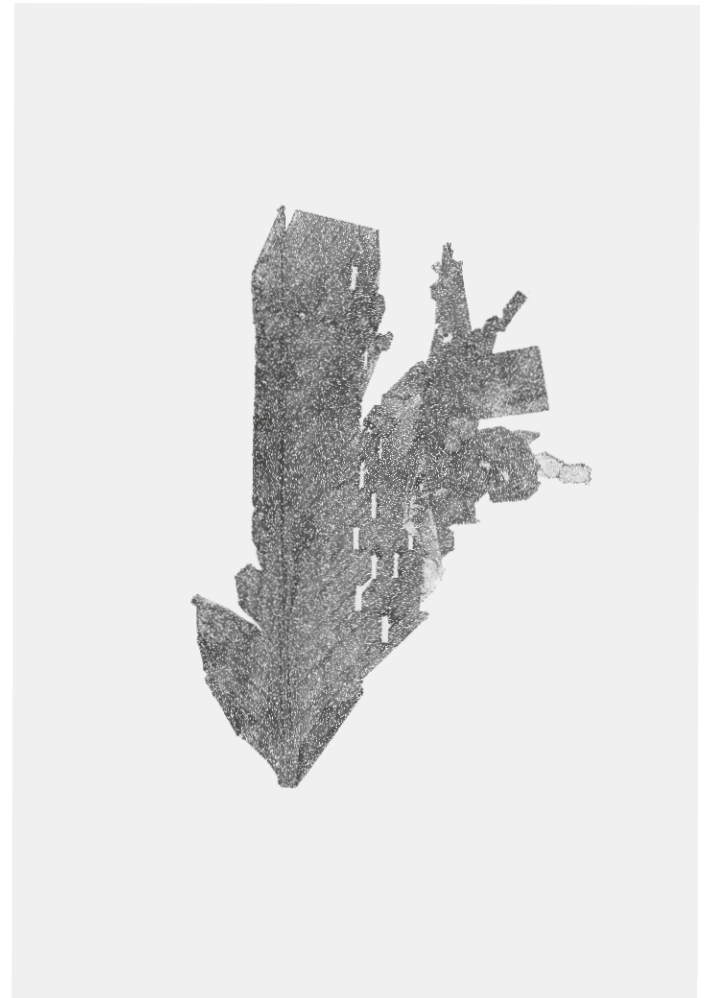


REVOCAR

YAVHENI DE LEÓN (GT)



CURADURÍA: SOFÍA VILLENA ARAYA (CR)

MATERIA EN APERTURA

Hacia una política de los materiales

Arq. Soc. Edgar Pérez Saborio

Alguna vez me contaron una particular anécdota que, en su momento, francamente le presté poca atención. Hoy sin embargo hace muy evidente el tema que me interesa aquí esquematizar. Unos compañer+s de apartamento, apenas 4 personas, querían aprovechar el último piso sin construir del edificio que rentaron, era un espacio ventilado y con buena iluminación; con lo que surgió la idea de compartirlo con unas cuantas gallinas para aprovecharse de su bondad y comer huevos frescos por las mañanas.

Sin embargo, lo que comenzó como una iniciativa hacia la autonomía alimenticia, terminó con la trágica muerte de las 8 gallinas que habían adquirido, todas ya con sus respectivos nombres. No contaron con que el suelo era de concreto, aspecto que para ninguna persona que hubiese crecido en la ciudad, hubiera sido un problema obvio. Las gallinas soportaron poco más de unos meses ante la agresividad material que suponía el concreto para su forma de vida que, aunque domesticada, dependía siempre del contacto directo con la tierra.

Aunque ingenuo su fallo y aleccionador el aporte de mis colegas, la anécdota ilustra (de manera un poco tosca) el creciente desconocimiento que tenemos sobre la afectación material en el mundo de lo vivo, especialmente ante el exponencial crecimiento de la vida urbana industrial y el auge de diversos materiales que catalogaremos como 'modernos': siendo el concreto armado, el vidrio y el acero tal vez los más destacables. ¿Qué posibilitan, qué impiden y cómo nos afectan estos materiales en nuestras vidas? ¿Cómo y por qué llegaron estos a ser tan predominantes en nuestros entornos urbanos? ¿En qué se diferencian de otras materialidades? ¿Qué alternativas se abren a su ímpetu totalizante?

La entrada a la modernización supuso secularizar la afectación que tienen los materiales en nuestras vidas dadas las creencias 'místicas' que se conferían a los mismos (teniendo hoy algunos vestigios como las propiedades atribuidas a piedras como cuarzos, esmeraldas o jades por ejemplo). Esta secularización anuló a su vez la comprensión de cualquier otro tipo de afectación material y sobrepuso la creencia que la materia es un sustrato pasivo e inerte a la espera de la actividad humana que la produzca (como si no existiese de previo), y la transforme en bienes suntuosos o cuanto menos, en mercancías. La materia es afectada por el ser humano, más esta no afecta al mismo. Si pensáramos los afectos como nuestra relación con las emociones o los sentimientos, ya sea con nosotros mismos o con otros, podríamos decir que la secularización material rompió también un vínculo sensible con la con la materia circundante.

Sin embargo, las sensibilidades no se extinguieron, solo se transformaron. La vastedad de lo sensible fue acaparada y reducida a nuevos sentires con pretensiones universales, a los que

una nueva materialidad (moderna) respondió ahora de manera instrumental, privilegiando lógicas funcionalistas, asépticas y antropométricas en los crecientes espacios arquitectónicos y urbanos. Sentires modernos tales como la optimización del tiempo y la eficiencia de recursos (en el caso del funcionalismo); la fácil o nula limpieza de los materiales y protección a la salud humana en las nuevas conglomeraciones urbanas (en el caso de la asepsia material); y la adaptación y respuesta a un sujeto 'universal' (con el caso de la antropometría). En suma, emerge una materialidad capaz de responder a la intercambiabilidad de piezas humanas en entornos cualesquiera al tiempo que aseguran el palpante ritmo y requerimientos de la vida urbana moderna.

Esto nos lleva a una premisa arriesgada que intentaré hilvanar a continuación: los materiales modernos lograron su universalidad a costas de volverse invulnerables. Esta manera de comprender los materiales, lejos de ser entes inertes y pasivos (como se querían creer), pone la atención en la lógica de poder intrínseca a su condición moderna. Similar al tipo de poder que se da entre humanos, al eliminar los materiales su vulnerabilidad, obligan al humano (vulnerable, no universal, único, abierto, expuesto, relacional...) a hacer cosas que de otra manera no haría, es decir a adaptarse al entorno urbano en lugar de responder este a las diversas necesidades humanas y sus diversas formas relacionales. ¿Qué rol desempeña entonces la vulnerabilidad de un material y qué entendemos por vulnerabilidad material en primer lugar?

Siguiendo entrelíneas la propuesta de autoras como Hannah Arendt o Judith Butler, la vulnerabilidad física o corpórea de una persona es donde se juega su capacidad de relación con otros, allí se sienta la base para crear comunidad, en la apertura y exposición que, como humanos, tenemos hacia otros. Aquí, sin embargo, me interesa pensar la relación material que tenemos con nuestro entorno y la agencia que este entorno material tiene con nosotros, por lo que esta vulnerabilidad la entendería como la capacidad de apertura o clausura que tiene un material en relación con una o varias personas. Si bien la especificidad importa, me interesa a continuación trazar algunos criterios generales capaces de ajustarse a las particularidades.

La apertura material puede darse en diversos aspectos: tales como (1) una apertura de un conocimiento intrínseco al material capaz de empatar con el de una persona, una apertura a ser interpretado o a aportar algo nuevo. Similar ocurre cuando (2) un material puede proveer o sostener fácilmente más de una actividad de aquella para la que fue proyectado, su versatilidad o adaptación a múltiples acciones, o bien (3) que tan amigable puede ser o no al tacto. Otro criterio radica en (4) la exposición de un material a la escala de tiempo de otros seres vivos, si comparte o no una frecuencia temporal de transformación mutua, ya sea física o corpórea. El último tiene que ver con (5) el mantenimiento que requiere un material, entendiendo este como una forma de 'cuido' material e involucramiento con el espacio cercano y, por ende, con otros. Estos primeros criterios pueden constituir una herramienta con la que poner en perspectiva la relación que tenemos con el mundo material. Por supuesto la herramienta no es reductible a los mismos, que, en alguna medida, parten de mi experiencia, sino que estos pueden crecer según se abstraigan otras formas de involucramiento material.

Por contraste a los materiales modernos que aquí nos interesan, podríamos evidenciar cómo una serie de materiales 'tradicionales' sí presentan al menos una o varias las anteriores aperturas, las cuales se encapsulan en una serie de ritos, danzas, ceremonias o costumbres: una vastedad de conocimientos sobre la materia, al mismo tiempo que estos transmiten las afectaciones materiales hacia otras las formas de vida (humanas o no-humanas). Tengo en mente muy diversas técnicas de cultivo, o bien la escogencia y el uso de madera en las chozas indígenas tradicionales, cómo se colocan las palmas, cómo se tratan los materiales y se ahuyentan los espíritus; pero también cómo se cuida o se da muerte a un animal, cómo se cocinan los alimentos... todo a nuestro alrededor tiene una base material y por ende posee

una forma de conocimiento, así escape está a la racionalidad más instrumental propia de la modernidad.

No obstante, la apertura material que intento aquí esbozar no le es ajena al mundo contemporáneo, tampoco al régimen cotidiano que discurre en las junglas urbanas de concreto y vidrio. Dicha apertura no se reduce a lo tradicional o contemporáneo, tampoco a lo orgánico o lo artificial: la encontramos por ejemplo en complejas organizaciones materiales como lo pueden ser las ahora abundantes pantallas táctiles (abiertas a diversos tipos de conocimientos y soporte de diversas actividades), o una pequeña plántula que se abre paso en una grieta en el concreto (amigable al tacto, expuesto a nuestra escala de tiempo, fuente infinita de conocimiento y hasta como posible forma de cuidado interespecie). Cualquier material natural, artificial o híbrido que se nos ocurra tiene algún grado de apertura o vulnerabilidad con la cual se pueda relacionar una persona u otras formas de vida.

A la inversa, veamos cómo la herramienta puede hacer ver con mayor facilidad dónde considero yace la clausura o 'invulnerabilización' de los materiales modernos, poniéndola en práctica, aunque sea de manera sintética, con un último caso concreto. Al esbozar una suerte de política de los materiales, que mejor caso que el edificio político por excelencia del país: la Asamblea Legislativa. Dejaré aquí al margen toda discusión estética, formal, climática, espacial, social, incluso propiamente política, para enfocarme solo en su materialidad. Este edificio propone tácitamente el concreto y el vidrio como símbolos de la solidez y la transparencia de la democracia costarricense, valga decir como representaciones políticas. El problema con este abordaje es que los conceptos trascienden la capacidad del material a la que hacía alusión con la vulnerabilidad o apertura de los materiales. Al relacionarse materialmente con las personas, los materiales operan de manera inmanente (como capacidad inherente o intrínseca al mismo), no de manera simbólica que trabaja más desde lo ideológico. La solidez y la transparencia son ideas que se instauran en el material, más no una realidad del material mismo en su capacidad relacional, la cual, para quienes han visitado el edificio, dista mucho de estas adjetivaciones.

La materialidad de la Asamblea Legislativa resulta en realidad muy poco permeable, en nuestros términos, con poca o nula apertura material: cerca y define muy claramente las circulaciones como única actividad posible en los espacios externos, nos obliga a tomar sus recovecos como circulaciones únicas. Las pocas bancas de concreto que posee sirven solo para sentarse (de manera no muy cómoda), no son materiales ricos en información, gentiles al contacto, ni en una vida veremos cómo estos materiales cambian con el tiempo, por el contrario, están explícitamente seleccionados para requerir el menor mantenimiento (aspecto aparentemente deseable en una economía 'austera', pero reduciendo también al mínimo las pocas personas 'no políticas' de profesión en la vida del edificio).

El material por excelencia de la Asamblea, es en realidad el acabado que le dieron a las 4 esquinas que soportan ese gigante prisma de concreto: una pintura especial que impide pintar con cualquier otro tipo de pintura sobre el mismo. Es la invulnerabilización material del edificio en su máximo esplendor, en ese sentido en extremo moderno. Un edificio protegido contra cualquier asedio, contra cualquier (contra)expresión, de oposiciones más que de relaciones. Un edificio, que como las gallinas de mis ingenuos amigos, expone a sus personas a una agresividad e infertilidad material de cuyos efectos no tenemos mayor certeza en el largo plazo.

REVOCAR:

Claves estéticas de la obra del artista Yavheni de León

Sofía Villena Ar

Yavheni de León es artista y diseñador gráfico guatemalteco, residente de la ciudad de Guatemala. Por medio de este texto, esbozo algunas de las diversas líneas de reflexión que el trabajo artístico de Yavheni ha avivado en mí. Busco anotar coordenadas que aporten a lecturas futuras y más extensas sobre su obra.

Empezamos a trabajar con Yavheni por invitación del Centro Cultural de España en Costa Rica a inicios del 2021. Avanzada la pandemia, el CCE convocó una residencia con un enfoque renovador: un espacio regional para el trabajo conjunto entre artistas y curadores centroamericanos. Es así como Yavheni y mi persona, como curadora, comenzamos a colaborar. Poco advertíamos que esas primeras pláticas se desarrollarían en propuestas como Revocar, exposición gestionada junto con Erika Martín (directora de satis.FACTORY), otra de las curadoras participantes de aquella residencia. Relato el encuentro inicial porque esta exposición me hace pensar en el denso tejido de relaciones regionales, cuyos afectos son sostén de muchas de las prácticas artísticas contemporáneas, experimentales y conceptuales.

La formación de una mirada regional nos apunta a un primer aspecto de la exposición Revocar: el diálogo entre culturas, desarrollos histórico-políticos y estéticas urbanas. Por medio del ir y venir entre ciudades centroamericanas, emergen prácticas artísticas que encuentran resonancias y vínculos. Se desenvuelven como formas de antropología urbana. Artistas recorren con curiosidad las capitales, mapas animados y trazados por las agendas culturales. Atentos a las conversaciones en los espacios de encuentro –la expresión de malestar, ilusión, chistes y críticas-, brindan formas y estéticas que permiten extrañamiento ante los fenómenos actuales.

De esos tránsitos surgen propuestas como la de esta exposición de grabados y esculturas, que en parte se erige e imprime frente a la polémica construcción de la Asamblea Legislativa en el centro de San José, en coro con las nuevas torres de apartamentos, industrias, incluso universitarias, que empiezan a poblar la GAM: el advenimiento de las ciudades verticales. Desde años atrás y por medio de su plástica, Yavheni ha venido comentando aspectos de la modernidad “frustrada” en ciudades como Guatemala, interés inscrito dentro uno mayor que es el de la aspiración. ¿Qué aparentan ser las ciudades? ¿Qué desean ser? ¿Qué maromas se juegan para sostener su aspiración? ¿Dónde se desvirtúa o resignifica la aspiración? ¿Dónde se hacen evidente el disenso, la frustración, la corrupción o traducciones fallidas de las aspiraciones urbanas?

La aspiración se extiende como filtro para articular diversas temáticas en la práctica del artista. En su obra, el tema urbano es una línea de fuga anudada con otras preocupaciones como la crítica institucional del arte (ej. Transacción: Lado A y B), las reflexiones sobre la corporalidad como imágenes de fitness y masculinidad (ej. “Maquetaciones mentales”) y la memoria familiar e identidad étnica-cultural (ej. “Gestos de documentación en tiempo”). Dentro de esta versatilidad, Yavheni utiliza unas pocas claves estéticas con las cuales crea continuidad en la variedad temática.

Una primera clave se puede interpretar como el disfrute; el disfrute que Yavheni siente sobre su proceso de creación es innegable y este se luce como humor y atracción formal en las obras finales. Su trabajo activa un cierto guilty pleasure, así desarrolla una forma de crítica ya no distante, sino una capaz de evidenciar nuestra complicidad al dejarnos seducir en la gracia. Susan Sontag se aventuraba a reflexionar sobre el camp y en sus notas mencionaba el gusto, “el gusto en las personas, el gusto visual, el gusto en las emociones – y [cómo] hay gusto en los actos y la moralidad.” En la obra minimalista de Yavheni, que a veces me atrevería a llamarle satírico glam o ¿de qué otra forma podríamos llamar a las luces de neón rojas que chillan en elegante manuscrito “Esto es un dibujo cool”? o ¿al poema visual y nostálgico, impreso en blanco y negro, escrito con mensajes de la plataforma Tinder (“Museum dates” en colaboración con Jonathan Yoc)?... volviendo a la línea de reflexión, el artista nos atrae a lugares incómodos con el gusto aparentemente formalista y, por lo tanto, de supuesta inocencia.

Del disfrute derivan gramáticas que se han mostrado perdurables en su obra: entre ellas, la copia y el disfraz (como disimulo, encubrimiento y diplomacia, pero también apropiación y sátira); ambas permeadas por un interés inicial en el grabado. La copia la vemos, por ejemplo, en la obra “Maquetaciones mentales”; en la acción de calcar revistas de fitness y componer collages que añaden sarcasmo a su estética de seriedad. El disfraz lo vemos en el revestimiento de formas, por ejemplo, la hoja de maxán (una hoja grande y de un verde vivo, utilizada para envolver los tamales en Guatemala) que envuelve los bloques de cemento apilados como torres en “Módulo” o bien, los tejidos lenca que forraron las columnas blancas de la galería del Centro Cultural de España en Tegucigalpa. Pienso la copia y el disfraz como gramáticas al brindar una estructura con la cual el artista enuncia sus preocupaciones de manera visual.



“Maquetaciones mentales” 2014.



"Forma y tiempo 3" 2018.

Yavheni se ha acercado intuitiva y experimentalmente a la técnica del gradado y la ha apropiado para discernir procesos de poder y subversión. La duplica como impresión reiterada informo la sospecha del artista sobre el tiempo: ¿Qué sucede en la repetición de una acción a través del tiempo? Para desentramar esta incógnita, antes, no olvidemos que, en los 90s, Judith Butler sacudía las teorías sobre el poder y con esto, el pensamiento sobre la expresión de los géneros, al analizarlos como acciones y gestos que se repiten en el tiempo. En la repetición, Butler encontraba un sustento de la norma. Pero, para nuestra sorpresa, en la repetición también encontraba formas de apropiación subversiva. Su análisis del drag y la cultura de los balls y el voguing fueron icónicos de un nuevo pensamiento sobre la resistencia. En las artes, esta reflexión la antecede, por ejemplo, Hal Foster con el análisis de la copia en la obra del reconocido artista Andy Warhol.

La sospecha sobre el potencial crítico de la copia y el disfraz brindadas por el grabado se alinea con el legado de estos artistas e intelectuales, sintetizándolo en dos cuestionamientos: ¿Cómo la repetición consolida la norma o la tradición? ¿Cómo en la repetición se hallan también cambios o resignificaciones? Para aterrizar esta abstracción, podemos llevar nuestra atención a proyectos como "Forma y tiempo". Allí, Yavheni corta hojas de maxán en geometrías y las graba una y otra vez hasta romperse y deformarse.

Respecto a "Forma y tiempo", en el grabado tradicional, la copia es resultado de múltiples impresiones a partir de una matriz. La matriz suele ser de materiales resistentes como la piedra caliza en el caso de la litografía, o metal para la punta seca, siendo la madera en la xilografía quizás de los materiales más vulnerables. Sin embargo, la materialidad y su relación con el tiempo es un aspecto del grabado con el cual el artista juega. Yavheni opta por la técnica del monotipo y utiliza el material orgánico de la hoja de maxán la cual más rápidamente se deforma por la impresión y entintado.

La hoja de maxán apunta a una tradición de raíz indígena que se trasmite en materiales sensibles. El corte geométrico de la hoja convierte la matriz en un símbolo dialéctico que media lo ancestral con la cultura moderna pulcra de aspiración a la permanencia. Ahora, otra posible interpretación respecto al uso de la geometría yace en el origen múltiple del geometrismo que, en el caso de Latinoamérica, navega de manera ambigua un legado pictórico indígena e indigenista con un formalismo moderno.

En todo caso, la propuesta de Yavheni reflexiona sobre dos maneras de generar H/historia. Prestándome de las palabras de la teórica del performance Diana Taylor, una representada por el documento, aquella Historia dominante que pervive con materialidades intactas y que borran las huellas de la diferencia. Y otra, representada por el repertorio, como una forma de memoria viva que persiste a través de las comunidades –entre sus afectos y las materialidades vivas, incluyendo la de los propios cuerpos, cómplices del tiempo.

Volviendo al símbolo-matriz híbrido de la hoja geométrica, este inevitablemente se rompe tras varias impresiones, y su descomposición queda documentada como números de una serie limitada de grabados minimalistas. Este procedimiento simultáneo de documentación-transformación-ruptura se sitúa en lo personal y aporta entendimiento sobre las diferentes historias que confluyen en el artista. El artista tiene raíces Maya-K'iche'; sin embargo, sujetas a un contexto guatemalteco racista, marcado por la guerra y el exterminio, las raíces del artista han sobrevivido tan solo por medio de recetas gastronómicas en la familia y algunas anécdotas y palabras.

Sobre sus raíces indígenas, en obras más recientes como la desarrollada en el contexto de la residencia del CCE en Costa Rica (2021), el artista indaga en los recuerdos familiares y desarrolla un proceso lúdico de memoria y colaboración con su abuela a partir de fotos, palabras y textiles que ella ha guardado. De este modo, lo personal –desde el gusto, la profesión como artista, la corporalidad y la familia- es origen de interrogantes más amplias, marcadas, por un lado, por una cultura contemporánea que se desarrolla bajo el imperativo de ciudades, cuerpos y subjetividades "firmes" "resistentes" "en forma", y por otro, por el devenir mestizo de una Latinoamérica "descubierta".



Me gustaría finalizar esta esquematización de algunas coordenadas estéticas en el trabajo de Yavheni, retornando el comienzo, Revocar, la actual exhibición que nos convoca en satis.FACTORY, San José. Por medio de esta exposición, el material y símbolo recurrente en el trabajo de Yavheni, la hoja de maxán, con sus propias connotaciones en procesos neo-coloniales en Guatemala, se viene a traducir en Costa Rica como la hoja de banano, añadiendo nuevas capas semánticas. Esta traducción material y de símbolos entre contextos centroamericanos ha sido especialmente atractivo durante el planteamiento de Revocar. En parte, la traducción encuentra forma en el método dialéctico de Yavheni que, de manera sorpresiva, reviste significados con capas y mezclas estéticas.

En la culinaria, la hoja de banano más folclóricamente nos lleva a los tamales, en su generalidad nos lleva a la historia de las bananeras. El tamal, aunque de un innegable origen en culturas ancestrales, su comercialización en auge también lo reinscribe en una Costa Rica pura vida y olvidadiza. Añadiendo a esto, yace la violenta historia de las bananeras. Aunque se ha desarrollado una poderosa producción artística contemporánea y regional a partir del banano, esta se ha centrado sobre todo en el estereotipo de las bananas republics, su efecto exotizantes y con implicaciones sexuadas y generizadas. Yavheni, acudiendo a símbolos modernos y urbanos, sugiere pensar el efecto y las heridas de las bananeras dentro del contexto de la capital josefina y las nuevas edificaciones de poder.

Estas varias historias confluyen en posibilidades interpretativas en la obra que nos presenta Yavheni en Revocar; una que, para propósitos de este texto, me interesa situar en la vastedad y diversidad del trabajo del artista. La versatilidad de su lenguaje artístico que pasa por la escultura, instalación, grabado, fotografía y performance, entre otros, atestigua una personalidad inquieta con ideas y ánimos experimentales. La síntesis y minimalismo que atraviesa la estética final de sus procesos atestigua un trayecto como diseñador con tendencia al orden y al proceso de indagar en el gusto y el placer visual. Todo esto se articula por medio de una mirada crítica que profundiza en el entorno y el contexto socio-histórico a partir de lo personal. sorpresiva, reviste significados con capas y mezclas estéticas.