

LENGUAJE Y VOCACIÓN POLÍTICA EN EL
ARTE CONTEMPORÁNEO



SANDRA PINARDI

CUADERNOS DE LA SALA N°3
CARACAS, 2016

LENGUAJE Y VOCACIÓN POLÍTICA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO



SANDRA PINARDI

CUADERNOS DE LA SALA N°3

LENGUAJE Y VOCACIÓN POLÍTICA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Texto

Sandra Pinardi

Editor

Sala Mendoza

Documentalista

Issak Ruiz

Fotografías

Galería Carmen Araujo Arte

Rafael Núñez

Ricar2

Coordinación editorial

Patricia Velasco Barbieri

Concepto editorial y diseño

Verónica Velasco

Impresión

Grupo Intenso

Tiraje

150 ejemplares

ISBN

Comité de redacción

Ariel Jiménez

Luis Perez Oramas

Luisa Mariana Pulido

Mary Martínez

Patricia Velasco

Rafael Castillo Zapata

Willy Mckey

Los Cuadernos de la Sala reúnen textos referenciales y contemporáneos para alimentar la reflexión sobre las artes, sus fundamentos teóricos, su historia, su práctica y sus vínculos reales o posibles con otras disciplinas artísticas, y con la cultura en general.

.....

Lenguaje y vocación política en el arte contemporáneo de Sandra Pinardi fue la conferencia inaugural que abrió, en el año 2017, la segunda cohorte del Diplomado de Arte Contemporáneo dictado en la Universidad Metropolitana, Caracas, Venezuela organizado por la Sala Mendoza y el Departamento de Extensión de dicha universidad.

El problema de las relaciones entre “arte” y “política” tiene larga data en la historia del arte, sin embargo, es en la escena contemporánea dónde pareciera que intentar concretar estas conexiones, estos vínculos, se ha convertido en una exigencia que determina la mayor parte de las búsquedas y estrategias de la producción artística. Por ello, uno de los atributos o características a las que se apela para distinguir –y también definir– aquello que llamamos, en un sentido categorial, “arte contemporáneo”, y que permite distanciarlo teóricamente del arte moderno y de sus principios rectores, es su *vocación política*, es decir, el hecho de que intenta –o persigue– abandonar sus propios ámbitos para contaminarse de los problemas del mundo y los hombres, y para lidiar con ellos.

Esta exigencia, esta *vocación política*, y el modo como se propone y se lleva a cabo, establece dos condiciones de posibilidad para las obras de arte contemporáneo, por una parte, son contemporáneas aquellas obras que sean capaces de instaurar un contacto directo, evidente, con “la realidad” y sus modos de proceder, y por la otra, son contemporáneas aquellas obras que intervienen de alguna manera en la realidad que las circunda, en la que acontecen.

La idea de una *vocación política* ha tenido, en los últimos años, diversas interpretaciones tanto en lo que respecta a la forma misma en que podemos –o debemos– comprenderla, como con respecto a las estrategias de las que se vale para concretar ese actuar político que busca realizar. En cualquier caso, la *vocación política* del arte contemporáneo es distinta a aquella que, en el arte moderno, estaba exclusivamente vinculada al “arte comprometido” o al “arte de denuncia”, no implica necesariamente un ejercicio de minorías o de resistencia, ni tampoco un intento explícito de subversión con respecto de algún estado de cosas dado. Esta *vocación política* contemporánea es más amplia, ya que contiene esos modos canónicos del compromiso, la denuncia y la subversión, pero se expone también en obras que a primera vista pueden parecer puramente reflexivas o meramente expositivas, siempre y cuando su condición expositiva verse sobre el mundo histórico-cultural o acerca de diversos aspectos de la memoria, o cuando abandonando su objetividad se inscriben como un comentario sobre la cotidianidad y los discursos que pueblan el mundo, o cuando requieren para cumplirse de la interacción efectiva de los espectadores, o cuando reflexionan sobre las condiciones de su propio decir, de su aparición, sean estas condiciones poéticas o institucionales. En efecto, las obras contemporáneas ejercitan su instancia política sea explorando diversos mecanismos desde los que “ponen en crisis” las representaciones,

sea gestionando la memoria y el pasado, sea agrietando las prácticas del espectáculo y el consumo propias de nuestro mundo contemporáneo.

Creo que para ingresar al espacio de las artes contemporáneas es imprescindible indagar acerca de esa *vocación política*, ya que ello nos permite no sólo comprender sus estrategias y formulaciones, sino también el lugar que buscan ocupar en el tejido socio-cultural. En términos generales, esta *vocación política* tiene que ver fundamentalmente con dos elementos, primero, con el deseo del arte contemporáneo de producir una auténtica reflexión sobre lo político: su contextura, sus fórmulas y estrategias, así como los modos en los que se concreta en el mundo actualmente; segundo, tiene que ver con la búsqueda del arte de nuestros días de **dar lugar** a la aparición de nuevos y distintos espacios de “comunidad” y comparecencia, de otras formas de encuentro, de posibilitar diversos modos de establecer un “entre-todos” más allá de las clásicas determinantes de la identidad y el reconocimiento.

En este sentido, la idea central –o la tesis– de esta presentación es que en el arte contemporáneo lo político no es un estilo, una característica o un elemento accesorio, es decir, la *vocación política* no es una opción entre otras, sino que por el contrario es consustancial al modo cómo se comprende –se delimita o se concibe– la obra de arte contemporánea en sí misma. En efecto, la obra de arte contemporánea se propone como un acontecimiento que en su darse instituye –o instauro– comunidades, no se piensa como un objeto ni como una representación sino como un *lugar* de comparecencia. Este acontecimiento de concurrencia que quiere ser la obra de arte tiene como atributo fundamental que se produce porque la “obra” se propone como un “acto de habla”, una “enunciación”, es decir, como “lenguaje performativo”¹. En otras palabras, la obra de arte contemporánea quiere ser un acontecimiento de lenguaje, un evento del *decir* que, instalado o inscrito en diversos tipos de materialidades, provoque el advenimiento de pluralidades interpretativas, así como la configuración de una red que involucre a la totalidad de singularidades que la interpretan en un “común”² que no los haga perder su individualidad, que tampoco los comprometa a reconocimientos identitarios.

¹La idea de “lenguaje performativo” tiene su origen en el verbo “toperform”, que significa “hacer”, “ejecutar”, “realizar”, y designa ese modo de darse el lenguaje en el que éste se realiza como una actividad social, sea colectiva o individual. La “performatividad” es la capacidad del lenguaje para realizar una acción. Las acciones lingüísticas, enunciaciones o actos de habla, se concretan como “instauraciones”, es decir, insertan en el entorno pragmático entidades antes inexistentes: la propia acción del decir y las consecuencias que de ese decir se generen. En este sentido, lo performativo no tiene que ver tanto con el contenido proposicional, sino más bien con la estructura de la interacción comunicativa, con el rol cultural y social que cumplen y, sobre todo, con la configuración del mundo que involucran.

²Lo “común” es aquello que es, por definición, inapropiable; aquello en lo todos los hombres participan, hacia lo que están todos convocados, pero que no puede pertenecer a ninguno: es el principio de lo público, el ámbito en el que acontece la acción política.

Para hacer esta proposición partimos de la premisa de que teóricamente, en los ámbitos de las artes contemporáneas, la idea de lenguaje ha dejado de poseer una definición instrumental (como un útil para expresar ideas, pensamientos o afecciones) y se concibe como la forma por excelencia de la praxis humana³, y por ello mismo, como una instancia que posee siempre una consistencia fundamentalmente ético-política.

Es necesario apuntar que este cambio en la noción de lenguaje no sólo atañe a las artes, en la cultura contemporánea en general la idea de lenguaje ha sufrido modificaciones importantes-se ha desplazado podríamos decir-y no sólo se comprende -o se concibe- como un sistema de signos referenciales, a la manera como históricamente se ha hecho, sino que ha adquirido una dimensión ontológica, inscribiéndose en el mundo como una realidad transindividual que se propone -o se concibe- en términos de la facultad -la potencia- misma de decir, propia de los animales humanos. Una facultad o potencia que está relacionada íntegramente con el hombre, con sus pensamientos y su cuerpo, con sus miradas y sentimientos, y que se puede concretar en diversos tipos de acciones, y realizarse a través de múltiples tipos de elementos.

Creo que antes de continuar es necesario preguntarnos acerca de *¿cómo se entiende este desplazamiento de la idea de lenguaje desde un "sistema" a una "facultad", y qué importancia tiene este desplazamiento para comprender la vocación política del arte contemporáneo?*

Primero, debemos apuntar que de lo que se trata es de comprender que, ontológicamente, en el animal humano la función lingüística es siempre, también, una acción política, y que la función política es siempre, también, una acción lingüística: el *decir* abre con su puro suceder el espacio de lo público. Se considera, entonces, al lenguaje como una realidad transindividual que presupone por sí misma el intercambio público. Cuando alguien se convierte en un sujeto del decir, habla no sólo como un ser individuado, sino siempre también como un ser social perteneciente a esa realidad transindividual que le permite ser, en el espacio de la comunicabilidad. A menos que se involucre en esa realidad transindividual no puede desarrollar ningún rasgo individual, en este sentido, la facultad del lenguaje -el *poder decir*- es inseparable de la posibilidad que tiene un hombre de convertirse en sujeto, debido a que la posibilidad de ser sujeto está íntimamente vinculada con la interacción con otros. Una vez que es un sujeto del decir pertenece al dominio transindividual del lenguaje, e igualmente se constituye

³El lenguaje, en su aspecto performativo, opera a partir de enunciados capaces de inscribir o instaurar en el mundo "cuerpos significantes" antes inexistentes así como de producir los efectos que nombra. Por ello, es la forma por excelencia de la praxis humana en la medida en que tienen la fuerza de realizar la acción que nombran generando un nuevo estado de cosas.

como un “sujeto político” en la medida en que el *poder decir* es justamente lo que hace aparecer al hombre en la esfera de lo público: lo hace aparecer, a la vez, como un ser completamente diferente –singular- pero absolutamente incrustado al interior de una multitud de sujetos lingüísticos todos conectados a los demás por el *decir* mismo.

Hablamos de la facultad de decir, la praxis humana por excelencia, cuyas concreciones son los “actos de habla”, las “enunciaciones”, eso que denominamos lenguaje performativo. El lenguaje performativo, en general, está definido por las mismas determinantes que las conductas ético-políticas, ambas son contingentes, inestables, se dan en términos de una inseparabilidad entre el producto y la acción que lo realiza, y su acontecer instituye necesariamente la esfera pública, el entre-todos. En efecto, los “actos de habla” son siempre singulares y contingentes, y a partir de ellos el lenguaje no es comprendido como una producción (*poiesis*) tampoco como un instrumento de conocimiento (*episteme*), sino como un modo de acción. Un lenguaje entendido como un campo de significación que se encuentra en perpetua transformación, y en el que se hace referencia a un conjunto de reglas que tiene como naturaleza los usos discursivos mismos, a partir de su reiteración y desplazamiento. Todo acto de habla lleva implícito, como condición de posibilidad, la instauración en el mundo de efectos performativos gracias a lo que operan como una posibilidad constante de decir algo otro, algo nuevo. En cada acto de enunciación, el lenguaje además de ser reiterado, es actualizado y renovado, debido a que nunca están de una vez y para siempre completos. Debido a que son inestables, y son también siempre susceptibles de reapropiación, los actos de habla marcan un espacio en el cual toda idea o concepción puede volverse contra sí misma, y puede en esa misma medida producir rearticulaciones que ponen en crisis las normas y significados legitimados. De allí que el lenguaje performativo sea eminentemente político, ya que la capacidad transformadora de las enunciaciones las hace potenciales portadoras de nuevas significaciones, aptas para quebrar los contextos anteriores y asumir ilimitadamente otros nuevos.

La praxis lingüística es un atributo característico de nuestra especie. Diferente a la comunicación animal, en la que cada signo corresponde a una determinación ambiental determinada, en el *decir* humano las unidades de sentido son simultáneamente arbitrarias y funerarias, es decir, el decir del hombre se constituye a partir de la articulación de elementos que son en sí mismos insignificantes, y cuya significación aparece como una función del sistema de relaciones que se crea entre esas unidades de sentido, como de las conexiones que se establecen entre las enunciaciones concretas y el contexto en el que acontecen. Gracias a ello, el lenguaje humano es independiente de las condiciones ambientales y puede sobrevivir a su acontecimiento, se despliega como discurso. El discurso es una constitución social y política en la que los elementos adquieren su

significado a partir de relaciones diferenciales, contextuales y contingentes. Siendo la facultad de decir un atributo biológico compartido por todos los miembros de la especie, algunos pensadores contemporáneos piensan en esa facultad como **el órgano biológico de la praxis pública (de la política)**⁴. Decir, así como mirar o respirar, son acciones que manifiestan la forma de vivir de un organismo biológico particular. Al hablar de facultad de decir, entonces, estamos refiriéndonos a un legado biológico común a la especie toda, que no corresponde en absoluto a una clase de enunciaciones posibles, sino simplemente a la habilidad de enunciar. Una facultad informe, vacía de contenido, un poder indeterminado, siempre heterogéneo a cualquier acción especificable.

La segunda parte de la pregunta, a saber, qué importancia tiene para comprender la *vocación política* del arte contemporáneo esta nueva forma de comprender el lenguaje como órgano biológico de la praxis política, como facultad del decir, tiene su respuesta en la idea de “enunciación”, de “acto del lenguaje”, es decir, en el hecho de que la “obra de arte” en sentido estricto no es el producto material de la actividad artística: no es propiamente el objeto, la imagen o la “cosa”, sino el “evento” de comunicabilidad que gracias a ese producto se provoca. En efecto, la “cosa” artística en realidad opera básicamente como un dispositivo para que la “obra de arte” se produzca, y ésta –la obra de arte– es la situación que desde ese dispositivo se propicia y el sistema de conexiones tanto físicas como significativas que desencadena. En otras palabras, entendida como “enunciación” la obra es más su *obrar* que el objeto que da lugar a ese obrar. Es en este sentido que estos “acontecimientos del decir”, con su pura aparición provocan una acción política, aunque sea únicamente porque abre un “ámbito público” de comparecencia. Como anuncian muchos pensadores contemporáneos, estas obras de arte son un acontecimiento que genera comunidad, que desencadena un entre-todos provisional y cambiante, bajo la forma indeterminada de la comparecencia efectiva de los otros y de lo otro, y a partir del establecimiento de un plexo de relaciones contextualmente situado⁵.

Una primera forma en que podemos comprender esta “generación de comunidad” es en el hecho de que la obra de arte contemporánea se cumple, se realiza, sólo ante la presencia de otro (el espectador que la percibe, la piensa y descifra, o aquel con el que interactúa). Pero esa no es la única forma de comunidad que genera, lo hace también

⁴Así lo hace, por ejemplo, Paolo Virno, Giorgio Agamben o Roberto Esposito.

⁵Por ejemplo, el arte se presenta para Jean-Luc Nancy como un espacio limítrofe o un umbral, como el lugar para una comunicación que es pura comunicabilidad, una comunicación sin significado, gozada como fin en sí misma o finalidad sin fin. El arte, el hacer del arte y su esencial incompletud, delimitan así un espacio que no puede ser para la comunión ni para la comunicación, sino para el contacto y la articulación entre una pluralidad de singulares, entre textos y contextos heterogéneos, y en la que lo que funda es la conexión articulada y provisional.

cuando gestiona la historia y la memoria, cuando se realiza como instalación, cuando se vincula con su tradición sea de forma crítica o por la vía de la reinterpretación, cuando apela a estrategias como la ironía, el montaje, el archivo, la apropiación, la alegoría. En definitiva, la generación de comunidad es un efecto inmediato del acontecimiento del decir, en la medida en que el decir es la acción de un cuerpo que se inscribe en el mundo incorporándolo inmediatamente a la trama de conexiones que lo constituyen.

En el arte contemporáneo esta *vocación política* es fundamental, es decir, el arte contemporáneo es fundamentalmente una praxis. Qué significa eso: que la obra contemporánea se hace –se produce– para que algo “*tenga lugar*” o para “*dar lugar a*” algo. Esta *vocación política* se realiza debido a que son toda ellas, las obras del arte contemporáneo, obras del tránsito y del cuerpo, no importa si son pinturas o instalaciones, performances o fotografías. Son ejercicios para una experiencia que no es puramente visual o intelectual, una experiencia en la que la significación se produce *desde y como* un entramado de discursos, a partir de un “acto de habla”. Están hechas de elementos cotidianos, elementos a la mano (esos que pueblan el mundo ordinario), de fragmentos y señas, de trozos de otros discursos y texto (a la manera del collage o de la fotografía, como documentos que se encuentran con el mundo para constituirlo). Están hechos además para interpelar al espectador de un modo “integral”, no sólo a su vista o su pensamiento, sino a su cuerpo, a sus tránsitos, a sus discursos, a sus conocimientos, a sus formas de vida; y para encontrarse –acercarse, hacerse contiguas– al mundo en distintos niveles, territorializando o desterritorializando diversos discursos a la vez, agenciando distintas operaciones. En definitiva, estas obras son enunciaciones de un sujeto político, un sujeto que no es personal, subjetivo e inmanente, sino que es transindividual, es un “entre-todos”: una cultura, una forma de vida y unas circunstancias. En este sentido, la *vocación política* del arte contemporáneo no es un problema estético, temático, intelectual o reflexivo, un asunto de “ideas” o de voluntad crítica, sino que es propiamente su *modo de existencia*: las obras se proponen como puntos de inflexión –acontecimientos o enunciaciones– que abren espacios provisionales, y heterogéneos, para la conformación de lo común, al establecer conexiones entre diversos territorios de la trama cultural.

En tanto que enunciaciones, el *modo de existencia* del arte contemporáneo tiene como propósito “hacer lugar a lo común”. En la cultura contemporánea, este *modo de existencia* se inscribe haciendo vacilar el ordenamiento y las estrategias fundamentales que determinaron y definieron *la modernidad artística*⁶. Por ello, está conformado por

⁶Por modernidad artística delimitamos el amplio proceso histórico que va desde el Romanticismo hasta el arte moderno.

un conjunto de producciones artísticas que, excediendo la noción tradicional de “obra”, procuran el advenimiento de una significatividad que explicita su “tejido con el mundo” convirtiéndose en instancias potenciales, dispositivos, gracias a los que los “objetos del arte” se exponen como presencias “brutas” tensadas hacia la significación, y no como la concreción de alguna estructura ideal –sea crítica o subversiva-, tampoco como un encadenamiento de argumentaciones ideológicas.

Las producciones artísticas propias del arte contemporáneo se instalan culturalmente como unas *co-presencias de heterogeneidades*⁷ en la que los síntomas de esta época, esta sociedad o cultura, se trazan en detalles ínfimos, cotidianos, corrientes. Unas *co-presencias de heterogeneidades* que son siempre un complejo entramado de vestigios y desechos del mundo, de discursos históricos o teóricos, una suerte de archivo de fórmulas culturales, y que lejos de establecerse como in-formaciones clausuradas y completas, se comportan a la manera de una acumulación de “superficies” que dejan traslucir sus capas subterráneas y cuyo poder “subversivo” es justamente esa peculiar construcción de *lo común* que intentan, y que les permite operar como espacios de comparecencia, de comunidad. En la medida en que se instalan como unas *co-presencias de heterogeneidades* involucran la supresión, anulación o corrección de las fronteras entre práctica y crítica, entre estética y política, entre obra y lenguaje, entre acontecimiento artístico y mundo.

En efecto, se apropian de cualquiera de las diversas prácticas simbólicas y discursivas que pueblan el mundo constituyéndolas en un “lugar” de reflexión y/o exploración, por ello, en el arte contemporáneo se sustituye la plenitud compositiva (las estructuras delimitadas y cerradas) por unos objetos más o menos indeterminados compositivamente, que se estructuran como conjunto de tensiones significantes, conjunto de fuerzas, y que consolidan sus “proposiciones” y “significaciones” en el encuentro –siempre provisional e imprevisto- de algún discurso exterior, cotidiano, circunstancial. Estas tensiones significantes se despliegan en pluralidades de sentidos, se diversifican, porque están entregadas al concurso de una gran cantidad de elementos exteriores y heterogéneos. Esta capacidad de hacer-se sitio y situación, de ser partición y repartición significativa, convierte a estas obras en una suerte de “entidades volitivas” –que requieren y exigen, que desean y necesitan- cuyo dinamismo puede ser comprendido como un impulso de des-alejamiento⁸, es decir, cada elemento opera como una instancia que se des-aleja

⁷Jacques Rancière propone esta idea de una “co-presencias de heterogeneidades” cuando indaga acerca de las relaciones entre política y estética.

⁸“Des-alejamiento” entendido en términos Heideggerianos, como el modo de instaurarse en el “ser” en el mundo, en tanto que significación y sentido.

tanto de las demás como de su entorno o contexto, cada elemento opera como una señal, una dirección, una potencia y una capacidad de recuperación de algo exterior, extranjero, inconmensurable, radicalmente heterogéneo.

ENTRE ARTE MODERNO Y ARTE CONTEMPORÁNEO

A continuación, intentaremos ahondar en este planteamiento, haciendo algunas comparaciones muy escuetas entre el arte moderno y el contemporáneo. Para realizar estas rápidas comparaciones, tomaremos sólo algunos aspectos, en los que el arte moderno y el contemporáneo se vinculan.

En primer lugar, ya el arte moderno había apelado a la idea de que una “obra de arte” debía suscitar una experiencia en el espectador, es decir, a concebir el arte como un artificio expresivo que se cumple, se realiza o se hace plenamente en el momento de su recepción, de su lectura. En este sentido, los objetos artísticos modernos se muestran como indicios o señales sobre los que hay que elaborar una interpretación reconstructiva.

Algunos ejemplos, en los inicios del Arte Moderno, el Cubismo analítico concibió que el cuadro -la presencia sensible- debía obligar al espectador a realizar una reconstrucción intelectual de aquello que se figuraba, proponiendo así una obra que depende, para su aprehensión, del ejercicio constructivo del sujeto que la observa. La obra por tanto se da -se cumple- en la experiencia de su recepción, en su lectura. Por su parte, décadas después el arte abstracto norteamericano, por ejemplo en la obra de Ad Reinhardt, invoca la obra como una experiencia cuando obliga a una permanencia de la mirada, a un cansancio del ver, como vía de acceso a la contemplación estética, como descubrimiento de lo que realmente está ahí expuesto y mostrado: la obra es una experiencia de revelación, descubrimiento y reconocimiento. Igualmente sucede en el arte cinético y sus tratos con el movimiento, en los que el contexto, el movimiento corporal y el deambular de la mirada constituyen ejercicios imprescindibles para la observación adecuada de la obra.

Sin embargo, en el arte contemporáneo pasamos de la idea de que la obra debe producir una experiencia activa, y no puramente receptiva o contemplativa, a pensar la obra misma como una experiencia o un acontecimiento. Llegando, en los casos más extremos, a entenderse como el despliegue de una actividad física, produciéndose entonces una idea sustantiva de experiencia, gracias a lo que la obra se dona como un ejercicio único e irreplicable en el espacio y el tiempo, como un ejercicio de interrelación



Pablo Picasso. *Mujer con Mandolina*, 1913.
Reproducción a medio tono sobre papel, 20,6 x 15 cm



Ad Reinhardt. *Abstract Painting*, 1963.
Óleo sobre lienzo. 152,4 x 152,4 cm

con el espectador, como en aquellas ocasiones en las que las acciones corporales improvisadas y efímeras son propuestas y comprendidas como sucesos estéticos, tal es el caso del performance o del happening, o de las instalaciones que modifican nuestra percepción del recinto todo en el que se encuentran.

Por otra parte, hay que notar que esta comprensión de la obra de arte como “evento del decir” no es exclusivo del arte contemporáneo, por el contrario, tiene antecedentes directos en algunas obras del siglo pasado. Un ejemplo son las “veladas dada”, en las que el espectador participaba activamente –y como cuerpo presente y actuante- en un espectáculo incomprensible e inusitado; igualmente lo es la conocida *Merzbau* de Kurt Schwitters en la que un lugar real –una casa- es en sí misma una obra que se modifica continuamente en la experiencia de su habitabilidad. También son acontecimientos –y no signos estables ni objetos permanentes-, las envolturas de Christos en virtud de las que el paisaje cotidiano se transforma y cambia las coordenadas de su comprensión, o los performance de Joseph Beuys y los trabajos de *Fluxus*, en tanto que todos ellos se proponen como una modificación activa, una interrupción, de los parámetros de comprensión y de aprehensión de la cotidianidad.

En este sentido, el hacer artístico que se concibe como acontecimiento puede desligarse de la artesanía formal y material para encontrarse en los objetos cotidianos y en los ámbitos públicos, en sus rastros y huellas, a partir de una suerte de conjuro intelectual e imaginario. Las obras que se inscriben en el mundo como acontecimientos se realizan, entonces, a partir del establecimiento de relaciones y de la donación de sentido por parte del otro, y en esa medida lo incluyen, lo involucran, lo solicitan y lo obligan a participar. Sin embargo, habría que afirmar que para lo que denominamos categorialmente arte contemporáneo, el “ser experiencia” no es una búsqueda, o un imperativo de realización, no es un deseo sino que es, más bien, un ingrediente, un “material” modesto sobre el que se estructuran las obras, sobre el que elaboran y proponen su sentido. Se da, entonces, un traslado de la idea de acontecimiento desde los espacios del deseo o de la finalidad, a los de la materialidad y la tecnología misma de realización.

En segundo lugar, Lyothard propuso acertadamente, que la vocación principal del arte moderno es –o fue- lo sublime, es decir, fue la producción de imágenes o representaciones imposibles e inciertas, que no se resuelven formalmente, y en las que se pretenden mostrar empíricamente las ideas trascendentales de la razón.

Muestras de esta tensión hacia lo sublime la encontramos en el arte moderno en aquellas obras en las que se fuerzan los materiales y los objetos convirtiéndolos



Christo and Jeanne-Claude. *Wrapped Reichstag*, 1995.
Berlin, Alemania. Fotografiada por Wolfgang Volz



Joseph Beuys. *I Like America and America Like Me*, 1974.
Performance. Galeria Block, SoHo, New York

en forma intelectual y en significado. La encontramos, por ejemplo, en el *cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Kasimir Malevitch, una obra que es idea pura, que una absoluta intención moral que se encarna en una representación ausente que pierde todo atributo, una representación fronteriza que crea las condiciones necesarias de la reflexión del sujeto en una materialidad que es, en sí, ausencia de forma y soporte casi vacío. Igualmente, los cuadros cortados, heridos, de Lucio Fontana hablan de una idea que ya no es evocación o alusión sino que pretende hacerse presencia física, hablan de la disolución del espacio ficcional e ilusorio propio de la pintura, convirtiendo la virtualidad en hendidura real. El arte efímero en general tiene que ver con esta idea de una "imagen imposible" en tanto que no permite consolidaciones permanentes ni apropiaciones, sino que lo único que deja son rastros y huellas de su acontecer. En ellas se explora, hasta el límite, la condición incierta e imposible que podían tener las imágenes, y a través de ella, el arte reflexiona e indaga acerca de su propio modo de presentarse, de su forma y de las condiciones que lo hacen posible, convirtiendo la experiencia estética, entonces, en problema, en pregunta y discurso.

En este sentido, en el Arte Contemporáneo, a diferencia del arte moderno, la imposibilidad, la contradicción y el secreto no son propiedades de la imagen o de la cosa –de la obra– sino del plexo de relaciones intelectuales que pone en juego, que expone y supone. La consolidación implica, a posteriori, un desplazamiento –un cambio de territorio– gracias al que el decir de la obra, la reflexión y la pregunta que proponen, no se engrana en la forma, en la imagen o la representación, sino que se erige y se encuentra en el tejido de relaciones contextuales, a la vez sensibles e intelectuales, que el objeto estético invoca y desencadena con su presencia. En otras palabras, la presencia visual en sí misma puede no inquietar, puede ser francamente evidente, lo inquietante es el plexo de relaciones que la constituye. Es así como el Land Art, por ejemplo, en la producción de sus intervenciones sobre la naturaleza física inscribe en el mundo una representación visual imposible, ya que en virtud de sus dimensiones se nos presentan como una estructura que no se puede ver u observar en su totalidad en condiciones normales, una estructura que se mira cuando se la recorre, cuando se la transita, que se mira entonces desde una recomposición de fragmentos; o una estructura que sólo podemos ver por medio de instrumentos y a través de reproducciones documentales (fotografías aéreas, por ejemplo). Por ello mismo, proponen un mirar mediatizado y fragmentario, desde el que interpelan lo visual atendiendo al sistema de relaciones que se debe construir para poder mirarlas. El ver se hace entonces una experiencia corporal de recorrido, un tránsito para recomponer fragmentos, vistas.

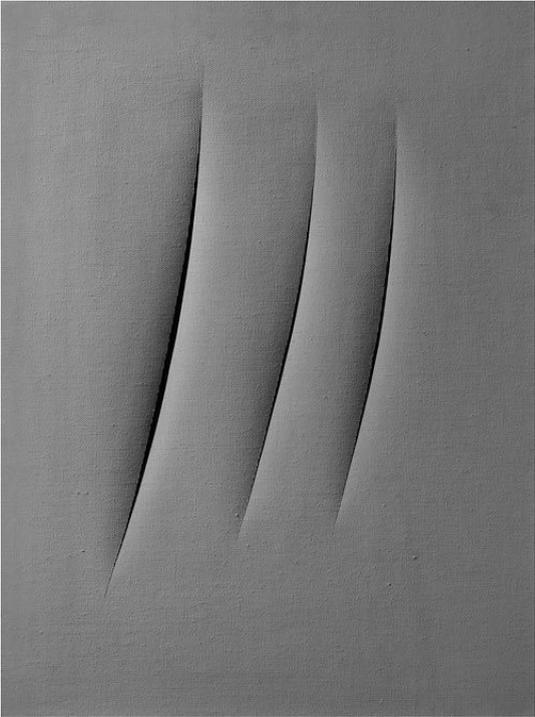
En tercer lugar, el Arte Moderno se afirma como arte al desconocer la verosimilitud, se comprende como un lugar para la utopía y para realización de lo posible, como

un espacio para el encuentro de lo que aún no ha sido, de lo no elaborado y de lo imaginado, en una suerte de impulso redentor. Por el contrario, podemos ver que en el Arte Contemporáneo, esa condición “artística” no es ni tema ni problema, por ello las obras se muestran como hechas de la misma textura del mundo en el que ocurren, de la realidad cotidiana, y se constituyen sustrayendo y apropiándose materialmente de sus signos y sus instancias significativas. Dentro de estas obras contemporáneas, que diluyen los límites entre ámbito artístico y realidad encontramos, por ejemplo, las intervenciones en lugares públicos las que, usando las formas, los formatos y los medios cotidianos, logran provocar drásticos actos de interrupción que obligan a detener la mirada y a elaborar una reflexión que pone en jaque las convicciones y las creencias que se asumen como naturales y cotidianas, a saber, las intervenciones urbanas de Barbara Krüger que poseen la misma textura de la cotidianidad que desarman y critican.

De manera semejante lo hace el Video Arte desarmando sutilmente los cánones normalizados de la percepción en una forma perceptiva que posee en sí la textura del cuerpo y de la cotidianidad, por ejemplo, cuando se hacen propietarios de una temporalidad desfasada y de una estructuración absolutamente fragmentaria que no desdice de lo normal sino que lo hace excesivo, o cuando se expresan a través de enfoques detallados y reiterativos que asumen “el mundo” dramatizándolo. Se podría reconocer en ello una suerte de vuelta a la “verosimilitud”, a la presentación de algo en un modo concordante y conmensurable, en efecto, el carácter ficticio de estos modos se realiza en el hecho de que logran instaurar unas relaciones lógicas y ontológicas autónomas, que lejos de ser absolutamente distintas de aquello que refieren o critican, son interpretaciones o miradas divergentes, desplazadas, marginales o tangenciales, comprensibles en esa medida sólo en el intercambio y el diálogo con la alteridad y con lo otro. Igualmente sucede con las obras que usan los medios telemáticos y la internet.

Por último, con respecto a la instancia política misma, lo que nos atañe en este caso, como ya decíamos, podemos encontrar innumerables formas de operación de ella en el Arte Moderno, sea que se presenten como reconocimiento cultural y eficacia crítica, como superación de las escisiones en el acto consciente y eficiente de restauración de las relaciones entre obra de arte –hacer artístico- y vida cotidiana, sea que se conciba el arte como territorio simbólico de transformación semántica y de reinterpretación del mundo.

Si bien es cierto que hay un deseo programático en el Arte Moderno gracias al que se intenta restaurar una pertenencia del objeto artístico –o de la experiencia estética- a los estadios fundamentales del mundo y la vivencia, ni es sino hasta el arte de los años sesenta, por ejemplo en Robert Rauschenberg, el Arte Pop y Joseph Beuys, donde este



Lucio Fontana. *Concepto espacial: Expectativas*, 1961.
Óleo sobre lienzo. 74 x 54 cm



Barbara Kruger. *Belief + Doubt*, 2012.
Instalación. Medidas variables



Robert Rauschenberg. *Retroactive I*, 1964.
Oleo y tinta sobre tela. 213,4 x 152,4 cm

vínculo con la vida se hace una presencia afirmativa. Tanto Rauschenberg como el Arte Pop son lúcidos en la construcción de un imaginario comunitario que implica a todos y que se realiza en la recolección misma de signos e imágenes públicas. Igualmente, Joseph Beuys entiende el acto artístico como reconstrucción social y mitológica, con su concepto ampliado del arte que, consciente y doctrinariamente, pretende superar las escisiones y las distancias entre arte y realidad. En este mismo escenario encontramos el arte corporal y las acciones, en las que la propia persona y su cuerpo es el material y la forma de la expresión, y en la que la estructura representativa es una presentación que se diluye en un hacer inmediato, sin otra pretensión que la de incorporarse a una realidad de la que quiere ser señal y síntoma.

Los happenings y las obras de participación, las obras que gestionan la memoria en un hacer reconstructivo de la tradición, así como aquellas que acuden a la mitología cotidiana y a la imaginería contextual más cercana, son todas “enunciaciones”, “acontecimientos del decir” que se disponen para la comparecencia y para un reconocimiento no sólo individual sino siempre, también, colectivo.

EN TORNO AL ARTE CONTEMPORÁNEO VENEZOLANO

En los últimos 20 años, el arte contemporáneo venezolano ha estado inmerso en una situación social compleja y problemática, en la que lo que prevalece es una “violencia” fáctica o simbólica irrestricta, por ello, nuestro arte ha concretado su *vocación política* inscribiéndose en el mundo como una especie de documento crítico, de “archivo”, en el que se depositan diversos aspectos fundamentales de nuestra realidad, identidad e historia.

Por ello, a pesar de sus diferencias, la mayor parte de las producciones artísticas contemporáneas venezolanas se han realizado a partir de dos estrategias distintas y, en cierto sentido, contrapuestas. Primero, a partir de la re-interpretación sostenida de la tradición abstracto-geométrica dominante desde mediados del siglo pasado, y que se afirma históricamente como el ingreso de la cultura nacional a la modernidad, con un proyecto de “civilidad” que propone la transformación lo común hacia particiones más racionalizadas e institucionales. Segundo, construyendo un fragmentario archivo testimonial de los modos de ejercerse la violencia en nuestro entorno socio-político, así como de los efectos que ella tiene en las formas de vida ordinarias.

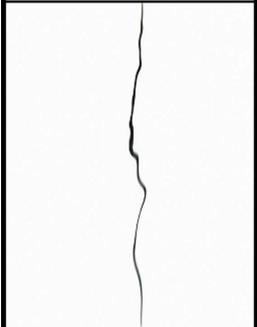
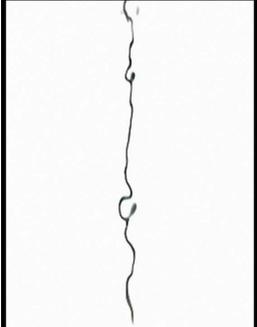
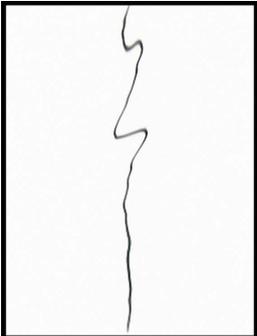
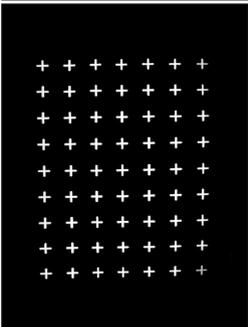
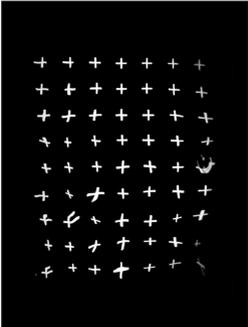
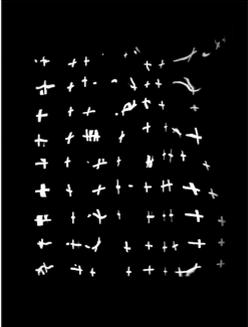
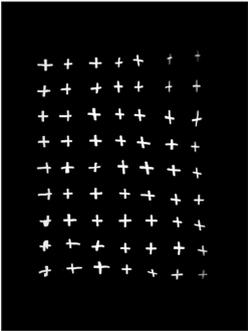
En el primer caso, se trata de una “recuperación crítica” del proyecto moderno al interior de un contexto socio-político que tiene una tendencia francamente pre-moderna y, en cierto sentido, “ruralizante”. Esta recuperación de la tensión utópica

y proyectiva de la modernidad, a través de la reinterpretación del sueño racionalista y geométrico, opera como un momento de crítica –de puesta en crisis– de la función representativa y simbólica tanto de los discursos políticos como estéticos.

Hoy encontramos a su vez, dos vertientes, por una parte, obras que haciendo énfasis en lo visual, en lo propiamente plástico, recuperan los elementos geométricos y cromáticos propios de esta tradición y proponiendo reelaboraciones en las que ese modo abstracto se modula, se “naturaliza”, se flexibiliza y se hace leve, frágil, inesperadamente poético. En esta primera vertiente tenemos a artistas como Magdalena Fernández, quien con sus videos e instalaciones, reinscribe y reinterpreta momentos fundamentales de la historia del arte y del arte geométrico (global y latinoamericano), fragilizando la rigidez geométrica impregnándola de sonidos, quiebres y movimientos, y convirtiéndola en una experiencia sensual, orgánica que tiende hacia la naturaleza. Jaime Gili, cuya apropiación de la tradición geométrica y abstracta se realiza estableciendo una suerte de discurso sobre la eminencia de la representación y sobre sus sistemas de construcción, logrando producir unos dispositivos de percepción en los que se trastocan las polaridades tradicionales propias de las lógicas de la representación. Eugenio Espinoza, para quien el hacer artístico es un ejercicio irreverente, gracias al que logra subvertir el cañón modernista con el que reiteradamente trata, sea desafiando el arte cinético, o involucrando en sus obras estrategias posminimalistas, o explorando diversos modos de participación activa del espectador. Juan Iribarren, con sus fotografías y pinturas, en las que la tradición geométrica se contamina de cotidianidad, de experiencia fenomenológica, elaborándose a la manera de un archivo que excede y convoca la pintura, la condición fotográfica y el espacio real de producción, y que opera como inscripción de su propia modo de ver, de su ejercicio de observación. Todos ellos, cada quien con sus propias estrategias, tratan la tradición abstracto-geométrica reconfigurándola críticamente, reconfigurando su lugar y sus pretensiones, contaminando de cotidianidad y actualidad sus figuraciones.

Por la otra, obras que reflexionan sobre la modernidad desde el punto de vista de lo urbano, sea retomando los productos arquitectónicos –cívicos– con los que ese proyecto moderno pobló las ciudades, especialmente la capital: Caracas, o sea indagando acerca de la forma-de-vida que lo urbano y la modernidad implican. Estas obras, recuperan los vestigios, los “desechos simbólicos”⁹ diría Balteo, que conforman el legado de los distintos proyectos modernos que intervinieron la realidad venezolana

⁹Alessandro Balteo propuso en los años 90 una obra en la que proponía que los vestigios del proyecto moderno, en sus diversos modos, podían ser pensados como “desechos simbólicos”, una suerte de excresencias que a pesar de su condición de restos conformaban el acervo simbólico de Venezuela, especialmente de sus ciudades.



Magdalena Fernández



Eugenio Espinoza

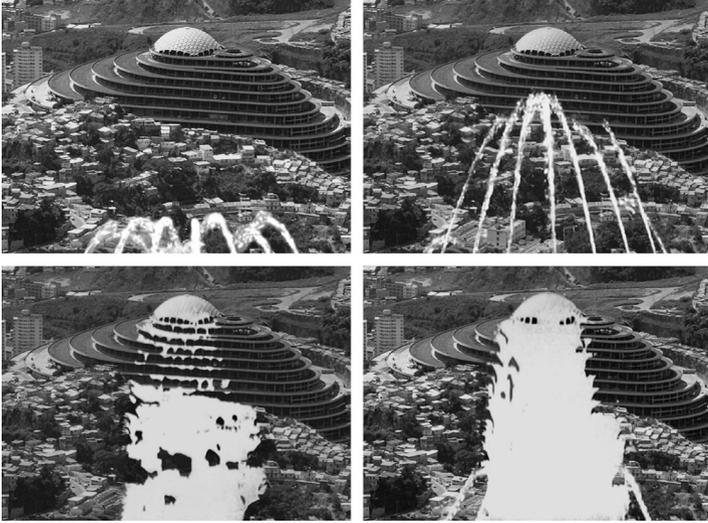


Juan Iribarren. *Sin título*, 2013. Fotografía

durante buena parte del siglo XX. Tanto los que recuperan los espacios arquitectónicos, como los que reflexionan acerca de la forma de vida urbana, los trabajan críticamente para mostrar *desde y en* ellos los efectos y los fracasos que lo acompañan, las deudas que allí se generaron.

En esta segunda vertiente tenemos artistas como Alexander Apóstol, con diversos videos y fotografías, por ejemplo, en su obra *Caracas Suite*, Apóstol trabaja sobre algunos edificios paradigmáticos de la Caracas moderna que son utilizados como metáforas de la euforia modernizadora, del sueño de modernidad, que actualmente agoniza. Lavados, desechos, convertidos en ausencia (manchas blancas), en ellos se escenifica un programa de progreso que se inscribió únicamente en las arquitecturas, evadiendo (dando la espalda) a la heterogeneidad propia de la siempre cambiante realidad socio-política en la que se ubicaban. Luis Molina Pantín, con una obra heterogénea: fotografías, colecciones de objetos, afiches, instalaciones, elabora una “arqueología urbana” *desde y en* la que transita por los modelos simbólicos de lo urbano en Venezuela y Latinoamérica, impregnándose de cotidianidad, de recorridos y tránsitos, poniendo en crisis la obsolescencia prematura de los productos de la sociedad global, los cambios tecnológicos y la moda. Gerardo Rojas con sus múltiples “archivos” fotográficos de la ciudad de Caracas en los que registra sus miradas y sus tránsitos, su experiencia de la ciudad, reconociendo y clasificando sus individuos, movimientos, viviendas y paisajes, produciendo una suerte de narración cartográfica de la cotidianidad llena de vistas y detalles. Alessandro Balteo, quien ha desarrollado una práctica híbrida que incorpora las actividades de un investigador, archivista, historiador y curador, apropiándose de estilos formales o incorporando obras de otros autores. Retoma la modernidad haciendo hincapié en las nociones de autoría y autoridad cultural, elabora unos relatos que están motivados por cuestiones socio-políticas. De un modo más íntimo pero igualmente crítico, Luis Lizardo, con sus fotografías y revistas cortadas, genera unas obras que se construyen desde la representación como materia para constituir lugares de incertidumbre y en las que se muestra el desvanecimiento de un mundo, una realidad que se difumina. Luis Arroyo, quien indaga acerca de la geografía de *lo creador*, elaborando unos objetos que pierden su carácter absoluto, su condición re-presentativa para establecerse como un *obrar*, como una actividad transitiva y transicional.

En el segundo caso, en el archivo fragmentario que da cuenta de los devenires de nuestra cotidianidad, sea documentando su violencia, o gestionando asuntos concernientes a la memoria y la identidad, las obras funcionan como testigos y testimonios de una realidad que se muestra siempre excesiva, excedente y exterior. En este sentido, ponen en crisis o hacen crítica de las estructuras socio-políticas y



Alexander Apóstol



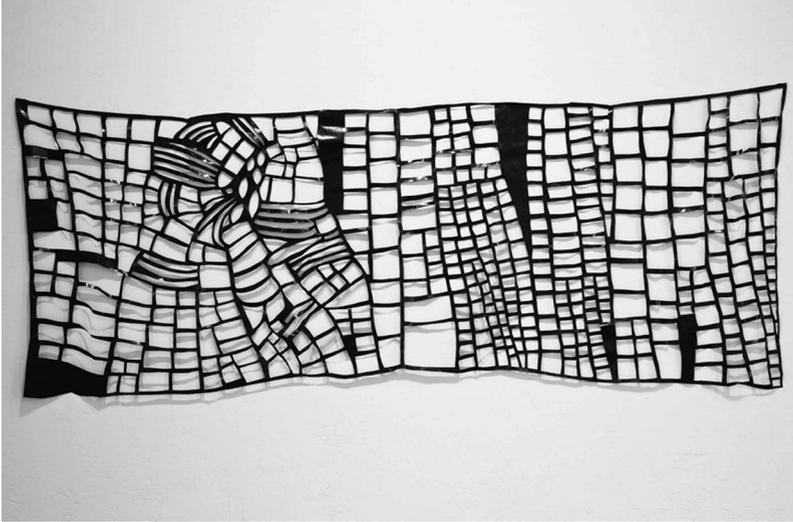
Luis Molina Pantín



Gerardo Rojas. 23 de Enero - Superbloques, Unidad Residencial, 2009



Alessandro Balteo



Luis Lizardo

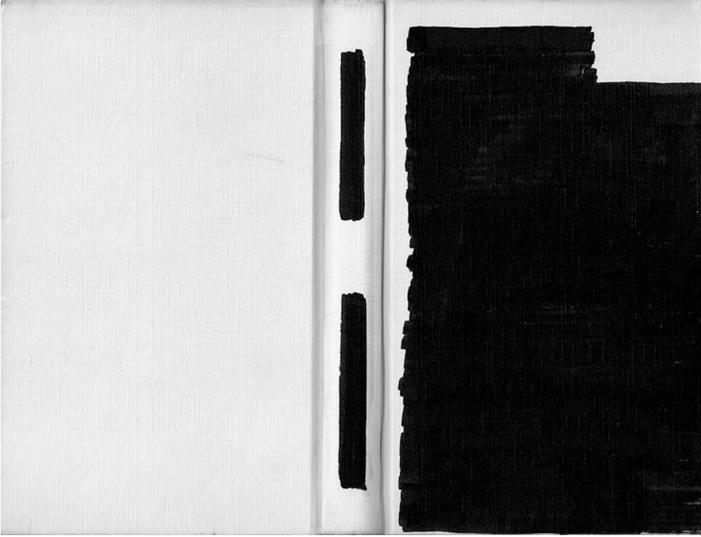


Luis Arroyo. Desaceleración fantasmática de la escritura, 2013

culturales tanto históricas como actuales, aquellas en las que convivimos así como de las condiciones mismas de posibilidad que en ellas se dan para el ejercicio de la ciudadanía y la convivencia; igualmente tematizan cuestiones concernientes a la identidad y a los modos cómo ésta se elabora y se expresa, sea en términos de una memoria personal que contamina –y se contamina– de problemas sociales, o en términos de la reinscripción y reinterpretación del patrimonio intangible.

Entre los artistas que dan cuenta del devenir de nuestra cotidianidad, en sus aspectos de mayor violencia y dureza, encontramos a Iván Amaya, con una instalación, en la que se indaga acerca de la cotidianidad y las formas de construir los barrios, reflexionando acerca de las condiciones de vida, así como de las tensiones que operan en la Venezuela contemporánea. Juan José Olavarría, quien elabora una suerte de “museo histórico de la Venezuela contemporánea”, elaborando unos lugares tenebrosos, incómodos, de sufrimiento y de violencia, ambientes sombríos y amenazantes en los que, irónicamente, exige una lectura crítica de las dinámicas socioculturales. Juan Carlos Rodríguez, quien se ha dedicado a explorar las diversas formas de vida que, antagónicamente, conforman la cultura nacional, desde paisajes en los que se comprometen por igual el imaginario popular y una mirada personal y reflexiva. Mariana Rondón, con sus instalaciones o videos, en las que con un lenguaje híbrido se reflexiona acerca de los sistemas de representación tanto políticos como culturales, así como acerca de las relaciones de poder y las condiciones de vida que allí se inscriben. Nelson Garrido, un constructor de iconografías inquietantes y críticas, en sus obras la realidad cotidiana se registra en sus aspectos más difíciles, y se elabora un relato de las prácticas recurrentes del ser urbano nacional. Luis Poleo, produce unos *dispositivos* divergentes, que operan irónicamente, y que en lugar de reproducir y afirmar las narrativas y estrategias del poder, las desenmascaran, las descubren, haciendo evidente tanto sus disconformidades internas, sus paradojas: sus absurdos y disparates, como algunos de sus efectos impensados. Eduardo Gil, quien afirma la textura política de sus obras al establecer una conexión con el mundo que se instala siempre más allá de las fronteras de la representación o la presencia imaginaria (a las que generalmente hace desfallecer) y que intenta imponerse como momento de crisis y reconfiguración.

Algunos de los artistas que indagan la identidad y la textura del ser nacional, desde una mirada personal en la que confluye la gestión de la memoria y una comprensión crítica, encontramos a Julia Zurrilla, con sus videos, en los que textos e imágenes construyen narraciones indefinibles, en los que la palabra opera como figura y se reinscribe una crónica del presente, iluminada de pasado, en la que un tejido de fragmentos proponen una multiplicidad de sentidos que tensa un significado que se guarda siempre como secreto: una memoria velada, escurridiza. Christian Vinck, quien



Juan Carlos Rodríguez



Mariana Rondón



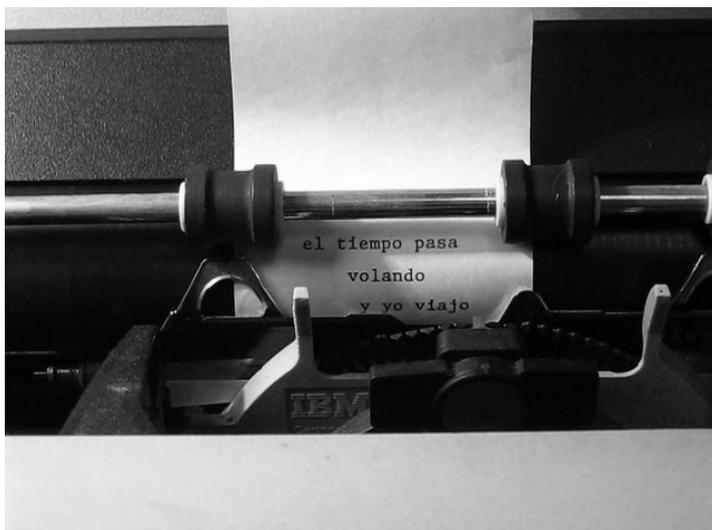
Nelson Garrido



Christian Vinck. Serie #1, The laughing alligator

interpreta pictóricamente diversos tipos de “relatos” identitarios, en los que se ponen en crisis los modos tradicionales y autoritarios de representación. Marco Montiel-Soto, para quien la memoria es un acontecimiento que se convierte en un lugar de reflexión, en un circuito de retroalimentación, en el que se reconoce el artista y su cultura como una de la que no puede escapar, pero que cree que siempre puede alterar y volver a pensar. Iván Candeo, cuyas obras en video además de tratar problemas inherentes a la representación y las paradojas de la temporalidad, se ocupa en las fisuras alegóricas que transforman a los iconos en ruinas, así como en el desmontaje de espacios míticos y simbólicos. Juan Pablo Garza, cuya obra a partir de una persistente indagación sobre la fotografía como lenguaje y técnica, explora las posibilidades de transformación de los espacios cotidianos en materia expresiva, a partir de estrategias como la manipulación de escenas encontradas o la construcción de imágenes.

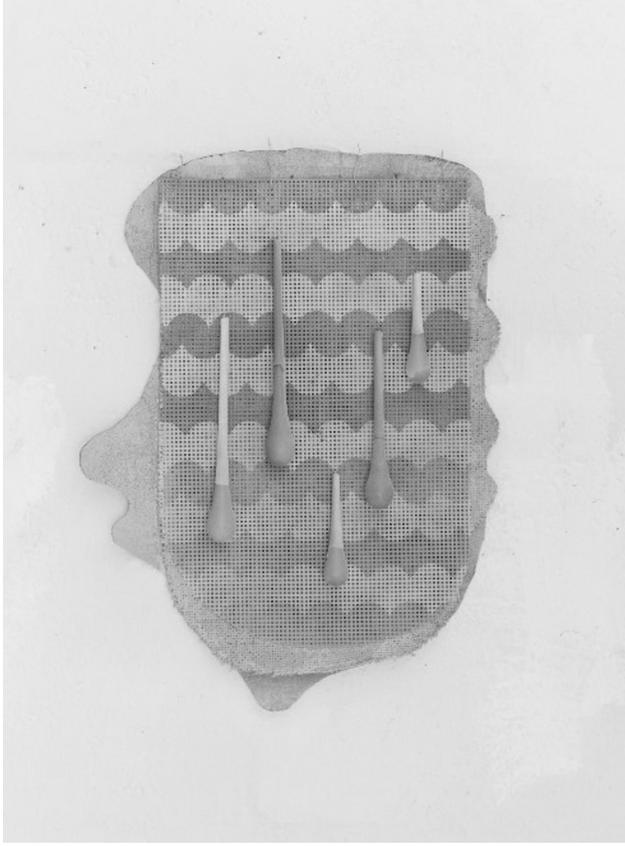
Esta *vocación política* es inmensamente difícil, por otra parte, porque ante la explícita al instaurarse en un ámbito en el que se han colonizado económicamente la comunicación y las experiencias estéticas, le es complejo lograr producir grietas en los órdenes establecidos de interrelación. Por ello, como respuesta a esta dificultad han consolidado una suerte de des-imaginación de la imagen, para dar lugar a la aparición de espacios de “comunidad” y, especialmente, para deliberar políticamente sobre sí misma y sus contextos inmediatos.



Marco Montiel-Soto. El tiempo pasa



Iván Candelo



Juan Pablo Garza

sala//endoza

Presidente

Luisa Mariana Pulido de Sucre

Vicepresidente

Pablo Antonio Pulido Mendoza

Directora

Patricia Velasco Barbieri

Coordinación Operativa

Mary Martínez Torrealba

Centro Documental

Issak Alberto Ruiz

Carmen Luisa López

Administración

Alfredo Alvis

Librerería

Rosy Márquez

Comité Asesor

Ariel Jiménez

Josefina Manrique

María Elena Ramos

Dirección

Edificio Eugenio Mendoza Goiticoa, PB,
Universidad Metropolitana, Terrazas del Ávila,
Caracas, Venezuela.

Teléfonos

(0058 212) 2435586 / 2427560

Mail: fundacionsalamendoza@gmail.com

Horario

Sala de Exposiciones y Librería
Lunes a Sábado: 8:30 a.m. a 5:00 p.m.

Lenguaje y vocación política en el arte contemporáneo, de Sandra Pinarí, tercer cuaderno de la colección Cuadernos de la Sala, en edición de 150 ejemplares numerados, se terminó de imprimir en Noviembre del año 2016, bajo el cuidado editorial de la Sala Mendoza, en Caracas, Venezuela.



sala///endoza