



C/ Alameda 16, 1º B. 28014 Madrid
Teléfono / Tel. no.: +34 91 429 17 34
info@camaraoscura.net
www.camaraoscura.net

Director / Manager:
Juan Curto

Martes a viernes / Tuesday – Friday: 16.30 – 20.30 h.
Sábado / Saturday: 11 – 17 h.

Camara Oscura

Artificación

Comisariada por / Curated by
Andrés Isaac Santana

Artistas / Artists
Henry Eric Hernández
Pep Vidal

05/04 > 24/05/2014

Artificación

Andrés Isaac Santana

Artificación significa mezclar el arte con otra cosa que presupone tanto el arte como otra cosa. Casi cualquier cosa puede llegar a ser artificada, pero hay algunos sectores de la cultura contemporánea que han desarrollado esta opción más activamente que otras. Las razones para la artificación pueden variar, pero a menudo parecen estar ligadas a cambios culturales más amplios. El mundo cambia y esos cambios presuponen cambios en el pensar y actuar de la gente, y se cree que el arte es de ayuda en eso. La artificación puede ocurrir de muchas maneras y en muchos niveles, desde los ejercicios conceptuales, pasando por las instituciones, hasta realizaciones del todo físicas y prácticas. Y, por último, la decisión sobre cuáles de las cosas que fueron desarrolladas originalmente en el mundo del arte propiamente dicho serán, a su vez, favorecidas en los procesos de artificación, varía de caso en caso.

Ossi Naukkarinen

La irrupción del paradigma posmoderno, en los ámbitos de la cultura y la filosofía, trajo consigo el despelote voluntario y el revolcón orgiástico frente a todos aquellos valores esencialistas que el pensamiento moderno trató de resguardar en las reservadas urnas de la más estrecha autonomía. Las mezclas altisonantes, el travestismo enfático, la contaminación de áreas, el cruce de epistemologías y el desvanecimiento de todo principio radicalmente activo, vinieron a ser las señas de identidad más visibles de una nueva época para el arte y los discursos culturales. Es entonces que los fenóme-

nos extra-artísticos comienzan su modelación [y usurpación] sobre el territorio de la estética para añadir sabor al rancio menú que entendía el fenómeno *arte* como un asunto sólo ligado [o dependiente de] a los modelos ilustrados del saber y de producción de sentido. De tal suerte, el arte se convierte *-per se-* en una base estratégica o zona de operaciones en la que se dirimen fenómenos no necesariamente artísticos según los enfoques tradicionales. Así, se amplía su horizonte de actuación y se restituyen sus cuotas de intervención en el ámbito social y político. Suponiendo, en ese orden, un nuevo reposicionamiento de sus enunciados rectores y una re-estructuración de su agenda, más atenta y susceptible a los acontecimientos que habitaban el mundo de afuera.

Respondiendo a esta nueva lógica, el proyecto *Artificación* resulta una *exposición-ensayo* que desea advertir [incidir] sobre el estado de contaminación del modelo de cultura al uso y su correlato en las prácticas estéticas contemporáneas. Verificando, precisamente, las posibles incidencias que –sobre éstas– ejercen un conjunto ampliado de herramientas provenientes de otros ámbitos del saber que, en principio, se presuponen ajenas al dominio definido por la autonomía de *lo artístico*. Según explica Ossi Naukkarinen “El neologismo «artificación» se refiere a situaciones y procesos en los que *algo* que no es considerado como *arte* en el sentido tradicional de la palabra es convertido en algo semejante al arte o en algo que acoge influencias de los modos artísticos de pensar y actuar. Se refiere a los procesos en que el arte resulta mezclado con otra cosa que adopta algunas características del arte”. Y, continúa el autor, “lo que me interesa son los procesos en que *algo* que no es arte es afectado por el *arte*, pero no se convierte en arte en el sentido tradicional de la palabra. Además, en el sentido evolucionista de Dissanayake, la *artificación* ha tenido lugar siempre desde que existe la especie humana, mientras que en el sentido que deseo enfatizar es claramente un fenómeno contemporáneo. La *artificación* –asegura el ensayista– no puede tener lugar sin el arte; necesita el arte como su punto de referencia y fuente de ideas y prácticas. También necesita tener cosas que no sean arte de modo que los dos puedan ser mezclados y se afecten uno al otro”¹.

En este sentido, y a tenor de esa expectativa vinculante y de usurpación, la muestra de los artistas [o mejor sería decir *artificadores*] **Pep Vidal** y **Henry Eric Hernández**, propone un desplazamiento respecto del tradicional *objeto-arte* y una perspicaz focalización de la mirada sobre dos zonas bien diferenciadas del saber científico y, por tanto, extra-artístico. Concretamente el campo de la física-matemática y el de la arqueología-exhumación, asociada a la ciencia forense. Se trata, por ello, de tensar el diálogo entre dos propuestas ideo-estéticas, de vocación artificadora que parten, en sus respectivas articulaciones discursivas, de los instrumentales de *indagación* y *especulación* dispensados por estas disciplinas científicas en aras de “contaminar” el aura aséptica del arte contemporáneo a favor de nuevas estrategias de estetización y de conceptualización narrativa.

Desde ahí, desde ese preciso lugar de *cruce epistémico* y de *suciedad deseada*, ambos artistas [artificadores] postulan un dispositivo retórico de claras e inequívocas dimensiones estéticas que pretende *indagar-advertir-documentar* sobre determinados procesos culturales que, por su misma naturaleza, afectan la propia ontología de arte. Ambas propuestas suponen, de facto, un cuestionamiento radical de esos valores teleológicos y modernos en la medida en que sus posiciones [y sus resultados] no preservan para sí el *estatus autónomo* del arte, según Adorno; prefiriendo, en cambio, la mezcla de éste con otras zonas de la realidad, cultural o científica, que ponen en peligro la conservación de dicha

autonomía. Tal y como afirma con meridiana lucidez Ossi Naukkarinen “si los artistas operan en sus estudios, talleres, salas de concierto, teatros, museos, galerías y otros entornos específicos del arte, *los artífices* trabajan en alguna otra parte: en compañías, hospitales, tiendas, oficinas, grupos de investigación académica, etc. Y si los artistas producen obras de arte, *los artífices* participan en la producción de discusiones, procesos de diseño, servicios de cuidados de la salud, y así sucesivamente. Además, si bien los artistas, típicamente, usan ciertas técnicas y materiales, tales como maniobras específicas del pincel sobre el óleo y el lienzo, el artífice no está restringido a ello, sino que puede hacer uso de cualesquiera materiales y técnicas disponibles. Y, además, el arte tradicional tiene típicamente un auditorio, pero si hay algo comparable a eso en la *artificación*, su papel es diferente, a menudo probablemente más cercano al del usuario o participante que al del espectador (oyente) pasivo. Todo eso tiene una relación tanto con la intensidad como con la extensión del concepto de arte como se lo usa”².

De tal suerte ambos artistas devienen en *agentes activos* de la *artificación*, en tanto que proceso. Pep Vidal desde el laboratorio en el trato directo con el *objeto* de una especulación de alto nivel de abstracción científica; mientras que en el caso de Henry Eric la operatoria se ocupa del ámbito de la excavación-exhumación y el rejuego irónico con las fabulaciones de la historia y sus lugares de narración, según sus instancias de poder. Los dos, a su modo, realizan una maniobra de *contaminación de lo artístico* siguiendo un discurso que mezcla realidades o procesos ajenos al arte en el dominio cerrado de éste. Intervienen, así, su propio territorio y derrumban el estado de su puridad y de su retrógrada limpieza e higiene.

En el caso del catalán Pep Vidal el discurso gira en torno a cuestiones de máxima abstracción filosófica relacionadas con la inmanencia de la materia y del tiempo, así como con sus aleatorios [volátiles] mecanismos de mediciones infinitesimales. Como consecuencia de ello, de esas especulaciones duplilizadas, resultan sus prefiguraciones estético-discursivas. La instalación *Paraísos perdidos*, haciendo referencia a la frase de Proust “el único paraíso, es el paraíso perdido”, se centra en las relaciones dialécticas entre *lo macro* y *lo micro*, advirtiendo de la incapacidad y convalecencia de los instrumentos racionales de una subjetividad mediocre dada a la ignorancia de estos elementos. Según explica el artista “me interesa esta relación por el hecho de que *lo micro*, *lo infinitesimal*, no lo vemos. Al no verlo, forma parte de esos «paraísos perdidos» que constantemente se extravían en la nada, pero que, por el contrario, están ahí, ante nuestros ojos. Los cambios infinitesimales –cambios extremadamente pequeños, imperceptibles– que rigen nuestros sistemas y que debido a su tamaño no los vemos, son parte de la experiencia ciega del sujeto. Ellos forman una parcela importante de esos paraísos perdidos. Las imágenes que aquí se exhiben muestran algunos de esos fragmentos extraviados que se hayan en un *portaobjetos* [aparentemente sin contenido] y que proviene del Centro Nacional de Microelectrónica. Estas imágenes han sido agenciadas por medio de un microscopio SEM, de muy alta resolución. La resultante visual es una auténtica abstracción que rememora la amplitud del universo”. La *artificación*, en sus circunstancias específicas, queda aquí resuelta en la naturaleza de un experimento en el que “arte” y “ciencia” comulgan en el hallazgo de la poética, de otro tipo de escritura, acaso más susceptible a una mayor *subjetivización*.

Por su parte, el artista cubano Henry Eric, se revela un observador avisado respecto de los procesos culturales y sus narrativas históricas. El ensayo de éste supone un desmantelamiento, bajo la permis-

bilidad de la arqueología y de la exhumación, de esas zonas menos prestigiadas por el relato hegemónico de una historia comprendida como discurso ficcional y de mascarada. Henry provoca una clara *tensión* sobre los instrumentos artísticos de esa maltrecha autonomía estética, para conducir al sujeto por las pistas de un relato desmantelador y subversivo de los espacios y del peso de las narrativas que sobre éste descansan. La intervención que ahora exhibimos, a modo de documento, es el resultado de un arduo proceso de *artificación* en el que el *objeto arte* se involucra, desde la realidad y la ficción, en el escenario de una historia que ha de ser sometida a revisiones críticas y a reajustes pertinentes del lugar de la *enunciación*, de su propósito. Como aclara el propio artista, "*Kermesse al desengaño*, de la que parte la instalación *En el patio*, es una intervención que se realizó en el patio de la escuela primaria Manuel Ascunce Domenech localizada en San José de las Lajas, Cuba, en el año 2001. Dicha escuela ocupa las áreas de la primera iglesia de San José de las Lajas construida en 1788 y en cuyo patio se enterraba a los miembros de las familias pudientes con sus esclavos domésticos. Luego, en 1841, a cincuenta metros del fondo de dicha iglesia, se construye el llamado Antiguo Cementerio delimitado por un pórtico de piedras y tapiado por los cuatro lados. En 1896 uno de los muros de dicho cementerio se derriba para extender el terreno y cavar fosas comunes para enterrar a las víctimas de la Reconcentración ordenada por el general español Valeriano Weyler que tuvo lugar entre 1896-1897. A causa de esto, es decir, a partir del plan de higienización posterior ordenado en 1912, la iglesia se destruye y conjuntamente con el cementerio son trasladados para dar lugar a otro centro del pueblo. En sus terrenos, en 1946, la orden religiosa Amor de Dios construye un colegio para niñas que sería transformado después de la Crisis de los Misiles de 1962 en la escuela primaria que sigue siendo hoy. El interés de *Kermesse*... era otorgar o restituir, a través del arte, el lugar que merecen fragmentos de la historia, como la trata de negros y la esclavitud. Partiendo de esta idea y apartando las preguntas ya hechas y contestadas por pensadores sociales –continúa el artista– nace el pretexto de *En el patio*: la ficcionalización de la historia". La *artificación* concluye en un proceso de re-edición del relato de la historia y de su rebajamiento como verdad exclusiva y excluyente.

En ambos artistas, con independencia de sus formaciones culturales y distancias geográficas, se descubre una operatoria común que hace la suerte de nexo-especulativo entre las dos propuestas: la sustantivación del "proceso", de "lo medial", como elementos estructural del discurso, más allá de la prefiguración objetual [fáctica]. El interés de ambos se circunscribe, a tenor de estas premisas, al contexto de una *estética del acontecimiento* [por] sobre la regencia del *orden retiniano*. Se trata, en definitiva, de dos ensayos que traspasan el rígido marco –restrictivo y pedestre– del *objeto artístico* según su comprensión tradicional y esencialista.

Artificación, entonces, traza el relato, en forma de nueva escritura, de una aproximación al *hecho estético* que, en su afán de satisfacer los índices de una visualidad más enfática, recupera para el terreno del arte las posibilidades que brindan los sistemas de saberes en un ámbito más expandido y por tanto subjetivo.

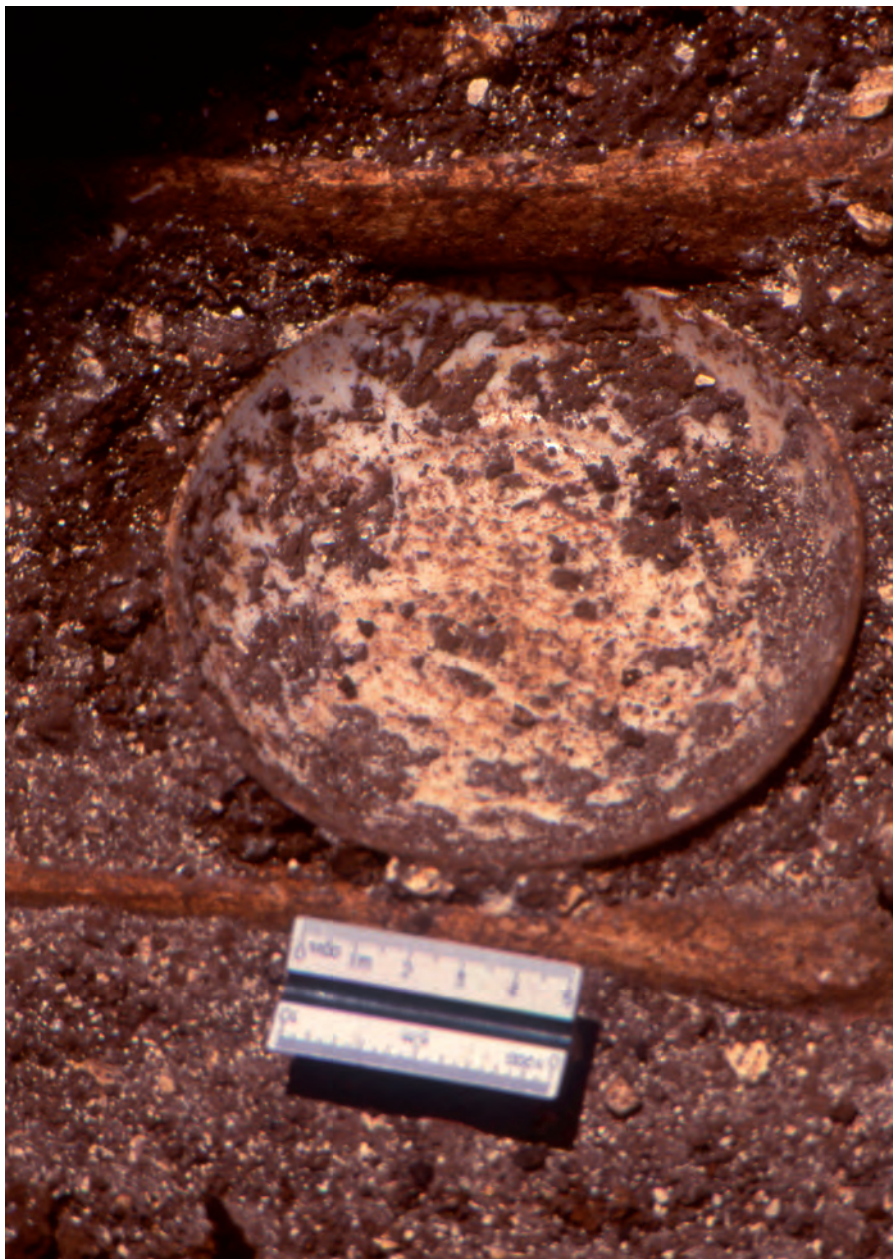
¹ Extraído de Ossi Naukkarinen "*Variaciones en la artificación*", en Revista **Críterios**, No. 54 [15 de febrero de 2014]. La Habana, Cuba. Traducción de Desiderio Navarro.

² *Ibidem*.



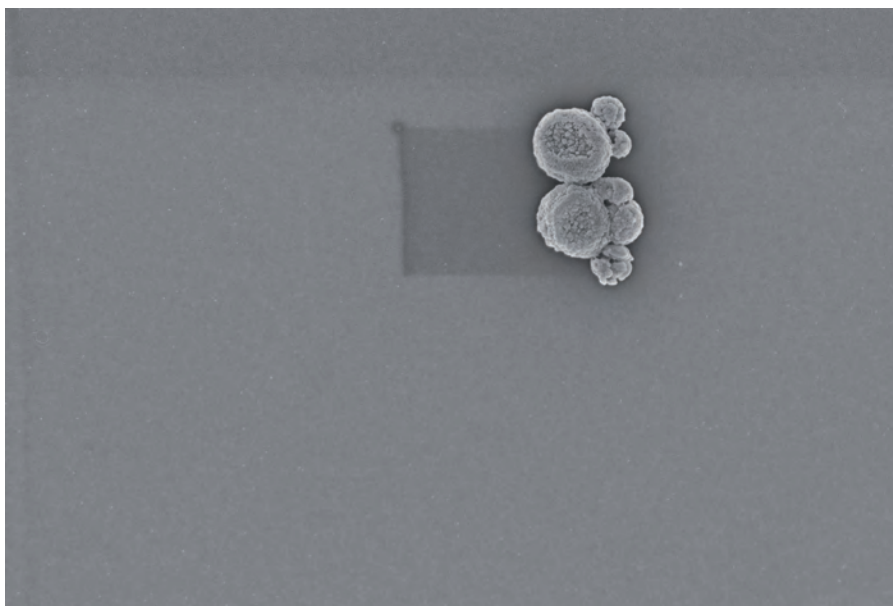
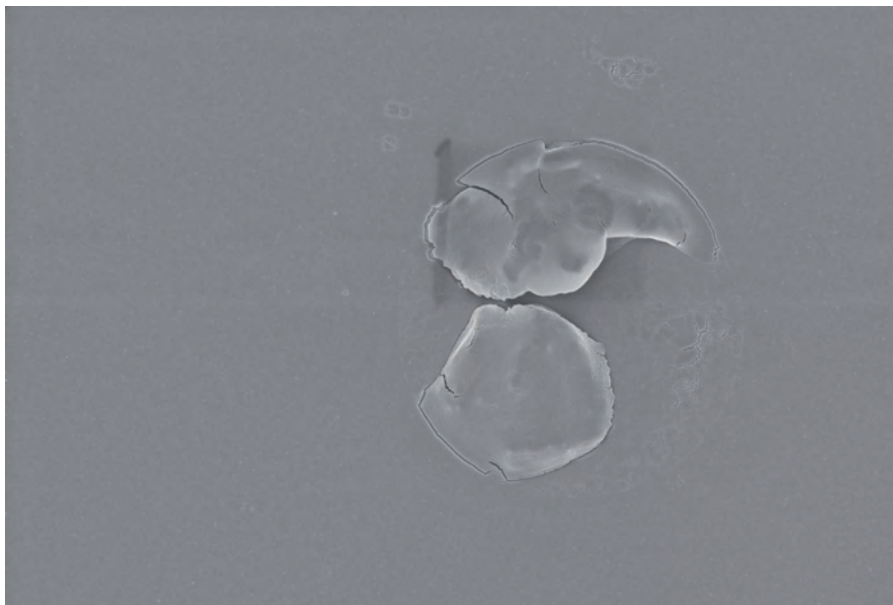
Henry Eric Hernández. *EN EL PATIO*, 2001-2012.

Instalación. Dimensiones variables. 9 fotografías impresas en cibrachrome (56 cm x 66 cm), 4 dibujos de levantamiento (21 cm x 29 cm), texto cronológico, vídeo Match con Indiana Jones (redux), 07:50'min, vídeo 8 transferido a Betacam.



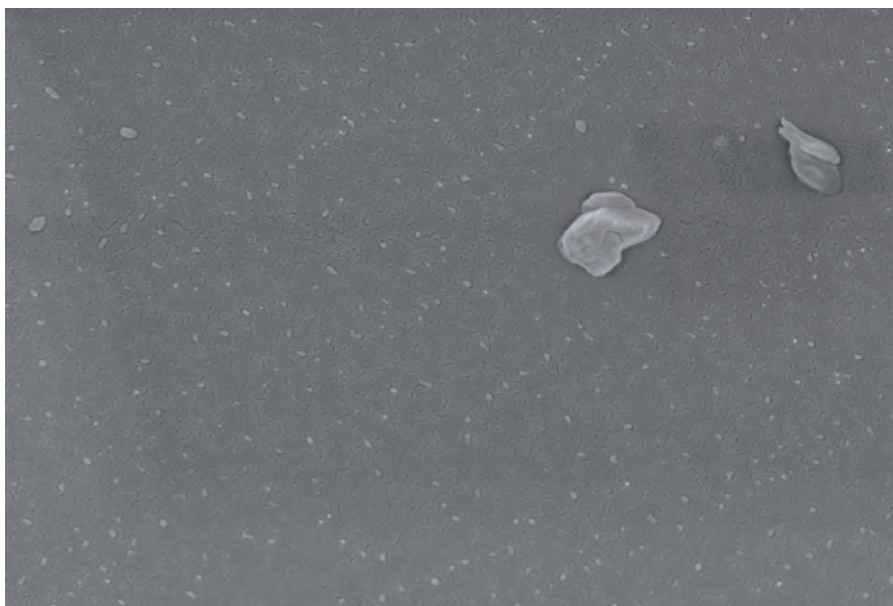
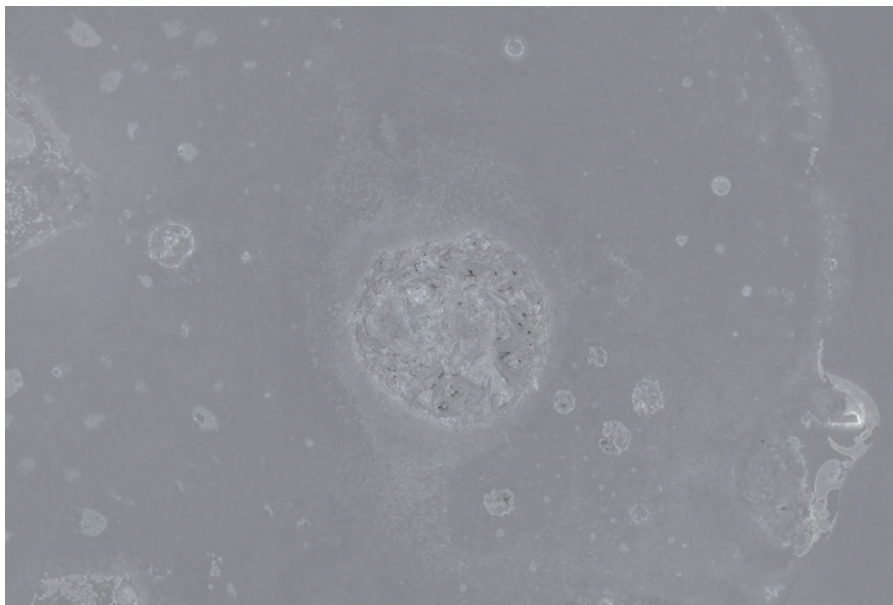
Henry Eric Hernández. *EN EL PATIO*, 2001-2012.

Instalación. Dimensiones variables. 9 fotografías impresas en cibrachrome (56 cm x 66 cm), 4 dibujos de levantamiento (21 cm x 29 cm), texto cronológico, vídeo Match con Indiana Jones (redux), 07:50'min, vídeo 8 transferido a Betacam.



Pep Vidal. *Paraísos perdidos*, 2014
Instalación. Dimensiones variables. Dieciséis imágenes, un portaobjetos.

Paraiso perdido (1) y (3), 2014
Digital print, 39 x 59 cm. Edición: 2



Pep Vidal. *Paraíso perdido* (4) y (6), 2014
Digital print, (4) 9 x 13 cm / (6) 37 x 25 cm. Edición: 2