

# veintitrés ensayos en tiempo real

Veintitrés propuestas, Veintitrés miradas, Veintitrés puestas en práctica, Veintitrés acercamientos, Veintitrés reflexiones, Veintitrés poéticas, Veintitrés escuchas. En definitiva, Veintitrés ensayos plásticos que concretan, ciñen, moderan y amoldan su tiempo real, sus circunstancias y deseos. También Veintitrés problemáticas, Veintitrés acercamientos.

Veintitrés ensayos plásticos en los que se exponen, a partir de diversas estrategias y argumentos visuales, las reflexiones, puntos de vista, opiniones o posiciones de distintos artistas acerca de los múltiples temas que los interpelan. Reflexiones libres y personales, miradas auténticas e irreductibles unas a otras, en las que se condensan ideas, experiencias y anécdotas entramadas en fórmulas de expresión y elaboración particulares. Estos ensayos plásticos son una suerte de hipótesis visuales que cifran, traducen, revelan o reinterpretan su tiempo y su mundo, sus lugares y desasosiegos, sus descubrimientos y reconocimientos. Todos ellos incorporan la realidad cuestionándola, reconfigurándola y por momentos desdibujándola o transformándola, desde una enunciación visual poética que trata igualmente problemas concernientes al propio lenguaje, a sus potencias o impotencias.

Ensayos expositivos, argumentativos y críticos –ejercicios de enunciación–, elaborados como un diálogo complejo entre lo visual y lo conceptual, que exploran simultáneamente el ámbito formal –la presencia que son– y el semántico –el discurso que proponen–. Por ello, pueden referirse por igual a temáticas de orden político, filosófico, religioso, histórico, social o cultural, ya que al no ampararse en marcos teóricos determinados, al estar guiados por su propia potencia comunicativa y reflexiva, cada obra se convierte en un lugar de búsqueda en el que se vincula íntimamente lo sensible y lo inteligible. En efecto, cada uno de estos ensayos es, en sí mismo, una meditación prolongada en la que la expresión –la dimensión plástica– se contamina de ideas y memorias, de deseos y preguntas, de referencias y señales, produciendo intrincados sistemas de conexiones formales, semánticas y culturales.

A la manera de un “ensayo musical”, en esta exposición se da una suerte de concierto en el que distintas tonalidades, armonías y ritmos se encuentran, se escuchan mutuamente, dialogan. Un ejercicio de cooperación, de escucha, de comparecencia, en el que cada uno de los ensayos plásticos particulares, cada una de las obras, encuentra con todos los demás lugares de conexión

*Veintitrés ensayos en tiempo real*: exposición 50. 9 de septiembre al 16 de octubre de 2016

y momentos de vínculo. No se plantea una disolución de las características individuales de cada pieza, tampoco una homogeneización que anula las diferencias y contradicciones, sino un ejercicio en el que podemos vislumbrar por igual espacios de relación y de conflicto.

Por ello, si bien cada ensayo plástico es particular, podemos establecer entre ellos distintas conexiones, trazar diversas líneas reflexivas, que nos permiten elaborar un recorrido teórico que dé cuenta de ese ejercicio de escucha que se establece entre las distintas obras. En efecto, en todos estos ensayos plásticos se vinculan porque, tanto en términos de lenguaje como de modo de expresión, prevalece en ellos un constante e indiscutible comercio con la realidad que les brinda una ineludible dimensión de registro, de “documento”, y un carácter fragmentario y reflexivo.

**Paolo Gasparini**, con una eminente mirada documental, que excede el tiempo y su pérdida, nos muestra una serie de fotografías que, en la riqueza de sus claroscuros, se imponen como metáforas de la naturaleza compleja, vertiginosa, contradictoria, caótica y cambiante del mundo. En ellas se puede vislumbrar el pulso, el ritmo, el latido aun “sonoro” de unas formas de vida y unos acontecimientos, de una realidad, que aun cuando “ya sida” permanece como sustrato innegable de la experiencia. Una mirada documental, que hace permanencia la memoria y que en su fragmentariedad concentra un relato histórico.

Esta mirada documental encuentra en este conjunto de ensayos plásticos tres ámbitos de formulación. Por una parte, una suerte de ámbito fenomenológico, que indaga en los modos de existencia y experiencia cotidianos, tal es el caso de **Daniel Medina**, quien presenta una instalación que, extendiéndose desde la imagen al objeto real, nos habla sobre los procesos de confinamiento en los que la vida transcurre en los espacio íntimos, siendo éstos simultáneamente ámbitos de reconocimiento, de encierro y clausura. La “reja” opera como la alegoría de un ejercicio de delimitación del espacio en el que éste se muestra, a la vez, como un reflejo o un resguardo de lo propio y una protección contra la violencia y la criminalidad.

Por la otra, un ámbito de registro poético de la memoria y del espacio, en el que los lugares de la vida exhiben sus secretos y cualidades, y se dan como escenas, como paisajes, como contenedores silentes de lo ya acontecido. Así, **Ricardo Peña**, propone una serie de fotografías de viejas casas en “El Paraíso” en las que unas imágenes nítidas, absolutas, inscriben esos lugares apresándolos en sus detalles, en su singularidad lumínica, en su densidad, soledad y vastedad—. Fotografías de narración poética, en las que se difuminan las fronteras entre la mirada y la ilusión, entre el registro o la anotación y la imaginación.

Por último, un ámbito en el que la mirada documental se hace texto y alegoría, se impregna de discursos y planteamientos, y se crea un ejercicio visual en torno a postulados teóricos. **Alexandra Kuhn** despliega esta mirada en un juego de “ensayos” que tratan sobre la representación de la naturaleza, en los que vincula luminosidad y virtualidad con el más delicado ejercicio manual, re-dibujando con costuras y proyecciones un momento fundacional de la historia americana: el del descubrimiento de su naturaleza, de sus particularidades territoriales y botánicas; un momento fundacional que ha permanecido como fórmula esencial de la condición americana.

El ámbito que indaga en los modos de existencia y experiencia cotidianos se disemina, al interior de estos ensayos plásticos, en diversas propuestas de orden político. **Gerardo Rosales** presenta unas piñatas en las que se alegoriza la fragilidad de lo humano, la levedad de su condición cívica, la transitoriedad de su existencia. Los dispositivos son unas piñatas, esos objetos “ceremoniales” en los que la infancia y la violencia, el cuerpo y la ceguera, se entraman en un ritual que celebra el crecimiento y la maduración, entendiéndolo como un devenir de destrucción y abundancia. **Eduardo Gil**, alude directamente a las geografías devastadas, a esos lugares en los que se ha perdido el sentido y la configuración. Sus *Eggdrop*, retoman los paracaídas usados en las guerras para lanzar insumos imprescindibles como medicinas, municiones o comida, pero lanza huevos blancos: el blanco nos remite al comienzo y el fin de lo visible, a lo invisible y al vacío, el huevo es origen inquietante, es germen de vida, potencia. **Esmelyn Miranda**,

por su parte, elabora unas obras gráficas con empaques y bolsas de PVC superpuestos, con los que no sólo hace referencia a un ámbito de la tradición pictórica abstracta, sino que además propone una reflexión sobre la ciudad informal que sirve de escenario a la experiencia cotidiana latinoamericana, acerca de esa precariedad que signa el encuentro con la calle marcada por la dificultad, el riesgo.

Más claramente políticos, preocupados por los usos del poder, hay un conjunto de ensayos plásticos que tratan acerca de los tiempos duros e inquietantes de la Venezuela contemporánea. **Luis Poleo**, indaga acerca de los discursos de dominio, y nos presenta unos dispositivos que desenmascaran, descubren, las contradicciones internas y las paradojas, los absurdos y disparates, del ejercicio del poder en sus distintas formas, ironizando los rituales, reglas y reiteraciones que imponen, así como el carácter teológico gracias al que se han interiorizado irreflexivamente como sistemas de creencias y sentimientos. Por su parte, **Armando Ruiz** nos presenta un video y un libro grabado en laser sobre cuero, en el que se alegoriza “el cuerpo histórico” de una nación –Venezuela– a partir de sutiles señales que signan sus hitos fundacionales. La transcripción textual del sonido, una partitura del “Himno Nacional”, se talla a la manera de una marca indeleble en la superficie animal aludiendo, entre otras cosas, a las perversas formas con las que el nacionalismo se realiza como dominio absoluto, como sometimiento. **Deborah Castillo**, recurre a los ámbitos de la ideología y los estragos que ésta produce, por ello propone, desde el registro y los restos de una instalación, una reflexión acerca del “Manifiesto Comunista” en el que deshilachado citas, escribiéndolas y luego borrándolas, se abre un conjunto de interpretaciones que ponen en cuestión la coherencia ideológica de sus proposiciones, su efectividad práctica, y que afirman su aspecto implosivo, autodestructivo.

En el ámbito que explora el registro poético de la memoria y del espacio, y partiendo de la premisa de que la fotografía es en sí mismo un objeto de memoria que quiebra la sucesión y la secuencia temporal, **Marco Montiel-Soto**, a partir de un archivo de diapositivas encontradas (alusivas a una cotidianidad “ya sida”) que recorta, des-figura y reconfigura, se pregunta acerca del modo cómo opera la presencia en los lugares de la memoria, y qué condición posee, se cuestiona también acerca de su permanencia y de las transformaciones que provoca su registro. **Gerardo Rojas**, a su vez, investiga en torno a la obviedad de los espacios, a los modos en que estos se informan, lo hace a partir de un contrapunto de luz y sombra que, por una parte, desarma su lógica y su estructura jerárquica y, por la otra, fractura esos espacios inscribiendo en ellos modos de desequilibrio y descompensación. **Federico Ovalles-Ar** se apropia del espacio creando un ruinoso muro que relata, desde su precariedad y en su condición inacabada, el ser urbano de nuestras ciudades que, con sus paisajes contradictorios y su difícil modernidad, existen en los límites mismos de la habitabilidad. Relata, de esta manera, que las ciudades se dicen –y se hacen– no sólo entre sus edificaciones acabadas y sus monumentos, sino también en sus lugares accidentales, en sus suplementos, entre los restos y rastros que dejan las actuaciones informales e incontroladas de sus habitantes.

En **Christian Vinck**, la gestión de la memoria se realiza desde una interpretación pictórica –o una intervención– de algunas piezas de Juan Downey<sup>1</sup> sobre los Wahibos, en las que se integra el estudio antropológico, el diario de viaje con la narración mítica. Sus obras –las pinturas– son fragmentos reconfigurados pictóricamente que le permiten indagar acerca de la vigencia y transformaciones que sufren los signos y representaciones ancestrales en la cultura contemporánea. Para **Camilo Barboza** lo cotidiano se dona como sustrato de la memoria, y se convierte en un decir poético engarzado en una exploración en la que se vinculan diferentes rastros y texturas que, al coexistir y acontecer en un mismo plano, relatan su interpretación individual de la realidad actual. Una suerte de cartografía íntima en la que construye una trama de significados que se redefinen mutuamente, y que transitoriamente crea figuras evasivas.

<sup>1</sup>Juan Downey (1940-1993), artista nacido en Chile, reconocido como un pionero del video que constantemente desfiguraba los límites entre la etnografía, la autobiografía y los medios cinematográficos en la búsqueda de explorar diversos temas concernientes a la identidad en Latinoamérica.

En el ámbito en el que los ensayos plásticos se elaboran en sí mismos como postulados teóricos encontramos a **Luis Arroyo**, con un planteamiento acerca de lo pictórico, de la pintura como fenómeno, de su aparecer puro entendido como exterioridad. Su pintura nos ofrece una suerte de diagrama que, en los espacios de la escucha, se da como un advenimiento poético: la voz silente de ese acontecimiento originario e inatrapable. Desde la luz, el color y las formas propias del lenguaje pictórico, **Juan Iribarren**, explora el modo como se hacen presentes, se interconectan y transforman mutuamente las estructuras geométricas y las densidades provocadas por la luz y sus efectos. En estas pinturas el color dinamiza el plano generando tensiones, alterando las líneas y sus disposiciones, redimensionando la percepción y la mirada. **Luis Lizardo**, nos presenta una serie de pinturas en las que el azul se convierte, por exceso, a la vez en densidad y ausencia cromática, en la posibilidad de aprehender los textos silentes de las presencias, y de explorar aquello que les permite ser visibles. En estas piezas, un cromatismo ausente se diversifica y densifica en la riqueza de sus múltiples matices, creando unas estructuras compositivas que parecen provenir de su visibilidad misma. No describen ni figuran, tampoco conceptualizan o ilustran, sino que se ubican allí en su “hay” (en su estar), en su puro suelo sensible. Por su parte, **Dulce Gómez**, realiza un trabajo *en y con* la imagen, en el que esta se fuga con el ejercicio pictórico mismo, permitiendo que se vinculen libremente las ideas imaginadas con el crecimiento que le imponen los elementos formales, ofreciéndonos unas piezas en tránsito entre la figuración y la incertidumbre. Cada obra se abre a lo imprevisto, hacia el asombro, las resonancias y conexiones que organizan el mundo de lo visible.

Con **Luis Salazar**, la pintura adquiere una fuerza “extra-estética” que revienta los sistemas de referencias, anunciándose como un modo de expresión inapresable, incontenible, intraducible, gracias al que reflexiona sobre el hacer artístico y la pintura, tanto en términos históricos e institucionales, como personales. Un hacer heterogéneo que se propone comprender el complejo lugar de lo artístico y comprenderse en él, que se muestra como una narración expresiva sobre la imagen y sus ausencias, pero también sobre la siempre renovada posibilidad de decir algo. **Oscar Machado**, por su parte, propone una pieza en la que la definición y los límites de la escultura se transforman gracias a la utilización de materiales y formas no convencionales que permitían incorporar en las obras esas implicaciones metafóricas y metafísicas que provienen de las fuerzas y estructuras naturales. Su obra recupera e incrementa las cualidades plásticas de las formas y los materiales, y explota el carácter procesual del hacer escultórico. También en el ámbito de los objetos, **Enrique Moreno** como en un juego transforma los usos y apariencias de los objetos, inventa impredecibles articulaciones y, con ello, abre un abanico insospechado de referencias e interrogantes. Un ejercicio lúdico en el que, alterando y reajustando el mundo material, convierte las cosas en objetos alegóricos, y con ello las hurta de sus contextos y significados tradicionales, para encontrarles siempre un modo nuevo de entrar en relación con el mundo. Entre los objetos hurtados, aparece **Yucef Merhi** con su “Atari”, a partir del cual crea un intrincado sistema de referencias conceptuales entre lenguaje y tecnología, entre el universo de los video-juegos y las instancias sensibles, entre las máquinas y la percepción. El “Atari” aparece como emblema de un mundo tecnológico que ha modificado sustancialmente las relaciones entre hombre y realidad, y que permite explorar espacios inéditos de lo poético.

Veintitrés propuestas, Veintitrés miradas, Veintitrés puestas en práctica, Veintitrés acercamientos, Veintitrés reflexiones, Veintitrés poéticas, Veintitrés escuchas que, a la manera de un collage espacial, de un concierto visual, se engranan poéticamente para reconstruir el imaginario de un territorio, de un modo de ser y estar, desde indicios, residuos y registros.