

IVÁN CANDEO: SIN ACTO

artishockrevista.com/2018/09/21/ivan-candeo-sin-acto/

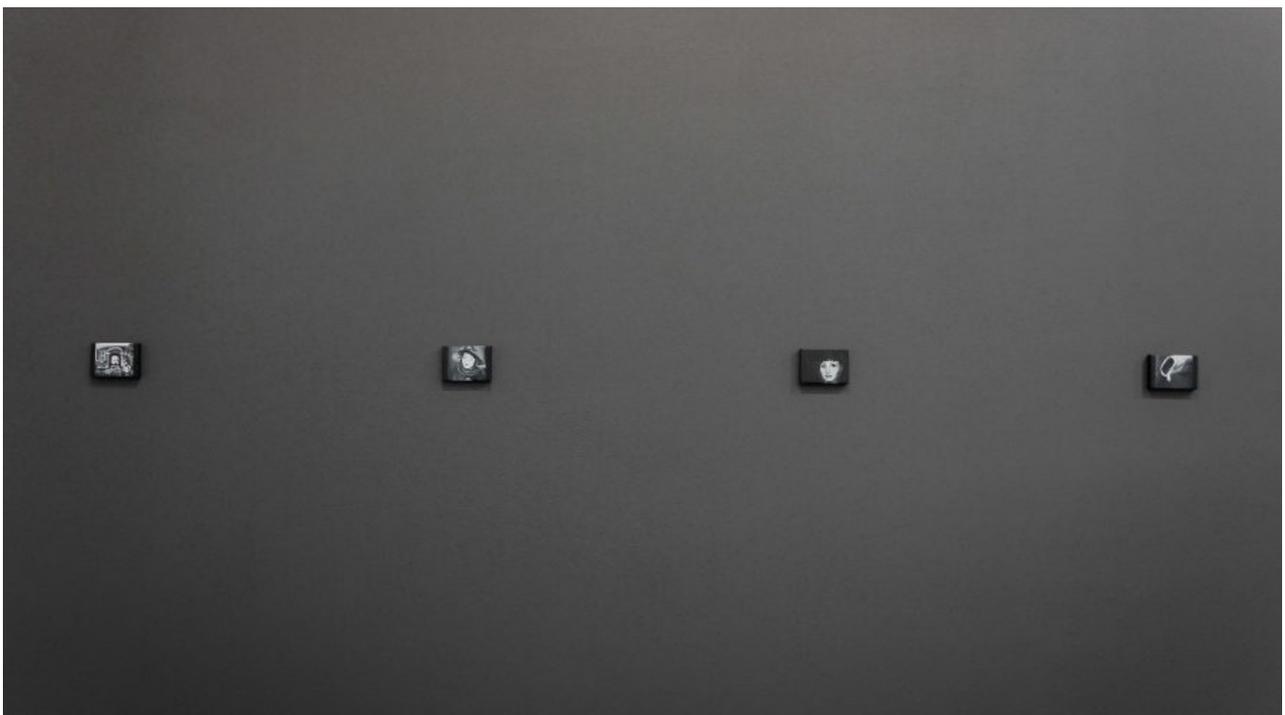
September 21, 2018



Ya lo decía Walter Benjamin en los años 30 del siglo pasado: el cine no aparece en el mundo únicamente como un “nuevo medio” de expresión, o como una innovadora tecnología de reproducción y producción de imágenes, aparece también como un poderoso artificio de transformación cultural en el que se concentran, se condensan, algunos de los cambios más significativos que tienen lugar en la experiencia humana a partir de la revolución industrial y, posteriormente, en el mundo tecnológico. La experiencia humana se ha expandido, ha abandonado sus determinaciones espacio-temporales, ha diversificado sus modos y fórmulas de aprehensión y comprensión; las fronteras entre lo real y lo imaginario se han difuminado, igualmente los límites entre lo visible y lo invisible, o entre lo material y lo ideal. Al interior de estas transformaciones las ideas de “presencia” y de “representación” adquieren nuevos y distintos estatus ontológicos, no sólo porque escapan, eluden, las delimitaciones subjetivas haciéndose técnicas y maquinicas, sino también porque se corresponden a temporalidades y espacialidades artefactuales y artificiosas.

La “imagen en movimiento” (por ejemplo, la imagen cinematográfica), tanto en términos de presencia como de representación, encarna estas modificaciones, y de alguna manera reflexionar acerca de sus operaciones y mecanismos de producción, acerca de sus incidencias en la percepción y la comprensión humanas, acerca de su estructura –el montaje- y de sus fórmulas compositivas, permite describir y entender algunas de las más significativas transformaciones del mundo contemporáneo. Por ello, el cine es lugar de reflexión de gran parte de la teoría cultural, porque en algún sentido la realidad –y especialmente el arte- se ha hecho “cinematográfica”: se ha entregado al “montaje” y al

“fragmento”, ha reconocido la existencia de múltiples sistemas y redes de relaciones, ha hecho visible lo invisible y real lo imposible, ha modificado las ideas de identidad, historia, memoria, posesión o pertenencia, comunidad y comunicación.





La obra de **Iván Candeo** (Caracas, 1983) se inscribe en estos ámbitos críticos y reflexivos. Penetrando el mundo en el que vive y las experiencias que lo determinan, convierte la “imagen en movimiento” simultáneamente en una labor (las produce) y en un lugar de meditación (las tematiza), que no sólo le permite hacerse cargo del fragmento y el montaje construyendo distintas estrategias de manipulación de la imagen y de transformación de contenidos visuales, sino que además le permite insinuar y promover, entre las obras y la realidad en la que acontecen, múltiples vínculos que están signados por la citación, el testimonio, la invocación y la convocatoria.

En este sentido, los distintos videos y proyectos artísticos que conforman la exposición *Sin acto*, que se presenta en la **Galería Carmen Araujo Arte**, indagan, reflexionan y rastrean algunos de esos modos fundamentales en los que el “cine” compendia y evidencia las prácticas discursivas y los artefactos que construyen los espacios de la visualidad. Medita en torno a la presencia y la representación; a la conexión entre el cine –entendido como dispositivo de construcción discursiva- y la política –entendida como sistema de fuerzas de vinculación y dominio-; a su movilidad –su cinestesia- y el poder de transformación de sí y del mundo que posee y pone en ejercicio.

En *Telón de boca* (2016-2018) estructura una “narración” sin relato, un “relato” sin figuraciones, una historia imposible en la que se medita acerca de la visualidad: su virtualidad y su ceguera, y también acerca de la visibilidad -su condición intelectual y sus impotencias. Esta obra está acompañada de *Story board*, que no es un boceto (fue hecho después del video), sino que, paradójicamente, es una suerte de registro del acontecimiento fílmico, su concreción material. Un acertado contrapunto de medios que, en sus diferencias y oposiciones, no sólo dan cuenta de modos de experiencia y expresión distintos (y distantes) sino que, además, permite comprender cómo diversas configuraciones de lo real implican tanto construcciones culturales como operaciones discursivas inconmensurables entre sí.



La máquina de humo (2018) es un ensayo visual que, a partir de una reflexión en torno al uso de los artefactos de trucaje en los inicios del cine, pone en evidencia la condición de “dispositivo” político que posee el cine, en otras palabras, una reflexión acerca de cómo el “espacio político” contemporáneo –al igual que el cine- se ha hecho fantasmático, y cómo a la manera de un montaje de trucos y trampas discursivas (y visuales) vincula textualidades y elementos totalmente disímiles, disolviendo y reabsorbiendo su propia materialidad.

Lo propio de la imagen contemporánea –la imagen técnica- es su movilidad, su cinestesia, su poder de transformación y desplazamiento, su accesibilidad, el modo como salva las distancias espaciales o temporales. Por ello, la imagen actualmente pareciera no solo tener la capacidad de “registrar” el mundo incorporándose a él como un documento (una

especie de credencial), sino que además pareciera expandir constantemente sus límites y posibilidades al convertirse en “hecho sin materialidad”, en acontecimientos sin localización física o contextual. Esta movilidad es la propiedad fundamental del cine, pero al decir de Benjamin ya la fotografía, al menos potencialmente, tenía esa condición deviniente, por lo cual su comprensión –su lectura- para él estaba ligada a la estructura serial: una fotografía podría ser silente, una serie de fotografías siempre constituían –decían- un mundo.

La serie fotográfica prefigura el cine: es la exhibición de la captura de una serie de “instantes”, y como tal, desde su fijeza, conforma una peculiar “imagen en movimiento”, pero mientras el cine produce espectros perceptivos, la fotografía hace evidente la ineludible “materialidad” de su inmaterialidad, su condición de artificio reificado. En *Movimiento cualquiera* (2016-2018), Candeo “duplica” el gesto subversivo y reflexivo de los grafitis, de esa denuncia que, inscrita en los ámbitos públicos, se comporta como una “voz” del entre-todos, para dar cuenta desde secuencias textuales inscritas sobre muros y paredes callejeras de su propia experiencia política, de su propio ser-en-el-entre-todos en el mundo contemporáneo.

El primer plano es uno de los recursos técnicos más significativos del cine; conduce a una experiencia obscena de la visualidad, en la que el ojo (la mirada) puede acercarse hasta lograr “percibir” aquello que es invisible. Es un recurso que opera contradiciendo la lejanía, la distancia propia de la mirada, y convierte al ojo en una suerte de “tacto” –de sentido expandido- que penetra escenas y cuerpos, que se introduce en los secretos develándolos, y que, por ello mismo, es dominado por lo que se hace presencia, por lo “visto”. Con el primer plano se pierden los “escenarios” y los “contextos”, el objeto o el cuerpo filmado se hace presencia única, ocupa toda el plano, dominando y abrumando al espectador. En los primeros planos la relación entre el “ver” y lo “visto” se trastoca, se invierte, y es el “objeto” filmado el “sujeto” de la acción, siendo entonces la percepción, la mirada, pura absorción y permeabilidad.

En la serie de pinturas *Primeros planos (P.P.)* (2018) Iván Candeo establece un sistema de “oposiciones” formales y semánticas –de inversiones- con el que juega reflexivamente para indagar acerca de la visualidad que el cine genera, y de cómo transforma –trastoca- la relación visibilidad/invisibilidad.

Sin acto es el despliegue de una sostenida labor reflexiva que, operando como una “constelación” –una suerte de *imagen dialéctica*-, se hace cargo del mundo de la visualidad atendiendo a sus trucajes y sus condiciones fantasmáticas, a sus lugares de invisibilidad, a los límites y modos de su experiencia, a su potencialidad y sus contradicciones.

