

Fenomenología de una memoria imaginaria. Una aproximación a *Pocas Palabras* de Alexis Leiva Machado (Kcho)

*Phenomenology of an Imaginary Memory:
An Approach to "Pocas Palabras" ("Few Words")
by Alexis Leiva Machado (Kcho)*

Recibido: 16-03-07
Aceptado: 21-05-07

Álvaro B. Márquez-Fernández

Facultad de Humanidades y Educación
Facultad de Ciencias Económicas y Sociales
Universidad del Zulia

Resumen

En esta ponencia se narra la experiencia perceptiva-sensorial de la exposición-instalaciones, *Pocas Palabras*, del cubano Alexis Leiva Machado (Kcho), realizada y presentada en el Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (Maczul), en la ciudad de Maracaibo, en el mes de diciembre del año 2004. Se observa y se re-mira, desde una perspectiva fenomenológica, el espacio en el que surge la presencia-absencia de los objetos que forman parte de la historia escultórica y gráfica con la que Kcho compone y trama el *eidós* más inconsciente de su memoria imaginaria. Esa, de la que se sirve para ofrecerle a la materia corporal una estimulación visual donde las imágenes de la imaginación se proyectan sobre el tiempo ficcional de los sentidos de la conciencia.

Palabras clave

Instalación, estética, memoria imaginaria, fenomenología.

Abstract

This paper narrates the perceptive-sensorial experience of the exposition-installation "Pocas Palabras," by Cuban Alexis Leiva Machado (Kcho), presented at the Museum of Contemporary Art of Zulia, (Maczul), in the city of Maracaibo, December, 2004. The paper observes and from a phenomenological perspective, takes a second look at the space in which the presence-absence of objects forming part of the sculptural and graphic history rise up and which Kcho uses to compose and plot the most inconsistent *eidós* of his imaginary memory and to offer a visual stimulus to corporal matter, where images of the imagination are projected on the fictional time of the senses of conscience.

Key words

Installation, aesthetic, imaginary memory, phenomenology.

1. Puesta en escena de la mirada fenomenológica

La realidad como imagen presente y ausente de lo ideal

La percepción que tenemos de la instalación, está dada desde un plano fenomenológica de la realidad. ¿Qué significa esto? Significa que descomponemos la realidad entre apariencia-presencia y ausencia-esencia. Husserl, filósofo alemán, que desarrolla la filosofía fenomenológica (1), distingue esta doble modalidad de la realidad, desde el punto de vista conceptual, formal, *eidós*, y desde el punto de vista vivencial, fenoménico, de la percepción de los sentidos.

Este es un criterio muy importante que podemos aplicar al trabajo artístico de *Kcho* para destacar el ámbito presencial y el ámbito esencial de los objetos. Son dos espacios de la realidad muy diferentes, pero complementarios. Nos referimos, por supuesto, a la presencia-representación de los objetos que están en un escenario de concreción real y en el orden eidético que los prefigura. La aparición de los objetos, está organizada como un conjunto de ideas, metáforas; y, luego, a partir de la presencialidad de éstos se da una intuición sensible a través de la cual los objetos asumidos como cuerpo de la percepción, se des-materializan para rehacerse, re-formarse, cognitivamente por la conciencia que regresa de la realidad a la idealidad. Los objetos re-puestos en una espacialidad física alcanzan esa dimensión material que los define e identifica con su representación.

De este modo, "eso" que puede ser un bote (Foto 1) "percibido", "visto" como un objeto en el espacio, pasa por una "epojé" donde el signo que representa empíricamente "bote" es desrepresentado de su sentido natural y psicológico, por otro mucho más abstracto y trascendente. Se nos abre, literalmente, la materia como fenómeno, que hace posible lecturas iniciales y terminales continuas y sin límites. Para desarrollar un concepto teórico y práctico de estética motivacional y sensible (2), es necesaria esta aproximación fenomenológica para comprender el escenario, el espacio, donde se desarrolla y se sitúa la intención con-vivencial de la obra de arte. La obra de arte, siempre es una intervención de la realidad. Está codificada desde un universo simbólico que intenta comunicar, expresar, que nos "habla" y nos "dice" de modos muy diferentes "algo". Lo menos que podemos hacer, para crear esa conexión dialógica entre el espectador y la obra de arte, es fragmentar, reducir y simplificar, los planos de su espacialidad para luego incorporarlos des-



Foto 1

Bote perforado con picos de pez aguja, alambres. Objetos peligrosos, en Kcho. Pocas palabras Catálogo. Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (Maczul), Maracaibo, 2004 .

de una unidad-diversidad temática a la totalidad perceptiva (en este caso particular, en su dimensión predominantemente visual), donde sea posible la interpretación.

La mirada de la conciencia sobre las imágenes de la memoria

Entonces, estamos en presencia de la idea-objeto que nos da la visión de su aparición-apariencia en la realidad a través del símbolo y la representación. Es decir, hablando de la presencia real, ese "bote es un bote". Indistintamente como ustedes lo perciban (horizontal o vertical), siempre lo que el "bote es", no es otra cosa que un "objeto" cuya función es navegar. Sin embargo, la representación que nos hacemos del espacio visual y estético del "bote", nos hace presuponer que éste puede tener otros sentidos y otros significados, más allá de su realidad inmediata. Puede ser interpretado como algo completamente diferente a lo que es, simplificado o más ampliado de lo que el "bote" como "bote" en sí quiere representar como objeto. Desde este punto de vista, observamos, que la posición y el movimiento, la localización del objeto en el espacio, hace posible de otras maneras nuestra conciencia de su imagen y la interpretación que se pueda realizar desde una personal o cultural concepción de esta obra de arte que forma parte de la serie *Objetos peligrosos*.

El análisis fenomenológico insiste en una percepción de la realidad que se descompone y se recompone, abierto expresamente a la indagación del "sentido", a esa conciencia e intención que abre nuestra comprensión a la diversidad de la realidad (3). Es en su relación con los sentidos que porta la realidad, que Husserl plantea por qué la conciencia intencional se abre y accede al mundo y lo capta a través de aquellos sentidos subjetivos "esenciales" que en el mundo de la realidad se intuyen, infieren e interfieren, a partir de los objetos representados. Tenemos siempre una conciencia intencional subyacente o latente frente a los objetos simbólicos de los que se vale el artista para liberar su conciencia intencional objetivante y concreta (4). Siempre estamos mediados por ambas conciencias: la conciencia del espectador-lector, interprete como diría Eco, y la conciencia subjetiva, interiorizante, intimista, del creador interpretado que piensa y realiza la obra de arte, a la que obviamente tenemos acceso de una forma muy fragmentaria, muy particular, muy sectorial. Por mucho que el autor-actor quiera descubrirse, traslucirse, difícilmente lo logra en su completitud.

La obra de arte deja sesgos que no se pueden visibilizar tan fácil y claramente, y quizás en eso consista la originalidad del arte: en la exploración continua del artista por manifestar ese mundo intimista, anímico, subjetivo, sin regulaciones o normas posibles. Más o menos esta es la idea de mundo ideal, relativo y cambiante que aparece y desaparece en la obra de Kcho. Se encuentra en su obra y en los textos que la acompañan, muy bien marcada la reminiscencia de una memoria. La memoria como un registro suprasensible que le permite organizar la imagen del mundo percibido. Hay mucho de acontecimiento pasado, convivido, sintiente, experimentado, en este creador que se vale de su memoria para reproducir-se en el presente.

Los textos del catálogo Kcho: *Pocas palabras*, escritos por Pierre Restany (5), Leonor Amarante (6), Jesús Fuenmayor (7), y Susana Quintero (8), donde se comentan algunas de sus obras, nos revelan de igual manera la existencia de un universo simbólico que está sumido a un orden de la memoria, una historia de vida que está situada en ese otro "mundo" que es la memoria como recuerdo, fantasía, ilusión. El mismo Kcho la afirma como un momento de "archivo", "enciclopedia", "documento", que emerge de su propia vida. En una entrevista que le hace Fuenmayor (9) acerca de su obra la *Colonia* (Foto 2a y 2b), dice que en su vida hay mucho de "eso" que él metió en cada uno de los huecos-túneles de los barriles, cosas que pertenecen a su biografía y a su memoria imaginaria.

Es, por eso, precisamente, que es válido el análisis fenomenológico para comprender la realidad desde la per-



Foto 2a

Colonia. Columna infinita.

Foto 2b

Instalación. Materiales diversos.

cepción, entendiendo el recorte que sufre la percepción de ésta a través de la interpretación de los sentidos subjetivos que abren el campo de la significación de la obra de arte. En este caso particular, se trata de la mirada (10) que es quizás el sentido que más trasciende: percibe y des-construye de una forma más significativa la composición sensual y liberadora del espacio estético, sin dejar de asociar a los otros sentidos y sus diversas sensaciones.

Un ejemplo lo tenemos en el sentido de resonancia que proyecta el espacio visual ante nuestra "mirada", cuando observamos el "fenómeno" escultórico en el que las obras de la serie *Objetos peligrosos* (Foto 3), *La venganza del objeto* (Foto 4), *La venganza del pez* (Foto 5), *El Daltónico* (Foto 6), se convierten en un significativo estético donde se busca representar la fuerza de la imagen material con las sensaciones visuales conflictivas e hirientes que nos sugieren las diversas posturas de esos objetos: i) un "kayac" interceptado por un ejército de bayonetas que lo paralizan como a una serpiente moribunda en el desierto; ii) las chozas de playa que terminan fusiladas a "quema ropa" por un haz de dagas de picos de pez agujas que cercan las puertas, ventanas y el nombre de una mujer, *Lourdes*, pintado en un lateral; iii) un camino a la intemperie cuya espinas nos recuerdan la soledad y una quimérica lucha entre el bien y el mal, y, finalmente, iv) el "bote" erigido hacia arriba en punta vertical casi de catedral gótica que se abre al espacio desde un cuerpo de madera donde numerosos picos de pez aguja laceran, penetran de manera órfica, desde ese abajo de las aguas; que lo traspasan hasta un detrás desprotegido y expuesto al aire; que niega ese espacio dentro del "bote" que constituye el espacio de subsistencia y seguridad; que nos da la sensación de estar afuera sin asidero alguno. Es un "bote" estático y atrapado en ese salto por el aire que responde quizás a un golpe de viento o a la cresta enervada de la ola más indómita. Se descomponen, fragmentan los objetos como lo que ya no son, en un cuerpo físico deshumanizado que termina siendo un objeto vivo de la violencia con la que el pez aguja marca su territorio natural y defiende su vida.

Son varios los elementos que están presentes en esa fenomenología de la percepción que nos permite descubrir intersubjetivamente, a partir de una estética de las emociones, la situación de deseo, de voluntad, de necesidad, que tiene el creador de una obra de arte para expresar las circunstancias de su vida a través de los significantes de sus emociones.



Foto 3
Bote perforado con picos de pez aguja, alambres.
Objetos peligrosos.



Foto 4
Casa de pescadores perforadas por picos de pez aguja.
La Venganza del pez.



Foto 5

**Casa de pescadores perforadas por picos de pez aguja
(Detalle). La Venganza del pez.**

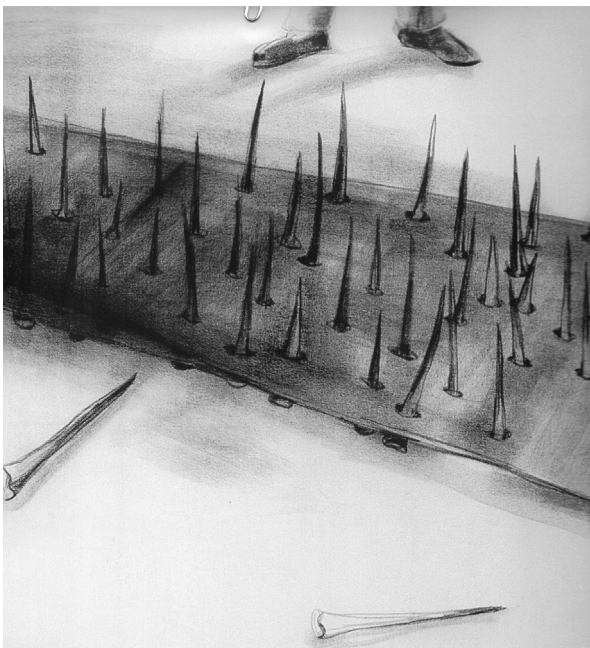


Foto 6

Proyecto para Daltónico. Carboncillo sobre tela.

La memoria simbolizada: agua y tierra

Fuertes elementos biográficos forman parte de las posibles interpretaciones de las instalaciones de *Kcho*. Nos acercamos al espacio escénico y estético y contemplamos en *Objetos peligrosos*, esa maya o red de “perforaciones” que obliga a una mirada exterior-interior en el que los mismos “objetos” terminan “encadenados” por medio de muchos picos de pez aguja que se clavan y quedan incrustados en el fondo del “bote” y a lo largo y estrecho “kayac”. Es fácil suponer la silueta de una presencia humana en su intento por liberarse del trágico destino que le espera, en una lucha sin cuartel entre el mundo de la tierra firme y el mundo marino que se le presenta aventurero e inestable. *Kcho* relaciona continuamente esta duplicidad de valores contrarios y poco asociados, pues su mirada ha crecido frente al mar y desde quien debe conquistarlo y hacerlo suyo sin renunciar a la protección de la insularidad.

¿Qué puede significar eso? Tradición y universo de vida. Lo que el artista hace desde el punto de vista imaginario de la obra, de la memoria, siempre es muy fantástico, mítico. Es muy ficcional, incluso inverosímil, cualquiera podría un poco desprevenido ver ese “bote” y “kayac” perforados por esos “picos”, y decir: ¿qué “significado” tiene esto? Se percata enseguida que esos “objetos” no sirven para “navegar”. ¿Para qué sirve un “bote” o “kayac” con los que no se puede navegar? La respuesta a esta pregunta solo se puede responder a partir de esas relaciones que trama el imaginario de la conciencia, porque crea, fabrica, la imagen que desea representar porque la memoria es la que le da el sentido testimonial de la acción, contenido, residuo, biografía, rastros, trazas a la imagen.

En *Kcho* tenemos una memoria receptora y abierta al contraste y la oposición. El agua y la tierra como elementos universales de la vida. Podemos decir que estos son los dos temas que predominan en las instalaciones. Por lo demás, dos elementos filosóficos muy importantes para los presocráticos de los que procedía el origen de las “cosas”. Tenemos dos tipos de naturalezas de vida: las cosas que viven y mueren en el agua, las cosas que viven y mueren en la tierra. Hay un esfuerzo muy importante de conjunción y de disyunción entre esos dos mundos. El mundo de la vida acuática y el mundo de la vida terráquea y terrícola, pues se reconoce la estadia del hombre sobre la tierra. Esta es la idea principal en sus obras, desde el punto de vista de la composición antropológica de los temas: *Los Objetos Peligrosos* (Foto 7), *La Loma* (Foto 8), *Núcleos del tiempo* (Foto 9), son las obras que conjugan mayormente el tema de arraigo y desarraigo, de la propuesta artística *Kcho*, es decir, de Alexis Leiva Machado.

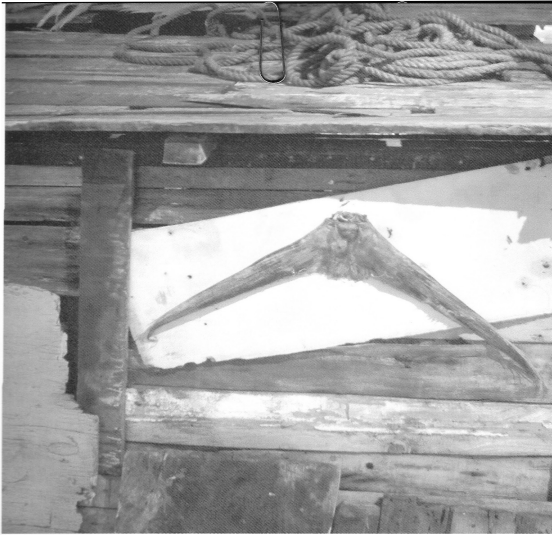


Foto 7

Casa de pescadores perforadas por picos de pez aguja (Detalle). La Venganza del pez .



Foto 8

La Loma. Materiales diversos de madera y plástico.

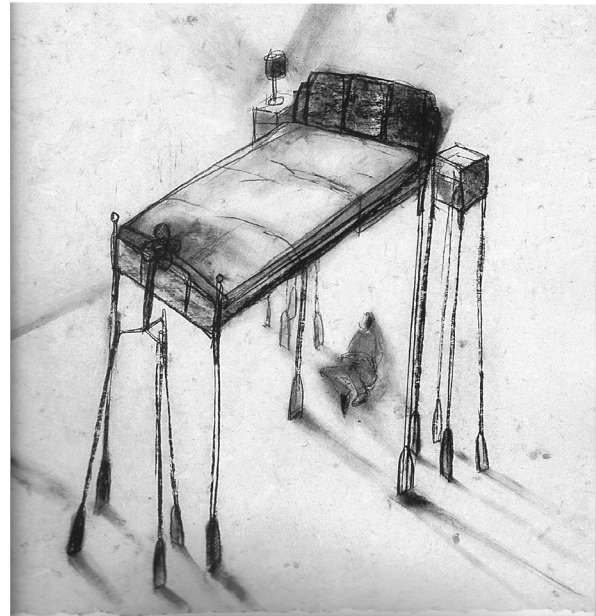


Foto 9

**Juego de sala y de cuarto. Núcleos del tiempo.
Carbocillo sobre papel artesal.**

De esta manera podemos ir desarrollando muy bien el tema que queremos presentar y la manera que nosotros queremos movernos en ese tema, para tratar de aproximarnos lo más presencialmente a cada obra de arte. O sea, más presencialmente desde el punto de vista como nosotros al aproximarnos a la obra, la estamos sintiendo, porque las obras de Kcho son de un realismo muy fuerte, pues es una obra con mucha capacidad histriónica. Por sí misma cada obra es una autonomía y dramatiza mucho las sensaciones. Es más, acercarse físicamente al "bote" fondeado por los picos de pez aguja, estos "objetos peligrosos", produce una terrible sensación de agresión espacial además de dar la impresión de que el "bote" en cualquier momento va a caer sobre el suelo o alguna persona. Una aproximación presencial en relación a cada obra, significa una situación de expectativa existencial que nos coloca frente a las obras en plena disposición sensible que nos permite percibirla fenomenicamente y vivir el sentido trascendente de la obra en el espacio y la conciencia. La obra nos sitúa en una vivencialidad, en una convivencialidad "sintiente" con su entorno (11). Es una de las fenomenologías propias del arte.

La representación desde el punto de vista estético inserta la materia como un cuerpo animado, orgánico, en un espacio de vida. Algo muy diferente sería, si miráramos estas obras que forman parte de la Instalación, fotografiadas o pintadas en la pared o en un lienzo. Si-

tuarnos fenomenológicamente ante una obra de arte de esta "naturaleza", implica percibir un cuerpo orgánico o inorgánico en un ámbito de vida desde un perspectiva intersubjetivista. En clave filosófica, darle vida al objeto expuesto, en un espacio de vida donde la vida se le atribuye al objeto real o imaginariamente en correspondencia a como nosotros lo percibimos. El no ser isleños, costeros, de orillas o aguas profundas, eso no implica que no podamos hacernos también esa idea presencialista, animista, que marca testimonialmente a la obra de arte que se expone a nuestra mirada. Se trata de realizar esa aproximación presencial de carácter existencialista, fenomenológica, de la obra de arte. Esto es muy importante en el momento de estar en su co-presencia.

El propósito es vivir la obra, desde el punto de vista de lo fenomenológico: eso implica que la obra es un testigo, no mudo a pesar de su silencio, sino que es un testigo parlante, hablante, comunicante. Está contenida por un código muy particular que permite que nosotros asumamos la acción según eso que la obra en particular nos quiere remitir. Nos está situando. Entonces hay que abrirse a ese fenómeno y desde ese punto de vista no coincido con algunos críticos de arte que prescinden de este proceso de actuación donde la obra se hace necesariamente presencialista a la mirada del espectador. No se puede dejar de comprometer la presencia del espectador en el presente donde es asumida como "objeto" de la mirada y 'sujeto' de la interpretación. No es posible que nos situemos fuera de la consideración fenomenológica donde la obra de arte existe, quedaríamos separados, distanciados de la "vivencia" que la obra de arte nos revela a partir de una estética de la motivación-emoción (12).

2. La realidad imaginaria de los percepciones

De lo real a lo irreal: entre imaginación proyectada y representación realizada

Hay algunas claves que nos van a permitir hacer una hermenéusis de las obras que forman parte de este conjunto escultórico. Es una instalación donde los "objetos" están muy adjetivados por ciertos componentes de diseño gráfico que implican dibujos, tanto en lienzo como dibujos en pared y dibujos sobre papel, no con tinta sino con carbón. Se observa una constante trans-contextualidad de los contenidos de la obra de arte donde se le reasignan sentidos complementarios de parte de otros objetos referidos, aludidos o expresamente incluidos. En *Kcho* percibimos una visión introspectiva y otra prospectiva de lo que es la obra, o sea que el escultor-actor des-

pues de haber compuesto la obra, regresa sobre sí mismo y la refleja subjetivamente saliendo o excediendo los márgenes del hecho escultórico o pictórico, con elementos residuales o de desecho de la composición. La retrotrae y la proyecta sobre el medio y la re-significan a partir de otra espacialidad visual y gráfica. Es un suceso en serie que atraviesa a todas las obras, en especial *Objetos peligrosos, Colonia, La Loma, La venganza del pez*. La proyección de los escenarios entre sí inunda la circunscripción de los mismos, y exceden cualquier tipo de limitaciones. Es así que las figuras concretas y los re-pliegues imaginarios (13) que nos sugiere la instalación *La Loma* (que no es más que la representación de un solar de playa donde todo desecho terminan recogido por las mareas y depositados sobre sí mismos hasta forma una "montaña de cosas" en la orilla), son, a su vez, proyectadas de la misma manera que la cámara cinematográfica proyecta las imágenes filmicas sobre un telón-paredón, intentando prolongar esa otra perspectiva posible que se busca con el lenguaje estético, a través de un dibujo en papel colgado en la pared, para representar la realidad previamente presentada. *Kcho*, redibuja y sobre dibuja *La Loma* de "objetos reales" interviniendo la misma obra de otra manera simbólica para extender en su espacio estético (14), mucho más el tiempo y la mirada del espectador entre la una y la otra.

En el caso de la instalación de la *Colonia, Kcho* vuelve a finalizar la obra después de concluida. Pega a la pared los cartones utilizados para proteger el piso mientras se reparaba uno de los *Objetos peligroso*. En ese dibujo se retoma y prolonga a escala, parte del volumen colosal de esa instalación de barriles de petróleo unidos entre sí en forma de muralla y colmena, que sirve de nido y abrigo a otros "objetos" de la biografía marina del escultor cubano. A casi una escala humana se sostiene en el espacio del mural la inercia y vitalidad del dibujo a carbón que refigura la otra realidad de la que forma parte. Solo que acá la dimensión física que exterioriza la figura de un tonel o barril perforado y atravesado por un kayak no compromete materialmente el realismo de la pared y del cartón que le sirve de doble lienzo. El espacio escénico se recompone por causa de un espectador que se ve en la necesidad de evitar pisar la "arena de carbón" dispersa al pié del mural donde se realizó el trabajo. Lo único que faltaría es que se perciba la sombra del personaje *Kcho* recortando su voluminosa silueta en la pared, o en un modelo de cera, para que termine recogido por el movimiento de inercia de los objetos. Muchas de las fotografías tomadas a propósito del trabajo que tuvo que realizar para montar las instalaciones, y que se recogen en el

Catálogo, ya presuponen esa posibilidad en el marco de nuestra interpretación. Esa visualización de *kcho* a través del registro gráfico lo incorpora como otro elemento más de síntesis de la obra creada.

Es al final, entonces, cuando casi 'todo estaba montado' que *Kcho* decide crear ese mural, que visto como complemento es un especie de "espejo retrovisor" de la obra. Él, allí, de una cierta manera hace una visión retrospectiva de la obra que acaba de montar. Hay muchos fenómenos de esa naturaleza que tienen que ver también con un concepto fantasmagórico de la memoria del autor. Quizás el propio carácter monocromático del carbón, negro sobre cualquier superficie, denote esa acepción fantasmagórica del autor que está muy presente en la personificación del espíritu de la obra, y que también se puede observar en todos los cuadros. Son esas figuras oscuras de seres humanos a la sombra que están deslizándose, transitando entre la obra. Existe mucha biografía. Desde el punto de vista de la ficción de quién crea el trazo, está muy bien ensamblado el arte con el oficio. Es un autor que no se deshace, no se desprende, no se desfaza tan fácilmente de su obra, quizás por ese concepto es que no firma la obra como un pintor o escultor clásico. Siempre está presente sin recurrir a esa forma de identidad.

Desde el punto de vista formal, podemos considerar las instalaciones escultórica de *Kcho*, como una reflexión y refracción diagramática entre la obra escultórica y el dibujo. Estamos en presencia de dos "exposiciones". Lo podemos observar perfectamente. Está por ejemplo *La Loma* y luego está una visualización, digamos, bastante realista de esta obra. Se percibe una conjunción de lenguajes estéticos. Está por decirlo así, *La Loma*, vista por el dibujo y *La Loma* revista a través de la inmanente realidad. Es curioso, no deja de llamar la atención, pues es poco usual ver esta relación en conjunto. La evidencia de un concepto estético muy presencial en la obra, que traduce mucho el sentido de la vida con el que el autor asume la creación y porta en la creación su subjetividad y sus valores y sus mitos, es contundente.

Tenemos allí un complejo dominio de movimiento del espacio. El espacio cultural caribeño es su escenario, yo diría gráfico, bio-gráfico, en el lienzo, entendiendo por lienzo un concepto muy abstracto porque hasta el cartón sería un lienzo y el propio mural, la pared convertida en lienzo. Otra apreciación interesante es que lo que está pintado en las paredes, pensando en lo que puede ser una vida de marinero, igual que un faro guía, presenta toda la obra en general como un movimiento de traslación de una imagen sobre la otra imagen. Por so-

bre posición hay un efecto cinematográfico, incluso la luz natural de la entrada de la sala donde se expuso *La Loma*, daba mucho esa impresión cuando se observa el dibujo de *La Loma* hecho sobre la pared, que también tiene otras connotaciones importantes, desde el punto de vista como él maneja el espacio y la frontera de los espacios.

Hay dos fronteras muy importantes, agua y tierra, y hay una relación muy fuerte entre esas dos fronteras. Sin embargo, se produce una desterritorialidad de una por la otra, sin dejar de ser fronteras, como ese kayak atravesando, a la mano derecha, uno de los barriles en la *Colonia*, o los picos de pez aguja en los *Objetos peligrosos*. En el análisis formal tendríamos lo siguiente: la relación del espacio como movimiento perceptivo, auditivo, sensible, orientado por las formas de la obra y la naturaleza de la materia en la que la obra está representada. Eso es muy importante, porque, por ejemplo, no vemos ninguna naturaleza de los materiales de la obra que esté originalmente fabricada por el autor.

Es decir, el "bote" (igual que el kayak, los barriles), no es otra "cosa" que un "bote" que a su vez fungió de "bote", sirvió de "bote". De modo que es muy importante esa relación pues no estamos en presencia de una subrealidad de la realidad sino de una hiperrealidad de la realidad, porque en algún momento ahí hubo gente navegando, pescando, intentando salvarse de un oleaje, etc. A mi modo de ver, es importante advertir que los objetos de la exposición están contenidos en un espacio que se mueve, que se mueve desde el punto de vista de la naturaleza de los materiales, en la que el objeto espacial está circunscrito. De pronto, alguien puede meter la cabeza en un tonel o barril y descubre que aún huele a petróleo, a gas, a sal; precisamente, porque es un tonel o barril de petróleo natural, sin artificios. Esta es una clave fundamental para comprender la antropología de la estética motivacional que significa vivir la "sensibilidad" que están transmitiendo los objetos estéticos. Esta experiencia estética quizás no se pueda experimentar en la pintura, porque el óleo, indistintamente cada cromatismo, huele a óleo. En pintura, el óleo azul huele a óleo y el amarillo por igual. No hay algún óleo que huela a azul ni otro que huela a amarillo.

En este conjunto de instalaciones el asunto es muy diferente, totalmente diferente, ya que el concepto de naturaleza corpórea, naturaleza incluso física, es lo que destaca porque la construcción realista de la forma de la materialidad de los objetos, en obras con estas características, es lo que nos sitúa en el ámbito de la geografía de la vida y en la significación existencial que genera el código con el que se presenta la obra como objeto

de arte. Particularmente en el "bote" de la serie *Objetos Peligrosos: bote perforado con picos de pez aguja y alambres* (no se llegan a ver los alambres. Sin embargo, se dice en el *Catálogo* que tiene alambres). La primera impresión que da ese "bote" es de una estocada en el corazón que duele, perturba muy fuerte la armonía de la vida. Entre otras cosas, porque está en vertical, frente a algo que puede ser el arrecife o la muralla o muchas cosas que forman parte de ese código subjetivo del autor que se crió en una isla caribeña donde reina la arena y el agua. Interpretar el sentir con el que se siente esa "verticalidad" que ofende la gravedad, implica sentir ese inesperado "golpe de ola" que levanta el "bote" y lo estrella con fuerza contra el mar. Se trata de eso. Es un golpe que es natural, es un golpe de ola que está siendo insidiosamente sugerido, inducido, formulado por una reacción de la naturaleza y de lo que representan los picos de los peces aguja.

Realismo e impresionismo visual y espacial

Kcho nos enfrenta a una lucha titánica, épica, en una contra-composición estética donde nos hace vivir una geometría y una asimetría, ente el mar y la tierra insular. Las dimensiones de la obra *Objetos peligrosos* así lo sugiere. Sería totalmente diferente la lectura que haríamos si se colocara "boca abajo" ese "bote", orientadas las púas de "afuera hacia adentro". La percepción que tenemos de la idea del espacio externo, algo que arremete desde "afuera hacia adentro", en realidad es muy fuerte. El espectador se siente como si estuvieses sintiendo puñaladas que lo penetran por todas partes, desconcierta la oposición con la que trabaja los valores del por qué del ataque y defensa del pez aguja. Llama la atención este universo de violencia porque en esta instalación, no se presenta ningún otro elemento acuífero, ni algas, ostras, corales. Nada de eso, lo más que tenemos es arena de playa y seguramente salada del mar Caribe. Entre los "objetos" que forman *La Loma*, por ejemplo, solamente encontramos residuos industriales contaminantes, pequeños modelos de embarcaciones de madera sin color, sin motores, ni velas, ni timones, al parecer a la deriva y al azar. Ningún caracolito o mínima señal de la vida marina. Nada de nada.

Es una resistencia del mar que se ve obligado a regresar a la tierra en forma de barro y muchas veces de agua turbia. Regresa a la condición humana, el desecho, el desperdicio, el reciclaje y los barquitos... No hay ningún mito asociado con el mundo del mar que pudiera representar su muerte porque a pesar de todo el mar lo es

todo. Es una visión insular, de norte, sur y este, oeste, sobre el mar abierto. Es un espacio de arena, en donde el hombre es un naufrago con respecto a la naturaleza y la idea de metamorfosis, que significa la transposición del agua por la tierra y que se observa mucho en la figura de los remos que aparecen con insistente fuerza en los *Núcleos del tiempo* (Foto 10). Los remos asocian al hombre con el agua. Éste se relaciona con el agua a través de algo humano pero que es transformación de la Naturaleza.

Los remos de madera, son una extensión, apén-

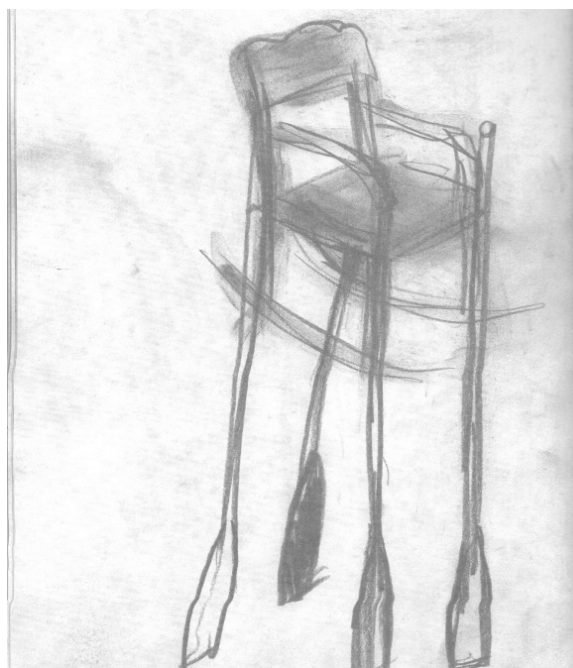


Foto 10

Silla con patas marineras. Núcleos del tiempo.

dice, de la condición humana del hombre. Son sus brazos, sus piernas, sus manos, su cuerpo. La madera se lleva muy bien con el agua. Todos esos remos son unas largas patas, unos largos zancos, como tentáculos de pulpo, algas o serpientes marinas. ¿Qué significado tienen los remos? Representan una metamorfosis que nunca se dará. El hombre creador que es *kcho* sabe que nunca podrá traspasar el umbral del otro Reino. Siempre estará la oposición entre las dos fronteras: el dualismo, hacer esto, hacer lo otro, de la inconsistencia. Esto es importante desde la percepción visual, porque genera, en función a la dimensión de los objetos, lo que es la relación de volumen con respecto a la extensión, a la densidad, a los planos físicos de la realidad. Entonces resulta que se ve en el trabajo del lienzo, del mural, del papel, la traslación del volumen con el que se desea representar adecuadamente

el espacio real con el volumen de la obra. Así aparecen los remos como largas piernas, brazos, extremidades, para surcar y vencer las distancias y profundidades del mar.

Se puede ver a nivel la escala del universo de la obra con el espectador. Es una traslación que se corresponde muy bien, adecuadamente. O sea, en toda la obra se mantiene muy bien equilibrada la relación de simetría con la forma material de los objetos, los movimientos; con el espesor del objeto construido en la condición material de este objeto como objeto de representación real, por ejemplo, el "bote" o el "kayak" de *Objetos peligrosos*. Los dibujos también son interesantes pues calcan la realidad en una amplia dimensión ontológica. El tonel o barril de petróleo, tiene la dimensión física que se corresponde con la "verdad" de un tonel de la realidad objetivada. *La casa de propelas*, es otro buen ejemplo (Foto 11). Es un espacio de habitat aéreo donde las propelas cuelgan inmovilizadas, cuando en realidad debieran estar activadas en su gravitación de espiral. Sin embargo, no es así. Las propelas cuelga y divagan en el espacio, son unos objetos que están referidos a una historia que no les pertenece porque ya no forman parte de esa realidad. Es pura memoria sobre el pasado. Es el tema de la identidad, claro una identidad que prácticamente no es exacta porque aunque es una propela no es la "propela real", hay una analogía con la realidad, pero es importante que el dibujo también conserve esa proporción, aunque el dibujo se vea pequeño, la proporción de la amplitud, de la densidad, se mantiene y es importante pues se trabaja con el efecto de que estamos en presencia de una realidad cotidiana, contingente, inmediata. Eso lo logra con una gran economía de trazos, perspectiva y tridimensión, gracias a la tiza de carbón. Pintar a carbón no deja de ser un elemento importante por la renuncia que tiene *Kcho* del color, de los pinceles. Expresarse a través de una materia orgánica como es el carbón, dice, es experimentar la forma del trazo por medio del cual el carbón suena al trazar y se desgasta y mancha. Es una idea de raíz muy primaria, original, de selva orgánica y conservación. Incluso una idea ecológica del artista. Es una apreciación que resulta de interés porque el carbón permite trabajar desde la sombra, penumbra, los tonos de la luz que le son inherentes al espacio; se resalta, se hace emergente por la sombra, es lo que nos hace "ver" a través de esa claridad que se representa en los lienzos y en cada objeto real. Organiza el discurso de esa realidad perceptiva con respecto a la oposición sombra, claroscuro, penumbra.

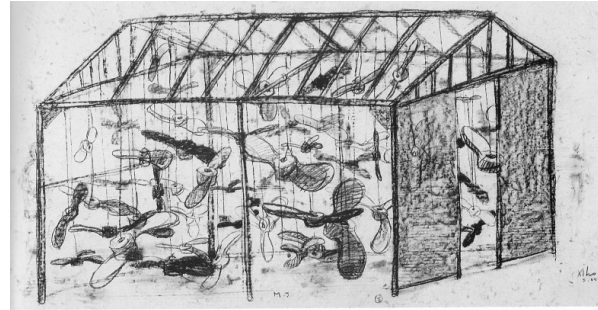


Foto 11

Casa de propelas. Carboncillo sobre papel artesanal.

3. El espacio existencial de la memoria marinera

Transgresión del espacio: descubrir por las rupturas la libertad de las imágenes

Obviamente, es un esfuerzo por traspasar ciertos umbrales, con otros códigos, con otro mensaje, con otra representación, o sea, todo el esfuerzo material, intelectual, humano que hay en sus instalaciones implica una abierta transgresión a los espacios convencionales. Un reacomodamiento, una rearticulación, una resemantización, resimbolización, de los sentidos-sentimientos de los objetos de los que se vale para dejarnos su impronta.

En cada tonel o barril de petróleo de la *Colonia*, sabiendo que es un tonel de petróleo "made in...", puesto como está y asumido como está, la soldadura de estaño entre cada uno los unifica, se re-genera otro sentido de la representación. No solamente vistos por el lado que sería preferentemente el lado frontal, sino que él los distancia de la pared. Esto lo justifica porque hay otros objetos que también interceptan el espacio entre la pared y la instalación, por medio del espacio visual trasero que mueve la escena, la percepción se realiza en más de una dimensión. Son muchos los elementos que contiene la *Colonia*, que son por supuesto de carácter ideográficos, ideológicos, dialectales (formas de hablar, de construir expresiones), que están implícitos dentro de esta obra. Se podría decir que casi se escucha algún sonido, alguna palabra, conversación, por ejemplo, en las botellas de güisqui o las colecciones de las de cerveza, propelas, kayak, aspas, un pupitre, un barco velero. Dan la impresión de ser testigos de algún residuo psicoanalítico de su infancia, alguien que se descubría o hacía huecos que le servían para dejar a custodia de la naturaleza sus cosas y cotidianidades.

Esta instalación recuerda en algo los penetrales de Jesús Soto. En el *Catálogo* se encuentra una foto donde él está viendo a través de un barril hacia el fondo y ésta es como una especie de transgresión de doble frontera, o sea que ese orificio no es un hueco gratuito, es un pasadizo que hay entre dos mundos, aquél que está allá del otro lado de la realidad de este mundo y que se intenta apresar. Es significativo que dentro del barril a través del que se ve a *Kcho* mirando “por dentro” a lo lejos, esté una propela con sus hélices. Es la representación de una mediación constante: no se puede pasar al lo otro sin aquello que lo haga posible: el bote, los remos...

Volviendo al tema del diseño de las instalaciones y la dimensión de los objetos, desde el punto de vista de la luz, él le deja a la luz su propio protagonismo. No la trabaja con una determinada intencionalidad, solo le permite su aparición en una escena donde ella es una cotidianidad para nuestra mirada. Tal y cual el mundo produce su realidad eficiente, actuante, lumínica, quizás por eso no tiene ninguna preocupación por el color en la pintura, o el color como pintura frente a la obra de arte. Hay una despreocupación interesante, incluso quizás muy metafísica, por esa renuncia al color, porque ya en la realidad la obra asume el color desde los diversos tonos en los que la luz refracta el color. Entonces lo que quiere crear y hacernos ver es un color tramado, metafísico entre sombra y claridad, con el creyón, en este caso con el carbón, que es lo que se ve realmente a través del carbón con el que pinta sobre el lienzo o en el mural.

Es posible suponer, entonces, que entran en la preocupación estética de *Kcho* las relaciones filosóficas entre apariencias y realidades en la representación de la obra. La percepción fenomenológica de la realidad a través de los sentidos (15), supone una orientación de nuestros sentidos y sensaciones en diversos planos con la intención de construir la “gramática” personal con la que interpretamos la obra de arte.

Sea cual sea la estructura formal de la obra como objeto de representación y, por supuesto, del lenguaje con el que se comunica, como lenguaje manifiesto; la forma visual y estética de la imagen que nos proporcionan los objetos (16), que no son un grupo de imágenes en un solo plano físico, como puede ser en el caso de la pintura. Está en una dimensión más compleja de la percepción que invade los planos espaciales donde la observamos. Un ejemplo lo tenemos en la serie *La venganza del pez*. Allí se van a encontrar picos de peces aguja que llaman la atención de manera obsesiva todo el tiempo. Están atravesando el exterior de la casa, están intentando penetrar el interior de la casa. Eso genera un cuerpo vi-

sual donde la imagen nos atropella muchísimo, o sea la imagen como mirada des-ocultante de la obra. Tampoco la imagen del plano fotográfico, sino la imagen como asunción estética de la realidad que destaca y denuncia la obra escultórica. Es esta particularidad visual de la imagen ante las miradas lo que nos permite “meter” el ojo por todas partes. Una instalación permite ocultar y desocultar las intenciones que le dan origen la obra. Es decisivo el des-ocultamiento. *Kcho* nos deja muchas sospechas. Necesitamos revelar sus intenciones. Algunos críticos, por ejemplo, han asociado las obras de *Kcho* solamente al mar y los barcos al exilio cubano, a los llamados “balseros”. Considero que el trabajo artístico no es como cualquier otro trabajo: es una relación entre la materia y las ideas. Siempre se dejan las trazas, siempre queda el “carbón” de la realidad de alguna manera y siempre se deja un icono de referencia. Si en vez de puntas de picos de pez aguja, fuesen sables, o bayonetas, se obtendría una lectura política e ideológica que no está considerada en los temas que trata *Kcho*. Es algo mucho más filosófico y existencialista. Sin embargo, en estas obras no se aprecia esa lectura política, no tienen el carácter político que pudiera comprometer su “arte” con la realidad social cubana o con una vanguardia estética ideológica.

Lo que intenta es buscar un registro arquitectónico y escultórico para sus ideas. En la *Colonia*, por ejemplo, muchas cosas pueden mirarse y sentirse. Algunos han creído “ver” en esa instalación un malecón. Particularmente la percibo como un arrecife, incluso el color da la ‘impresión’ del peligro que encierran la rocas. Veo “eso” como un arrecife, veo el “bote” que tenemos acá en diagonal y a pocos metros, de proa alta, izada, como punta de flecha, hacia el caos, hacia el golpe de las olas. Allí está la muestra de todo lo que llega al arrecife, a la orilla: unas pantuflas, una botella, un monitor de computador. Pudiera considerarse la *Colonia* con algún referente ideológico-político, como un contexto donde el pueblo cubano pudiera verse reflejado, pero sería muy periférico pues *La Colonia* está allí para decirnos y hablarnos de los límites de la naturaleza y su superación. La lectura política es otra posible significación que por supuesto pudiera estar subyacente. Entonces, hay que ir a las entrevistas, a los testimonios, del propio autor para no deslegitimar el carácter ideológico que pudiera tener la obra.

Lo que *Kcho* se plantea es un esfuerzo, un concepto de libertad, de autonomía, de originalidad, un concepto muy vivo del cuerpo, de lo que es materia, de lo que es la sobre vivencia. Jesús Fuenmayor (17) dice que las casas de pesca, no hacen más que reflejar, por ejemplo, la miseria, la pobreza, la orfandad en que pasa la vida

del pescador. Pero esa es una lectura muy lineal, es tan convencional que no me permite suponer que *Kcho* sea tan simplemente reiterativo. Lo veo mucho más inteligente. Entonces: ¿cuál es realmente la posible semiosis de los signos estéticos que maneja *Kcho*?. Pienso que existe un trasfondo mucho más interesante y subjetivo; entre otras cosas, las formas irritantes de equilibrio que sostienen a las casas en su eje, pues son casas expuestas a la agresión de la intemperie de la naturaleza. Esa idea de des-equilibrio abierto a los horizontes cardinales de la isla, me parece una interesante idea. Llama mucho la atención la fragilidad y la fortaleza.

En *La venganza del pez*, ¿qué es lo que está realmente en el fondo de la propuesta?, ¿cómo llega a la orilla del mar?, ¿por qué se des-hace en la orilla de arena? Por ejemplo, se siente mucho en esa instalación, el vacío, el des-equilibrio del viento marino, oxidación, depredación, el viento salino curte el cuerpo, quema la piel y por supuesto, el impacto de lanza de los picos de pez aguja en la madera. Ahí una clave allí muy fuerte, desde el punto de vista de las fuerzas entrópicas de la Naturaleza y la vida humana. Eso es una antropología del caos, de la descomposición, del envejecimiento, de la transmutación... perforar el espacio y huir del tiempo. Se intenta la reversión del espacio, desde su poética, su vivencia, su actualidad, donde cada objeto se hace actor de la espacialidad en la que está inserto y de allí surgen los sentidos y los significados: la oposición, contrariedad, que nos hace vivir una obra que nos invierte la realidad. Lo que parece que no es ni está en la realidad. ¿Qué pasa cuando se logra invertir la realidad, se desestructura, se deconstruye la realidad?. Se vuelve multiforme el contrasentido de la realidad, y eso es lo que ve el artista subjetivamente, y eso que propone es lo que suscita la sorpresa. *Kcho* nos da la oportunidad de ver la transgresión en el espacio desde sus horizontes. En el trayecto desde *La Loma* (que está en la planta baja y a la entrada de la Exposición), hasta subir (por una rampa en forma de ángulo obtuso a la planta alta del Museo) a *La venganza del pez*, nos encontramos con el corte y la fractura de la perspectiva, o sea, del horizonte. Ese ir hacia el horizonte, el horizonte como fin, como un lugar sin término está planteado todo el tiempo en la obra. Es un movimiento totalmente cortado, fracturado. Una percepción que tiene que ver mucho con alguien que es marino: siempre está pensando desde la costa, que hay algo más allá del horizonte. La línea del horizonte es una transgresión posible aunque el horizonte siempre es una ilusión, una ficción.

El ángulo visual lo marco todo y lo hace diferente a cualquier otra cosa. Alguien se estrella contra la *Colonia*, porque es un arrecife que hunde la embarcación. Ella está como paredón, como umbral. Se han podido crear otras geometrías de la *Colonia*, se ha podido ensamblar de otra manera sin, por ejemplo, la pared blanca del fondo. ¿Qué hubiéramos percibido si estuviera colocada por delante de un ventanal?, aprovechando la luz del día, la tarde, la noche. Otra vez el horizonte peninsular se nos aparece: en su universo perceptivo de color, de estimulación óptica, visual, es fuerte. Se ha tratado de acuerdo a las circunstancias de la realidad. Se crea una lectura fenomenológica transversal, divergente, entre otras posibles lecturas, de los diversos planos de composición de éstas y de las otras instalaciones. La presencia "natural" del color, sus tramas, sus naturalezas minerales, convierte el color en el principal adjetivo de la imagen. Es descolorido, desteñido, desmarcado, puede ser cualquier color de los colores que se hacen ninguno para cubrir sin cubrir las superficies. La opacidad y la ambigüedad de no saber lo que son los objetos por su color, sin embargo, está aquí in situ, el color diario y doméstico que adquieren los objetos en su uso.

Desde el punto de vista realista del cuerpo de la materia, en *Objetos peligrosos* y en *La venganza del pez*, es evidente una transgresión muy fuerte: el mundo marino a través del pez aguja salta y penetra las embarcaciones. Se transgrede el espacio de vida de la tierra. Vemos un "kayac" colocado en diagonal y tumbado de medio lado, sobre el horizonte-superficie del piso (Foto 12). Se observan las puntas de lanza del pez aguja, una vez más, de abajo hacia arriba. Una violencia se apodera del objeto que es impotente para resistirlas. Es una violencia espacial que perturba la percepción psicológica del espectador-sensor (para *Kcho* este "kayac" es asociado a "una vagina dentada"). Es tan fuerte que intimida, parece que cualquiera de esos picos de pez aguja, pudieran desprenderse y atacar en "cualquier momento" para herir y penetrar. Ese manejo del espacio simbólico y real de *Kcho* es el punto de vista necesario e inequívoco que desea sugerir y por esa razón es posible sugerir que su intención es la de transgredir permanentemente los "espacios naturales" de agua y de tierra entre unos y otros. El espacio, lo orifica completamente, hay una orificalidad de manera continua en casi todas las obras, aun en aquellas que parecen estar en reposo, reconciliación, equilibrio. Son dos conceptos de naturaleza desde un ejercicio estético de visualización de conjuntos, que responde mucho a una visión intimista e incierta del paisaje, paisaje medio nómada, desértico, de soledad, de ausencias...

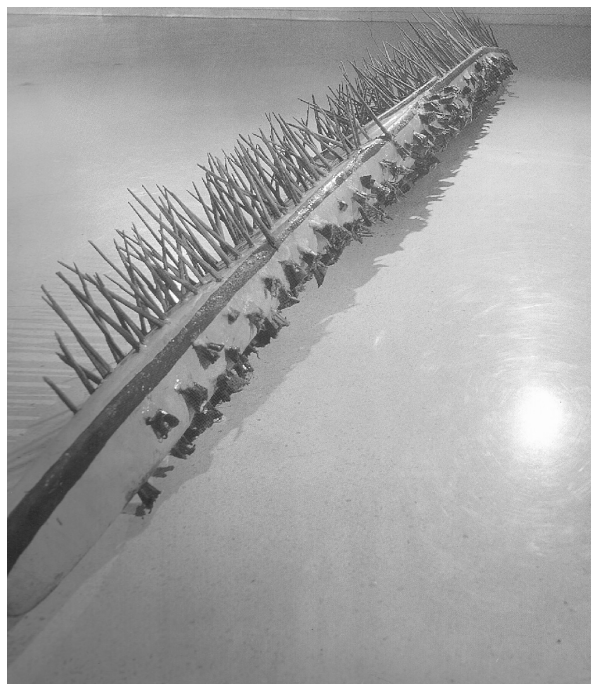
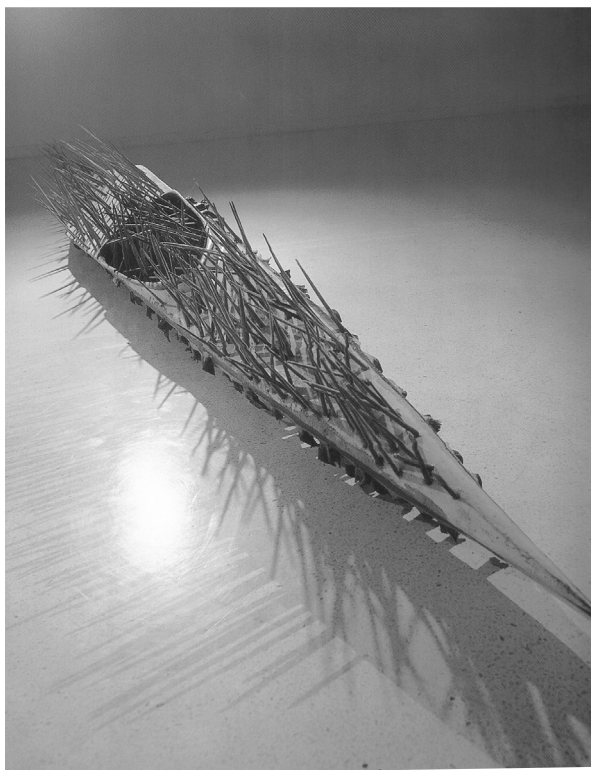


Foto 12b
Kayac perforado con picos de pez aguja.
Objetos peligrosos.

El "kayac" de *Objetos peligrosos*, representa eso: la levedad, lo longitudinal, lo finita que es la vida, igual que éste, sembrada de soledades y de heridas. Es la agresión, el resentimiento, esa es la fuerza vital en esa instalación y una gran pasión por la interiorización de la vida. O sea, por la puesta en juego de la vida, pues *Kcho* si está comprometido con su forma de sentir los sentidos de la vida y en el caso de la *Colonia*, considero que esta impresión es autobiográfica: el tema del arrecife, el muelle, el malecón, el mirar por el agujero, es una visión muy marina. El catalejos, el "larga vista", nos hablan de los ojos de una infancia que miran a lo lejos. La idea del túnel, del traga luz. También la idea que desfrontera el horizonte, de penetrar el espacio con un ojo que visualiza el otro lado del espacio. Esa descomposición del horizonte, tratar de ver lo que hay por detrás, por el otro lado, es una doble mirada. Es un extraño fenómeno al que debemos atención, puesto que en cualquier momento alguien "mete la mano" por un hueco de esos y agarra algo o algo te agarra a ti. Se da permanentemente esa trasgresión del espacio y con muchísima violencia, lucha de los opuestos, elementos de la vivencia y sobre vivencia, la resistencia a la fragilidad, la fuerza natural de los propios elementos que se desgastan día a día...

Notas

1. Husserl, E. (1978). *L' idée de la phénoménologie*. PUF, Paris.
2. Capriles, E. (2000): *Estética primordial y arte visionario. Un enfoque cíclico-evolutivo comparado*. Ediciones GIEAA-CDCHT, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.
3. Cofre, J.E. (1990). *Filosofía de la obra de arte. Enfoque fenomenológico*. Editorial Universitaria. Universidad Austral de Chile.
4. Husserl, E. (1969). *Introduction á la Phénoménologie*. Vrin, Paris.
5. "A cuban revelation", p. 72 ss.
6. Periodista y crítico de arte, Sao Paulo, Brasil. p. 79.
7. "Imperativos espaciales. Cuba es la tierra que te pare", p. 83 ss.
8. *Kcho ¿Pocas palabras?* p. 93 ss.
9. Fuenmayor, J. (2004). *Kcho. Pocas palabras*. Art. cit.
10. Sarikartal, Ç (2005). "Schok, mirada y mimesis: la posibilidad de un enfoque preformativo sobre la visualidad", en Brea, José Luis (C),(2005): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, España. p. 105 ss.

11. Ortiz-Osés, A. (2000). *La razón afectiva: arte, religión y cultura*. San Esteban, Salamanca.
12. Roig, A.A. (2004). "Arte impuro y lenguaje. Bases teóricas e históricas para una estética motivacional", *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Año: 9, nº. 24. Enero-Marzo, CESA, Universidad del Zulia, Maracaibo.
13. Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Paidós, Barcelona, España.
14. Cordido, D.I. (1999). "La situación estética", en: *Un paseo por la Estética*. Ed. Sinamaica, Maracaibo, (pp. 38-48).
15. Granel, G. (1968). *Le sens du temps et de la perception chez E. Husserl*. Gallimard, Paris.
16. Marchán Fiz, S. (2005). Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra", en Brea, José Luis (C), (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ed. cit., p. 75 ss.
17. Fueamayor, J. (2004). Art. Cit., Ibid.