

Iván Candeo: Parresia, migración e imagen del tiempo

 tropicoabsoluto.com/2021/11/08/conversacion-e-intermitencia-ivan-candeo-parresia-migracion-e-imagen-del-tiempo/

7 de noviembre de 2021

Recuerdo hace unos veinte años haberme detenido a pensar en la crisis de la estética como disciplina filosófica. Notaba su pérdida de influencia frente a la avalancha de teorías que se ocupaban de pensar la producción y la recepción artísticas, en los que se hacía presente el estado de las metodologías asentadas frente a unos fenómenos que comenzaban a mutar de sus formas habituales. En aquel entonces no conocía tanto los esfuerzos de Jacques Rancière por actualizar la disciplina, quizás porque él mismo no había adquirido aún la influencia que ha tenido en años recientes en el mundo hispanoparlante, o quizás porque es más bien ahora que la estética filosófica —a través de nuevas preguntas y nuevos conceptos— ha vuelto a hacer contacto con los fenómenos difusos y heterocrónicos de la contemporaneidad y en la que pesa de modo considerable una categoría tan política como *el reparto de lo sensible*.

Para Rancière, el arte tiene que ser parte, y de modo consciente, de la construcción del *espacio común*. Pero ello, más que una novedad, es una recuperación del sentido que le dio Schiller a la estética kantiana, a quien le preocupaban más las condiciones que hacían posible que *todos* reconociéramos *subjetiva pero universalmente* la belleza (natural o artificial), que cualquier expresión o actividad artísticas. Durante el siglo XIX, en las ciudades conectadas por la aurora del ideario filosófico moderno, la necesidad de formar un sujeto que replegara su impulso individual a favor de la ampliación del espacio general o común, tenía fundamentalmente una argumentación ética y un camino epistémico que se nutría con las verdades científicas; y es a estos dos grandes discursos que se le va a sumar *la inclinación natural y placentera* por la belleza presente —así se suponía— en todo ser humano.

Pero lo que quizás ha caído en el olvido por los efectos de la normalización del sentido original que articulaba la sensibilidad con la política, es que en la construcción de ese *espacio común* fue determinante el auge de la prensa escrita, fundamentalmente porque lograba que muchas personas leyeran lo mismo más o menos al mismo tiempo, y así *la experiencia general podía coincidir* en la percepción de *los mismos sucesos*. Creer que lo que ocurría, ocurría para todos, derivó en la enorme influencia que han tenido los medios de comunicación desde entonces, convirtiéndose, como sabemos bien, en un poder distinto al gubernamental pero aliado, junto al arte y la estética, con el propósito de desarrollar la ciudadanía.

Desde la Venezuela actual, donde ha sido eliminada la prensa escrita y se ha instaurado una hegemonía mediática gubernamental, es todavía más interesante pensar en esa coincidencia mediática a través de su extravío y los efectos que ello ocasiona. La

eliminación o la autocensura de los enunciados noticiosos de los medios privados a través de sistemáticos controles iniciados con la formulación de leyes con ropajes éticos hasta llegar a las expropiaciones masivas, incidió directamente en la ruptura de esa realidad común dentro del país y fue parte del proceso de polarización política que tanto contribuyó a la concentración del poder y la pérdida de juego democrático. En el resto de las sociedades abiertas han ocurrido muchas cosas en esa relación idílica que se tuvo con los medios de comunicación desde mediados del siglo XIX, y sin ánimos de elaborar ni siquiera una historia mínima de la relación de los *mass media* con *la construcción del sentido común*, quisiera continuar un poco más con este hilo retrospectivo en función de pensar algo de la complejidad que reúne un trabajo como el del artista venezolano residenciado en Barcelona, Iván Candeo.

Parresia: un término que me interesa para pensar algunos aspectos de una obra que se ocupa, entre otras cosas, de los mecanismos de ceguera, engaño o simplificación que producen los medios y los discursos sociales.

Quizás, la avalancha de críticas que recibieron los medios de comunicación durante el siglo XX, especialmente los que usaban la imagen técnica del cine y la fotografía para producir una espectacularización de la política, es proporcional, aunque contraria, a aquella ilusionada aparición decimonónica de la prensa escrita. Esta es una historia muy marcada por los aparatos de propaganda del fascismo alemán, señalada como tal desde los márgenes de una izquierda partidista que eventualmente produjo un punto de ceguera en relación a su propio auto convencimiento de ser el espacio político de la bondad y la justicia. A esta tradición crítica pertenece Michel Foucault y su conocida dedicación por mostrar la relación que existe entre las operaciones de producción de verdad y la construcción de subjetividad.

En sus últimas conferencias dictadas en la academia norteamericana, este interés por los nudos inadvertidos en los modos de normar la vida en común a través del saber, condujo a Foucault hacia la recuperación del campo semántico antiguo del concepto de *parresia*^[1], un término que me interesa para pensar algunos aspectos de una obra que se ocupa, entre otras cosas, de los mecanismos de ceguera, engaño o simplificación que producen los medios y los discursos sociales.

La parresia fue, según esta recuperación hermenéutica de Foucault, un modo de construir el discurso público desde el cual se podía contrarrestar la manipulación característica de la retórica de la antigüedad griega y romana, en cuyos escenarios de potentes discusiones parlamentarias era bien vista la persuasión sofista. Pero la parresia, más que una técnica, es una actitud. Y más que la búsqueda de la conveniencia de quien habla, la parresia apunta *al vínculo inalienable* del bien propio con el bien del otro. Es el reconocimiento, quizás, de una interdependencia, una búsqueda del ganar/ganar (como diría la teoría del juego), intentando hacer coincidir la ética con la política. La parresia es también el cuidado de la palabra; es el decir como decir verdadero, aunque no tiene que ver con el

autoconvencimiento de quien cree poseer la verdad, sino con la libertad de expresar algo que se piensa como cierto. Por lo tanto, tiene que ver más con la incitación y el desafío, que con la transmisión de un mensaje o una información.

La expresión parresiasta, si acaso cabe el término, es una exigencia y una forma de crítica en la cual no puede haber una posición de superioridad de quien habla hacia quien es señalado, sino un ponerse en riesgo en cada momento en el que se sostiene un discurso verdadero. Siendo una postura, la parresia podría intentar, más que una oposición, ser una alternativa al poder deformado de los medios de comunicación (aplicable a la producción y la distribución de contenidos en las redes sociales), que ha pasado de producir *aquella experiencia coincidente* del siglo XIX a ser *una construcción instrumentalizada de lo que se decida como lo que sucede*.

Podría ser pertinente conectar un cuerpo de obras como el que hasta el momento tiene Iván Candeco con la parresia foucaultiana, no solo por la relación de su obra con la producción de “la verdad”, sino por su interés en hacerse a un lado él mismo en función de la atención a realidades políticas o sociales. Si la parresia antigua se oponía a las técnicas del convencimiento, la reactualización de Foucault –y quizás Candeco lo acompañe– podría tensar la espectacularización mediática de los acontecimientos u otras operaciones instaladas en la producción de verosimilitud mediática. Esta relación entre la espectacularización/verosimilitud y la posible negación de la verdad, trasladada desde el ámbito del discurso que le ocupaba a Foucault al de la imagen, la encontramos en el estudio de la iconosfera del mundo contemporáneo, Martin Jay, especialmente en un texto titulado “*¿Parresia visual? Foucault y la verdad de la mirada.*”¹²¹

Según Martin Jay, en abierta crítica a esa iconoclastia de Foucault –pero alineado con la recuperación que él hace de la parresia antigua–, se podría trasladar este concepto y su necesario aporte para la construcción de una subjetividad reflexiva, desde el ámbito del discurso hacia el ámbito visual, puesto que tratándose de un término que remite a una actitud frente a la producción de sentido público, se puede ser o no verídico tanto desde el lenguaje como desde la imagen. Intuyendo la pertinencia del uso de la parresia para comprender un cuerpo de obras como el de Iván Candeco, le pregunto a él por esta posible conexión, sobre todo desde el texto de Martin Jay. Me responde solo luego de leer el ensayo que hasta ese momento no conocía, un gesto que dice mucho sobre el rasgo teórico de este artista visual, rasgo que ha estado presente a lo largo de todo nuestro intercambio.

Iván Candeco (IC): En el ensayo de Martin Jay hay una secuencia de referencias que conozco y otras que no. Se menciona el trabajo de Foucault, en *Verdad y Poder*, y de él se cita esta cuestión: “cómo se producen los efectos de verdad en el interior de los discursos que no son en sí mismos ni verdaderos ni falsos”. Esto me interesa. Me detengo a pensar cómo se articulan los efectos de verdad pero en el interior de los medios, más allá de si son verdaderos o falsos. Para mí es ahí donde puede tener lugar la práctica artística. Digamos

que es la manera cómo me posiciono y cómo se articula mi idea de arte en su relación con la “verdad del medio”. Pero no en el sentido de lo verdadero o lo falso, sino en el sentido *que desvela con franqueza la infraestructura que configura las imágenes mediáticas.*

Recuerdo que Foucault hace ese análisis sobre *Las Meninas* de Velázquez^[3], una obra que pudiese ahora decir que presenta una “parresia visual” porque muestra que el pintor no solo representa los contenidos o los discursos (retratos) de la monarquía, sino que pinta cómo se pinta una representación, dejando al descubierto “los efectos de verdad en el interior de los discursos”, como si hiciera dos declaraciones. Asumo a veces, así sea para decirlo —y no sé qué tanto lo logro al hacer las cosas que hago—, que existe *un pensamiento crítico de diferenciación* en las imágenes artísticas con respecto a las imágenes mediáticas. Lo que entiendo es que el artista produce una sospecha, introduce una interrogación o un “no” crítico de otra manera. Crea una ruptura necesaria en el ámbito de la repetición masiva de una imagen mediática. Hace un corte, obstruye para crear mundos propios. Esa práctica de “contradicción” estética, política y ética, hace posible producir conocimiento y además es posible que sea una *puesta en obra* de la parresia o de la verdad.

Carmen Alicia Di Pasquale (CADP): Parresia y verdad no son lo mismo.

IC: Sí, es cierto. Godard, en *Historia(s) del cine*, invierte una ecuación, la que suele decir: “el arte es un reflejo de la realidad”. La invierte por “el arte es la realidad del reflejo.” Eso me gusta: la realidad del reflejo.

II.

*Quizás deberíamos abandonarnos a la pérdida,
asumir la disolución de nuestro pasado,
quemar las naves de una buena vez y cortar de un hachazo el cordón umbilical.
O quizás habría que profundizar ese vínculo,
expandirlo en la dimensión de nuestra intimidad
y darle un lugar en el que pueda continuar su propagación y desarrollo.*

Gustavo Valle, “Solo los que aman pueden separarse” (2021).

Delante de este diálogo con el artista emigrante, un venezolano más de los millones que se han marchado, me he detenido a merodear los rasgos del extrañamiento y la creación. Quizás nos es mucho más cercano imaginar los procesos internos que produce en los escritores el desarraigo, porque la escritura crea esa suerte de ilusión, en la propia narrativa o el ensayo, de que estamos percibiendo expuesta en ella, la mente o la subjetividad de quien escribe. Más allá de esa ficción, podría pensarse que la escritura permite entrelazar y agenciar los frágiles eventos de la memoria y sus lugares desvanecidos e idealizados, o los sentimientos y las transformaciones que sufre *el mundo*, entendido como esa suerte de aglomeración de significaciones que se agolpan en la experiencia personal, cuando al emigrar, lo que cambia es el propio mundo. La práctica visual, siendo una especialización de

la subjetividad, quizás requiera de un proceso menos acuoso o menos mórbido que el de la escritura para elaborar la experiencia del tránsito. Así, fueron varias las preguntas inabarcables que merodearon este diálogo con Candeo ¿La escritura puede prestarse para acoger de manera más inmediata el dolor o el alivio del desarraigo que cualquier práctica visual? ¿Dónde quedan los procesos equivalentes a los reflejados en la escritura, en el caso de un artista visual? ¿Cómo se perciben?

Iván Candeo, además de ser un artista emigrante, está dedicado a la investigación de la relación entre la imagen y el tiempo, algo especialmente importante para ser pensado desde la destrucción de la temporalidad de un país entero. Preguntarle a él por el tiempo y la migración, tiene, entonces, mucho sentido.

CADP: ¿En qué año emigras, Iván?

IC: En diciembre de 2016 salgo desde Caracas sin saber qué hacer. Entre febrero y marzo de 2017 decido perder el vuelo de retorno. Desde enero de ese año tengo un número de extranjero de España desde mi pasaporte italiano.

CADP: ¿Hay alguna obra que registre el tiempo del tránsito entre Caracas y Barcelona?

IC: Siento que el trabajo bisagra es la serie que hice con las Polaroids (*Movimiento cualquiera*, 2017-2020). La empecé haciendo fotos de muros vacíos en Caracas, muros vacíos en los que yo escribía. Y cuando me mudé a Barcelona, ya los muros no eran los mismos y las consignas eran diferentes. Había una dislocación. Creo que ese trabajo permite pensar más en el espacio porque la palabra cambia de superficie. El signo textual no coincide con el lugar o con el soporte. Y también de manera más afectiva, está el hecho de que fueron muchos días caminando por la ciudad nueva haciendo fotos de paredes o muros vacíos o borrados, neutros e “insípidos”. Eso da una idea de lo que podía estar pasando.



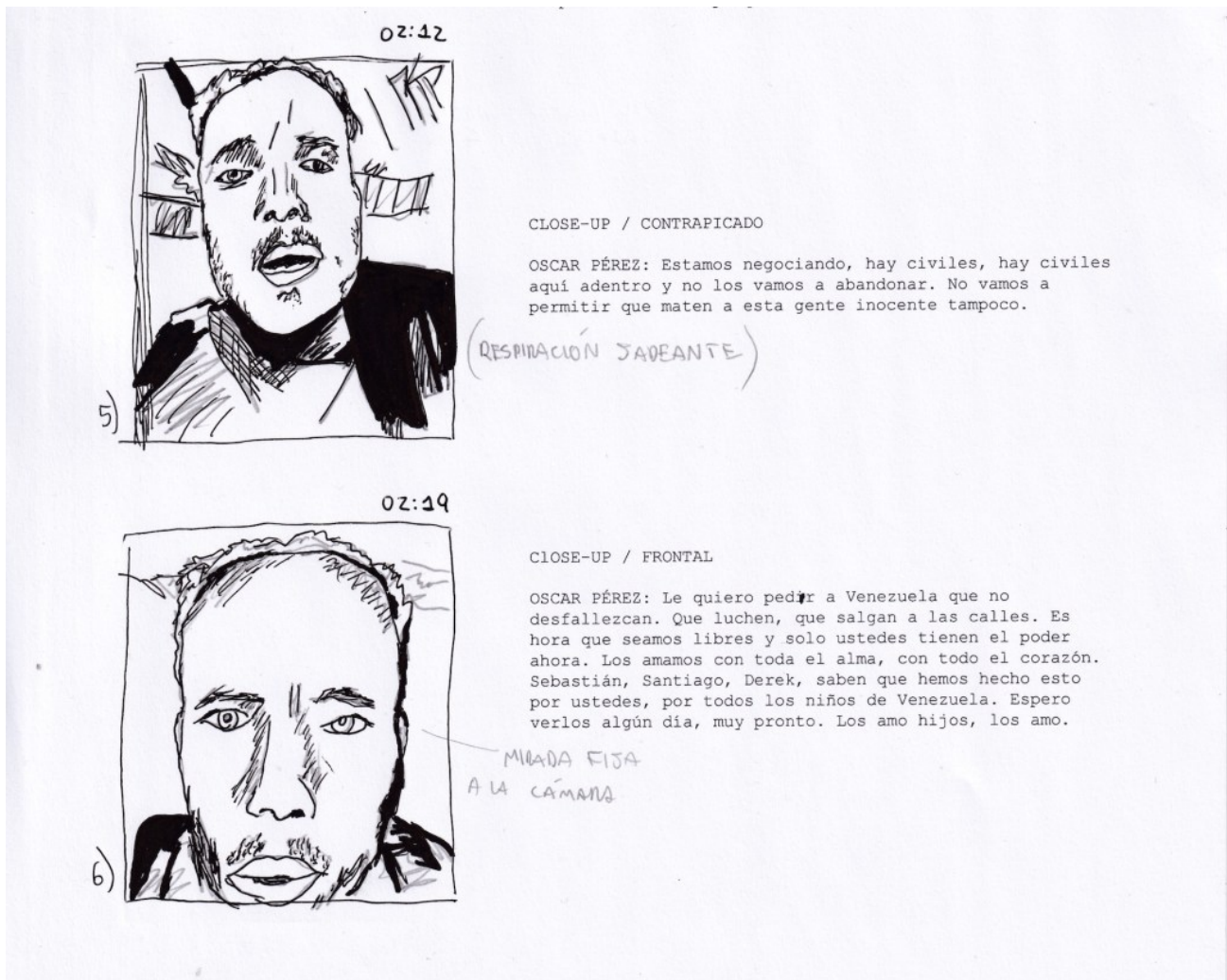
Movimiento cualquiera, 2017-2020. Fotografías instantáneas Polaroids (SX-70) y letras transferibles.

CADP: Me llama mucho la atención lo que se asoma en la serie *Storyboards* (2018-2020). Es una mirada a los acontecimientos globales, quizás por tu condición de emigrante, en la que incluyes sucesos mediáticos de Venezuela, pero de modo transversal, porque hay junto a ellos sucesos globales.

IC: Sí, quizás eso se potenció, además de la migración, con el crecimiento de medios y redes sociales de comunicación que se hicieron aún más globales. Crearon un prisma mayor. Pero sí se sustituye la tensión entre los temas locales y los problemas globales. Pienso que ya en algunas cosas que había hecho antes hay una mirada que puede “superar” e incluir a Venezuela. Sobre todo si se habla del tiempo o de la imagen en movimiento. El más obvio es *Globo* (2012). Pero en aquellas pinturas miniaturas de *Primeros planos* (2018), el tema es la historia del cine. Quizás el trabajo que sí me ha puesto en otro lugar después de migrar ha sido *Atentado de Barcelona* (2017), en el que ya estoy en otro contexto. Esas fotos no “hablan” sobre Venezuela; ya es algo que ha sucedido en la ciudad en la que estoy ahora.

La diferencia entre *Atentado de Barcelona* y *Storyboards* puede estar en lo que dices en relación a la parresia, sobre los medios y la construcción de *lo común*. Una de las cosas que pensé cuando hice todas las fotos del atentado, al verlas, fue que me estaba refiriendo a los medios de comunicación a partir de cámaras que tienen una cierta morfología, porque son cámaras profesionales. Y claro, un poco el contrapunto de eso es *Storyboards*. Siento que en *Atentado de Barcelona* hay, entre comillas, un “retroceso” en la idea de pensar los medios, porque lo abordé desde una mirada propia de la sociedad del espectáculo, en la que están unos grandes medios viéndolo y controlándolo todo. Y en realidad ahí había de

todo: cámaras de teléfono, grandes cámaras, curiosos, artistas... Creo que me impactó ver tantas cámaras en un solo lugar y todos sin poder grabar absolutamente nada porque el acontecimiento ya había pasado. Las ideas de *Storyboards* son mucho más complejas y se dicen desde un lugar que está más influenciado por la situación en Venezuela.



Detalle de Oscar Pérez.



Pickpocket (Primeros planos), 2018. Oleo sobre tela. 4×6 cm.

CADP: ¿No habría espectacularización en la Serie *Storyboards*?

IC: Ya no está dentro de la denuncia de la sociedad del espectáculo que tenía como blanco a los grandes medios, sino en alguien que está usando un filtro para animar con música la foto del cadáver de un “delincuente”. El espectáculo está incorporado en el espectador, es una posproducción individual. Lo produjimos y lo distribuimos nosotros mismos. En *Atentado de Barcelona* sí, de manera sencilla cuando vi todas las cámaras dije: “mira todos los medios aquí tratando de registrar unos cuerpos y unos heridos que ya no están”. En *Storyboards* ya no pienso tanto en los medios de comunicación porque se trata de la camarita de teléfono del mismo Oscar Pérez, por ejemplo, y entonces es él quien produce sus propias imágenes y las distribuye. Es una nueva manera de aproximarse al hecho histórico, y pienso en el lugar que ocupa el artista en una situación en la que los hechos visibles de la historia ya no están siendo representados ni por él ni por los medios de comunicación.

CADP: Tu trabajo, además, en muchos aspectos, es como una máquina de tiempo, en el sentido que tienes una aproximación a los elementos que evidencian el tiempo humano como una construcción. En Venezuela se ha afectado mucho la experiencia colectiva,

porque se ha destruido la temporalidad del siglo XX mediante una operación política, y desde ese desmontaje convendría entender algunos elementos constructivos (y destructivos) del tiempo.



Dibujo realizado en agenda a partir de una animación digital anónima musicalizada con la canción *I Want to Break Free* de Queen, del cadáver de un integrante de la banda de “El Coqui”. El video fue viralizado por las redes.

IC: Creo que sabes comprender y trabajar esa visión de ruptura y puente de tiempos que hay por ahí en esas obras. La migración es algo muy reciente e inesperado para mí, pero esa ruptura se entiende también desde las épocas y las políticas en Venezuela. La obliteración que tú conoces también.

CADP: Pero ya lo has comenzado a incorporar en tu trabajo y lo veo como una cuerda tensa y en equilibrio. Siendo que te has ocupado de la crítica de los discursos políticos, ese cambio de territorio ha debido ser un tema de reflexión para ti. Hay artistas emigrantes con temas globales, pero tu inquietud por el *topo local* era o es muy acentuado.

IC: He pensado en eso, claro. Identifico que hay problemas y temas que tienen ya muchos años –como imagen-movimiento, imagen-tiempo, estética de la desaparición, vehículos audiovisuales, aceleración tecnológica y social, “procedimientos (de) ceguera” o “iconoclasia”, etc.– , que aunque generaron obras en correspondencia con aspectos locales, no escapan de ser problemas de la cultura contemporánea global. Un video como *Paisajes* (2009) pude haberlo hecho con paisajistas europeos y seguir teniendo el mismo principio de reflexión.

Siento que la migración o el desplazamiento forma parte de una “estética” que ya he empleado como muchos otros artistas. Básicamente se trata de buscar sentido en el desplazamiento de una imagen, de un medio a otro. Eso es un proceso de migración. En muchas de las cosas que he hecho hay “migraciones de imágenes”, como *Tour porno* (2010) o *Dynamation* (2013), entre otras. El movimiento de las imágenes y su desplazamiento es una estética de migraciones.

CADP: Me refiero a la construcción de las metáforas más que a las ideas, que ciertamente siempre han sido globales.

IC: En mi condición de migrante procuro ver creativamente ese nuevo desplazamiento, ahora soy yo el que está dentro de esa migración de identidad. Quizás en otro momento el impulso de “universalización” de la obra era mayor. Recuerdo que Alejandro Otero decía que no quería llegar tarde al tren de la historia. El mismo Claudio Perna asumía su obra como una “antena hacia el siglo 21”.

CADP: Tu última exposición en Caracas, de título *Antes que, mientras que, más tarde* (Galería Carmen Araujo, junio 2021), tiene algunas piezas en las que piensas a Venezuela desde la distancia. Varias de ellas me cautivaron, en especial *Pastor* (2020). Es una pieza con tres lenguajes: un objeto intervenido, un video y una imagen impresa. ¿Qué es esta pieza para ti?

IC: Lo primero que hay de manera directa es la idea de trabajar con un vehículo, un automóvil. En varios trabajos hay una aproximación a la idea de los medios, en especial al video, como un vehículo audiovisual. En *Inercia* (2009), hay un ciclista, una bicicleta, que es también un vehículo, *23 de enero* (2011) tiene un caballo, que es un vehículo de tracción a sangre, y también está *Hummer* (2008), evidentemente con otro vehículo. Entonces las ideas de vehículos audiovisuales y vehículos automóviles siempre están asociadas, porque entiendo el cine, o la invención del cine, como una necesidad de estar próximos unos a otros y cumplir con la ley de proximidad.



Izq. *Pastor*, 2020. Video, imagen fotográfica y objeto de colección intervenido. Der: *Pastor*, 2020. Imagen fotográfica.

Claro que ese automóvil de Fórmula 1 está asociado a la Revolución Bolivariana y a lo que el discurso de la Revolución construyó a partir de PDVSA, a partir del relato de los “motores de máxima velocidad”.^[5] Es lo que tú alguna vez me comentaste, que a veces los hechos son en sí mismos muy poderosos como metáforas. Cuando Pastor Maldonado ganó en 2012 la carrera de España, lo ponen a manejar el carro en Los Próceres.^[6] El carro de Fórmula 1, que es patrocinado por el petróleo con los motores a “máxima *revolución*”, se estrella en su show presentado en Caracas. Yo, que siempre estoy pensando en los medios, que estoy relacionándolos con los vehículos automotores, con la política y el discurso político, ¡veo a Pastor Maldonado chocando en Los Próceres! Además, fue un evento transmitido en vivo por la televisora estatal *Venezolana de Televisión*, pero esa transmisión fue detenida al momento del choque. Luego consigo en YouTube el video de alguien que graba con una camarita el momento del accidente. El video de la pieza es el montaje de esas dos voces, la voz oficial que va narrando el logro glorioso y el final del video con un espectador que estaba allí, una persona curiosa que está allí grabando el choque.

CA: ¿Por qué usas tres lenguajes?

IC: En términos muy generales hago pasar las imágenes de un lado a otro. El registro fotográfico pasa a la escultura también en *Girar el cuerpo* (2011), y ya antes había trasladado las imágenes del cine a la pintura. En *Pastor* sentía que debía haber ese desplazamiento, que la imagen pasara por esas distintas situaciones entendiendo también que hay una vehicularidad o un desplazamiento. El video produce un objeto y del objeto se produce una imagen. Haciendo pasar una situación o una imagen de un lugar a otro uno encuentra que no coinciden. La foto no coincide exactamente con el carrito y el carrito no coincide con la manera en que quedó el carro de Pastor después del choque que está en el video.

CADP: ¿Cuál sería la diferencia en tu visión sobre la situación política venezolana estando en Venezuela y ahora que estás afuera? Recuerdo que a comienzos del año 2015, quizás, tuvimos una discusión. Cada uno hablaba desde su generación y desde tu posición percibías que esto que estaba sucediendo era un parpadeo en la historia. ¿Qué piensas ahora?

IC: En algún momento, en una reunión que hubo con Carrera Damas, él decía que Chávez era solo una verruga dentro de la larga marcha en contra del despotismo, que Venezuela tenía una conciencia histórica y una conciencia democrática ya establecida que hacía que esto pasara y que saliéramos ilesos. Quizás estaba pensando desde allí y era el momento en el que había muchos estudiantes en la calle, muchas manifestaciones. Hoy pareciera otro el escenario. Pareciera que el chavismo ganó algo y yo también tengo, después de ese momento, una especie de desilusión, casi diría que siento desesperanza por lo que puedan hacer los actores de la oposición. Ya a mí no me cuesta nada dedicarle un *storyboard* a Guaidó, por ejemplo, en ese acto de querer saltar la reja de la Asamblea Nacional al estilo de la atleta venezolana Yulimar Rojas. Creo que si antes pensaba que era una larga marcha

y que en esa larga marcha Chávez iba a ser un período muy corto, ahora tengo dudas. El gobierno está debilitado, pero la oposición también. Entonces hay una visión más trágica que la de aquel momento, y también una gran decepción.



Inercia, 2009. Enlace al video: <https://vimeo.com/user2634912>

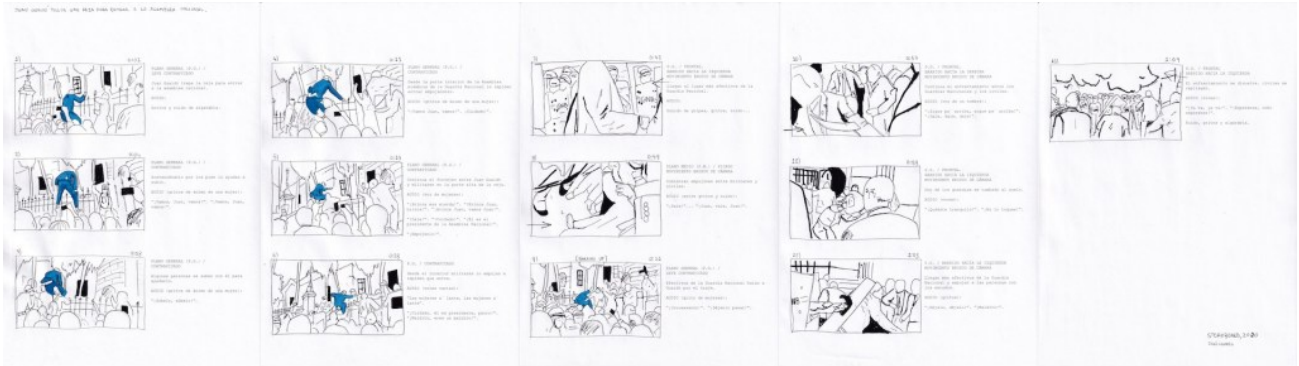
CADP: ¿Eso se refleja, entonces, en la inclusión de Guaidó en la Serie *Storyboards*?

IC: Creo que sí. Para mí todo está visto de manera sistémica, tanto la oposición como el gobierno.

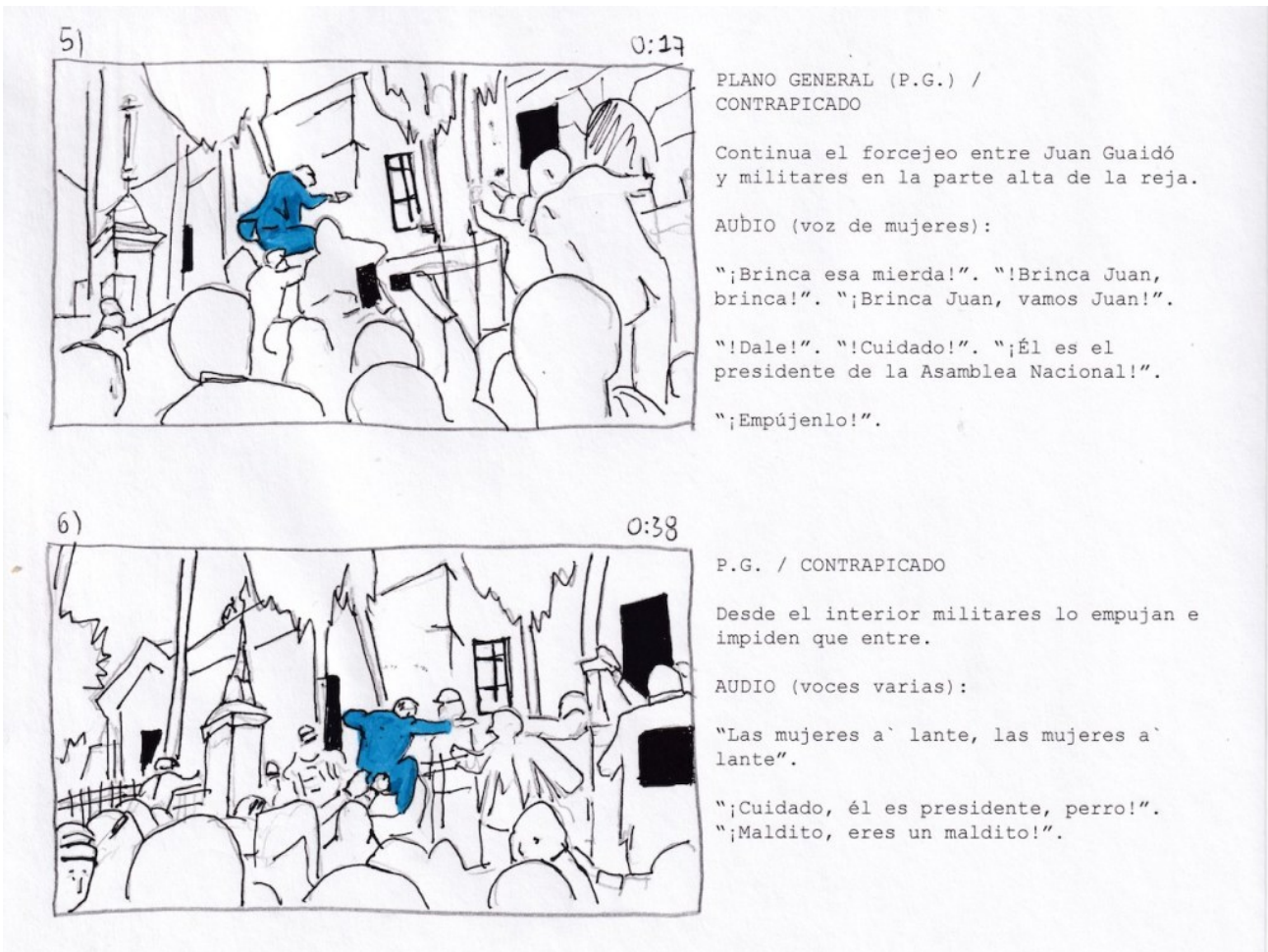
CADP: Tu obra ha mostrado esas tres posiciones: la de ver a Venezuela estando adentro como venezolano, la de verla estando afuera y la de ver a tu ciudad actual, Barcelona, como extranjero. ¿Cómo se dan en ti esas tres situaciones?

IC: En cuanto a la subjetividad de los artistas, dentro o fuera de su país, pienso que en el arte hay siempre un proceso de extranjerización. Una extranjerización que pasa por las formas, formas que el artista puede llegar a dominar, pero que luego traiciona como convención. Es un cruce de fronteras hacia otros territorios que hace más propios. En los poetas es muy evidente cómo hacen de la lengua algo tan propio que terminan alejándose de ella, apropiándose de los códigos de tal manera que se extranjerizan. Lo reconozco en los poemas *Trilce*, de César Vallejo, escribiendo “qué le bamos a hhazer”, o en Juan Ramón Jiménez escribiendo “imajinación” con “j” de Jiménez... o en Pollock tirando el lienzo al suelo para hacer “dripping”... o en el cine Teo Hernández haciendo movimientos de cámara bruscos como *action filming*. Todos los artistas importantes lo han hecho. Ana Mendieta lo

señala de otra manera, diciendo que “el arte es una forma de autoexilio”. El exilio de un artista consiste en ir más allá de las fronteras de las formas de las que se apropia. Esa extranjería es más importante que el paso de un país a otro.



Juan Guaidó saltando la reja de la Asamblea Nacional, Storyboards, 2018-2021. Dibujo, tinta y grafito sobre cuaderno de dibujo.



Detalle de *Juan Guaidó saltando la reja de la Asamblea Nacional*.

III.

La idea central está determinada por la conducta del artista ante la imagen, quien, enfatiza Waldenfels, no muestra sin más una forma de ver, sino que además, «hace que vea», es decir, la convierte en «vidente».

Ana García Varas

Algunos artistas le prestan atención a sectores de la realidad velados en la experiencia cotidiana. Crean dispositivos que nos muestran algo de lo que nos hace ser como un tránsito; suelen ser artistas de larga trayectoria porque tienen la perspectiva que da un trabajo sostenido durante muchos años. Iván Candeo, sin embargo, le presta mucha atención a los discursos o las operaciones de poder que construyen o modifican el tiempo. El tema de la imagen y el tiempo es para él, hasta los momentos, un tema constante. Una insistencia.

Y aunque ya había dicho que su inscripción tenía más que ver con los fenómenos socio políticos, una pieza como *Proyectiles* (2019) tiene una dirección diferente cuando establece una relación entre el soporte frágil y material de la imagen cinematográfica, y los efectos narrativos que ella produce cuando de un rollo de materia pasa a ser un juego de luces en un dispositivo técnico. Pero, a la vez, esta pieza construye un relato metafísico que más o menos queda desoculto al exponer ese material a la luz solar, como si estableciera una suerte de paralelismo entre la producción de realidad a partir de la luz natural y la producción de narrativa fílmica de la secuencia de fotogramas expuesta a la luz de un proyector. El sol es el foco de luz de la sala de proyección y la narrativa de las imágenes en secuencia, son los acontecimientos de la realidad.

Iván Candeo está a la par de la crítica política –del arte político, y aquí recordemos nuestro inicio con Rancière–, que no se produce a destiempo, sino en el tiempo. Tiempo, política e imagen trazan sus líneas de fuerza en un trabajo cuyo empeño resulta en la epidermis del poder, pero también en las estructuras de los medios y los lenguajes que siempre explora como un tránsito o una transposición.

Un cierto afán por el develamiento metafórico – pero no poético, al privilegiar el concepto, la teoría y las ideas–, que intenta detener/escudriñar el movimiento rapaz del engaño, la demagogia, la propaganda, la escenografía, el espectáculo. Ello hace que este trabajo produzca un lugar alterno –y por ello alterado–, tanto del análisis teórico como de la imagen contemplativa. Una pieza como *Pastor* (2020), ya lo hablamos con él, funge como una deconstrucción de tiempos –el del furor presupuestario petrolero, el de las promesas socialistas, el de la borrachera por la conquista nacionalista de los juguetes lujosos y globalizados–, intentando desarmar la normalización de lo que se ve, pero también la naturalización de lo que sucede.



Proyectiles (detalle), 2019. Instalación fotográfica. Dieciséis (16) imágenes fotográficas 52cm x 35cm c/u. Trailers de películas en 35mm lanzados al cielo, la incidencia del sol deja ver detalles de las imágenes impresas en el celuloide.

CADP: Haz descompuesto la imagen cinemática en imagen fija usando varios recursos o lenguajes. ¿Qué te ha resultado de los traslados hacia la pintura, el dibujo, el *storyboards*, la escultura? ¿Por qué los usas todos?

IC: Mi trabajo es transmedial o intermedial. Me interesan los traslados, pero también me interesan los resultados que se dan en ellos. Cada traslado ofrece reflexiones particulares, paso de la fotografía a la escultura, del cine a la pintura o del video al dibujo. En cada trabajo lo que percibo es una advertencia sobre los límites que cada medio tiene. Y esa advertencia también pasa por la manera como nos aproximamos al mundo, porque cuando pasas una imagen de un medio a otro te das cuenta de las diferencias. Te das cuenta, quizás, de la arbitrariedad de las representaciones y de lo que esas imágenes construyen. Tengo presente que cada representación deja por fuera aspectos de la realidad.

CADP: Lo que menos has trabajado es fotografía ¿cierto?

IC: Aunque es lo que menos he trabajado yo diría que la imagen fotográfica, entendida como imagen digital, es lo que más he trabajado.

CADP: Me refiero a la transposición, parece como si prefirieras trasladar la imagen técnica a la imagen no técnica. Al menos hay allí una insistencia.

IC: Hay una insistencia particular, pero hay que pillar que no solo se va desde la imagen técnica a la imagen manual, sino que también se va de manera contraria. El video de *Miranda en La Carraca* (2007) para mí es lo contrario, es una imagen fotográfica que en la imagen técnica videográfica, sufre esa desaparición. Ahí se va de la pintura al video. En el video de *Paisajes* (2009) pasa igual: imágenes fotográficas de paisajistas venezolanos que pasan de la imagen plástica del óleo, a la imagen videográfica. Hay allí distintas situaciones. Sí, es verdad, hay más insistencia en la dirección que tú detectas, de la técnica a la manual. ¿Por qué? Yo creo que por una resistencia, por una reflexión sobre el tema del aura de Walter Benjamin.

CADP: Lo que te interesa, entonces, es el traslado.

IC: Sí. Y en ese traslado hay un gesto que puede ofrecer algún significado de manera general, no solamente en una dirección. Pero sí hay algo interesante en este traslado que tiene que ver con la fotografía y lo he reconocido cuando veo todos los trabajos, porque la fotografía termina siendo el medio común en todas las obras. Aunque los resultados no sean fotográficos, todos están mediados por la imagen digital: imagen fotográfica entendida como una imagen que pudo haber sido generada por una cámara pero que luego se digitaliza. *Miranda en La Carraca* es una fotocopia, una fotografía; en *Dynamation* son unos escáneres de fotogramas en 35 milímetros. Para hacer la Serie *Storyboards* tuve que hacer capturas de pantalla de los videos. La imagen fotográfica está mediándolo todo. *Tour porno* también, son imágenes tomadas de internet, es lo más accesible: todo el consumo de imágenes pasa por una imagen fotográfica. Es un puente. Tiene esa presencia como espacio de traslado, más que como resultado u origen.

Miranda en La Carraca, 2007. Enlace para el video: <https://vimeo.com/45902832>

CADP: *Primeros planos* (2018), ya la nombraste como un ejemplo de tu vinculación a temas tan globales como la historia del cine. A partir de ella puedo decirte que me interesa mucho tu relación con la pintura o con la imagen pictórica, sobre todo por ese gesto de encargar las pinturas. La primera vez que lo vi fue en *Dynamation* (2013), allí construyes veinticuatro pinturas de los veinticuatro fotogramas, que equivalen a un segundo de una película con representaciones de épicas patriotas. ¿Qué contiene en ese gesto del encargo de las pinturas?

IC: En algunos proyectos el encargo es un signo, como por ejemplo en las pinturas históricas con las secuencias de un segundo cinematográfico de escenas sobre batallas expuestas en *Corte en movimiento* (exposición en Galería *Oficina # 1*, Caracas, a finales del 2014). En las pinturas de *Dynamation* el encargo *no* lo estoy recibiendo yo como artista, como en su momento lo recibieron o lo reciben, Tovar y Tovar de parte de Guzmán Blanco, o Luis Alberto Lamata con la Serie *Caminos de libertad*, encargado por Ernesto Villegas hace muy poco tiempo. O en la película *Libertador*, de Alberto Arvelo.

La situación del encargo de imágenes pictóricas para la construcción del relato histórico antes de la invención del cine y el video tiene para mí, hoy en día, un equivalente en las producciones cinematográficas. Pero también están todos los murales que se mandan a hacer ahora con diseños específicos y con los que se han tapizado y se siguen tapizando las calles de Caracas desde el imaginario de la Revolución. Todas al servicio del poder político.

En *Dynamation* soy yo quien encarga las pinturas, pero es básicamente la reproducción pictórica de una imagen que ya fue concebida, que ya fue hecha y que está en los fotogramas de esas películas de Arvelo o Lamata. Por eso hablo de *un giro del signo del encargo*. No sé si eso sea lo más destacado de esas piezas, pero son imágenes que podrían haber sido encargadas por un tipo de poder político y que son, en cambio, re-encargadas. *Dynamation* no es un encargo de la nada, sino el encargo de la reproducción de las mismas imágenes en otro medio, pero haciendo una transferencia que las transforma y las desencanta. Incluso diría que las empobrece, y ahí quizás esté su poética, porque desactivan la función utilitaria del poder político. Sería como hacerlas inoperantes para su función informativa o propagandística. Quisiera hacer notar aquí que la *película Libertador*, de Arvelo, con Edgar Ramírez como actor principal, costó 50 millones de dólares solo en producción.

A mi me gusta lo que pasa en *Dynamation*, sobre todo porque estuve presente en la experiencia de ver cómo esas imágenes se fueron creando en el espacio público, en plena calle, con el caos de la gente pasando. Todo eso influye también. Allí estuvo Domingo pintando los fotogramas de la película *Libertador* en Plaza Carabobo (Caracas).

También me conmueve que esos temas que solían ser hechos por pintores gloriosos, sean hechos por quienes viven de su oficio en una plaza pública. Las imágenes no suelen estar muy bien elaboradas técnicamente, pero me conmueve ese desencanto que sufre la representación por el tema épico.



Izq.: Domingo Herrera, pintor de Plaza La Candelaria, Caracas. Durante el proceso de realización de *Libertador*. Centro: *Libertador, Dynamation*, 2014. Der.: Detalle de *Libertador, Dynamation*, 2014.

CADP: Siendo que el tiempo siempre se ha incorporado en tu trabajo como un elemento estructural ¿en cuáles trabajos se puede ver el tiempo de *ese ser parte de una generación entre dos aguas* (la de la Venezuela pre-revolucionaria y la revolucionaria), y en cuáles se

ve incorporado el tiempo del artista emigrante? ¿Cuántas temporalidades atraviesan la vida de alguien tan sensible a la temporalidad? ¿En cuáles trabajos se incorpora una temporalidad autobiográfica?

IC: Hay dos preguntas, por lo menos. La primera pregunta tiene que ver con la aparición del video y es algo generacional. Antes, en las décadas de 1960, 1970 y 1980, quienes hicieron video en Venezuela tenían más recursos económicos o alguna vinculación con los canales de televisión. El video no era tan masivo. Entonces, hay algo de mi generación y de la aproximación al tiempo, a la creación a partir de la imagen-tiempo, que tiene que ver con haber nacido en la década de 1980 y haber tenido mucho consumo de VHS, Betamax, y luego la Handycam. Las generaciones que nacieron en la década de 1980, 1990 y el comienzo del 2000, tuvieron en sus manos una Handycam de manera casi masiva. Hay algo ahí que puede ser interesante desde el punto de vista biográfico en la relación con la imagen y el tiempo.

Sobre el tiempo pre-revolucionario y revolucionario, yo creo que eso está mezclado. Por un lado, tenía la cámara de video y me daba cuenta que podía componer cosas y alterar un poco la temporalidad de las imágenes, y por otro lado veía que se estaba cambiando la Constitución Nacional. Tenía esa posibilidad de la manipulación temporal en la imagen técnica del video y por otro lado veía cómo se estaba reconstruyendo el país, cómo aparecía un remontaje de situaciones que pertenecían a nuestra historia. No creo que haya solo una obra específica que tenga esa situación, pero pretendo en varias de ellas equiparar el tiempo físico propio de la composición de la imagen-movimiento, a la sensación del tiempo histórico en Venezuela.

CADP: Hay obras como *Dynamation* que tienen que ver con pensar en la reconstrucción de la historia de Venezuela y el énfasis heroico. Siempre ha habido ese trasfondo militar en la historia del país, desde su fundación, pero tú lo estás revisando en esa obra en 2013. No sé si estás pensando en lo que ha pasado en Venezuela o lo que tú has pasado estando en Venezuela. O si lo estás pensando en términos globales.

IC: Hay una temporalidad que es propia de Venezuela. No sé cómo describirlo bien, pero uno lo estaba o lo está experimentando. *Dynamation* tiene eso, pero en *Inercia*, de 2009, también está esa situación pre-revolucionaria o revolucionaria. Hay una idea de tiempo que viene del cine. El ciclista pedaleando frente al mural es equivalente al cinematógrafo y la pantalla.

CADP: ¿Hay obras autobiográficas?

IC: Si hay algún trabajo que yo diga “aquí estoy más expuesto”, es *Montaje a golpe de cámara* (2015), donde están mi mamá y mi papá. Fue el último video que hice con la cámara de Mini-DV, que te permite grabar encima de cintas ya grabadas. Pero si al grabar por

segunda vez golpeas la cámara, la primera capa que grabaste sale a flote. Es un retrato un poco violento, porque es a partir de golpes que salen las imágenes de mis padres.

Montaje a golpe de cámara, 2015.

CADP: Casi todas las operaciones críticas que haces tienen que ver con instancias del poder. Hay una que me parece que escapa de este orden discursivo, aunque me dirán que no porque se trata del arte oficial, y es *Tour porno*, de 2010. ¿Qué contarías de esta obra?

IC: Hay una crítica al arte oficial, pero está en un segundo plano. En un primer plano hay un análisis de dos tipos de visualidad: una es la pornografía contemporánea, que es de máxima referencialidad con el *close-up*, y la otra, la del arte geométrico, de auto referencialidad. Esa obra contiene algo espacial de lo cual me di cuenta haciéndola. Cada categoría pornográfica tiene una relación espacial con el cuerpo. Una toma individual usa el *close-up* con la cámara a menos de 15 centímetros del cuerpo, mientras que en una toma grupal la distancia es otra. La dimensión espacial del rodaje de una película porno tiene distintas relaciones con el cuerpo. Entonces yo tenía una categoría porno por un lado y un artista geométrico venezolano por otro y tenía que encontrar un equilibrio espacial.

Por ejemplo, entre Oswaldo Subero y “Black Pussy”. Si le colocaba a las mirillas de Subero un trío, se hacía muy evidente la escena pornográfica, pero entonces buscaba algo intermedio para no dejar explícita la escena. Una especie de equilibrio entre la forma geométrica y el porno. Por ejemplo, hay un Cruz-Diez con una escena anal, y uno sabe que hay algo más, pero está en un punto intermedio. Uno sabe que hay un pedazo de piel con un escroto y una mujer con un piercing en la boca que están puestos ahí, pero no termina de ser completamente abstracto y tampoco termina de estar la pornografía completamente expuesta. Incluso estas imágenes yo las pongo en las redes sociales y no las censuran porque se creó un equilibrio espacial entre la categoría porno y la abstracción geométrica en Venezuela.

CADP: Esto sería hablar desde un plano demasiado formal.

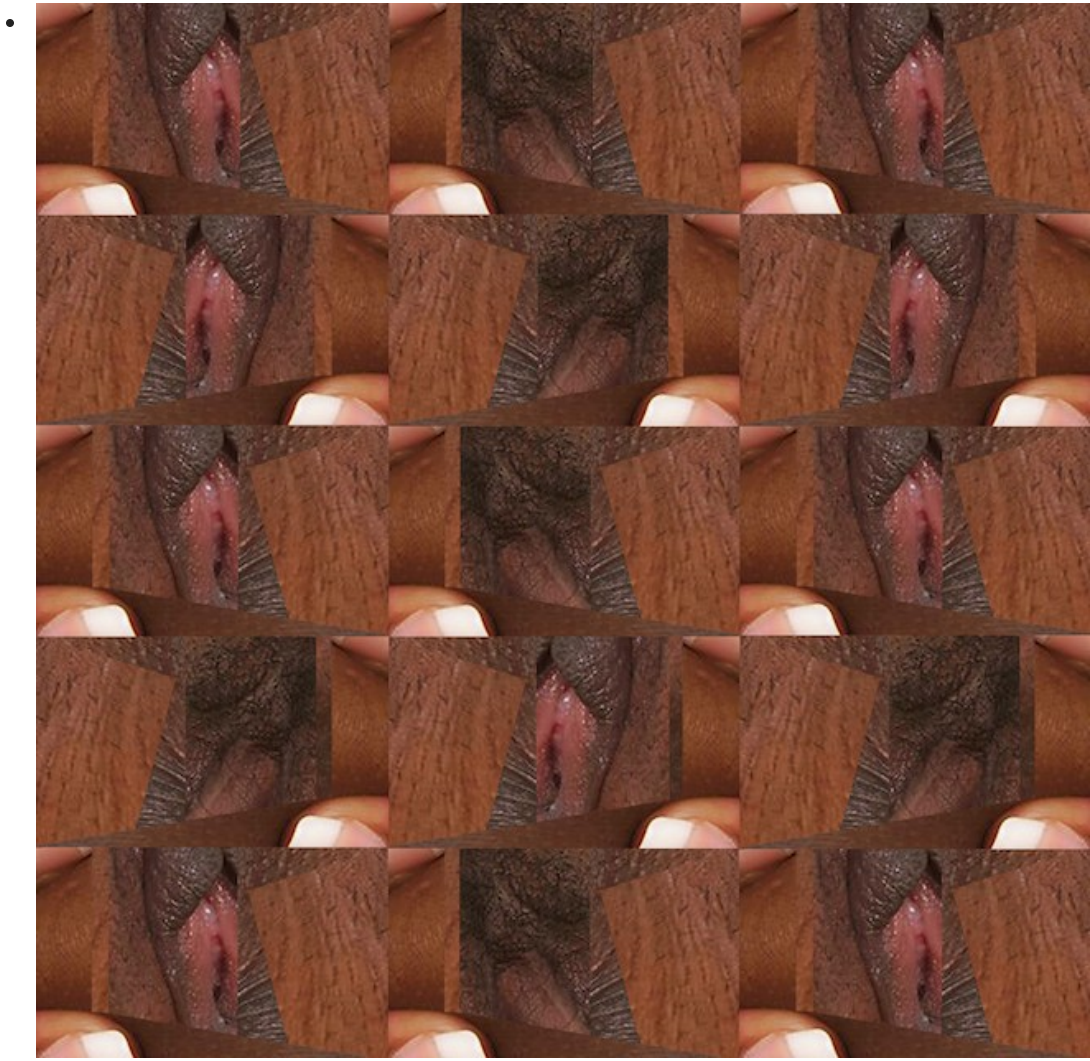
IC: Después, claro, hay una segunda capa que tiene que ver quizás con pensar la abstracción geométrica venezolana.

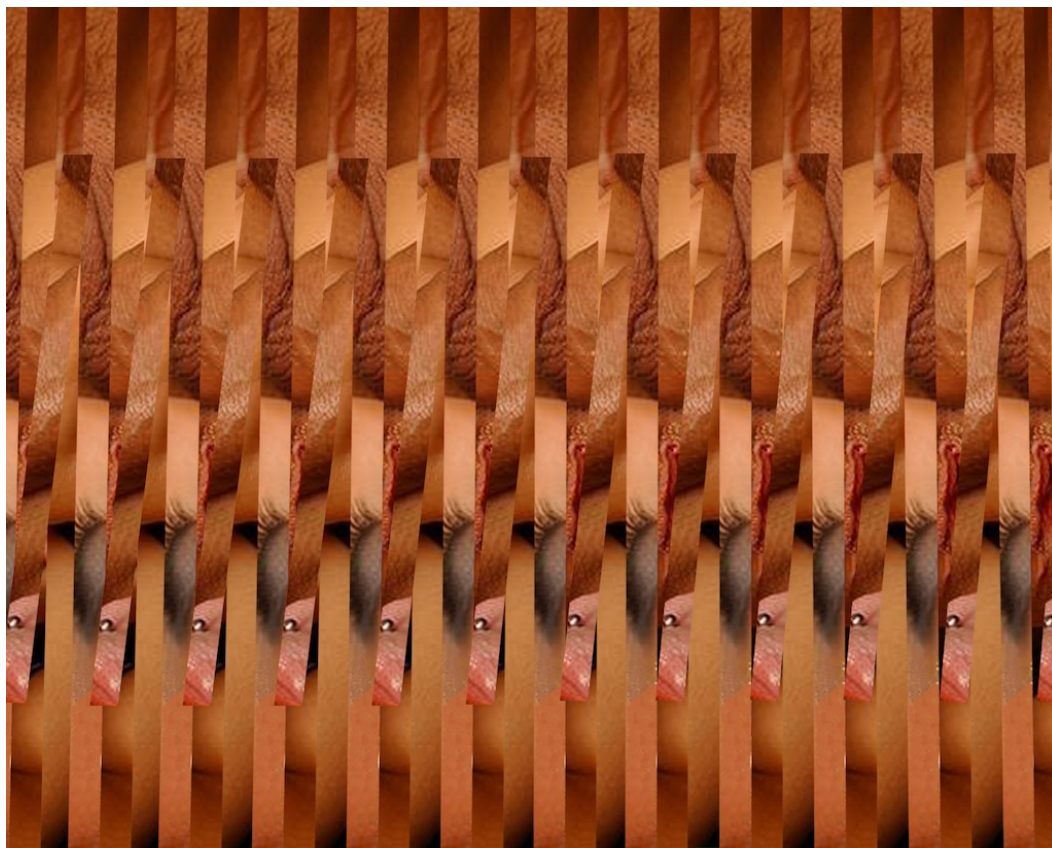
CADP: ¿Una sobreexposición?

IC: Una sobreexposición que también puede obstruir otro tipo de prácticas y otro tipo de relaciones con las imágenes o con el arte. Sí, como una máxima exposición. Cuando lo estaba haciendo lo pensaba desde un punto de vista formal, y luego me dieron ganas de hacerlo con los que tuvieron más mercados, los que están hiper-reproducidos por todos lados.

CADP: ¿No hay peor cosa que le pueda pasar al arte, que ser arte oficial?

IC: Exacto. El formato, por ejemplo, el papel blanco con la obra serigráfica en el centro, es un formato de las obras múltiples del arte geométrico ubicado en los bancos. Ese es más o menos el formato que adopté. Está también la confrontación entre la cultura visual (la pornografía) y el arte.





Izq.: Oswaldo Subero-Black pussy, Tour Porno, 2010. Der.: Cruz-Diez-Anal, Tour Porno, 2010

CADP: ¿Podemos hablar desde tu obra de la performatividad de las imágenes? ¿De la *energeia* o el poder que las hace ser un modo distinto pero potente de la expresión?

IC: Cuando escucho hablar sobre esto siento que el privilegio de la palabra, que tanto se pone en cuestión, no cesa al hablar sobre las imágenes. La frase (que es el título de un libro) es muy sugerente: *La performatividad de las imágenes*. También lo es *¿Qué quieren las imágenes?*, es como si las imágenes cobraran vida, como máquinas artificiales en una película de ciencia ficción, y que además tuvieran moral. Pero en el fondo sospecho que no están vivas, que no tienen performatividad, porque necesitan de nosotros para que sean ese organismo que queremos que ellas sean. Por eso esa “performatividad” la asumo solo como potencia. Entonces me pregunto a mí mismo: ¿Qué quiero de las cosas que hago con las imágenes? ¿Qué tipo de performatividad busco en las imágenes que hago?

Deseo que las cosas que hago con las imágenes puedan mostrar la manera cómo las imágenes mismas se muestran. Deseo mostrar cómo algo se muestra sin pasar por alto el hecho de que lo estoy mostrando. Deseo hacer imágenes que miran otras imágenes. Imágenes del porno que contemplan las imágenes del porno, dibujos de Oscar Pérez que contemplan el video de Óscar Pérez, o un video de Miranda en La Carraca que contempla a la pintura de Miranda en La Carraca. Pinturas de batallas que contemplan una escena de

batalla en una película, o imágenes de Pastor que contemplan las imágenes de Pastor. Imágenes que miran imágenes sin que el medio que las porta se haga transparente. Deseo ese tipo de performatividad que hace que las imágenes se suspendan en ellas mismas.

CADP: Quiero compartir contigo un fragmento de un texto de Agamben en el que él habla del gesto, para ver si te dice algo a ti mismo. Dice así:

“Una primera definición –ciertamente insuficiente– que había propuesto era por tanto ésta: el gesto no es ni un medio, ni un fin: es, más bien, la exhibición de una pura medialidad, el volver visible un medio en cuanto tal, en su emancipación de toda finalidad. El ejemplo del mimo es, en este sentido, esclarecedor. ¿Qué imita el mimo? No el gesto del brazo con el fin de tomar un vaso para beber o para cualquier otro objetivo, de lo contrario la mimesis perfecta sería la simple repetición de tal o cual movimiento determinado. El mimo imita el movimiento, suspendiendo, sin embargo, su relación con un fin. Él expone, por tanto, el gesto en su pura medialidad y en su pura comunicabilidad, independientemente de su relación efectiva con un fin.”

Es muy clara la cita, especialmente cuando dice: “la exhibición de una pura medialidad, el volver visible un medio en cuanto tal, en su emancipación de toda finalidad”. Cuando veo una película, suelo detener cuadro a cuadro algunas escenas, de esa manera veo el contenedor, tanto del medio cinematográfico como del gesto del cuerpo del actor. Algo de eso pasa con los *storyboards*, detienen o irrumpen, suspenden en sus detalles escenas de lo que sucede de manera contingente. En la historia de la pintura es muy bello ver cómo los pintores, en medio de una escena agitada, pintaban las manos de los personajes, congelaban sus gestos. La más famosa es *Jesús entre los doctores de la ley*, de Durero. Pues sí, el gesto es el mensaje del medio. Lo que pasa en la sociedad contemporánea, con los medios de comunicación o las redes sociales, es que hay mucho mensaje en el mismo contenedor. Hay muy poco gesto. La “emancipación de toda finalidad”: estoy descubriendo que es esa imagen que desactiva sus funciones informativas y reposa sobre sí misma, como el gesto, que se hace de alguna manera inoperante. Gracias por esa cita, voy a buscar el texto completo.

©Trópico Absoluto

Notas

[1] En español esas conferencias se encuentran reunidas y comentadas en: M. Foucault, *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, Paidós.

[2] Editado en español en Revista *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, N.º. 4, 2007.

[3] Referencia al primer capítulo de *Las palabras y las cosas*, editado en español por Editorial Siglo XXI.

[4] PDVSA es la principal industria petrolera de Venezuela. Por su desempeño llegó a estar a finales del siglo XX en los primeros lugares entre las compañías petroleras del mundo, tanto en extracción de petróleo como en fabricación de derivados, principalmente gasolina. Actualmente (año 2021), no sólo ha mermado mucho su producción de petróleo, sino que no produce gasolina ni siquiera para abastecer el consumo interno del país.

“Motores a máxima potencia o velocidad” fue un eslogan publicitario usado por muchos años por Chávez y por algunos años durante el primer mandato de Nicolás Maduro. Muestra algo del voluntarismo con el que se ha gobernado al país desde el año 1999 bajo la llamada “Revolución Bolivariana”.

[5] *Los Próceres* es un barrio de Caracas que tiene varias instalaciones militares y un paseo con la estatutaria de las figuras eminentes vinculadas con la fundación, también militar, del país.

Carmen Alicia Di Pasquale (Caracas) es profesora en la Universidad Católica Andrés Bello en las cátedras de Estética y Antropología Filosófica. Diseñadora gráfica (Instituto de Diseño Neumann), Licenciada (UCAB) y Magister (USB) en Filosofía. Bajo el nombre de “Proyecto Eco y Narciso” desarrolla desde 2013 investigaciones que incluyen la curaduría de temas de arte y cultura visual.

Iván Candeo (Caracas, 1983) Actualmente radicado en Barcelona, España. En 2008 obtuvo el título de Profesor con la Especialización en Artes Plásticas en el Instituto Pedagógico de Caracas. Cursó estudios de historia contemporánea de Venezuela en la Fundación Rómulo Betancourt y en el Máster de Historia y Teoría de las Artes Plásticas en la Universidad Central de Venezuela. En el 2018 recibió la Beca para estudiar en el Laboratorio de Prácticas Audiovisuales Contemporáneas, Máster LAV, Madrid. Fue residente en el espacio colombiano Lugar a Dudas, dirigido por el artista Óscar Muñoz. Adicionalmente a su trabajo creativo se desempeña como docente.

Este trabajo es el resultado de una investigación sobre la obra del artista venezolano Iván Candeo, que incluye una serie de conversaciones e intercambios con él durante los meses de agosto, septiembre y octubre de 2021. Esta comunicación se produjo por Whatsapp, Zoom, correo electrónico y mensajería de redes sociales dado el acceso cercano que tenía con el artista. Quedo muy agradecida por ello. Las imágenes han sido cedidas por Iván Candeo especialmente para esta publicación. Para el momento en el que se escribe este texto la obra del autor puede ser vista en el siguiente enlace:

<https://candeoivan.wixsite.com/candeo/>

Todo el contenido pertenece a *Proyecto Eco y Narciso* y requiere una autorización previa para su reproducción parcial o total. La primera versión de este trabajo es una síntesis que se publica en *Trópico Absoluto*. Agradezco a Manuel Silva-Ferrer el interés y la receptividad. CADP.