

MAKOM

Lihie Talmor



1

MAKOM

Lihie Talmor

Caracas/Venezuela
2012

Recorridos para inventar lugares. Memorias de una nómada.

María Elena Ramos

La muestra MAKOM, de Lihie Talmor, indaga en tres tipos de lugares: la naturaleza como el lugar de Dios, en el sentido de *mundo dado*¹; las arquitecturas, construcciones del hombre, fundadas por él pero también por él derruidas o abandonadas; finalmente la fotografía y el grabado como soportes del lenguaje, lugares de la representación. Hemos dicho *finalmente*, pero también podríamos decir *inicialmente*, si lo vemos como perceptores frente a estas imágenes, cuando abrimos el recorrido inverso al que siguiera la artista desde su primer encuentro con el medio natural, antes de enfocarlo con su cámara y mucho antes de enfrentarse a la matriz para grabar.

Distintas acciones se enlazan en su trabajo con la idea de lugar: la acción de *descubrir* los espacios que existen en lo real; la de *reproducir* sitios geográficos específicos pero también otros libremente imaginados; la de *reconocer* ámbitos perdurables de la historia y de sus símbolos; la de *construir* los nuevos dominios del arte. Lihie Talmor recuerda vivencias espaciales, pero también ideas y palabras *espaciales*, como las del poeta hebreo Shaul Tchernichovsky: “el hombre no es sino el molde del paisaje de su terruño”. Frente a las topografías de la India que protagonizan las recientes fotografías que hoy vemos, ella reconoció regiones que se figuraba de niña como escenarios bíblicos, reuniendo así el instante del descubrimiento de lo real-presente con fantasías entrañables de la infancia, pero convocando además universos míticos solo aproximados por los libros, relatos de culturas ancestrales, historias sagradas. Integra así sus percepciones individuales con la memoria colectiva, miembro al fin de una comunidad —de una humanidad— más vasta. Dice: “no me gusta tener mapa o plano cuando llego a un lugar, después sí, pero al principio quiero empezar imaginando los lugares concretos por donde paso...”

Hay entonces en este proyecto una naturaleza *natural* y una cultural. Una en tiempo presente —ese doble presente de ella con su cámara frente al paisaje y de nuestra captación ahora frente a fotografías y estampas—, y otra de tiempos anteriores, que la artista vislumbra

¹ Uno de los nombres de Dios en hebreo es, precisamente, Lugar. *Makom* significa, a la vez, Lugar y Dios.

y materializa. Ámbitos de épocas diversas sedimentan así un crisol estético, como en estratos de una densidad sensible.

Tengamos presente ahora que Lihie Talmor nace en Tel Aviv. Viene al mundo y se forma en Israel, un país de gran voluntad constructiva para lograr acres de territorio fértil, como lo muestra la siembra de pinos en las laderas áridas de Jerusalem, o incluso en el desierto del Negev. Su infancia y juventud estuvieron inmersas en estos hábitat, en estos modos de ser, en esa significación que siempre tuvo para su pueblo el tener *lugar*, seguridad en el asentamiento, en el afán persistente por levantar una cultura que también fuese del espacio, ellos que han llegado a ser maestros en conformar una de las más estables culturas del tiempo (con una tradición oral y escrita, con una imborrable historia de costumbres y legados que acompañan al judío en cualquier diáspora, en cualquier re-asentamiento).

En la serie de grabados *Password* se materializa tanto su visión más política y contemporánea sobre la línea fronteriza entre Israel y el Líbano como también memorias de juventud en un país definido por límites y advertencias, guerras y cicatrices (“una vida en una nación de eufemismos, que llama a las zonas de conflicto ‘cinturones de seguridad’ y ‘cercos benévolos’, una vida entera leyendo señales de ‘peligro, frontera próxima’ en hebreo, árabe e inglés, una vida entera fantaseando con la posibilidad de moverme a través de esos obstáculos”).

Un artista realiza su obra mientras va construyendo su propia vida. Y aquel fantasear llegó a realizarse, ya en sus experiencias adultas de mujer moderna que se mueve entre uno y otro continente, pasando fluidamente de aquella antigua Galilea a este Caribe que reúne lo premoderno, lo moderno y lo postmoderno, y construyéndose una vida entre Jerusalem y Caracas —contrastes, como pocos, entre la ciudad venerada y mantenida por los siglos y esta urbe siempre haciéndose y deshaciéndose—. Más recientemente comparte su vida entre Caracas y el Kibutz Adamit, junto a la frontera con el Líbano.

Password/Contraseña_10
2002



Parecería que su destino es el viaje. O que aquella necesidad de lugar sentida por el pueblo judío busca en ella romper barreras en un deseo más amplio de *lugares*. “Padezco de una nostalgia circular”, dice, y recuerda la frase con que la describe un amigo: “no eres ni de aquí ni de allá sino del camino”. Su permanencia es el cambio. Pero, si esto es así, la pregunta es entonces cómo recoge el lenguaje (ese otro modo esencial de asentamiento) aquel anhelo de lugar —y de lugares—, y el permanente tránsito entre ellos; cómo se reinventa cada vez ese espíritu de mudanza, sin dejar de lado lo que permanece (el ser inevitablemente de su tiempo y su generación, el ser mujer en el mundo actual, el ser dueña de ciertas lenguas por las que se le reconoce —el hebreo pero también el grabado—, la continuidad, en fin, de una conciencia que unifica a la persona a lo largo de sus distintas edades).

Lo que parece claro es que tanto la memoria que la afianza como la condición nómada que la mueve dejan consecuencia en su dimensión creadora. Es precisamente en uno de sus viajes, esta vez a la India, cuando se ha encontrado con las vistas inmensas de las alturas nevadas. Dice: “Como artista que ha vivido entre dos países, Israel y Venezuela, y recientemente un período corto en India, mi visión se

6

expresa a partir de lo dual. Me interesa la oposición entre distancia y proximidad, lo interno y lo externo, lo abarcable y lo inalcanzable representado por espacios alternos, cohesión de escalas, reminiscencias topográficas y la superposición de ángulos y perspectivas contradictorios. Mi constante desplazamiento impone y hace posible poder ver al mundo en esos términos”.

Si las estructuras de Talmor han sido tributarias de unos modos más fragmentarios, como en sus grabados de años anteriores —*Password, Aguariacuar, Horowitz*—, o en instalaciones escultóricas como *La creatividad del mal*, en la etapa posterior a su viaje a la India la relación con el espacio se ha expandido visiblemente. Si eran frecuentes las cercanías en planos medios o en primerísimos primeros planos, ahora, frente a la imponente realidad natural, ha necesitado pasar a un ejercicio de inmensidades, en otra actitud de la mirada, el alma y la técnica. Tras su peregrinaje por las cordilleras se agregan entonces otros afanes y otros modos del lenguaje, y así confronta sus *vistas* con tomas muy abiertas que la vastedad montañosa le reclama y que el cine y la fotografía llaman *grandes planos generales*.

Si antes era frecuente la indagación en sitios semicerrados (edificaciones, en su *Memoria colectiva*, que subsistían ambiguas entre lo que se erige y lo que se arruina, o mecanismos internos de las cajitas de música en *Turangalila*, o perforaciones que la artista registraba en el espacio urbano como oquedades, vacíos pequeños pero peligrosos de tanquillas destapadas que acechan al caminante) ahora lo que conforma el espacio plástico son las amplias panorámicas. Y aquellos distintos tipos de interioridad dieron paso a la sierra reverberante, imagen de la exterioridad por excelencia. Pero en esta salida a la vastedad del mundo, del paisaje, Talmor se estaría acercando también a una forma de trascendencia: es la naturaleza entonces como altura, como *grandeza*. La majestuosidad de las cimas, que estas fotografías registran ante el ojo deslumbrado, contrasta así —espacialmente, pero

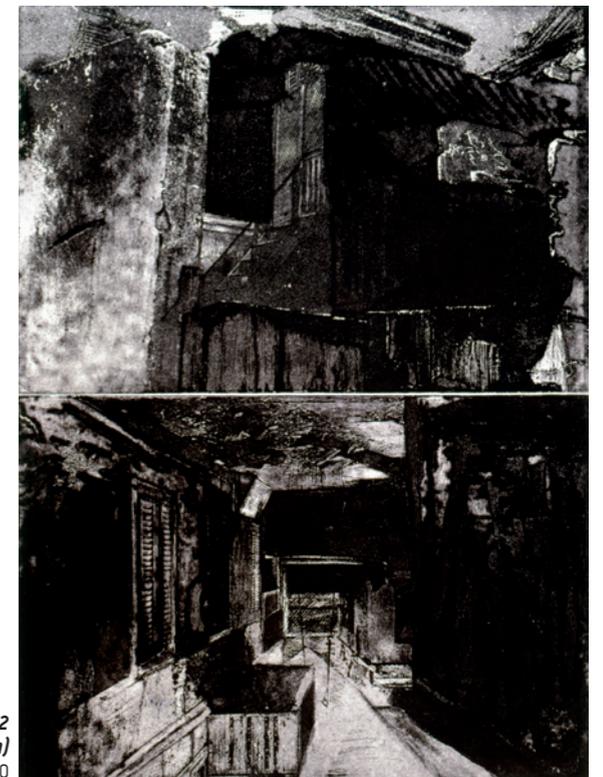
7

también actitudinalmente— con la intimidad y el misterio de anteriores fotografías y estampas. Algo se ha transformado entonces en la relación de la artista con el espacio.

Dice el filósofo italiano Paolo D’Angelo: “El paisaje en sentido estético no es la bella *vista* (la *veduta*), no es solo el panorama, sino un carácter distintivo de los lugares, que por tanto pertenece al lugar mismo aunque, como es obvio, en tanto los lugares son percibidos por un observador: en una palabra, llegamos a pensar en el paisaje como *identidad estética de los lugares*”.²

Estas cumbres no solo dan vastedades. No solo ofrecen belleza. No es la motivación turística de la gran *vista* lo que atrae a la creadora. Su mirada de cercanías e interioridades no la abandona del todo, aunque aquí se concreta en detalles, aspectos, zonas. A cinco o seis mil metros de altura, en Ladakh, vemos entonces que son variados los reflejos y consistencias de la nieve.

2
Paolo D’Angelo.
Proposte per un’estetica del paesaggio.
Revista Estética.
N° 006, julio 2004.
Universidad de Los Andes.
Mérida, Venezuela.



Memoria Colectiva_2
(El viaje, el vagón)
1990

Pues no sucede aquí que esa capa nívica homogeneice las imágenes, y es que ella matiza los distintos modos de ser nieve: de cómo existe, aparece o desaparece. Un mundo de superficies diversifica este imaginario cuando la capa acuosa se concentra o se diluye, cuando deja ver el sustrato de alguna vegetación que asoma. Aunque lo blanco se impone aquí (y tanto que aun siendo fotografías a color tienen por momentos algo de la estética del blanco y negro) siempre quedan ciertas áreas expresadas en tonos y grados. Hay en estas regiones de color *decolorado* hacia las distintas dimensiones del blanco —del gris claro o el ocre desvanecido— leves signos del río verdoso o algún asomo de azul de cielo. Pero lo que prevalece es un cierto asordamiento en una nieve que nunca es del todo *nívica* porque aparece contaminada, no solo de otras materias sino del modo mismo de *ser espacio* en un ambiente donde la máxima humedad y la sequía extrema intercambian cualidades: son imágenes de la aridez, pero simultáneamente de la majestuosidad húmeda de la sierra encubierta.

Testimonios de una inmensidad que se impone, de grandes extensiones que se despliegan, también estos paisajes habitan en la contención del encuadre. Hay fotografías que sugieren un universo cerrado pero, a la vez, uno que se proyecta. Inmensidades *conclusas* en el encuentro de ríos y serranías —de lo líquido y lo térreo, de lo que fluye y lo que sedimenta—, a la vez dejan una luz breve en el fondo, con lo que reconoce la artista que la inmensidad es inconclusa, mientras va armando la estructura de su *obra abierta*.

Más allá de la barrera montañosa de algunas de sus fotografías ella sabe que se encuentra Pakistán. Y lo *no visto* convoca entonces un contenido más amplio: de nuevo, la partición entre territorios. “Tierra de los pasos elevados”, o “pequeño Tibet”, llaman los lugareños a las sierras de Ladakh, pero ellas ofrecen, tras su fachada de paz, historias de cierre de fronteras con China, o largas disputas por la pertenencia. El escritor Amit Majmudar retrata en su novela *Partitions* la desdicha de las separaciones entre India y Pakistán. Dice:

“Cuán poco aprenderemos, ahora que lo único que compartimos es una frontera”.³ La belleza natural de Ladakh que muestran estas fotografías no quita fuerza a estos otros aspectos, menos luminosos. La montaña está cargada también, e inevitablemente para Talmor, de una conciencia sobre el drama de las fronteras, una conciencia de sombra. La blancura de esta escena *de los pasos elevados* no la convierte en un territorio angélico.

En ciertas fotografías toma relieve el cielo, tanto que a veces buena parte de la fuerza de la obra viene dada por su presencia (3147, 3241). Pero en otras ocasiones es su total ausencia lo que permite concentrar la vitalidad en la mole térrea (3149, 3242).



Ladakh_3147
2011



Ladakh_3242
2011

3
“How little we will learn, now that all we share is a border”.



“Me llaman los paisajes con verde, con agua, pero en realidad me identifico con lo más seco, así era mi imaginación de los paisajes bíblicos. Aquí en India está la nieve, pero aun así es un paisaje desértico”. Hay unas pocas fotografías que destacan en esta muestra por su color verde (aunque muy pálido) que contrasta entre inmensidades albas o apariencias minerales. Son naturalezas ordenadas, traídas a la dimensión más humana de la siembra, al sitio de labranza, futuro y cosecha, o a un territorio intermedio —que estrecha lo silvestre con lo poético— de arbustos como hitos leves entre el ojo y una cordillera lejana que ahora ya no es forma protagonista sino fondo y final de la obra (fotografías **2970**, **2971**, **2972**, **2984**).

En algunas de estas *vistas* hay juegos a escalas sobrepasadas y, a la vez, a la ambigüedad de las materias naturales. En la fotografía **3079** y la litografía **8** captamos sensaciones de monte rocoso pero también de corales enclavados en áreas marinas. Surge la duda perceptual ¿son rocas, corales o suaves arenas de la consistencia de la duna? Lo aclara la artista: “la parte interna del ‘crater’ es blanda, son médanos, lo que los rodea es roca y tierra”. En las fotografías **3138** y **3139**, así como en las litografías **20** y **22**, aparecen sobre el terreno curiosos diseños lineales, como indicadores incisos para ser captados por tomas aéreas, y recordarnos de paso los dibujos en el desierto peruano de Nazca, tantas veces atribuidos a extraterrestres llegados en otras eras, o a los rituales invocatorios que, en tiempos anteriores a Cristo, dirigían los antiguos nazcas a sus dioses, pues solo desde el sitio más alto en que estos habitan podrían ser divisadas las figuras geométricas o zoomórficas de estos geoglifos. Pero la realidad de las marcas en Ladakh es más sencilla, menos misteriosa. Se trata de bajos muros de piedra, breves hitos volumétricos que delimitan parcelas cultivadas. Así, *lo extraño* está solo en la incerteza perceptiva cuando estas fotos, tomadas a la distancia y en ángulo picado, traducen la solidez de los pequeños muros como finos diseños lineales.



Ladakh_2970
2011



Ladakh_2972
2011



Ladakh_2971
2011



Ladakh_2984
2011



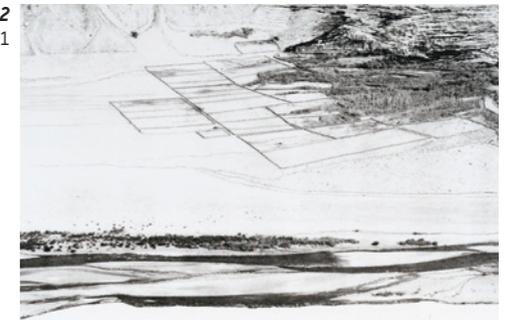
Ladakh_3138
2011



ri/rong_20
2011



ri/rong_22
2011



Ladakh_3139
2011

14

En las fotografías **3112** y **3115** no queda claro si hay un camino o una pequeña rama atravesada sobre la nieve... a no ser porque ya en la litografía que les es afín (**15**) un carro pequeñísimo se divisa sobre el surco. Pero, cuando ya nuestros ojos aceptan que es un sendero, nos



Ladakh_3115
2011



Ladakh_3112
2011

ri/rong_15
2011



15

asalta otra vez la incertidumbre por las escalas: ¿es un vehículo real atravesando una vía en la montaña, o es un carrito de juguete incorporado en el grabado? con lo que la ambigüedad de las proporciones, las materias y los objetos se mantiene, dando otra dimensión a los contenidos temáticos y a los estímulos sensoriales.

Algo caracteriza estas obras: la muy escasa presencia de los seres en los lugares (**3175**, **3179**). Las fotografías registran, alguna vez, que aquí o allá camina un viajero, un guía, o representan la vida animal en un perro o un camello. Cuando aparecen escasísimos objetos o algún parador lejano (**2904**) es siempre como huella, como rastro, y el énfasis se da entonces en lo pasado, en la idea de que alguien estuvo allí y no es ya visible. El acento cae entonces en ese *allí* que se dejó marcado, en el sitio de la prueba del pasar del caminante, pero también en el *peso* de lo que estuvo. Con la fotografía, la artista encuentra vestigios que fueron quedando sobre lo natural o lo edificado, caminos o señales que rehace luego doblemente en su taller, por una parte reconstruyendo aquel signo que vio sobre la naturaleza y, por otra, produciendo ella misma el trazo inaugural del grabado, un arte de la hendidura, de la *mordida* del ácido que deja huella.

Tampoco en las arquitecturas hay presencia humana (como sucede en los grabados de las series *Memoria Colectiva* y *Password*), como no sea la prueba, en ausencia, de una humanidad que medio-construye o medio-destruye (y abandona).



Ladakh_3179
2011



Ladakh_2904
2011

Lugares habitados pasajeramente, en tránsito entre el estar y el no estar, como en un tiempo anterior o posterior a la vivencia de los seres en ellos, lo que se expresa plásticamente en construcciones a medias y con frecuencia lóbregas, que sentimos como *ya* deshabitadas o aún no habitadas. Otras veces la vida, simplemente, se adivina concentrada en los espacios interiores (2979), inalcanzables a la mirada.

Para muchos creadores contemporáneos “el hecho artístico se asume como una herida que marca un determinado lugar, como un signo de pérdida. De esta manera el trabajo viene a reubicar esa ausencia en una dimensión física, exterior y visible”, dice el investigador colombiano Jaime Cerón.⁴ En estas obras de Talmor, ese *trabajo* muestra con frecuencia la memoria como descarnadura, como trauma. Para el filósofo chileno Pablo Oyarzún “trauma significa ‘herida’ ‘vulneración’. (...) En un sentido temporal inmediato, el trauma es aquello del pasado que sigue *pasando*. Pero por ello mismo es aquello que no acaba nunca de pertenecer al pasado”.⁵ Agreguemos que el trauma es aquello que tampoco pertenece exclusivamente al presente pues se sostiene, precisamente, en la consistencia intermedia de la secuela, esa otra textura del sentir que deja —y sigue dejando— lo pasado en lo actual.



Ladakh_2979
2011

⁴ Jaime Cerón. *Contrabando y piratería en la construcción de identidades*. En: *Una teoría del arte desde América Latina*. Editorial Turner y Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, MEIAC, Badajoz-Madrid. 2011. Pág. 66.

⁵ Pablo Oyarzún. *La cifra de lo estético: historia y categorías en el arte latinoamericano*. En: *Una teoría del arte desde América Latina*. Editorial Turner y Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, MEIAC, Badajoz-Madrid. 2011. Pág. 106.

Ser en el lenguaje

Hemos visto que el encuentro de Lihie Talmor con los lugares genera a la vez un descubrimiento, una meditación, una representación y una invención, reunidos en ese *ahora* del acto perceptor, y luego en su diferimiento en la invención de la obra. En el caso de la toma fotográfica, el momento de la recepción y el de la invención de la imagen son casi simultáneos, pero en el grabado hay otra duración, otro proceso aún por desarrollarse.

Nos referimos antes a la señal que deja el hombre en los lugares por donde pasa, eso que ella ha captado en sus fotografías de la India o de Israel. Ahora aproximamos un arte de la marca, el resto, el rastro: la natural incisión (tan artificial, sin embargo) que deja el grabar, el estampar. La artista ha tomado en serio la idea del poeta sobre el hombre como imagen del paisaje de su país natal. Pero cuando se trata de un país como Israel, con las características de *lugar* que antes hemos esbozado, la marca puede hacerse más honda y la huella más entrañable, pues su cultura ocupa un espacio inevitable al interior de la persona, y luego de su obra. Puede suceder incluso en seres liberales, que no cumplen mandatos religiosos estrictos, en artistas e intelectuales críticos y escépticos, o simplemente desapegados.



Makom, Lugar_2
2012

Lihie indaga: en hebreo *Tavnit* es molde, patrón, pero al negativo, pues se trata de trazas y relieves que deja el molde en la materia. Ya la misma palabra “patria”, en hebreo, es *moledet*, lugar del nacimiento, y viene de la raíz “nacer”.

El trabajo de la grabadora se realimenta con el de la fotógrafa y luego con su reflexión sobre el proceso: “La obra —su significado— se desarrolla en diferentes etapas o, más bien, en los des-enlaces o desuniones que esas etapas producen. (...) La inexplicable combinación de hechos que desencadenan la toma fotográfica incluye cosas que vi o sentí pero que no registré. En la medida en que avanzo con el grabado, todo ello parece entrar por una puerta trasera, como intervalos de silencio en una pieza musical o acontecimientos que no llegan a formar parte de las historias. En cada etapa del proceso de transferencia —de la cámara a la computadora, de la computadora a la transparencia, de esta a la plancha de grabado— inevitablemente la imagen sufre un deterioro, una especie de pérdida, de distanciamiento, tal vez una desviación de la toma ‘original’, que crea un espacio para mi intervención y constituye la *raison d’être* de mi trabajo”. Con el grabado, su intención “no es arreglar o restaurar la imagen original” sino explorar más bien en lo que para entonces no fue captado pero que había constituido, sin embargo, una razón para la toma fotográfica.

Esta exposición muestra las ilaciones entre el lugar natural, la toma fotográfica, la elaboración de la matriz —una plancha de metal o una lámina litográfica— y, finalmente, la stampa que ha quedado como rastro sobre un papel. Y esto no solo por lo que hay implícito de transferencias entre lugares de naturaleza y lugares del lenguaje sino por las sutilezas que se cueñan entre distintas instancias: lo no del todo visto en medio de lo visto; la desviación que se torna imagen positiva; la necesidad de inventar con el grabado lo que el inicio en lo real no ofreció del todo; ese poder ir, después, más allá del primer encuentro con los sitios; ese placer menudo y cercano de ir

dejando brechas de belleza y de sentido, hendiduras donde se amplía tanto la invención estética como la ética del creador frente al mundo.

Aquí vemos que en el pase del modo fotográfico al de lo gráfico las distintas instancias del paisaje pueden convertirse en grados, gradaciones: lo volumétrico se vuelve alígero; los caminos se concentran en incisiones lineales; lo descriptivo deviene en narrativo o, más libre aún, en expresivo; lo *cierto* de la fotografía puede transformarse en dudoso en la stampa, pero también las equívocas escalas o formas de lo fotográfico pueden convertirse en nuevas certezas de la realidad grabada. Lo sólido montañoso deja ver zonas de nevaduras traslúcidas; lo oscuro busca hacerse claro; el agrisamiento fotográfico de lo térreo y mineral puede volverse un gris más atmosférico en la stampa, pero también, y a la inversa, lo luminoso de la fotografía puede tener consecuencia en estampas de oscuridades (como podemos notar en las serranías de la foto **3147** y de la litografía **18**). Puede haber entonces una *diurnidad* de lo real que la fotografía testimonia y una *nocturnidad* del grabado que se le allega... O viceversa.

Cuando un mismo enclave ha sido transformado por dos técnicas artísticas diferentes, fuertes ambas en capacidad reproductora como es el caso de la fotografía y de la gráfica, cabe una pregunta: ¿qué es lo que se revela en esta imagen? Y es que una misma zona natural puede estimular distintos estados (tonos, énfasis, ánimo) si prevalece la imagen del día claro o del nublado intenso que anunciaría tormenta. Puede incluso llegar a sentirse algo aparentemente contradictorio: la *levedad* de una cumbre montañosa, cuando el agrisamiento —mineral o atmosférico— permea, como si de un cuerpo traslúcido se tratara, la usual compactación de la cordillera (**3149**). Así, a la vez sólidas y leves, estas montañas de Talmor son protagonistas silenciosas de un mundo mineral que tiene siglos, pero también del cambio sensorial que puede producirse en el instante.

Está también la diferencia de encuadre, la decisión sobre el mismo lugar del mundo que se va a enfocar, o a fragmentar, o a reconstruir.

En las litografías **11** y **21** la forma protagonista tiene la apariencia de un animal alado (más oscuro en la primera estampa, más diáfano en la segunda), de un cuerpo que se desplaza —repta o vuela, en todo caso se proyecta— hacia el extremo derecho del encuadre, como un ser intermedio entre animal y vegetal, como formaciones híbridas con la geografía pero también con la sicología, pues se asemejan tanto al delta de un río como a esas manchas de tinta que crea el azar en los Test de Rorschach y sirven al analista para *revelar* algo de la psique humana. Pero la realidad es más simple, y es del lenguaje: la artista ha tomado unas partes, dejando fuera otras del valle que existe al pie de la montaña. La liberalidad inventiva da relevancia solo a algunas líneas de la falda, eliminando el resto del volumen real y reinventando a su antojo la horizontalidad del valle. Aquel monte firme de las fotografías ha sido ahora desmaterializado en la matriz del grabado. Un proceso afín sucede en la finísima litografía **14**, donde la dureza mineral se ha trastocado en luz de la montaña-medusa.



ri/rong_11
2012



ri/rong_21
2011



ri/rong_14
2011

Está muy presente en esta obra la vivencia de las texturas, un tema caro en general para el grabador, que parece andar por la vida con los ojos atentos al primer plano de las cosas, aun antes de disponer de cámara alguna, pero más si la tiene en mano al momento en que algún saliente o relieve del mundo se le ofrece a la mirada. Pero la textura no es solo asunto de visión sino también de tacto, o de un tacto, más bien, *como* si estuviera incorporado a la visión (o de una vista capaz de *sentir* —por sensorio interpuesto— lo que usualmente solo la mano palpa). Así doblemente, por visuales y por táctiles, los grabadores reconocen y producen sus énfasis materiales en superficies texturadas.

Está también, poderoso, el asunto de la inversión de la imagen, cuando se da un quiebre y a la vez un estrecho encuentro: lo que en el original fotográfico es derecha pasa a ser izquierda en la transformación gráfica (como sucede en las montañas y el río de la fotografía **3147** frente a la litografía **18**; o en la fotografía **3079** frente a la lito **8**, en los que *miran* a uno u otro lado las formaciones equívocas entre rocas y médanos). Es la maravilla particular del grabador en su taller, cuando produce relaciones como en espejo, jugando a trasponer el orden de las cosas, aprehendiendo los cuerpos y a la vez su reflejo, apropiando lo verdadero a través de *lo falso*. Esta dualidad de la visión —la de lo mismo que es otro a la vez— se acentúa cuando, como sucede aquí en algunos casos, la artista muestra simultáneamente el original fotográfico y la inversión grabada. Dos modos de ser revelan así su *enfrentamiento* y, a la vez, su existencia complementaria: lo originario y lo derivado, el uno frente al otro como comprendiéndose, como interrogándose.

Caracas, agosto 2012



ri/rong_18
2011



Ladakh_3147
2011



Ladakh_3079
2011



ri/rong_8
2011

Lista de obras

Todas las dimensiones están dadas en centímetros, alto x ancho.
Measurements are given in centimetres, height x width.

En los grabados y litos, las medidas corresponden al tamaño de la estampa.
Measurements relate to the image size.

Ladakh_2902, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
73,4 x 110,2

Ladakh_2904, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
46,4 x 69,8

Ladakh_2970, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
73,4 x 110,2

Ladakh_2971, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
46,4 x 69,8

Ladakh_2972, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
46,4 x 69,8

Ladakh_2979, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
73,4 x 110,2

Ladakh_2984, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
73,4 x 110,2

Ladakh_3074, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
46,4 x 69,8

Ladakh_3079, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
46,4 x 69,8

Ladakh_3112, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
46,4 x 69,8

Ladakh_3115, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
73,4 x 110,2

Ladakh_3138, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
46,4 x 69,8

Ladakh_3139, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
46,4 x 69,8

Ladakh_3142, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
46,4 x 69,8

Ladakh_3147, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
46,4 x 69,8

Ladakh_3149, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
73,4 x 110,2

Ladakh_3154, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
46,4 x 69,8

Ladakh_3157, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
73,4 x 110,2

Ladakh_3159, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
46,4 x 69,8

Ladakh_3163, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
46,4 x 69,8

Ladakh_3166, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
73,4 x 110,2

Ladakh_3175, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
46,4 x 69,8

Ladakh_3179, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
73,4 x 110,2

Ladakh_3241, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
73,4 x 110,2

Ladakh_3242, 2011
Fotografía digital
Impresión perdurable
en inyección de tinta
Archival Ink Jet Print
46,4 x 69,8

Makom, Lugar_1, 2012
Fotograbado, aguafuerte
y aguatinata / *Photo-etching*
and *aquatint*
Dos planchas de color
Two color plates
30 x 40
1/5

Makom, Lugar_2, 2012
Fotograbado, aguafuerte
y aguatinata / *Photo-etching*
and *aquatint*
Dos planchas de color
Two color plates
30 x 40
1/5

Password / Contraseña_3, 2002
Fotograbado, aguatinata,
barniz blando,
punta seca y buril
Photo-etching,
aquatint, soft ground,
dry point and burin
30 x 40
5/5

Password / Contraseña_5, 2002
Fotograbado, aguatinata,
barniz blando,
punta seca y buril
Photo-etching,
aquatint, soft ground,
dry point and burin
30 x 40
B.A.T.

Password / Contraseña_7, 2002
Fotograbado, aguatinata,
barniz blando,
punta seca y buril
Photo-etching,
aquatint, soft ground,
dry point and burin
30 x 40
B.A.T.

Password / Contraseña_8, 2002
Fotograbado, aguatinata,
barniz blando,
punta seca y buril
Photo-etching,
aquatint, soft ground,
dry point and burin
30 x 40
2/5

Password / Contraseña_10, 2002
Fotograbado, aguatinata,
barniz blando,
punta seca y buril
Photo-etching,
aquatint, soft ground,
dry point and burin
Dos planchas de color
Two color plates
30 x 40
4/5

Password / Contraseña_11, 2002
Fotograbado, aguatinata,
barniz blando,
punta seca y buril
Photo-etching,
aquatint, soft ground,
dry point and burin
30 x 40
B.A.T.

Memoria Colectiva_1 (Escondite, obsesión), 1991
Fotograbado, aguafuerte
y aguatinata / *Photo-etching*
and *aquatint*
34 x 45,5
P/A

Memoria Colectiva_2 (El viaje, el vagón), 1990
Fotograbado, aguafuerte
y aguatinata / *Photo-etching*
and *aquatint*
45,5 x 34
9/10

ri/rong_6, 2012
Litografía sobre
plancha de poliéster
Lithography on polyester plate
19,6 x 26,7
P/A

ri/rong_7, 2011
Litografía sobre
plancha de poliéster
Lithography on polyester plate
19 x 27
P/A

ri/rong_8, 2011
Litografía sobre
plancha de poliéster
Lithography on polyester plate
18,8 x 28,5
P/A

ri/rong_11, 2012
Litografía sobre
plancha de poliéster
Lithography on polyester plate
20 x 28,5
P/A

ri/rong_12, 2011
Litografía sobre
plancha de poliéster
Lithography on polyester plate
18,8 x 28,4
P/A

ri/rong_14, 2011
Litografía sobre
plancha de poliéster
Lithography on polyester plate
20 x 26,4
P/A

ri/rong_15, 2011
Litografía sobre
plancha de poliéster
Lithography on polyester plate
19,6 x 26,7
P/A

ri/rong_16, 2011
Litografía sobre
plancha de poliéster
Lithography on polyester plate
16,5 x 26,7
P/A

ri/rong_18, 2011
Litografía sobre
plancha de poliéster
Lithography on polyester plate
18,8 x 28,5
P/A

ri/rong_20, 2011
Litografía sobre
plancha de poliéster
Lithography on polyester plate
18 x 26,8
P/A

ri/rong_21, 2011
Litografía sobre
plancha de poliéster
Lithography on polyester plate
18,8 x 25,3
P/A

ri/rong_22, 2011
Litografía sobre
plancha de poliéster
Lithography on polyester plate
18,2 x 26,5
P/A

ri/rong_24, 2012
Litografía sobre
plancha de poliéster
Lithography on polyester plate
19 x 28,4
P/A

Lihie Talmor

Tel Aviv, Israel

Graduada de Arquitecto en el Technion, Haifa, y licenciada en Letras y Teoría de las Letras por la Universidad de Tel Aviv. En 1980 se traslada a Caracas, Venezuela, donde estudia pintura con Walter Margulis, y artes gráficas en el CEGRA. Ha realizado exposiciones individuales en los principales museos nacionales, así como en Israel, Colombia, Estados Unidos e Italia. Desde 1984 ha participado en numerosos salones, bienales nacionales e internacionales, en los que ha recibido numerosos premios. Sus obras forman parte de colecciones públicas y privadas en Venezuela, Estados Unidos, España, Cuba, Puerto Rico, México, Japón e Israel. Las artes gráficas, la fotografía y la escultura han conformado su trayectoria. Es coautora con la poeta venezolana Edda Armas de libros que reúnen los lenguajes del grabado y de la poesía: Los libros de artista *Aguariacuar, la partida* (1993), *La creatividad del mal* (1995) y la antología poética *Fe de errantes* (2006), con grabados de Talmor y de Juan Manuel de la Rosa, editada por Otero Ediciones. En 2012 se publica el libro de artista *Mirar el olvido*, con textos de Anne Louyot, grabados de Kika Levi y litografías de Lihie Talmor, patrocinado y editado por CAF, Banco de Desarrollo de América Latina.

Entre los reconocimientos recibidos por la artista destacan, en 1993: Premio Julio Morales Lara de grabado, Salón Arturo Michelena, Valencia; Premio Especial del Jurado, Premio Internacional para el Grabado, Biella, Italia. En 1995: Premio Andrés Pérez Mujica (escultura), Salón Arturo Michelena, Valencia. En 1997: Gran Premio (escultura), Salón Nacional de Arte Aragua, Maracay. En 1998: Mención Honorífica, Bienal del Grabado Latinoamericano y del Caribe, San Juan, Puerto Rico y Primer Premio de la Bienal Ibizagráfica'98, Ibiza, España. En 2000: Primer Premio del Grabado Tradicional, Bienal de Artes Gráficas de Caracas, Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz Diez. En 2005: Premio de Grabado Pedro Ángel González, IV Bienal de Arte de Puerto La Cruz. En 2006: Primer Premio, Salón Arte y Ciencia, Universidad Simón Bolívar, Caracas. En 2007: Premio de Fotografía Sebastián Garrido, V Bienal de Arte de Puerto La Cruz. En 2009: Segundo Premio, Concurso Internacional de Grabado Yozo Hamaguchi, Museo Hamaguchi, Tokyo, Japón.

Su obra está representada en numerosas colecciones. Entre ellas destaca, en Venezuela: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, IVIC-Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas, Galería de Arte Nacional, Fundación Cisneros, Fundación Chacao. En otros países: Museo Reina Sofía y La Biblioteca Nacional, Madrid, España; Instituto de Cultura, San Juan, Puerto Rico; Centro Wifredo Lam y Casa de Las Américas, La Habana, Cuba; Museo Nacional de la Estampa, Ciudad de México; La Biblioteca Pública, Nueva York, EUA y Museo Hamaguchi, Tokyo, Japón.

Contacto

lihietalmor@gmail.com
www.talmorlihie.com
+58 416 6098138
+58 212 2835426

MAKOM

Lihie Talmor

del 23 de septiembre
al 4 de noviembre de 2012



Curaduría y texto

María Elena Ramos

Museografía y Montaje

Jf Cantón

Asistencia al montaje

Andrés Barbudo

Enmarcado de obras

Jf Cantón

Traducción al inglés del texto curatorial

Ruti Talmor

Prensa

Marisela Montes

Reproducción de obras para el catálogo

Ricardo Báez Duarte

Calibración e impresión digital de las fotografías

Laura Morales Balza

Diseño gráfico

Aitor Muñoz Espinoza

Rotulación en sala

Adriana Carmona

Impresión

Intenso Offset

Edición

500 ejemplares

Directores

Adriana Meneses Imber

Isabella Reyna

Miguel Ángel Becerra Guzmán

Encargado

Héctor Rodríguez

Galería Gsiete

Centro de Arte Los Galpones

Final 8va Transversal c/ Av. Ávila

Urb. Los Chorros, Caracas

+58 212 2868731

gsietetiendagaleria@gmail.com

www.gsietegaleria.com

Agradecimientos

María Elena Ramos

Ricardo Martínez

Antonieta Zerré

Christian Gramcko

Equipo Templarios

Mishael Talmor

Dafna Talmor

Ruti Talmor

Michael Shaw

Derechos reservados

Queda prohibida la reproducción parcial o total del texto y obras presentes en este catálogo sin la autorización escrita de sus autores y de la Galería Gsiete.



Galería Gsiete

Centro de Arte Los Galpones
Final 8va Transversal c/ Av. Ávila
Urb. Los Chorros, Caracas/Venezuela
+58 212 2868731

Horario

Martes a Sábado
de **11:00 am** a **7:00 pm**

Domingos
de **11:00 am** a **4:00 pm**

Inauguración

Domingo **23 de septiembre** de **2012**

Clausura

Domingo **4 de noviembre** de **2012**