fundación Gego

Tejedura 91/37 [Weaving 91/37], 1991

Papel y cartulina [Paper and paperboard]
21 x 28.3 cm
Colección MACBA
Depósito de la Fundación Gego

Tejedura 91/15 [Weaving 91/15], 1991

Papel y cartulina [Paper and paperboard]
26 x 26 cm
Colección MACBA
Depósito de la Fundación Gego

Tejedura 88/8 [Weaving 88/8], 1988

Tarjeta y acetato [Card and acetate]
15.5 x 12.3 cm
Colección MACBA
Depósito de la Fundación Gego

Tejedura 90/32 [Weaving 90/32], 1990

Papel [Paper]
30 x 16 cm
Colección Mercantil, Caracas

Tejedura 88/18 [Weaving 88/18], 1988

Papel y acetato [Paper and acetate]
12.8 x 11 cm
Colección Mercantil, Caracas

Tejedura 89/23 [Weaving 89/23], 1989

Papel y celofán [Paper and cellophane]
31.4 x 22.3 cm
Colección Mercantil, Caracas

Tejedura 89/22 [Weaving 89/22], 1989

Papel [Paper]
23.9 x 20.5 cm
Colección Mercantil, Caracas

Bicho 87/10 [Bug 87/10], 1987

Hierro y pintura [Iron and paint]
66 x 50 x 34 cm
Colección Mercantil, Caracas

Bicho 87/9 [Bug 87/9], 1987

Hierro y pintura [Iron and paint]
41 x 65 x 71 cm
Colección MACBA
Depósito de la Fundación Gego

Bichito 89/29, [Small Bug 89/29] 1989

Acero, plástico, hierro, cobre y pintura
[Steel, plastic, iron, copper, and paint]
8 x 12 x 12 cm
Colección MACBA
Depósito de la Fundación Gego

Bichito 87/14 [Small Bug 87/14], 1987

Plástico, hierro, acero y cobre
[Plastic, iron, steel, and copper]
23.5 x 11 x 18 cm
Colección MACBA
Depósito de la Fundación Gego

Bicho 91/12 [Bug 91/12], 1991

Aluminio, papel, hierro, y plástico
[Aluminum, paper, iron, and plastic]
147 x 7 x 7 cm
Colección privada en
The Museum of Fine Arts, Houston

Bicho 88/46 [Bug 88/46], 1988

Cartón, plástico y acero
[Cardboard, plastic, and steel]
10 x 21.2 x 3.6 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Bicho 88/47 [Bug 88/47], 1988

Cartón, plástico y acero
[Cardboard, plastic, and steel]
10 x 22 x 4 cm
Colección Fundación Gego, Caracas

Bichito 89/20 [Small Bug 89/20], 1989

Aluminio, cobre, hierro y pintura
[Aluminum, copper, iron, and paint]
8 x 22.5 x 5 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Bichita 89/25 [Small Bug 89/25], 1989
Hierro, acrílico y tela [Iron, acrylic and fabric]
10.3 × 20 × 20 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Litografía plegada [Folded Lithograph], 1966
Litografía sobre papel. Cartón y tela
[Lithograph on paper. Cardboard and fabric]
21.6 × 248 × 3 cm
Colección Fundación Gego en
The Museum of Fine Arts, Houston

Líneas [Lines], 1966
Litografía sobre papel. Cartón e hilo
[Lithograph on paper. Cardboard and string]
20.2 × 79.1 cm
Colección privada, Austin

Autobiografía de una línea
[Autobiography of a Line], 1965
Aguafuerte sobre papel. Cartulina
[Etching on paper. Paperboard]
27 × 145.5 × 0.2 cm
The Museum of Fine Arts, Houston.
Adquisición del museo financiada
por The Caroline Wiess Law Accessions
Endowment Fund

Todas las obras © Fundación Gego

Juan Downey
(Chile, 1940 – EE.UU., 1993)
Gego. Video retrato, 1977
[Gego. Video Portrait]
Video digital (color, audio)
[Digital video (color, audio)]
21:44 min
Archivo Fundación Gego, Caracas

Carlos Cruz-Diez
(Venezuela, 1923 – Francia, 2019)
Movement and Vibration in Space: Sculpture by Gego, 1959
[Movimiento y vibración en el espacio:
Escultura de Gego]
Película transferida a video digital (blanco
y negro, sin sonido)
[Film transferred to digital video (black and
white, no sound)]
10:59 min
Archivo Fundación Gego, Caracas

Gego: Midiendo el infinito
es organizada por el Museo Jumex,
Ciudad de México; Solomon R.
Guggenheim Museum, Nueva York;
y Museu de Arte de São Paulo Assis
Chateaubriand—MASP.

La exposición fue desarrollada
por Julieta González, directora artística,
Instituto Inhotim, Brumadinho, Brasil;
Geaninne Gutiérrez-Guimarães, curadora
asociada, Museo Guggenheim Bilbao,
y Solomon R. Guggenheim Museum and
Foundation, Nueva York; Pablo León de
la Barra, curador general, Latinoamérica,
Solomon R. Guggenheim Museum
and Foundation, Nueva York, y excurador
adjunto de Arte Latinoamericano,
Museu de Arte de São Paulo Assis
Chateaubriand—MASP; en colaboración
con Tanya Barson, excuradora en jefe del
Museu d'Art Contemporani de Barcelona;
y Michael Wellen, curador senior, Arte
Internacional, Tate Modern, Londres.

Coordinada en el Museo Jumex,
por Cindy Peña, asistente curatorial.

Gego: Measuring Infinity
is organized by Museo Jumex,
Mexico City; the Solomon R.
Guggenheim Museum, New York;
and Museu de Arte de São Paulo
Assis Chateaubriand—MASP.

The exhibition was developed
by Julieta González, Artistic Director,
Instituto Inhotim, Brumadinho, Brazil;
Geaninne Gutiérrez-Guimarães, Associate
Curator, Guggenheim Museum Bilbao,
and Solomon R. Guggenheim Museum
and Foundation, New York; Pablo León
de la Barra, Curator at Large, Latin
America, Solomon R. Guggenheim Museum
and Foundation, New York, and former
Adjunct Curator of Latin American Art,
Museu de Arte de São Paulo Assis
Chateaubriand—MASP; in collaboration
with Tanya Barson, former Chief Curator,
Museu d'Art Contemporani de Barcelona;
and Michael Wellen, Senior Curator,
International Art, Tate Modern, London.

Coordinated at Museo Jumex
by Cindy Peña, Curatorial Assistant.

El contenido de esta publicación
es precisa en el momento de la impresión.

[Information correct at time
of going to print.]

MUSEO JUMEX

Fundadores
Sr. Eugenio López Rodea †
Sra. Isabel Alonso de López †

Presidente
Eugenio López Alonso

Asistente de Presidencia
Ana Luisa Pérez

Cuidador en jefe
Kit Hammonds

Gerente de Exposiciones
Begoña Hano

Curadora asociada
Marielsa Castro Vizcarra

Asistentes curatoriales
Adriana Kuri Alamillo, Cindy Peña

Coordinadora editorial
Acely Ramírez

Diseño gráfico
Carolina Oliva

Coordinadora de Educación
Sofía José

Equipo de Educación y Fomento
Francisco Javier Navacrete,
Sofía Santana, Mónica Quintini

Gerente de Registro
Luz Elena Mendoza

Registro y Montaje
Mariana López, Astcid Esquivel,
Alejandra Braun, Linette Cervantes,
Oscar Díaz, José Juan Zúñiga,
Iván Gómez, José Antonio Tecrones

Gerente de Producción y Operaciones
Francisco Rentería

Equipo de Producción
Enrique Ibarra, Daniel Ricaño,
Gerardo Rivero, Lissette Ruiz,
Arturo Vázquez, Sarai T. Navarro,
Victor Hernández, Nestor Calixto,
Marco Salazar, Fernando Ramírez,
Ricardo Cervantes, Edgar Orozco

Gerente de Comunicación
Ruth Ovseyevitz

Coordinadora de Comunicación
Macía Fernanda Almela

Gerente de Administración
Aucora Martínez

Equipo de Administración
Arturo Quiroz, Javier Cartagena,
Alan E. Castro, Héctor Polo,
Moisés Aparicio, Macisol Vázquez,
Berenice Domínguez,
Edith Martínez, Erika Avila

Biblioteca
Cristina Octega

Jefe de Seguridad
Pedro A. Chávez

Equipo de Seguridad
David Ruano, Verónica Martínez,
Alberto Servín, Felipe Trejo

Servicios auxiliares
Fabiola Chapela, José Escárcega

