

Bifurcaciones de un continuum. Obras de Elías Crespín

BIFURCACIÓN UNO. GENEALOGÍAS EN RELACIÓN

La obra de arte actúa en [...] dos direcciones temporales: volcada al futuro, genera su propia cadena causal; hundiéndose en el pasado, modifica la forma y el contenido de la historia. Toda obra constituye en consecuencia una bifurcación: como en los relatos de Borges, su presente es irresoluble y traza las líneas de fuga de un polo a otro de la cronología.

NICOLÁS BOURRIAUD

Elías Crespín es un artista venezolano residiendo en Francia que ha desarrollado desde la primera década del 2000, una amplia y reconocida trayectoria a nivel internacional. Sus estudios en Venezuela profundizaron originalmente en los linderos de la informática, pero la resonancia indescifrable de aquella experiencia se vería constantemente visitada por la impronta transversal de una genealogía propia que de algún modo propició el encadenamiento con los procesos visuales del siglo que le ha tocado vivir: un orbe sobresaturado por interconexiones y poluciones, por fugacidades y apariciones del vínculo, por intermitencias entre el contacto, el tiempo y la imagen.

Esa bifurcación de la que es heredero parece haberse configurado desde los anclajes de su pasado más inmediato: el ser hijo de matemáticos y nieto de artistas.

El arte y el cálculo estuvieron quizás enviando señales consecutivas y cruzando territorios alternos para que el artista comenzara, mediante los oficios programáticos del procesamiento de datos, a ajustar las herramientas de un artilugio único con el cual ha conmovido la mirada de cada espectador que se relaciona con sus piezas: presente activo de perspectivas en movimiento, línea de fuga inatrapable que en su configuración inédita proyecta hacia el futuro el sucederse continuo de nuevas cronologías visuales.

Es así como las obras de Crespín, a las que él convoca como esculturas electrocinéticas, han recorrido los más amplios espectros de conexión entre el espacio público y el privado, ubicando sus itinerarios en galerías, bienales, exposiciones colectivas, muestras individuales, colecciones privadas e institucionales. Las secuencias se inician desde aquella primera obra del año 2002 que diseñó inspirado en los cubos virtuales del maestro Jesús Soto, la precursora Malla electrocinética I exhibida en un espacio no oficial y de la ciudad de Caracas, donde el plomo, el nylon y el acero se dinamizaron para posibilitar mediante la interfaz electrónica la evocación ciné-

GALERÍA
DE PAPEL

tica, concebida no como percepción sino como desplazamiento estructural en sí mismo.

En este sentido el artista confiesa el gran valor de aquel primer momento cuando imaginó ese cubo de Soto como un espacio cartesiano tridimensional susceptible de adquirir a través de funciones dinámicas y polinomios, parámetros variables en el tiempo que otorgaran nuevos movimientos a esa imagen inicial.

Desde allí, la cadena de sucesos visuales siguió activándose, intervenida por múltiples ejercicios de ensayo y error, que le han permitido desarrollar los componentes técnicos que sistematizan esa valiosa generación de hallazgos que se despliegan inesperadamente en cada investigación visual: estructuras combinadas que permutan en toda esa prolífica producción que le ha llevado a exponer no solo en Venezuela sino en países como Inglaterra, Bélgica, Estados Unidos, Francia, España, Suiza, Suecia, China, Corea, Argentina y Ecuador, entre otros. Hoy en día su producción artística forma parte de importantes colecciones institucionales como el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, el Museo del Barrio de Nueva York, The Museum of Fine Arts de Houston, Nelson Atkins Museum of Art de Kansas City y la Maison de l'Amérique Latine de París, sin olvidar su más reciente propuesta instalativa, la cual permea la sensibilidad y el gentilicio de foráneos y coetáneos: L'Onde du Midi (La Onda Meridional), impactante plano de múltiples inflexiones ubicado por encargo de la institución en la parte alta de la escalera meridional del Museo del Louvre en la ciudad de París; una obra que desde el año 2020, con sus 128 tubos cilíndricos en trayectoria constante, exhorta los derroteros de la imagen: sutiles desplazamientos, inesperadas traslaciones capaces de dinamizar mediante las mecánicas indescifrables del algoritmo, amplitudes perceptivas que no solo superan los cuatro metros de alto en pleno movimiento físico dentro del espacio palpable, sino que más aún logran extender los protocolos de la mirada hacia otras bóvedas perceptivas en los azares del tiempo y el espacio.

BIFURCACIÓN DOS.

SOBRE LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN:
LA DOBLE HÉLICE

[...] la obra tiende así a presentarse como una compleja estructura, susceptible de generar formas antes, durante y después de su realización.

Este predominio de lo múltiple va de la mano de una concepción heterocrónica del tiempo; más allá de la 'pura presencia' y de la instantaneidad que eran los atributos de la obra-planeta modernista, el arte contemporáneo postula la multiplicidad de temporalidades: una representación del tiempo que evoca la constelación.

NICOLÁS BOURRIAUD

Cuando se conversa con Elias Crespin sobre su trabajo creativo, es para él muy importante profundizar en el proceso de producción, exponiendo la alternancia de esos relatos y ficciones que han ido viajando entre los intersticios de la interfaz, las cadenas de programación, los equilibrios de la gravedad, la densidad de los motores y la fluidez del movimiento gestual que anida en cada obra. El todo de cada una de estas piezas está compuesto por entornos diagramáticos que hacen materialmente posible las proyecciones de una geometría pensada no como imagen en sí misma sino como acontecimiento palpable, como suceso. En este transcurrir se engranan una amplia cantidad de incidencias a nivel formal y conceptual, las cuales propician el desarrollo de una identidad única en el espacio expositivo, contingencias de múltiples episodios visuales que evolucionan periódicamente para levantarse en escena como inquietantes oscilaciones generadoras del tiempo.

A nivel formal, el artista comenta que sus obras, en esencia, están compuestas por una serie de elementos materiales conectados mediante hilos muy finos a un conjunto de motores que animan lo que él ha denominado una danza geométrica en suspensión. Para describir las estructuras de este artilugio ha concebido una definición distributiva que amplía y registra la ca-



dena originaria de cada una de sus obras: un ADN de los mecanismos que componen ese esquema identitario único, el cual las hace ser tan particulares como posibles de repetirse desde una combinación distintiva de las series y unidades fundamentales.

Los códigos de estas hélices que se entrelazan para componer la magnitud de cada obra están compuestos en primer lugar por lo que Crespín llama la identidad geométrica: este es el lugar de la forma inicial, la proyección inspiracional relacionada con la grafía o disposición constitutiva que tendrán los elementos suspendidos en ese plano inaugural de reposo dentro del entorno posible. Le sigue la identidad material, la cual comporta el delicado ejercicio de consideración en torno a la selección especial de las materias que componen esa representación visual: formas, colores, tipos de materiales (acero, aluminio, cobre, plomo, titanio...), así como su lugar de

fabricación. También se encuentra en esta inscripción la secuencia temporal de forma, ella es el código matemático que, a través de definiciones secuenciales grabadas en el *software*, definirá las instrucciones que desde la computadora impulsarán el movimiento de los motores, los cuales avivarán la danza y el desplazamiento coreográfico de los elementos. Finalmente, en los paradigmas de este código genético también tienen lugar los parámetros mecánicos, especificaciones que corresponden a las características de fábrica de cada uno de los propulsores utilizados, así como al diámetro de las poleas en las cuales se enrollan los hilos que controlan el movimiento de todos los elementos.

Pero las correspondencias de esta escritura visual que el artista ha desarrollado a través de muchos años de trabajo también llevan consigo la práctica de un perfeccionamiento constante de todas esas tácticas tecnológicas, otorgando una

GALERÍA
DE PAPEL

profunda cualidad al instante en el que tiene lugar la índole de cada emanación geométrica. Hablamos en este caso de una bifurcación constante en el perfeccionamiento de los sistemas operativos: un *software* que ha crecido desde la primera versión del año 2002 hasta la 5.8 con la que trabaja hoy en día, inmerso en reestructuraciones arquitectónicas que, en sus palabras, le permiten generar variaciones espaciales, obtener mejoras en el funcionamiento o integrar la aleatoriedad de la inteligencia artificial para introducir nuevas modalidades tonales en el desarrollo de cada una de las danzas. Por otra parte, nos encontramos con ese cuerpo perceptible que se manifiesta en la obra y cuyos gestos intangibles quedan inscritos en el *hardware*, tarjeta electrónica que también ha evolucionado en las investigaciones operativas del artista para guardar los desplazamientos de esa columna vertebral que guía el proceso de interconexión espacio-temporal: ritmos, respiraciones, flexiones, gestos, sonidos y silencios inscritos en las tipologías de circuitos impresos, cápsula recóndita donde anida el código heterocrónico de esas fórmulas generadoras de continentes futuros y anteriores para una imagen en evolución constante.

BIFURCACIÓN TRES.
LOS CAMPOS DE INCERTIDUMBRE

El arte expone el carácter no-definitivo del mundo. Lo disloca, lo recompagina, le devuelve su desorden y su poesía. Productor de representaciones y contramodelos que subrayan la fragilidad intrínseca del orden existente, el arte se revela de este modo portador de un proyecto político mucho más eficaz (en la medida en que genera efectos concretos) y mucho más ambicioso (en la medida en que atañe a todos los aspectos de la realidad política) que si transmitiera una consigna o difundiera una ideología.

NICOLÁS BOURRIAUD

Las obras reunidas en esta exhibición bajo el título CONTINUUM comportan un conjunto revelador dentro de la evolución creativa del artista, el cual comprende la exposición en sala de diver-

sos ejercicios desarrollados entre el año 2016 y el 2025. Este compendio de nueve piezas se presenta ineludible para la mirada, no solo por el necesario encuentro que demanda nuestra historiografía con el trabajo de un creador venezolano de gran trayectoria y reconocimiento a nivel internacional, sino también por lo que anida en el mensaje vibrante de una contemporaneidad manifiesta y trascendente que le hace destacar dentro de los esquemas de producción del arte más actual.

En palabras del propio artista, cada obra electrocinética no es solo un objeto estético, sino un sistema vivo de relaciones temporales, espaciales y materiales, construido sobre la herencia reflexiva de miles de años de invención humana, sensibilidad corporal y representación visual.

La historia, la ciencia y el arte confluyen en su proyecto, abriendo los campos de distintas fases que Crespín inserta dentro de los momentos particulares que componen sus campos modulares de investigación: traslación de lugares diversos donde se combinan los orígenes de la ingeniería mecánica con los gestos de la danza ritual, las dinámicas generadas por poleas antiguas y los avances medievales frente al despliegue de engranajes modernos, el ballet clásico, el sucederse de máquinas y herramientas; la danza contemporánea, los sensores y transmisores de movimientos; los tensores, los anillos y el electromagnetismo; el arte abstracto, las máquinas analíticas y los lenguajes computacionales actuales; la geometría euclidiana, las teorías pitagóricas, el arte cinético, los cálculos diferenciales y las dinámicas de vuelo...

Al visualizar esta constelación presente en la genealogía de las obras, es importante destacar algunas rutas que se desplazan al alimón de cada acontecimiento visual desarrollado por el artista. El primero de ellos, está dirigido hacia el ser interno de la pieza, comprende un recorrido que va más allá de la amplia y delicada configuración técnica y que se desliza por toda esa retícula perceptiva que él mismo describe y que apela a múltiples mecanismos procedentes de ciclos diversos, engranados para revelar el surgimiento de esa palabra suspendida que quiere poner en escena, levantamiento de lo irrepresentable, de lo

innombrable, de lo solo posible en un espacio no efectista sino potencialmente constructivo. Este lugar constituye en cierta forma una filosofía del tiempo, que hace vida en esa no danza donde la creación se aviva a través del cuerpo como imagen y más allá de la pericia de los materiales.

En este traslado del que hablamos, aunque el movimiento generado proceda de la programación de una interfaz, la totalidad de las partes de la obra se consolidará finalmente como entidad generativa y de modo inevitablemente azaroso, pues dependerá en definitiva de un elemento fundamental anclado en el devenir de la pieza: el encuentro fortuito con las proyecciones simbólicas, los ADN operativos y las desconocidas cadenas de contenido —presente, pasado y futuro— de un otro que ha entrado en contacto.

Es aquí donde la poética de la obra de Crespín, se abre hacia el cauce de ese tiempo inasible que replica en una actualidad interactuante. Área de intercambio inesperada, poblada por las infinitas posibilidades que bajo el empalme de la mirada propagará en la obra los pulsos del encuentro y las corrientes del *continuum*: múltiples e indescifrables aproximaciones de un ciclo inédito que sobre ella y con ella, desarrollará cada espectador.

Esta filosofía, este modo propio que alberga la obra para hacerse y presentarse dislocando el tiempo, es el componente representativo que también agrega un contenido valioso frente a la inestabilidad formal y simbólica de los furtivos modos de relación que dominan a la sociedad contemporánea.

Entre heterocronías y bifurcaciones, genealogías y campos de incertidumbre, el artista ha modelado una unidad autónoma, alterando las estrategias referenciales de un mundo que actualmente se encuentra plagado por la sobreproducción de imágenes y la hiperacumulación de archivos. El diseño y la puesta en marcha de cada constelación en la obra del artista es un contra-modelo independiente que propicia la libertad interpretativa al actuar de modo transversal, rompiendo desde sus estructuras conceptuales y formales con los estereotipos de lo clásico y lo contemporáneo, de lo atávico y lo espontáneo, de lo infinito y lo perecedero.

En sus piezas, lo inmutable se diversifica en secuencias que se regeneran con una gran fuerza

visual frente a contextos cada vez más tendientes a homogeneizar la percepción y las habilidades sobre lo real. La operación de estas arquitecturas parte de los propios vestigios de ese confuso presente que nos rodea, giro crucial que se proyecta magistralmente sobre el polinomio estructural de las contradicciones y paradigmas de nuestro mundo contemporáneo.

Habitamos un orbe borroso, atomizado por dilatadas cadenas de fugaces contenidos y furtivas interacciones, experiencias fútiles y vivencias desconcertadas que se acumulan en el olvido intermitente de la máquina; memorias dislocadas, escombros virtuales donde la cualidad de la experiencia se ve amedrentada por los embates de la velocidad. Ante el desfallecimiento de ese presente alterado, ante el ruido insondable de lo que se desvanece en sociedades colapsadas por la fugacidad del vínculo, la obra de Crespín parece convocar la representación de un inquietante alivio de permanencia. A través de un cuidadoso y destacado desempeño, ha logrado superar la opresión de realidades sobresaturadas por los totalitarismos del fragmento: con delicada entereza ha desajustado las partes para reestructurarlas en nuevos compendios y perspectivas, en sistemas de libertad que, parafraseando a Bourriaud, se contraponen a la fragilidad intrínseca del orden existente, de ese mundo volátil del que formamos parte. Poética del movimiento que decanta en variaciones graduales, figuraciones del espacio-tiempo, relatividad de lo visible y lo inmaterial, traslaciones de un devenir que nos invita a preguntarnos qué percibimos, dónde estamos, qué esperamos; para que allí, en ese contacto inicial con la obra y desde cualquier lugar donde la estemos observando, las variables de nuestro propio acontecer se transfiguren, interpeladas por las señales tangibles de un *continuum* que logra devolvernos, una y otra vez, al instante eterno de una imagen.

Lorena González Inneco

Elias Crespin. Continuum

Las galaxias giran alrededor de su centro y se desplazan por el espacio-tiempo. Los humanos circulan sin cesar por territorios y corrientes oceánicas a través del planeta. En un cuerpo las neuronas crean sinapsis, el aire va y viene, la sangre fluye y el corazón late rítmicamente. Los virus, bacterias, insectos y animales deambulan por el ambiente. La luz viaja a 299.792,458 metros por segundo. Las palabras, como los átomos, jamás se detienen. La danza cósmica del dios Shiva (Nataraja), crea y destruye el universo. El movimiento continuo de todo lo que existe es una condición de la vida.

La obra de Elias Crespin pertenece a esa indetenible movilidad de la existencia. Es cónsona con la actividad de los astros en el macrocosmos y la indeterminación de las partículas subatómicas. Con la velocidad de los grandes datos y la lentitud de nuestro pensamiento. Está hecha de energía física, algoritmos y oscilaciones del alma. Existe en lo visible e invisible a la vez. Sus estructuras y sistemas integran tiempos y geometrías. Las piezas generan espacios posibles e instantes fugaces. Con cada variación coreográfica abren nuevas situaciones. También, diversos estados sensibles y espirituales.

Lo cinético en el trabajo de este maestro venezolano no es un efecto, tampoco una cualidad expresiva. En realidad, debe apreciarse como la manifestación de una certeza: todo lo que es, está vivo y en movimiento. Para decirlo con He-

ráclito, cada pieza responde a una “inteligencia que guía todas las cosas a través de todas”. En su conjunto, reiteran lo que el astrofísico David Bohm afirmó sobre la realidad: “Lo que existe es el proceso mismo de llegar a ser”. De ahí que “Todo interpenetra en todo”.

En Plano flexionante Mousikê, Circular Inception o Triángulos seriados, entre otras, hay una labor hecha sobre la espesa materia de la existencia. Es decir, una actividad que produce metáforas de la vida, signos alusivos a nuestra propia condición humana, huellas del pasado y el futuro, ciclos de cambios constantes y estados de recogimiento. En ellas, tomando las palabras de Fernando Pessoa, “Toda la energía es la misma y toda la naturaleza es lo mismo”. Cuando ingresamos a su espacio percibimos un cambio de velocidad. Eso nos hace sentir su influjo dentro de nosotros, como si fuese una respiración larga y serena en la meditación. Hay algo místico y vital en ellas, pues al verlas pasar de un estado a otro adquirimos una mayor conciencia de estar ahí, plenamente presentes.

Cuando esas formas geométricas cambian de disposición ocurren situaciones estéticas, técnicas y vitales. Sus ciclos fluyen, al igual que la repetición de las palabras sagradas en un mantra. En esos movimientos podemos ver a los planetas en órbita alrededor del Sol, las danzas de los deriches voladores o escuchar el canto insistente de los pájaros. Su movimiento describe un

GALERÍA
DE PAPEL

tiempo en espiral, un eterno retorno: al volver al inicio ya están en otro lado, en un punto distinto, en otra situación. Como el río de Heráclito donde no logramos bañarnos dos veces porque “Todo se mueve y nada permanece”.

ADN

Para científicos y filósofos de distintas épocas el universo es matemático o se modela matemáticamente. Los pitagóricos afirmaban que estaba compuesto por números. “El número gobierna el universo”, expresaba el mismo Pitágoras. Max Tegmark, astrofísico del MIT, en sus estudios sostiene que “la realidad última es puramente matemática”. Ambas ideas están en armonía con el trabajo de Crespín, pues sus obras emergen del cálculo y se hacen partes constituyentes del cosmos.

El desplazamiento de las piezas por el espacio está definido por fórmulas, calculadas a través de algoritmos que diseñan el comportamiento de los elementos geométricos. La danza de los círculos, triángulos, líneas o cuadrados es meditada por el artista y modelada matemáticamente a través de un programa en el ordenador. Este calcula las instrucciones que manda a los motores para que se materialice el *performance*.

La correspondencia de estas obras electrocinéticas con la estructura de la realidad física y nuestra condición espiritual excede lo meramente metafórico. La razón es esa esencia matemática de su ADN. La cual, además de sostener el proceso creativo, les permitiría existir en soportes futuros.

Ellas serán meditadas por almas aún inexistentes, restauradas con materiales quizá desconocidos e interpretadas de formas imposibles de vislumbrar. Aquí el arte, entonces, está más allá de los materiales y sistemas tecnológicos del presente. También de los conceptos y explicaciones. Hay que seguirlo en el flujo de lo intuitivo por el artista. Rastrearlo a través de algoritmos y cálculos. Sopesarlo en la misteriosa liviandad de las figuras flotantes. Es ahí donde lo estético se manifiesta y expone relaciones visibles e invisibles, presentes y futuras.

LA DANZA ELECTRÓNICA

En el trabajo del artista, la energía del pensamiento y la energía del medio ambiente están imbricadas, forman una compleja trama de correspondencias científicas, aritméticas, sociales, poéticas y espirituales. Las hebras de semejante



tejido fueron hiladas siguiendo métodos propios de la informática y la electrónica. Sin embargo, esta labor no circunscribe sus límites a la programación, diseño y manufactura de los circuitos. El soporte técnico, la computación y los sutiles mecanismos que permiten el movimiento de las piezas cumplen una función más noble: materializan el impulso creativo, exhiben el ADN matemático en un contexto físico.

Motores paso a paso, *software* personalizado, circuitos impresos, microcontroladores: todo está presente, pero nada aparece en escena. En la suma de esos elementos –precisos, limitados, estructurados– la obra despliega equilibradamente su danza. Los límites físicos que el sistema sugiere están vinculados a la *performance* diseñada previamente.

Los motores, determinados por su diseño, tienen una mínima unidad de movimiento, los hilos deben mantener una tensión y hay una velocidad del desplazamiento de las figuras, entre otros factores. Asimismo, el espacio donde están ubicadas tiene unas condiciones, una naturaleza y su propia tecnología asociada. Hay una memoria del lugar, la cual puede ser muy antigua como ocurre en el Museo del Louvre o en la Casa de la Hacienda La Trinidad. Los cuerpos de los espectadores tienen hábitos, dimensiones, tempera-

tura, estremecimientos emocionales y la cultura los atraviesa.

La danza electrónica, aunque sumida en toda esa complejidad, es un sereno equilibrio, un gesto estético y una evidencia de lo pensado. Similar a un funámbulo suspendido en el espacio, la obra vincula dimensiones humanas y no humanas. Sigue el flujo de la existencia y nos señala otros modos de existir.

Elias Crespin no fabrica objetos técnicos. Su obra no es tecnológica. No hace de la tecnología un tema, un fin o un ámbito de reflexión. Mecanismos, circuitos, cables y computadoras son absolutamente invisibles en la puesta en escena, están ocultos a la vista. Él crea sistemas cinéticos, modos de reconfigurar el tiempo y el espacio. Sus proyectos son enigmáticos, pues detrás de la delicada exactitud está vibrando el misterio de la existencia. En toda su propuesta hay un llamado al silencio y al asombro, hay paz y temblor, meditación y estremecimiento. A experimentar los enigmas de nuestras propias incertidumbres.

Humberto Valdivieso



Del cinetismo pasado al renovado de Elías Crespín

*[...] Ya que todo se mueve, repitámoslo tantas
veces que logremos retenerlo;
ya que todo cambia, fijémoslo una y otra vez
hasta que lo olvidemos.*

*[...] Lo que permanece no son los objetos, sino
la acción.*

El espacio remite al tiempo.

TERESA LANCETA ARAGONÉS, 2007

La historia del arte venezolano de mediados del siglo XX, y la de ahora, en este 2025, se encuentran en una palabra que remarca la importancia de un modo de hacer determinante de nuestra particular manera de representarnos ante el mundo: cinetismo. Pero ¿qué une al cinetismo pasado con este cinetismo que ahora se nos presenta?

Antes de argumentar el hilo que nos conduce de aquel cinetismo a este otro, consideremos que la definición de lo cinético –pasado o nuevo– se encuentra en la importancia de conocer, manejar y expresar el movimiento, sea real o apariencial.

Su más simplificada definición se encuentra en el movimiento por el movimiento unido a la preponderancia de sus elementos formales; pero su complejidad, al contrario, escapa de lo formal, pues el movimiento se expresa como transformación del espacio-tiempo.

Este último, como el lugar experiencial en el que nos encontramos con ese objeto realizado, intencionadamente, para atrapar la esencia de las vicisitudes que encierran una espiritualidad activa y contemplativa, capaz de emerger desde lo inconmensurable que caracteriza la obra de los artistas que, como Elías Crespín (1965), reflexionan y actúan en este modo de hacer específicamente venezolano.

Para comprender esto es necesario tender puentes entre el anterior cinetismo y el que ahora se nos presenta. Este que nos impele a hablar y a devolver nuestra mirada a lo cinético de mediados del siglo XX en Venezuela, a revisar de nuevo sus postulados y conducirnos, inevitablemente, a una visión nostálgica de aquel país.

Un país que soñó hasta la década de los ochenta con los *Penetrables* de Jesús Soto, con los juegos ópticos cromáticos de Carlos Cruz-Diez o con los *Solar* de Alejandro Otero. Venezuela se mostró en aquel momento bajo la óptica de la desmaterialización y rematerialización cinética, colectiva, urbana y participativa, de la que se esperaba una construcción de la realidad en común.

El cinetismo, pasado, buscaba acercarnos a una suerte de metáforas de realidad, centradas en la necesaria experimentación del espacio-tiempo que nos atrapa en el movimiento en

GALERÍA
DE PAPEL

el que, como escribiría Gaston Bachelard: “[...] Solo en el dominio estético podremos encontrar valores sintéticos comparables a los símbolos matemáticos. ¿Qué poeta nos dará metáforas de este nuevo lenguaje? ¿Cómo llegaremos a imaginar la sensación de lo temporal con lo espacial? ¿Qué visión suprema sobre la armonía nos permitirá coordinar la repetición en el tiempo con la simetría del espacio?”¹

La deseada visión del cinetismo, pasado, respondía al manejo del lenguaje en ese artista que manejaba el movimiento real o apariencial, en tanto dominio estético-formal o científico, a su comprensión del espacio-tiempo, a su armonía despersonalizada y participativa, unida a una perspectiva de occidentalidad y universalidad que perdió progresivamente su fuerza en el panorama nacional.

Los cambios culturales, sociales y políticos acaecidos en la Venezuela de los años ochenta y noventa trajeron como consecuencia el cuestionamiento del cinetismo, como expresión vanguardista del arte venezolano, junto a los ensueños modernos de Venezuela. Ambos, cinetismo y modernidad, parecían desaparecer o desmaterializarse en un país que paulatinamente desmantelaba su sistema de existencia anterior y, con ello la pérdida de vigencia de los símbolos de representación venezolana en el imaginario colectivo, pero que, para otros, mantenían su capacidad de extenderse en el tiempo.

Cinetismo, el pasado, que se dilata en el momento en que el artista Elias Crespín argumenta que todo comenzó con el Cubo de nylon de Jesús Soto de 1984, que pudo ver en el Museo de Bellas Artes de Caracas en el año 2000. Crespín procede de una tradición cinética, localizada en el territorio venezolano, de la cual se alimentó, en especial de ese Cubo de nylon en el que encontró y expandió –lo que Bachelard se preguntaba– la visión de la armonía que le permitiría, como artista, coordinar la repetición en el tiempo con la simetría del espacio. Crespín retorna a las armonías cinéticas que le preceden, las dilata a su tiempo a través de un concienzudo proceso de investigación y de programación en el que las casi imperceptibles líneas del nylon sostienen a las sutiles, e igualmente casi aéreas en su ligereza, formas geométricas.

El artista, con ellas, pareciera bordar el espacio a través de sugerentes y lúdicas intervenciones, programadas a través de pausados juegos de movimiento visible en las delicadas varillas de acero suspendidas al techo por hilos de nylon que juegan con el espacio-tiempo en el que opera la acción de su particular expresión.

El cinetismo de Crespín no es el cinetismo pasado, ese que puebla el imaginario de los venezolanos o el de las grandes páginas de la historia del arte cinético de mediados del siglo XX. El cinetismo de Crespín es otro: más puro que el que sus predecesores esperaron lograr, más armónico que el de sus antecesores y mucho más contemplativo en la detención que exige al espectador, donde la participación se reduce a la mirada.

La obra de Crespín, en este sentido, es impura, ha dado un paso más allá de la pureza cinética, que le antecede, supera su rigurosidad y la participación del espectador. Debido a que las lentas variaciones del movimiento, logradas por el artista, se encuentran contaminadas por el tiempo y la reflexión transcurrida desde la visión del Cubo de nylon de Soto hasta la materialidad de su obra actual, en la que, deliberadamente, detiene al espectador en la contemplación de la armonía que nos permite atrapar la esencia de ese espacio-tiempo planificado por él mismo.

En sus obras, cada nylon es un vaso comunicante entre el aspecto tecnológico oculto –ese que se encuentra encerrado en la blanca caja contenedora– y el deseo de lo geométrico de hacerse real en medio de su apariencial y construida presencia. Estas formas que dependen por completo del movimiento generado más allá de nuestros sentidos o percepción. Algo las mueve, pero ¿dónde está?

Crespín, convierte al cinetismo en un cinetismo renovado, en medio de un retorno múltiple: estético, sensible, evocativo y contemplativo, con el que se sitúa en un más allá de la pureza, más allá de lo cartesiano o de lo científico, apropiado para este particular modo de hacer artístico, en el que se atrapa –aunque sea por un instante– el espacio y el tiempo sin tipo alguno de distinción.

Un cinetismo renovado, un neocinetismo el de Elias Crespín, cargado de las relecturas de una tradición expandida, dilatada, a otros territorios

tanto físicos como emocionales, alejados de la grandilocuencia cinética pasada, donde el mensaje —o el no mensaje del artista— se encuentra en una novedosa manera de atrapar la realidad, esa que solo es manifestada por el dominio de las sensaciones estéticas que provienen de la razón.

Crespin crea metáforas con un lenguaje predominantemente visual, del que es preciso conocer la tradición del arte que nos configura para poder interpretarlas y entender cómo su propuesta se nos presenta en los casi imperceptibles nylons de sus obras, y cómo por medio de ellos se nos invita a comprendernos en tanto vasos co-

municantes de materialidades que juegan con el espacio y el tiempo inasible, pero que, en el juego de las sombras, expresan continuamente su permanencia y escriben una nueva página en el cinetismo venezolano, ahora más reflexivo, privado y contemplativo.

Elizabeth Marín Hernández

Notas:

- 1 Gaston Bachelard citado por Elena Oliveras en: *Arte Cinético y neocinetismo. Hitos y nuevas manifestaciones en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé Arte. 2010, p. 252.



GALERÍA
DE PAPEL



Elias Crespín. Biografía

1965 Caracas (Venezuela), vive y trabaja en París. Elias Crespín es un artista venezolano nacido en Caracas, donde estudió ingeniería informática. Su formación en programación y codificación lo llevó a sus primeros experimentos artísticos en 2002, culminando dos años después con la creación de su primera obra, *Malla Electrocinética I* (2004).

Su práctica se sitúa en la intersección del arte cinético, la robótica y la abstracción geométrica. Combinando un conocimiento profundo de las tecnologías digitales con sensibilidad artística, explora las conexiones entre la abstracción, el movimiento y el lenguaje digital. Desde 2004, sus obras se han exhibido regularmente en eventos culturales internacionales y en instituciones prestigiosas como el Grand Palais, la Maison de l'Amérique Latine y el Musée de la Musique en París; la Fundación Boghossian en Bruselas; el

Ullens Center for Contemporary Art en Pekín; Diriyah Art Futures en Riad; y el Museo de Bellas Artes de Houston, Texas.

Sus obras forman parte de importantes colecciones públicas y privadas, incluyendo las del Museo de Bellas Artes de Houston, El Museo del Barrio en Nueva York, el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) y la Fundación de Museos Nacionales de Venezuela.

En 2020, su obra *Onde du Midi* ingresó a la colección pública del Museo del Louvre, donde está instalada permanentemente en la Escalera del Midi.

En 2024, el artista se incorporó a la colección permanente del Nelson-Atkins Museum of Art en Kansas City con su obra *Grand HexaNet*, consolidando aún más su reconocimiento en la escena internacional del arte contemporáneo.