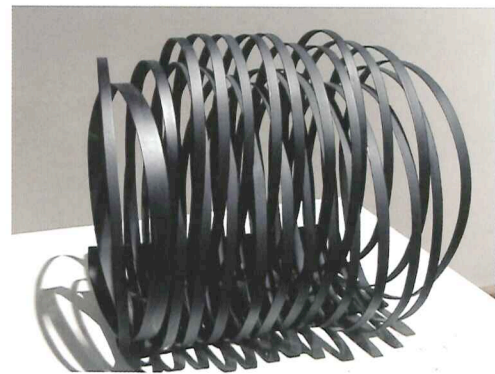


**Departing From a Rectangle II/
Partiendo de un rectángulo II**

1958

Painted aluminium/Aluminio pintado

12 5/8" x 18 1/8" x 22 1/2"



(Gertrud Goldschmidt, 1912-1994)

G E G O

By/Por FERNANDO CASTRO

Photography by/ Fotografía por

CARLOS GERMAN ROJAS

FRANK WHITE

ARTURO SÁNCHEZ

Photography courtesy of/

Fotografía cortesía de

SICARDI GALLERY

She could have ended up in New York, Buenos Aires or Mexico City, but as fortune would have it, in 1939 Gertrud Goldschmidt arrived in the port of La Guaira, Venezuela on a cargo ship she had boarded in London. The Goldschmidts were a family of bankers who had lived in Hamburg, Germany since 1815, but as the Nazi persecution of German Jews intensified they fled to England. Gertrud was the last to leave and for reasons that remain unclear she was unable to get a visa to stay in London with the rest of her family. So at age 27, with little or no knowledge of Spanish, and a degree in engineering and architecture from the Stuttgart Technical School, Gertrud arrived in a country that she hardly knew anything about.

Gertrud had family connections that helped her get settled in Caracas so that almost immediately she was able to procure employment in a local architectural firm. However, shortly after her arrival she met Ernst Gunz, a German businessman whom she married. Once married, Gertrud opened the Gunz workshop where she designed and produced furniture, lamps and other utilitarian objects. In 1942, she gave birth to her son Thomas and two years later, to her daughter Barbara. After her daughter was born, Gertrude closed her workshop in order to take care of her family. In 1947 she and Thomas traveled to Los Angeles, San Francisco, Chicago and Albuquerque. A year later she was able to resume her career freelancing for several architects.

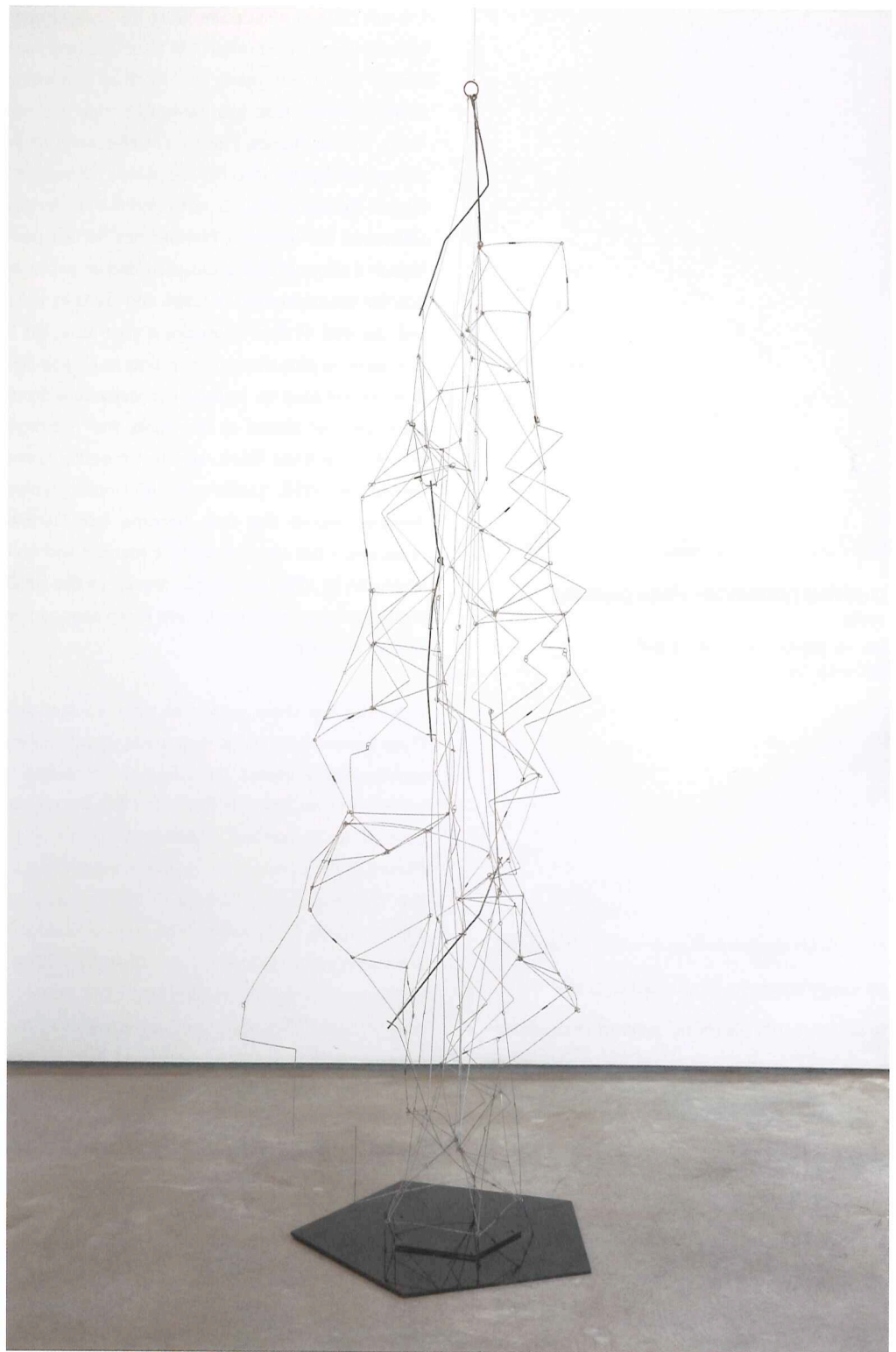
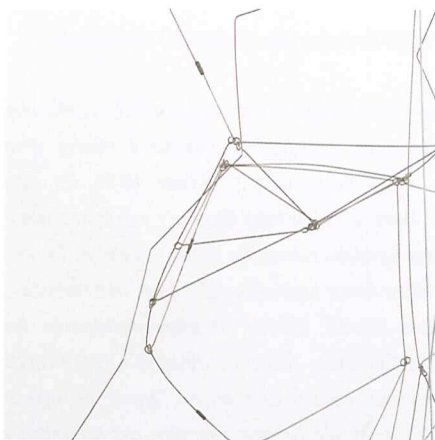
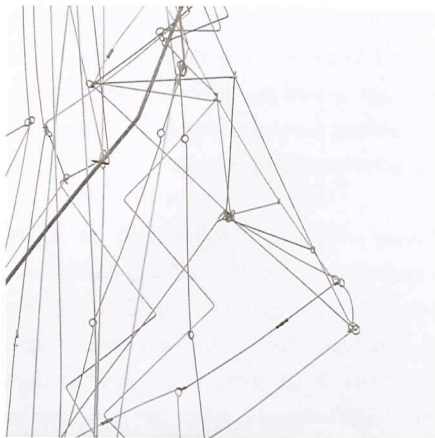
Podría haber terminado en Nueva York, Buenos Aires o la ciudad de México, pero en 1939 el destino llevó a Gertrud Goldschmidt hasta el puerto de La Guaira, Venezuela en un barco de carga que había abordado en Londres. Los Goldschmidts eran una familia de banqueros que había vivido en Hamburgo, Alemania desde 1815; mas cuando la persecución nazi de judíos alemanes se intensificó, se fugaron a Inglaterra. Gertrud fue la última en partir y por razones aún poco claras no pudo conseguir una visa para quedarse en Londres con el resto de su familia. De tal manera que a la edad de veintisiete años, con un escaso o nulo conocimiento del castellano y un título en ingeniería y arquitectura de la Escuela Técnica de Stuttgart, Gertrud llegó a un país del cual casi no sabía nada.

Gertrud tenía conexiones familiares que le ayudaron a establecerse en Caracas y casi inmediatamente consiguió empleo en una firma de arquitectura. Sin embargo, poco después de haber llegado conoció a Ernst Gunz, un hombre de negocios alemán con quien se casó. Ya casada, Gertrud abrió el taller Gunz donde diseñaba y producía muebles, lámparas y otros objetos utilitarios. En 1942, dio a luz a su hijo Thomas y dos años más tarde, a su hija Bárbara. Después del nacimiento de esta última, Gertrud cerró el taller con el propósito de dedicarse a su familia. En 1947, ella y Thomas viajaron a Los Ángeles, San Francisco, Chicago y Albuquerque. Un año más tarde le fue posible retomar su carrera trabajando como contratista independiente para varios arquitectos.

“Theories are nets: only he who casts will catch.”

“Las teorías son redes: solamente el que las lanza atrapa”.

NOVALIS



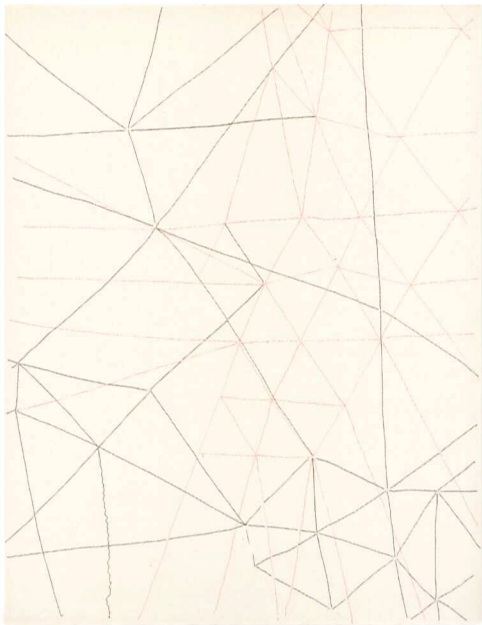
Untitled/Sin título

1982-1986

Steel wire, iron and copper/

Alambre de acero, hierro y cobre

82 1/2" x 18 3/4" x 22 1/2"



Untitled (detail)/Sin título (detalle)

1970

Ink on paper / Tinta sobre papel

26" x 19 7/8"

Although no period in the development of Gego's œuvre is chronologically independent, a second period is marked by the production in 1969 of a type of work based on nets that came to identify her. To name it, she chose a neologism suggested by the critic Miguel Arroyo and Leufert himself: reticulárea. Gego once stated, "Nets are life."

Aunque ningún período del desarrollo de la obra de Gego es cronológicamente independiente, un segundo período se inicia en 1969 con la producción de un tipo de obra basado en redes que llegó a identificarse con ella. Para nombrarla Gego eligió un neologismo sugerido por el crítico Miguel Arroyo y por el propio Leufert: reticulárea. Alguna vez Gego afirmó: "la red es la vida".

It is not clear at what point Gertrud Goldschmidt became Gego or whether the alias was her own choice or forced upon her by that disturbing social practice that has generated the likes of Tatos, Cocas, Memos, Pípos, et al. Her main biographer, Iris Peruga who has elucidated so much of Gego's life and work, has not (to our knowledge) addressed the question. Neither has Peruga, perhaps in a show of discretion, provided an explanation for the separation of Gego and Gunz in 1951 and the end of their marriage a year later. Yet if one were to plot the turning points in Gego's life, they would have to include her departure from Germany, her arrival in Venezuela, her marriage and divorce from Gunz, and her meeting Gerd Leufert in 1952. Leufert, a Lithuanian graphic designer, would not only become her lifetime companion, but also her artistic mentor and collaborator. In 1953, the couple moved to the small mountain town of Tarma, where Gego started her artistic endeavors. ¹

In a relatively short period of time, Leufert and Gego became part of the Venezuelan artistic milieu and frequently invited artist friends for weekend retreats at their house in Tarma. In 1955, the couple traveled to Switzerland, England and Germany. In Munich both participated in group exhibitions at the Wolfgang Gurlitt Gallery. In her unpublished autobiography, Gego wrote, "The trips to Germany and California stimulated me and filled the void left by a loss of contact with current art and architecture." ² Once Gego became fully engaged in her own artistic practice her biographical data became less important than her work.

Gego's artistic development cannot be simply subtracted from the works of celebrated Venezuelan artists that surrounded her: Carlos Cruz-Diez, Alejandro Otero and Jesús Soto. While there is indeed a common denominator in abstraction, in the long run Gego overcame any kinetic inclination she may have had as she came to cultivate an art in which randomness played a prominent role. Moreover, as the last period of her œuvre (Tejeduras) was to confirm, Gego was an ambivalent modernist.

According to Peruga, the first period of Gego's œuvre is one dominated by parallel lines and goes from 1957 to more or less 1971. In this first period, Gego made drawings and built sculptures based almost exclusively on parallel lines. She worked systematically following this mathematical plan and seeking certain spatial and visual effects—including kinetic ones. By means of intersecting lines, empty spaces and overlapping layers, she generated a wide array of geometric figures; from circles and rectangles

No nos queda claro en qué momento Gertrud Goldschmidt se convirtió en Gego o si ese alias fue de su propia elección o si se le fue impuesto por esa odiosa costumbre social que ha generado Tatos, Cocas, Memos, Pípos, et al. Su principal biógrafa, Iris Peruga, quien ha elucidado tantos detalles de la vida y obra de Gego, parece (hasta donde sabemos) no haberse planteado la pregunta. Quizá por discreción, Peruga tampoco ha dado una explicación de por qué Gego and Gunz se separaron en 1951 y terminaron su matrimonio un año más tarde. No obstante, si uno trazara los puntos cruciales en la vida de Gego, tendría que incluir su partida de Alemania, su llegada a Venezuela, su matrimonio y divorcio de Gunz y el haber conocido a Gerd Leufert en 1952. Leufert, diseñador gráfico lituano, llegaría a ser no sólo su compañero de toda la vida, sino también su mentor y colaborador artístico. En 1953, la pareja se mudó a Tarma, un pequeño pueblo en la montaña, donde Gego comenzó su empresa artística. ¹

En un período de tiempo relativamente corto Leufert y Gego se hicieron parte del ambiente artístico venezolano y con frecuencia invitaban a artistas amigos a pasar fines de semana en su casa de Tarma. En 1955, la pareja viajó a Suiza, Inglaterra y Alemania. En Munich ambos participaron en exhibiciones de grupo en la Galería Wolfgang Gurlitt. En su aún inédita autobiografía Gego anotó, "Los viajes a Alemania y California me estimularon y rellenaron la pérdida de contacto con el arte y la arquitectura actual." ² Una vez que Gego se involucró plenamente en su propia práctica artística sus datos biográficos tuvieron una importancia menor a la de su obra.

El desarrollo artístico de Gego no puede ser simplemente sustraído de la obra de los célebres artistas venezolanos que la rodearon: Carlos Cruz-Diez, Alejandro Otero y Jesús Soto. Si bien es cierto que existe el denominador común de la abstracción, a la larga Gego superó cualquier inclinación cinética que pudo tener en la medida que fue cultivando un arte en el que lo aleatorio se tornaba más prominente. Es más, como habría de confirmar el último período de su obra (Tejeduras), Gego fue una modernista ambivalente.

De acuerdo a Peruga, el primer período en la obra de Gego es aquél dominado por líneas paralelas y va desde 1957 hasta más o menos 1971. En este primer período, Gego hizo dibujos y esculturas basados casi exclusivamente en líneas paralelas. Trabajó sistemáticamente siguiendo este plan matemático y buscando ciertos efectos visuales—incluyendo los cinéticos. Con líneas cruzadas, espacios vacíos y capas superpuestas generó una amplia gama de figuras geométricas; desde círculos y rectángulos a rombos y cuadrados. La escultura Selva (1964) cristaliza sus exploraciones en este período y evidencia como lo

to rhombi and squares. The 1964 sculpture *Selva* (jungle) crystallizes her explorations from this period and shows how interactivity and the vantage point of the viewer was part of her artistic concept. However, in the midst of the over-abundance of diverging and converging lines in her work, a tendency emerged to loosen up the self-imposed structures of precise geometry.

Although no period in the development of Gego's œuvre is chronologically independent, a second period is marked by the production in 1969 of a type of work based on nets that came to identify her. To name it, she chose a neologism suggested by the critic Miguel Arroyo and Leufert himself: *reticulárea*. Gego once stated, "Nets are life." Several possible antecedents for the *reticuláreas* available to Gego have been proposed by Peruga; among them, the geodesic structures of the visionary architect Buckminster Fuller and Jesús Soto's *Penetrables*. Mónica Amor has also made interesting comparisons with works created that very same year by Eva Hesse (*Right After*, 1969) and Lygia Clark (*Mandala*, 1969).³ This last work suggests one possible interpretation for the *reticuláreas*. Clark's work is a sort of performance piece in which several people are tied up (connected) to each other with rubber bands so that every move of one person physically affects another.

Guy Brett interprets much of Gego's œuvre as the kind of "cosmic speculation" that according to him recurs in many twentieth century artists. "It is as if, for these artists, speculation on the nature of the universe is inseparable from a transformation of the formal structure of art—and vice versa, that the formal structures of art is a proposition on the structure of the universe."

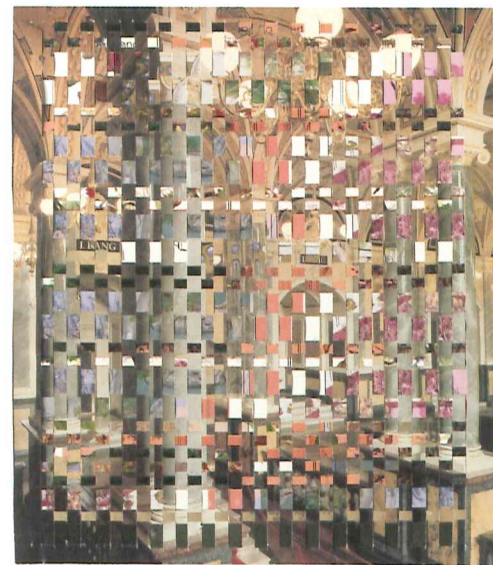
Arguably the most prominent and perhaps largest *reticulárea* is the one constructed in 1969 at the Museo de Bellas Artes in Caracas: *Reticulárea*, 1969." Today we would call such a work "installation," but in 1969 this term made more sense among electricians than among artists. If we heed Gego's own dictum according to which nets are life, we have to ask: what is lifelike about *Reticulárea*, 1969? Physically the work resembles neuronal networks: most sentient life is indeed based on such connections. Moreover, if the "life" Gego meant is human living, the work points at it in two ways. First, inasmuch intelligent life arises from highly evolved neuronal networks and presupposes a sophisticated social web. Secondly, in that only that kind of intelligence can grasp the open-ended meaning of this work. Thus, *Reticulárea*, 1969 is a self-referential work: thinking of it reveals how thinking about it is possible, and vice versa.

interactivo y el punto de observación del espectador eran parte de su concepto artístico. Sin embargo, en medio de la abundancia de líneas convergentes y divergentes que colmaban su obra, surgió una tendencia a relajar el rigor de la geometría precisa que ella misma se había impuesto.

Aunque ningún período del desarrollo de la obra de Gego es cronológicamente independiente, un segundo período se inicia en 1969 con la producción de un tipo de obra basado en redes que llegó a identificarse con ella. Para nombrarla Gego eligió un neologismo sugerido por el crítico Miguel Arroyo y por el propio Leufert: reticulárea. Alguna vez Gego afirmó: "La red es la vida". Peruga ha propuesto varios posibles antecedentes accesibles a Gego para las reticuláreas; entre ellas, las estructuras geodésicas del arquitecto visionario Buckminster Fuller y los Penetrables de Jesús Soto. Mónica Amor ha hecho comparaciones interesantes con obras creadas ese mismo año por Eva Hesse (Right After, 1969) y Lygia Clark (Mandala, 1969).³ Esta última obra sugiere una posible interpretación de las reticuláreas. La obra de Clark es una suerte de performance en la que se ata con elásticos (conecta) a varias personas entre si de tal manera que todo movimiento de una persona afecta a otra.

Guy Brett interpreta mucha de la obra de Gego dentro del tipo de especulación cósmica que según él recurre en muchos artistas del siglo XX. "Es como si, para tales artistas, la especulación sobre la estructura del universo fuera inseparable de una transformación de las estructuras formales del arte—y viceversa, que la transformación formal del arte implique una propuesta sobre la estructura del universo".

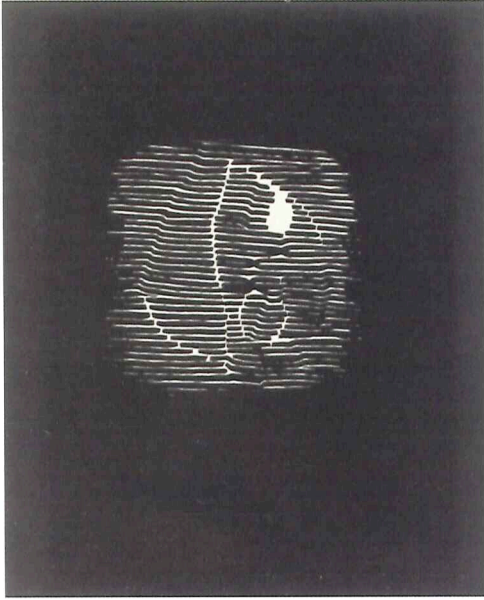
Quizá la más importante y mayor reticulárea es aquella que fue construida en 1969 en el Museo de Bellas Artes en Caracas: Reticulárea, 1969. Hoy llamaríamos tal obra "instalación," mas en 1969 ese término tenía más sentido entre electricistas que entre artistas. Si tomamos en serio el lema de Gego según el cual las redes son la vida, tenemos que preguntarnos: ¿qué es lo vital de Reticulárea, 1969? Físicamente la obra semeja redes neuronales: la mayor parte de los organismos vivos que sienten las poseen. Es más, si la "vida" a la que Gego se refiere es la humana, la obra la involucra de dos maneras. Primero, en tanto la vida inteligente surge de redes neuronales altamente evolucionadas y presupone un sofisticado tejido social. En segundo lugar, porque sólo este tipo de inteligencia puede captar el significado abierto de esta obra. De tal manera que Reticulárea, 1969 es una obra auto-denotativa: pensar en ella revela como es posible pensar sobre ella y viceversa.



Untitled/Sin título
1991
Woven paper strips/ *Tiras de papel tejidas*
11 1/8" x 10 1/4"

Physically her work resembles neuronal networks: most sentient life is indeed based on such connections.

Físicamente su obra semeja redes neuronales: la mayor parte de los organismos vivos que sienten las poseen.



Untitled/Sin título

1963

Lithograph on paper / *Litografía sobre papel*
17 3/4" x 15 1/16"

Gego was an ambivalent modernist.

Gego fue una modernista ambivalente.

The reticuláreas led to a series of structurally related works such as *Troncos* (trunks), *Esferas* (spheres), and *Chorros* (streams). All these works are sculptural in that they occupy space, but most of them have a certain affinity with Calder's mobiles in that they hang. In order to create them Gego followed an architect's method of following blueprints in order to build them. However, in the late seventies she began to produce smaller scale works that were a synthesis of flat drawings and airborne sculptures. Gego called them *Dibujos sin papel* (paperless drawings) and many of them certainly seem like drawings whose lines have acquired materiality. How spatially different these new works are from the ones that preceded them can be discerned by the relative ease with which they can be photographed compared to the insurmountable difficulty of photographing reticuláreas and many of the other more voluminous works. *Dibujo sin papel 76.10*, *Dibujo sin papel 78.14*, and *Dibujo sin papel 85.10*, are basically flat without being two-dimensional. The *dibujos sin papel* are not only free in form, execution and use of media, they also possess an element that had been absent in the stark modern aesthetics Gego had practiced hitherto: humor.

In the last period of her life Gego devoted herself to meticulously weaving narrow strips of paper she obtained from cutting cigarette pack foil, magazines and even art books. She named these hand-labor intensive works: *tejeduras* (weavings). The name points to the only characteristic that ties these collages to the nets of previous works. The *tejeduras* are neither reflections of tri-dimensional works nor modular in nature. It is possible to read into works like *Tejedura 90.27* and *Tejedura 88.11* a bit of disenchantment with the products of modernity as she carefully destroys them in order to knit them back together. In *Tejedura 88.11* she even quotes one of her own reticuláreas placing its semblance amidst a weaving that resembles a musical pentagram, a seismograph or an electrocardiogram. Are the *tejeduras* the dying recantings of a modern swan?

Footnotes:

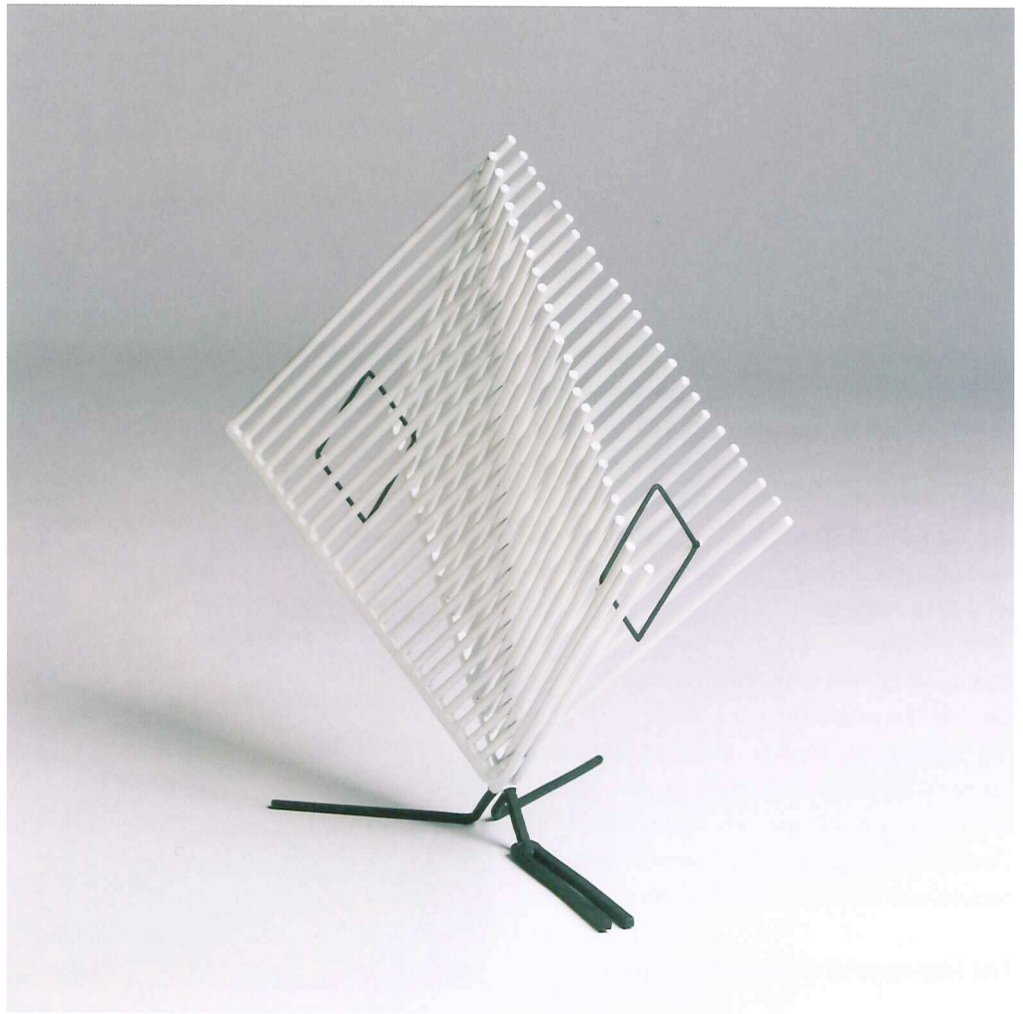
1. All the information for this essay comes basically from two books: *Questioning the Line: Gego in Context* (International Center for the Arts of the Americas, Museum of Fine Arts, Houston, 2003) and *Gego: Obra completa: 1955-1990* (Fundación Cisneros, Fundación Gego, Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas, 2003).
2. The original language of this quote may be German, not Spanish.
3. Guy Brett gives a different year for Lygia Clark's *Mandala*; namely, 1967. See his essay in the second book listed above.

Las reticuláreas llevaron a una serie de obras estructuralmente relacionadas con ellas como *Troncos*, *Esferas* y *Chorros*. Estas obras son esculturas en tanto ocupan espacio, pero por ser pendientes la mayor parte de ellas tienen cierta afinidad con los móviles de Calder. Para crearlas Gego siguió el método de un arquitecto que interpreta planos en papel para construirlos. Sin embargo, a fines de los setenta comenzó a producir obras de menor escala que eran una síntesis de dibujos planos y esculturas aéreas. Gego las llamó *Dibujos sin papel* y muchas de ellas ciertamente semejan dibujos cuyas líneas han adquirido materialidad. Qué tan espacialmente distintas son estas nuevas obras a las que las precedieron puede discernirse de la relativa facilidad con la que pueden ser fotografiadas comparada con la enorme dificultad de fotografiar las reticuláreas o muchas de las otras obras más voluminosas. *Dibujo sin papel 76.10*, *Dibujo sin papel 78.14*, y *Dibujo sin papel 85.10*, son básicamente obras planas sin llegar a ser bidimensionales. Los dibujos sin papel no sólo son más libres en su forma, ejecución y uso de medios, sino que poseen un elemento que había estado ausente en la austera estética moderna que Gego había profesado hasta entonces: el humor.

En el último período de su vida Gego se dedicó a tejer con insólita meticulosidad angostas cintas de papel que obtenía de recortar las envolturas de platina de cajetillas de cigarrillos, revistas e incluso libros de arte. El nombre que escogió para estas laboriosísimas obras fue: *tejeduras*. El nombre resalta la única característica que conecta estos collages a las redes de obras previas. Las *tejeduras* no son ni reflejos de obras tridimensionales ni son de naturaleza modular. Es posible entrever en obras como *Tejedura 90.27* y *Tejedura 88.11* cierto desencanto con los productos de la modernidad en tanto que los destruía cuidadosamente sólo para recomponerlos entretejiéndolos. En *Tejedura 88.11* incluso cita una de sus reticuláreas colocando su imagen en medio de un tejido que remeda una partitura, una sismografía o un electrocardiograma. ¿Son acaso las *tejeduras* las últimas recantaciones de un cisne moderno?

Notas a pie de página:

1. Toda la información en este ensayo proviene básicamente de dos libros: *Questioning the Line: Gego in Context* (International Center for the Arts of the Americas, Museum of Fine Arts, Houston, 2003) y *Gego: Obra completa: 1955-1990* (Fundación Cisneros, Fundación Gego, Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas, 2003).
2. La torpeza de esta cita en castellano, nos hace suponer que el original está en alemán y no en castellano. La otra posibilidad es que esté en castellano y que el dominio de Gego de este lenguaje no fuera óptimo.
3. Guy Brett da un año diferente a *Mandala* de Lygia Clark, es decir, 1967. Ver su ensayo en el segundo libro antes mencionado.



Signal/Señal

1960

Painted iron/*Hierro pintado*

18 ⁷/₈" x 18" x 6"