

Contralapared

Un título como este, *Contralapared*, establece de entrada un paralelismo estrecho entre el conjunto de obras expuestas y la trágica situación social y política que sufrimos los venezolanos. Entre la manera como estas obras se adosan a las paredes de la sala, y la fuerza política de un gobierno que hostiga y acorrala a sus oponentes, colocándolos también, literalmente, contra la pared. Lo interesante, y uno tal vez de los pocos aspectos positivos del drama que se nos ha impuesto, es que los venezolanos de hoy, los de nuestra pequeña “élite ilustrada” al menos, han tomado conciencia de los lazos que unen las soluciones “formales” de un artista, a las esperanzas de la sociedad en la que ha nacido y trabaja. Que entre una comunidad humana específica y las formas que inventan sus creadores; los temas que abordan, las técnicas y los materiales que emplean, sus texturas y paleta, existe una honda correspondencia que sobrepasa las exigencias del estilo y de lo estético.

Cualquiera que indague en su interior lo que ha ocasionado la destrucción o el abandono de las obras y las instituciones más emblemáticas de nuestras ciudades, la confiscación física y simbólica de nuestras colecciones públicas, de nuestras plazas y avenidas, de las universidades, del espacio en fin y del cobijo que ellas nos brindaban, habrá de convenir que sus efectos sobrepasan el plano político y económico, para alcanzarnos en lo más profundo. Que con la incautación de esas obras y de las instituciones que las albergan, con el quiebre de sus programaciones, de sus tradiciones gerenciales y políticas culturales (por precarias y cambiantes que hayan podido ser), se fisura al mismo tiempo una idea del país, y una infinidad de proyectos personales –de vidas simplemente– que se pensaron atadas a ella.

Nadie sabe lo que tiene hasta que lo pierde, afirma el dicho popular, tan dramáticamente cierto. Nadie, tampoco, se siente atado a una comunidad, a su pasado histórico, a las imágenes y textos en los que ese pasado se nos dice y en los que se dibuja difusamente un futuro para todos, hasta que esa malla de sentido, invisible y callada, discretísima, se desgarrar. Lo que nos invade entonces, y nos agobia, es un sentimiento que solo puede ser comparado a la intemperie física. Sí, de repente nos sentimos simbólicamente y metafísicamente indefensos, sin arraigo posible o, como lo dijo una vez Alejandro Otero, *flotando en órbitas ajenas, o sin tiempo*.

Podremos irnos, habitar otras ciudades, abrazar otros proyectos históricos, rehacer nuestras vidas, pero siempre una parte de nosotros quedará a la intemperie, sin raíces ni abrigo. Porque eso somos, animales metafísicos, seres que necesitan del alimento espiritual que producimos –que secretamos, podríamos decir– tanto y tan vitalmente como del pan cotidiano, de la miel y del vino.

Contralapared tiene eso de importante que ha llegado a encarnar, museográficamente, en un verdadero manifiesto a la vez estético, histórico y político. Estético, porque quienes se

hacen una idea de los procesos del arte venezolano durante el siglo XX y el presente, reconocerán en las piezas exhibidas –por muy variadas que puedan ser en sus temáticas y procedimientos– un cierto aire de familia, una propensión a las formas limpias, una claridad cromática y de estructura a la que puede seguirse la huella desde la Escuela de Caracas hasta Sigfredo Chacón, Arturo Herrera y más allá. Histórica, porque de esa manera se dibuja una continuidad que le da sentido a nuestras vidas y a nuestra acción intelectual, porque en el estudio de los caminos que ha seguido cada uno, y en sus referencias, se perfila también una genealogía y un modo de insertarse en la historia de la nación y de Occidente. Política, en fin, porque es evidente que en ese proyecto colectivo y la peculiar filiación histórica que se deduce de él, cristaliza además una posición ante el poder, una concepción de la vida en sociedad que hoy ha sido trastocada.

Y esa dimensión política es tan clara, y tan necesaria, que no se limita al hecho de que los participantes y los organizadores de la muestra, sean miembros denotados de la oposición venezolana. Es decir, que no es porque sus autores compartan una determinada concepción del orden social y económico, o no solamente, sino porque en su configuración misma la exposición se presenta como un verdadero prototipo del orden republicano; es decir, del tipo de relaciones que se dan “naturalmente” al interior de una república democrática. Si analizamos en detalle los mecanismos que terminaron engranando entre sí las obras seleccionadas, y ellas mismas al espacio que comparten, es evidente –y aleccionador– que lo que allí se observa es estrictamente paralelo al tipo de relaciones que se generan en el seno de una democracia, entre los ciudadanos que la conforman y el estado que los cobija. Y es que en su desarrollo, en la sucesiva gestación de la exposición y cómo poco a poco fue materializándose, se detecta de inmediato un tipo de organización cercano a ese *Contrato social* con el que Rousseau creyó encontrarle respuesta a un dilema que parecía insalvable, y que se encuentra en la base de todas las democracias modernas:

Encontrar una forma de asociación que defienda y proteja con toda la fuerza común la persona y los bienes de cada asociado, y por la cual cada quien, uniéndose a todos, no obedezca sin embargo sino a sí mismo, y siga siendo tan libre como antes.¹

La solución se conseguía (si entiendo en este punto al texto de Rousseau), transmutando la libertad “natural” de cada asociado, en una libertad superior, porque moral, resultado de un pacto colectivo en el que cada quien cede parte de sus prerrogativas para el bien del colectivo y de sí mismo.

Al instante, en lugar de la persona particular de cada contratante, ese acto de asociación produce un cuerpo moral y colectivo, compuesto por tantos miembros como voces tiene la asamblea; que recibe su unidad de ese mismo acto, su yo

¹ Jean-Jacques Rousseau, “Du contrat social” en: *Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Tomo XII. Imprimerie de P. F Dupont, Fils. París, 1819. pp. 191-192.

común, su vida y voluntad. Esta persona pública, que se forma así por la unión de todas las demás, tomaba antaño el nombre de *cit *², y toma ahora el de *República*.³

Y eso es lo que ha acontecido en pequeño, como modelada en una experiencia de laboratorio, en *Contralapared*. De la reunión de obras que son todas consecuencia de procesos estrictamente individuales, emerge finalmente un orden est tico, moral y colectivo, que las trasciende y las engloba: la exposición, el hecho museográfico. Pero ese ente mayor, englobante y significativo, no ha sido posible sin que cada uno de los ocho participantes cediera de algún modo algo de su libertad autoral, sin que en uno u otro punto sus decisiones fueran dictadas por las características de las obras que se le oponían.

Para comenzar (puesto que es en su devenir que la exposición cobra el tono que me interesa resaltar), podríamos apuntar que la curaduría es un producto colectivo, que surge de conversaciones informales entre Sigfredo Chacón y Alfred Wenemoser, y que luego se desarrolla por la interacción de los artistas entre sí (proceso durante el cual algunos abandonan el proyecto) y entre ellos y los directivos de la sala. El objetivo inicial fue reeditar la experiencia de *Accrochage*, 1991, que entonces fue propuesta por Roberto Obregón, y en la que Chacón y Wenemoser participaron. La característica central de esta muestra, claramente legible en su catálogo, fue la reunión de un grupo reducido de creadores, cuyas afinidades les permitía trabajar de común acuerdo, no solamente con la intención de mostrar una selección de sus piezas, sino para generar un acontecimiento museográfico, sumando la pericia artística de cada uno de ellos. Un conjunto de individuos con su historia propia, sus referencias culturales y afectos personales, construyendo en el recinto de la galería un orden que los sobrepasaba, un ámbito efímero de sentido en el que le daban cuerpo visible a los vínculos sutiles que los unían entre sí y a la historia de Occidente. Nada sin embargo se decía abiertamente, ningún texto anunciaba sus intenciones, ningún ensayo fungía como manifiesto. Solo la imagen y su elocuencia silente tuvieron la palabra. Porque todos eran trabajadores visuales, y era con la imagen que pretendían encarnar ese entramado de lazos que los convertía en seres afines.

Algo similar sucede hoy en la exposición que nos ocupa, con cercanías y diferencias que son de lo más significativas. Si, en *Accrochage*, un conjunto de amigos quiso encausar sus esfuerzos para configurar esa especie de manifiesto visual, y con ello afirmar una actitud distintiva ante el medio dominante, en *Contralapared* se trata de artistas que pertenecen a generaciones dispares, unidas por el deseo de afirmar una posición común ante la situación social y política del país. En el primer caso, se buscó marcar un momento del devenir histórico con un gesto sobresaliente, una suerte de hito que se erigía entonces como una particularidad en medio del paisaje. En el segundo, por el contrario, se enfatiza ese devenir, arrojando en un mismo espacio y bajo una idea común, al menos tres

² Por *cit * se entiende, y Rousseau lo aclara en sus notas, no la ciudad en sí (compuesta por la suma de sus casas), sino la ciudadanía, consecuencia de la unión política de sus ciudadanos.

³ J.-J. Rousseau Op. Cit. p. 193.

generaciones de artistas. Al pensar la muestra como una reedición de *Accrochage*, se manifestaba de entrada el empeño de vincularse con una época inmediatamente anterior al surgimiento de los factores que hoy acorralan a la sociedad democrática en Venezuela, a la vez que se afirmaba, implícitamente, una ambición de continuidad; esto es, de proyección a futuro desde ese pasado, y por lo tanto de resistencia ante el poder que nos acosa. Y esa voluntad en la que coincidieron sin que fuera necesario discutirlo, fue uno de los factores que le confirieron a *Contralapared* la unidad que se siente en ella; el hecho de que proyectos tan dispares rimaran entre sí con tal evidencia.

Otro factor de cohesión, de esos que permiten la asociación de individuos libres en un orden superior, fue la apuesta por los grandes formatos, por una exhibición en la que cada quien se comprometía a intervenir un sector del espacio disponible, y no simplemente a ocuparlo con su obra. No se les invitó a exponer su producción actual, sino a intervenir con ella una área específica, a marcar ese lugar con el sello de una aspiración colectiva, y con ello a re-crear museográficamente un gesto típicamente moderno (político, democrático, republicano) de enorme significación: la concreción de un orden público en el que todos, en su condición de personas libres, manifestaban su deseo de *un vivir juntos*. Una especie de pacto, de contrato social sin duda, pero firmado entre artistas visuales, con las herramientas que son las suyas. Y por eso la experiencia adquirió esa dimensión conmovedora que pudo palpase entre quienes asistimos a la inauguración, porque de alguna manera sentimos que entrar allí, era renovar el pacto silente que nos unía y que estaba siendo seriamente amenazado.

Rara vez una exposición alcanza ese grado de cohesión, y una significación tan evidente para los miembros de una comunidad humana. Rara vez, también, es cierto, un país se encuentra en una coyuntura tan deplorable y crucial de su historia, y sus habitantes en tan aguda necesidad de valores y referentes. Lo cierto es que cada gesto aislado fue cobrando ante el conjunto una coherencia que no puede explicarse si no, es evidente, por la urgencia del momento, porque este factor hizo que los participantes concordaran en necesidades y soluciones afines, y que los ligamentos que en otros períodos actúan solapados, emergieran a la superficie. Así, por ejemplo, un sentimiento, y no una reflexión consciente de sus implicaciones políticas, llevó a la museógrafa Lilian Malavé a tomar decisiones de lo más significativas. Su intención primera, discutida con Sigfredo Chacón, fue la de generar un ambiente acorde con las dimensiones murales que se le exigían, con ese carácter no objetual que se esperaba de la muestra. Y por ello resuelve diseñar tabiques que no estuvieran atados a la estructura arquitectónica del edificio (los cubículos que definen sus vigas y columnas), sino que, por el contrario, la trascendieran en la medida de lo posible.

De allí que los muros se explayaran de piso a techo, y además que absorbieran las columnas con paneles en diagonal, lo que de facto amplió el número de metros lineales disponibles para cada artista. El resultado fue un dispositivo museográfico que, precisamente por trascender las limitaciones del recinto arquitectónico, introdujo al interior de la galería esa dimensión pública que perseguían sus promotores, y que tan

significativamente coincide con las exigencias teóricas de las repúblicas modernas: la creación de lo público.

Se generó así un área expositiva que no estaba compuesta, ni restringida, a una serie de cubículos yuxtapuestos, sino que se presentaba más bien como una sucesión ininterrumpida de ambientes en los que cada artista encontraba su sitio de trabajo y se veía obligado a pensar su interacción con los demás. De allí en adelante; es decir, una vez determinado ese ámbito que trascendía simbólica y museográficamente la yuxtaposición de nichos individuales, fue la interacción misma entre los participantes la que definió la experiencia estética y política tan particular de *Contralapared*. Cada uno de los invitados recibió entonces los planos del espacio, señalándole el lugar en el que se le invitaba a participar, con una indicación aproximaba del número de metros que tenía a su disposición (de 8 a 10 mts) y por lo menos el nombre de los artistas que lo acompañarían.

Todos los invitados comenzaron por pensar su intervención desde los parámetros que los definen, con las herramientas plásticas que manejaban en ese momento. A medida, eso sí, que fueron enviando los primeros esbozos de lo que planeaban hacer, estos fueron distribuyéndose entre los demás integrantes del grupo, de modo que tuvieran presente la naturaleza de los trabajos con los que deberían interactuar. Cada quien, pues, procedió como individuo libre, y lo hizo a partir de su historia personal, sin que se le impusiera ninguna otra directiva, sino la de saber que no estarían solos.

Así, por ejemplo, Carlos Cruz-Diez envió los planos digitales de una *Inducción cromática a doble frecuencia*, una pieza de 10 metros de longitud y un tremendo impacto visual. Pero ese mismo influjo óptico y su conformación demasiado cercana a los límites que le fueron señalados, hacía que la pieza pareciera atada al cubículo individual que se quería eludir, por lo que se le pidió que la extendiera, rebasando los linderos que parecían encerrarla. El propio Carlos Cruz-Diez, el maestro respetado por todos, debió pues ceder parte de su libertad autoral para configurar ese orden superior que se buscaba, y terminó ampliando su mural hasta los 16 metros finales. Con ello, claro, su potencia óptica se agudizó, y casi nadie pudo evitar la introducción de una que otra modificación en su propio trabajo, para facilitar el diálogo con ella. Es lo que sucedió en los casos de Sigfredo Chacón y Arturo Herrera. Ambos, es evidente, modificaron la paleta de sus murales y terminaron incorporando uno de los tonos dominantes en la *Inducción cromática* del maestro cinético. Chacón, que había pensado los contrapuntos cromáticos de su dibujo en un rojo pronunciado, terminó acercándolos a los tonos de un rosado (lo que en su lógica significaba introducir un tono vetado socialmente), pero que en definitiva era uno de los tonos que emergía a la distancia por la mezcla óptica del Cruz-Diez. Lo mismo se dio en Arturo Herrera, quien en sus esbozos iniciales había considerado un verde mucho más claro, y terminó optando por el verde oscuro que emerge del Cruz-Diez. En ellos tres se dibuja entonces una especie de equivalente estético de las relaciones que se establecen en el seno de un grupo humano, cuando prevalece un mínimo de concordia entre sus miembros.

Otro tanto pudo percibirse en el diálogo que entablaron Sigfredo Chacón y Jaime Gili de un lado y otro del muro que recibía a los visitantes. Ambos concibieron obras abstracto-geométricas, acordes cada una con los lenguajes que le conocemos, y no obstante estuvieron atentos a lo que hacía el otro, y a lo que acaecía en el espacio mismo mientras ejecutaban sus trabajos. Así, ambos decidieron asumir los diferentes tonos de blanco que produce la macilla con la que se encamisa los paneles de drywall, con lo que establecieron de facto un lazo si no con la arquitectura como tal, sí con los dispositivos museográficos que se produjeron para la ocasión. Por otro lado, el trabajo atento del conservador, Omar Cadenas, nos legó otra interesante observación, de cómo por ejemplo Chacón modificó algunas formas triangulares de su mural cuando pudo ver que Gili empleaba otras similares en el suyo, con lo que se manifiesta allí un proceso ya no de adecuación (afín al que vimos entre Chacón, Cruz-Diez y Herrera), sino también de diferenciación, otra vía si se quiere para articularse al conjunto.

De ese modo, todos respondieron a las características de la museografía y a la presencia de los demás, cediendo parte de su libertad individual. Algunos, incluso, llegaron a modificar por completo su proyecto original, al constatar que por sus medidas y configuración quedaban completamente aislados e inclusive marginalizados. Es lo que pudo verse en el caso de Pepe López, quien al inicio presentó una pieza de dimensiones regulares (unos 5 mts de ancho), y enseguida pasó a una instalación equiparable a las demás, y que a la vez se distanciaba de ellas haciéndose blanda y lanzándose al piso, como solo él y Héctor Fuenmayor lo hicieron, cada uno a su manera. Son ejemplos pequeños, quizás anecdóticos, pero que finalmente van configurando ese cuerpo moral y colectivo de la exposición que me interesa resaltar. Al fin de cuentas, la pintura es ese delicado entramado de anécdotas plásticas, de soluciones puntuales, de decisiones técnicas y “formales” que el artista teje sobre la superficie y que terminan generando un sentido que las trasciende, porque para un artista que cree en la pintura, hacer y pensar son una sola y misma cosa.

La cohesión entre ellos es pues evidente, y se manifiesta incluso en detalles que quizás parezcan irrelevantes, pero que a mi entender son expresiones concretas, consecuencia “natural” y casi inevitable del simple hecho de compartir una historia visual, de haber sido educados dentro de un universo común de referencias, uno por lo demás relativamente limitado, como lo es el venezolano. ¿No es acaso sorprendente la coincidencia cromática de varias piezas (ese azul cielo que encontramos en varias intervenciones), como si entre ellos se hubieran puesto de acuerdo para trabajar en torno a una paleta hermana, cuando no gemela?. Hasta los dispositivos de señalización (obra de Álvaro Sotillo), abandonaron sus formas habituales y cobraron características que los hacían coincidir con las obras, o con algunas de ellas, por ejemplo en el relieve que adquirieron y que de alguna manera se hacía eco del diálogo que todos entablaron con el motivo generador de la exposición: el muro, lo mural.

Y aún así, cada artista respondió libremente a su propia trayectoria sensible, a los problemas que eran los suyos, y los senderos que siguió para relacionarse con la historia

nacional y occidental no le fueron impuestos. Nadie le impuso límites, ni le pidió tratar este o aquél problema específico. A la par de Rousseau en su *Contrato Social*, cada quien siguió siendo tan libre como antes, porque ese vivir juntos del orden republicano y democrático no implica que se deba compartir una ideología específica, una religión, un método de pensamiento y de acción. Es un pacto “estructural” entre pares que deciden unir sus fuerzas para ser más fuertes ante las contingencias externas. No para defender un cuerpo teórico preestablecido, un credo, como sí sucede en las sociedades marxistas, que se instalan siempre *por oposición* a un enemigo designado, y lo enfrentan invariablemente a partir de un corpus ideológico previo, considerado bueno en su esencia, y en definitiva impuesto por la historia: objetivo, ineludible, irrevocable.

Y en esto *Contralapared* sigue siendo ejemplar, en el sentido de que si bien todos aceptaron el reto de concebir sus propuestas con el objetivo de crear una experiencia de dimensiones murales, fuera de esta decisión primera, cada uno de los miembros se consideró autónomo, y el orden así configurado, una realidad abierta a lo posible, no regida por ideologías preestablecidas. Si aún así coinciden en sus fuentes históricas, en sus estrategias y procedimientos, ello tiene más que ver con características de cierto “arte contemporáneo”, atravesado por referencias que para muchos parecen ineludibles, y no a una imposición ideológica venida del exterior; dictamen de un partido político, un gobierno o de un líder cualquiera. Cada uno era y siguió siendo un individuo libre, tanto al menos como pueden serlo los seres culturales e históricos que somos, y en ese aspecto la exhibición funciona también como una especie de termómetro, un registro sin duda reducido de las corrientes que atraviesan el medio artístico venezolano, y que a toda persona interesada por los fenómenos artísticos, le conviene analizar.

Son variados y muy diversos los puntos de vista desde los cuales podríamos abordar la producción de estos artistas, y no pretendo agotarlos, claro está, pero sí señalar algunos de los que me parecen más significativos. En este sentido, si hay una característica sobresaliente en *Contralapared*, y que debería ser considerada a la hora de pensar ese conjunto heterogéneo de creadores y obras que insistimos en llamar “el arte contemporáneo”, así, en singular, es sin duda lo que ya otros han señalado como una especie particular de “manierismo”: el hecho de actuar dentro de ciertas maneras formales, de ser un arte de repertorios.

Y por supuesto que todo fenómeno de lenguaje se caracteriza precisamente por eso; es decir, por ser un mecanismo de comunicación que solo se hace factible gracias a la preexistencia de un universo compartido de signos, de temas y tradiciones en la que cada quien se inserta, y desde los cuales “trabaja” su relación con el mundo, informándolo, cargándolo de sentido. Que, además, ese movimiento de doble dirección, del lenguaje al mundo y del mundo al lenguaje, es un proceso abierto, sin término ni límites asignables. Pero no hay duda de que hay momentos en los que ese repertorio heredado, se encuentra decididamente orientado hacia la invención y el descubrimiento, y en cierta forma hacia afuera del lenguaje, mientras en otros períodos (que son los que podríamos calificar de manieristas), el peso de lo heredado parece más presente, y es como si el trabajo que se

le impusiera entonces a los artistas pasara prioritariamente por la reconsideración de ese repertorio, antes que por su ensanchamiento, o, mejor aún, como si su ensanchamiento solo pudiera darse en ese preciso instante gracias, justamente, a la ineludible reelaboración de lo heredado.

Es, en definitiva, como si nuestra relación con lo real, en esos períodos, pudiera describirse con una imagen similar a la que empleó Werner Heisenberg cuando escribía sobre los retos científicos de su tiempo: la de una coyuntura en la que, gracias al influjo aparentemente ineludible de los logros alcanzados por las generaciones precedentes, la humanidad se encontraría de repente en una situación equiparable a la de un capitán cuyo barco habría sido construido con una tal cantidad de acero y de hierro, que la brújula de su barco, en vez de indicar el norte magnético de la tierra, terminaría orientándose hacia la masa metálica de su embarcación.⁴ Es estrictamente lo que sucedió una vez alcanzada la madurez total del Renacimiento italiano, en obras que parecían insuperables, y es lo que parece estar ocurriendo tras la ruptura radical y profunda del arte moderno. Muchos, quizás, ni se den cuenta. Pero otros, conscientes de estas necesidades históricas, juegan con ellas, y aún así encuentran maneras de orientarse, a pesar de la dirección que indica la brújula con la que viajan.

Lo cierto es que mientras Carlos Cruz-Diez es un artista cuyo pensamiento solo puede comprenderse dentro una lógica moderna de la invención, que buscó agregarle algo nuevo a la historia del arte, y quiso que esa realidad ignorada que provenía *de afuera del lenguaje* se hiciera visible en la obra, las demás piezas expuestas no pueden ser adecuadamente comprendidas, sino en su contraste con las fuentes históricas que las sustentan *desde adentro del lenguaje*; por la distancia de signo a signo que las constituye. Y no hay aquí nada de misterioso ni de “sesudo”, sino de sencillo y constatable engranaje semántico, por decirlo de alguna manera. Con ello solo persigo señalar que en todas las demás obras existe, siempre, un referente histórico cuyo conocimiento es indispensable para que sus mecanismos expresivos puedan activarse y funcionar. Cruz-Diez nos enfrenta a la mezcla óptica de las tintas impresas en su superficie pictórica. Todo lo que él quiere que veamos está allí presente, y no se requiere de ningún saber extrapictórico para apreciar los fenómenos cromáticos que se nos muestran. La obra, y su dispositivo plástico de sentido, apuntan a algo que ocurre fuera de la pintura, y que emerge allí, justo ante nosotros y en ese preciso instante. Y por esta razón se le ha calificado de artista “retiniano”, porque lo que desea decirnos parece restringirse, estrictamente, a eso justamente que vemos, en un aquí y un ahora idealmente autónomos, como si nada nos atara al pasado ni construyera de algún modo un futuro para nosotros.⁵

⁴ Werner Heisenberg, *La nature dans la physique contemporaine*. Ed. Gallimard, París, 1979. Pp. 34-35.

⁵ E insisto en que la suya es una obra que “parece restringirse” a los fenómenos ópticos que pone en juego (y que nunca son simplemente “retinianos”), porque cualquier estudio serio de su producción no dejará de constatar que en ella también están activos los mismos fenómenos semánticos. Solo que en su caso ese horizonte del lenguaje desde el que todo artista se ve obligado a actuar, apunta una realidad (la del color) que le es exterior, y no exige, o al menos pretende no requerir ningún conocimiento previo.

En el caso de Héctor Fuenmayor, por el contrario, nos encontramos ante un aparato discursivo que alude abiertamente a dos precedentes culturales que es indispensable conocer para que lo que allí se nos quiere decir se haga legible. La primera proviene de la historia de la pintura, y toda persona con una cultura visual media, en principio, la conoce: es el *Cristo crucificado* de Diego Velázquez. La segunda se refiere a la actualidad mediática: una afirmación del papa Francisco que insiste en la responsabilidad compartida del Estado y de la Iglesia en la conducción de la vida física y espiritual de los ciudadanos, lo que Fuenmayor percibe como una amenaza, ya no nacional, sino planetaria. Y entonces se comprende por qué acude al Cristo de Velázquez, una de las imágenes emblemáticas del Siglo de oro español y de un momento en el que la Iglesia tuvo un poder efectivo, inquisitorial, que sobrepasaba ampliamente la esfera de lo religioso. Ese Cristo que baña su entorno y parte del piso con una sangre negra y opaca, se erige en metáfora de una institución que pretende derramar de nuevo su poder sobre el mundo, rebasando los linderos de la Iglesia, exactamente como el pigmento excede los límites del muro.

El Cristo de Velázquez, y lo que él representa en la historia de la cultura, es por eso mismo indispensable, en su distancia ante las afirmaciones del Papa y ante nuestro propio contexto político, para que se disparen las asociaciones que permiten una al menos de sus lecturas inmediatas. Y claro que de ese modo se apunta a una realidad de poder que existe fuera del arte, pero no es menos cierto que se lo hace acudiendo a una autoridad histórica, desde adentro del lenguaje, para generar a partir de ella esa distancia de signo a signo que la hace descifrable. Con ello se delimita un mecanismo que, bajo distintas modalidades, en mayor o menor medida, y con una eficacia también variable, podemos detectar en casi todos los artistas presentes: la de una autorreferencialidad de ciertas prácticas contemporáneas, que sin duda pueden ser calificadas de manieristas.⁶

El hecho de ser un arte de repertorios no basta, claro está, para calificarlos de este modo, además es indispensable la presencia activa de ese deliberado juego conceptual que, tomando apoyo en sus referentes históricos, se revele capaz de producir esa tensión crítica que se espera y se propicia. El caso de Velázquez, contrapuesto a la frase del Papa en Héctor Fuenmayor es característico, al igual que en Lucía Pizzani la fricción que se genera entre sus referencias plásticas y los problemas sociales del país. Ella también persigue dirigir nuestra atención hacia la problemática social y política que enfrentamos, y, a la par de Fuenmayor, lo hace apoyándose en una figura de prestigio histórico, esta vez la botanista y fotógrafa inglesa Anna Atkins.

Su objetivo fue hacer una especie de inventario de los productos asociados al universo femenino que faltan en los anaqueles venezolanos, como la inglesa inventarió y capturó la imagen de las algas marinas en Inglaterra. Lo que se persigue, en estos casos en los que se yuxtaponen artificialmente dos realidades alejadas en el tiempo, es develar por ese

⁶ Con esto no pretendo denunciar un rasgo necesariamente negativo, sino señalar un mecanismo que lo caracteriza y lo distancia de sus precedentes modernos. Por otra parte, está claro que la equivalencia de los métodos no garantiza la eficacia de su empleo, pero su análisis desde este ángulo de vista, necesariamente crítico, sería ya materia de otro texto.

pasado ciertas características de nuestro tiempo; hacer que el chisporroteo de ese contacto inesperado, y hasta cierto punto arbitrario, ilumine nuestro presente. Para ello, Pizzani empleó la misma técnica fotográfica de la inglesa, el cianotipo, y organizó sus imágenes en una cuadrícula estricta, como si se tratara de las hojas de un libro descocido. Atkins, Man Ray y muchos otros acuden entonces a la memoria, asociándose a la crudeza, pero igual a la banalidad de los problemas políticos y sociales que se busca poner en tela de juicio. Sus tácticas expresivas son pues estrictamente equivalentes a las de Héctor Fuenmayor, y a las que emplean en su mayoría los participantes más jóvenes.

Entre los abstractos, que dominan el conjunto, es más arduo detectar las estrategias de lenguaje que entran en juego, al menos para el público no advertido, pero un estudio detallado enseña evidencia un funcionamiento similar o al menos equivalente. En Arturo Herrera, son las publicaciones *pop* que le sirven de punto de partida, las que configuran ese repertorio a partir del cual se construyen sus formas y que tan solo en apariencia son invenciones plásticas. La autonomía de sus figuras (en términos de la abstracción moderna) no es pues sino una primera aproximación, y solamente un trabajo “arqueológico” de la imagen podría develar las fuentes originales que la nutren y explican. Pero todo ello permanece oculto (otro rasgo manierista), como un fondo de sentido reservado y hermético, conceptual dice su autor, que debe o podría ser desentrañado.

Algo muy cercano ocurre en José Gabriel Fernández, el más hermético de todos, cuya obra requiere una verdadera exégesis para ser apreciada en sus diferentes capas de significado. Asumiendo el muro como “motivo generador de la muestra”, y también en su doble condición de soporte y de superficie pictórica, Fernández lo piensa tal una membrana permeable y transitable, y crea una estructura que de hecho actúa en dos tiempos, de izquierda a derecha, hacia dentro y hacia fuera de su superficie. El blanco mismo con el que lo hace no es tampoco inocente, y remite por el contrario a momentos distintos de su actividad personal, y a coordenadas históricas muy precisas dentro del ámbito occidental. A Mondrian, primero, en esa manera de dividir el plano en cuadrados perfectos, como se observa en su dispositivo de la izquierda, en el interior del muro, y luego a Kasimir Malevitch y a ese preciso instante en el que, tras llegar al *Blanco sobre blanco* de 1918, pasa a trabajar en el espacio real con sus *Architectones* en yeso. Entre ambos, Fernández parece introducir una suerte de llamado a Marcel Duchamp y a la lectura que él hace del francés, en especial de esas experiencias en las que, recurriendo al dibujo de las sombras producidas por objetos específicos, echa mano de una herramienta topológica de crucial importancia, en particular para aquellos artistas preocupados por los problemas de la inconmensurabilidad en términos estéticos, políticos y sociales. Pero ese universo de ideas, hay que convenirlo, es ininteligible para quien no posea los parámetros históricos indispensables, e incluso para quien no conozca nada de los procesos personales del artista.

Los casos de Jaime Gili y Pepe López son idénticos, aunque mucho más evidentes en sus mecanismos. Ambos, justamente, nos remiten a las tradiciones abstractas de los años cincuenta en Venezuela, estableciendo con ellas una distancia crítica que se manifiesta en

el uso de sus materiales (ese acabado desnudo de la macilla que Gili incorpora a su mural, o las bolsas plásticas de Pepe López), que conectan sus referentes históricos con la vida cotidiana, con el presente. Todos, pues, incluyendo a Sigfredo Chacón, pueden y a mi entender deben ser abordados desde las referencias históricas que despiertan sus piezas.

El caso de Sigfredo Chacón, sin embargo, nos permite discutir un último punto, que tiene que ver con las vías que sigue cada quien para funcionar como ciudadano libre, en el seno de ese orden compartido y aceptado. Me refiero específicamente al tipo de relaciones que establecieron con ese muro en el que se les invitó a actuar, verdadero eje generador y regulador de la exposición, y ante el cual optaron por producir situaciones que no dejan de recordar las que cada venezolano afronta día a día en el seno del régimen opresivo —y agresivo— que las circunstancias nos han impuesto.

El hecho es que si todos aceptaron el reto y lo enfrentaron desde su historia personal, no deja de sorprender la regularidad con la que la mayoría (exceptuando en esto a Carlos Cruz-Diez, Arturo Herrera y Lucía Pizzani), intentaron anularlo, o al menos trascenderlo en su condición de superficie limitada y limitante. Que los artistas plásticos vean en la superficie que trabajan una metáfora del mundo, se hace aquí perfectamente detectable, incluso visible. El ejemplo de Sigfredo Chacón es en este aspecto ejemplar, y se manifiesta en una característica para nada fortuita: la persecución metódica de una estructura geométrica que parece hacer caso omiso de la pared sobre que la sostiene.

Si la observamos con cuidado, notaremos de inmediato que sus elementos manifiestan en una tendencia centrífuga; esto es, que parecen huir el centro del muro para concentrarse en sus bordes, algo que se advierte con especial claridad en los planos de color, que dan la sensación de ser tan solo segmentos de formas mayores que existen fuera de la superficie de representación, o que estuvieran prontos a dejarla. Las líneas que organizan el plano eluden además, y con metódica atención, cualquier contacto con las particularidades de la arquitectura. Ninguna de sus líneas coincide con el ángulo que dibujan las panelerías entre sí, o con los sitios donde muro y vigas de cruzan, ni con los flejes del piso. Sistemática y conscientemente, el entrelazado de líneas con las que Chacón ocupa la superficie disponible evita pues su contacto con la armadura del edificio, negándola hasta cierto punto como límite perentorio. ¿Y no es eso, exactamente, lo que cada ciudadano debe hacer para sobrevivir en medio de la ciudad hostil en la que se ha convertido Caracas?. Todos, no hay duda alguna en ello, buscamos los medios para reducir el peso de lo político en nuestras vidas, para no vernos por completo confinados a sus lineamientos, o al menos para asegurarnos el mayor grado posible de autonomía ante él. Y así generamos conductas que, como esas líneas de Chacón, dibujan equilibrios transitorios, frágiles y fugitivos espacios de libertad individual, al margen de las estructuras dominantes.

Y lo mismo se percibe en Fuenmayor, con ese pigmento negro que chorrea sobre el piso, en las bolsas plásticas de Pepe López, que se desprenden de la pared y se lanzan al piso, e inclusive cuando Jaime Gili contorna las vigas sin tocarlas. Porque *pensar la forma es en definitiva una forma de pensar*, y en el modo como organizamos el espacio de la tela o del

papel, pensamos también –y le damos cuerpo visible– a una manera particular de insertarnos en el mundo.

Ariel Jiménez

Octubre de 2016