

LA CURADURÍA COMO INVESTIGACIÓN DEL DISEÑO: TRES PROPUESTAS DEL SIGLO XXI EN VENEZUELA

Humberto Valdivieso
Universidad Católica Andrés B
hvaldivieso@gmail.com

RESUMEN

Este artículo supone un primer avance teórico-analítico sobre el curador y su aporte a la investigación de los discursos estéticos contemporáneos. Se trata de un tema polémico y sin acuerdos firmes, más aún si la obra que cura este investigador no es la de un artista plástico sino la de un diseñador. El abordaje realizado al objeto de estudio es semiótico e implica la revisión de tres muestras de diseño llevadas a cabo en los años 2005, 2006 y 2007. Transversalmente el artículo indaga en problemas conceptuales referidos al autor, la obra, el espacio expositivo y el *ethos* del diseño como consecuencia de las transformaciones que estos han sufrido.

PALABRAS CLAVE: diseño, curaduría, *ethos*, arte.

This article attempts to be an advance of an analytical theory on the curator's contribution in the research of the contemporary aesthetic discourses. It is still a polemic plot, particularly when the curator is not interested in an artist's work but in a designer's one. I attempt to study it based on the semiotic approach to three designs made in 2005, 2006 and 2007. Transversally, this article pretends to explore these conceptual designing issues such as author, work, expositive spaces and *ethos* within their own transformations.

KEY WORDS: Desing, curated, *ethos*, art.

La curaduría de arte es un oficio amplio sobre el cual no existe un criterio definido. La discusión correspondiente a este asunto es compleja y difusa. Si bien abundan los textos, la mayoría ofrecen las visiones particulares de curadores, investigadores, artistas o profesores de arte. Algunos los encontramos en catálogos y otros -como *The Edge of Everything: Reflections on Curatorial Practice*, editado por Catherine Thomas (2002)- son importantes compilaciones que reúnen diversas perspectivas sobre el tema.

Por curador puede entenderse la persona encargada de la conservación de una colección. Ésta puede ser de arte, de antigüedades, de documentos o de un archivo histórico. También es aquel profesional que organiza y le da sentido a una exposición. El conocimiento que tiene sobre algún artista, grupo, movimiento o tendencia le permite seleccionar un determinado número de obras y organizarlas bajo un concepto específico para ser mostradas al público. Puede trabajar en una institución o dedicarse a elaborar proyectos de forma independiente. Esta última vía ha permitido que el ámbito de acción del curador aumente y su influencia sobre las lecturas del arte contemporáneo sea cada vez más determinante. Por ejemplo, la expansión de sus atribuciones ha llegado tan lejos que hasta los discursos estéticos más recientes como el *media art* abren espacios alternativos para la curaduría. Peter Weibel -director del *Zentrum fur Kunst und Medientechnologie en Karlsruhe*, Alemania- afirma que el arte hecho para Internet abriga la misma necesidad de ser curado que el de los museos y galerías. Esto tiene que ver con la exigencia de organizar propuestas expositivas que permitan a las audiencias una revisión analítica y coherente del arte virtual.

And this is the same for the net. People do not have the time to go through the hundreds of thousands of works on the net, so we have to create sites that are curated. People then know that if they want to save time that curators will always provide orientation and navigation to the works. So you have to trust, when you visit a curated site, that you will see a hundred excellent works dealing with the conditions of the net. This is the classical function of a curator and it is also necessary on the net as it is necessary in the museum. People say, "why should I need a curator on the net?" And I say for the same reasons that you need a curator for the paintings. The paintings are available, but you don't have the chance to see them. They say, "I can look at home at net

art” and I say, you would not know where to go because you don’t have the address. There are hundreds of thousands of artists on the net but you would never find them, it would take you years. But if somebody has the time to concentrate and to select then you can just click and then you can see it. And this is the second function of media curator (Weibel en Cook, 2000: 1)¹.

Para el investigador de la Galería de Arte Nacional de Venezuela (GAN), Félix Suazo, la proyección del curador en el arte contemporáneo es definitiva y supera el simple ámbito de la conservación y la organización para insertarse en el análisis de los discursos estéticos de vanguardia:

Los curadores (y los críticos) representan hoy los artífices más influyentes de la interpretación y el análisis de la producción plástica contemporánea. Aún así no existen coordenadas estables para la definición de su actividad. El ejercicio curatorial, figura profesional de reciente historia, es consecuencia de la creciente diversificación y complejización del organigrama institucional de la cultura. Se trata también de una práctica profesional intermediadora, estrechamente vinculada a la actividad crítica, que agrega un grado de especialización mayor en el campo de la difusión cultural. Su función básica es la de propiciar una lectura coherente y orientadora de la producción plástica que incluye la concepción de exposiciones y la aportación de criterios rectores para la formación de colecciones institucionales, corporativas y privadas (1988: 79).

¹ “Y esto es lo mismo para el Internet. La gente no tiene tiempo para navegar a través de cientos y miles de trabajos en la red, así que tenemos que crear sitios que estén desarrollados bajo un proceso curatorial. La gente sabe, entonces, que si quieren ahorrar tiempo los curadores siempre les proveerán orientación y navegación a los trabajos. Así que debes confiar, cuando visites un site Web que ha tenido una curaduría, que verás cientos de piezas excelentes que han sido elaboradas bajo las condiciones de la Red. Esta es la función clásica de un curador y es tan necesario en la Web como lo es en el museo. La gente dice ‘¿Por qué necesitaría un curador en la Web?’ Y yo digo por los mismos motivos por los que necesitas un curador para las pinturas. Las pinturas están disponibles, pero no tienes la oportunidad de apreciarlas. Ellos dicen, ‘Yo puedo ver en casa el arte online’ y yo digo, no sabrías donde ir porque no tienes la dirección. Hay cientos de miles de artistas en la Red pero tú nunca los encontrarías, te tomaría años. Pero si alguien tiene el tiempo de concentrarse y seleccionar, entonces tú puedes simplemente hacer clic y verlos. Y esta es la segunda función del curador que trabaja en estos medios” (traducción nuestra).

La posición institucional de las organizaciones dedicadas al arte, como museos, galerías, universidades y centros culturales, pareciera rezagarse con respecto a la voz original de los curadores independientes, muchas veces contratados por estas mismas organizaciones para ofrecer enfoques alternativos o que supongan un paso adelante de la línea tradicional. Ello, incluso, nos permite hablar de diversos estilos o posturas que pueden confrontarse a la hora de encauzar una muestra. El criterio del curador de una institución sobre el impresionismo, el cinetismo o el arte *povera* puede estar confrontado con el de otra institución o con el de un independiente.

María Luz Cárdenas -crítico de arte, curadora y directora del Museo de Bellas Artes de Caracas- piensa que la curaduría contemporánea está comprometida “con las necesidades reflexivas del arte” y las visiones emergentes de los curadores contemporáneos:

Bajo esta perspectiva, se advierte cómo los nuevos discursos curatoriales crean e insertan categorías, que modifican los paradigmas tradicionales del museo como institución destinada a la preservación y exhibición del patrimonio artístico. Categorías entre las cuales se destaca la noción de “Museo Imaginario”, donde el adjetivo imaginario es empleado en reconocimiento del ejercicio de curaduría condicionado por el acto interpretativo (2003: s/p).

Por su parte Marcelo Pacheco -curador en Jefe de Malba-Colección Constantini; ex-Director de la Fundación Espigas- entiende que el proceso curatorial es una práctica y lo aborda como un ejercicio narrativo.

Para que no quede ninguna duda, yo, en realidad, lo primero que quiero dejar en claro es que yo tengo, sí, posición tomada con respecto a qué es lo que hago cuando me llamo curador, y estoy absolutamente convencido de que la práctica curatorial -no la curaduría- la práctica curatorial, es básicamente un terreno de escritura. Así como estoy convencido de que toda exposición es siempre una narración, y específicamente una narración que ocurre en el espacio, o sea, una narración espacializada, y que toda práctica curatorial implica un acto discursivo. La noción de escritura, la noción de narración, y la noción de discurso son, para mí, los tres elementos fundamentales en el terreno de la práctica curatorial (en Noorthoom, et.al. 2002: s/p).

La amplitud de criterios con respecto a este oficio evita que tengamos un perfil definido de las funciones específicas de una labor curatorial. Asimismo, en ciertos ambientes del arte ha provocado que algunos, en una desproporcionada inflación del trabajo del curador, hayan querido ver en este personaje una suerte de pseudo artista llamado a crear, junto al autor, el concepto de la obra. En entrevista realizada por Abad, el curador argentino Rodrigo Alonso, refiriéndose a esta idea opina que “sobre este tema hay un gran debate. Se discute qué relación hay entre el curador y el artista. Hay quienes consideran que la curaduría es una labor artística. Yo particularmente no lo creo” (2005: s/p). Victoria Noorthoorn -curadora del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires- en un foro realizado en Argentina aclaraba, en este sentido, “que la curaduría no es arte, si bien se juega en la misma un ojo que puede generar posibilidad y que de hecho tiene repercusiones visuales en el ámbito de la exposición” (2002: s/p).

El curador responde, entre otras, a las preguntas ¿quién es ese artista? ¿Qué hace? ¿Qué quiere transmitir? ¿Cuál es su trayectoria? ¿Cuál su visión del mundo? ¿Qué relación tuvo o tiene con su época? ¿Qué lectura nos ofrece en la contemporaneidad? Para encontrar respuestas este profesional debe conocer muy bien el objeto de su investigación con el fin de seleccionar, agrupar y conceptualizar aquello que va a ser expuesto. Si tomamos prestados los términos de Louis Hjelmslev (en Nöth, 1995) usados en su teoría del signo lingüístico -considerando que toda curaduría es un discurso y tiene una significación-, podemos afirmar que el curador, en una muestra, le da forma al contenido y a la expresión de aquello considerado la sustancia de un artista: un conjunto de trabajos que pueden abarcar un período específico o bien toda su carrera. Sin embargo, jamás construye el significado o la expresión de cada pieza; únicamente hace evidente el proceso que las reúne bajo una lectura determinada en un lugar.

La perspectiva que planteo en este trabajo con respecto al oficio de curador implica, además de lo expuesto, una complejidad extra: ¿cómo pensar y sistematizar desde una mirada consciente, crítica y conceptual un conjunto de piezas de diseño? ¿Cómo ofrecerles un espacio para ser vistas? ¿Cómo activar sus relaciones visuales y sus posibles significados comunes en un área expositiva para la cual no están destinadas? ¿Existe en realidad un destino topológico determinado? ¿Qué ocurre con su función si estimamos que ella contribuye a la potencia semántica de la pieza? Curar el diseño es

desarrollar un modelo que no olvide estas preguntas. Implica un esfuerzo de organización y una propuesta de lectura que se acomoden a las características propias de un sistema visual. Y no se trata de reproducir un ecosistema artificial que recuerde el espacio natural del objeto de diseño, si es que hay semejante espacio. Es más bien entender las correspondencias semióticas que toda pieza utilitaria tiene con respecto a sí misma, al sistema que la creó y a su función comunicacional.

Un aspecto básico es la pregunta por el autor o grupo de autores. Quien diseña es una voluntad creativa distinta a la del artista plástico tradicional. Otra -muy discutida en la actualidad y sin coordenadas establecidas aún- tiene que ver con que las piezas realizadas por un diseñador no son obras de arte sino objetos de consumo. No debe olvidarse que el valor cultural, económico y funcional de un objeto de diseño no es equivalente al de una instalación, una pintura o una escultura. No podemos ver esto como una desventaja. Es, en todo caso, asumir que la función comunicacional y los parámetros estéticos entre el arte y el diseño guardan una distancia considerable. Por último, es necesario advertir que al curar el diseño estamos pensando y trabajando un archivo de piezas que crece todos los años. Su crecimiento, desarrollo y evolución se produce bajo unas condiciones que no dependen del autor o los autores, cuando los hay.

Desde el mismo instante en que nos referimos al diseño como comunicación visual quedamos atrapados en las complejidades de su carácter funcional. Y es ahí donde las preguntas usuales toman un giro extraordinario. Aquello que suponíamos claro comienza a ser cuestionado por las mismas condiciones que esta disciplina impone. ¿Quién es un autor en el diseño? ¿Cuál es el valor de una pieza de consumo masivo? ¿Cómo mostrar los objetos gráficos y tridimensionales dentro de un imaginario y no como un catálogo de productos? Estas preguntas, que sería imposible responder en este trabajo, nos dejan un paso más allá de los problemas que son usuales a la hora de curar el arte. Y es que el camino natural del diseño es el que construyen los mercados financieros, los intercambios simbólicos de las ciudades, las tendencias de la moda y los adelantos tecnológicos entre otros. El curador, en la compleja trama de la comunicación visual, está más allá de las decisiones de etapas, estilos, formatos y temas tan propios del arte. Sin embargo, su trabajo sigue sin ser un acto creativo. Estamos hablando de un ejercicio crítico, de una intervención analítica que nos evidencia un proceso semiótico

de corte funcional y colectivo. De una disciplina aferrada a un proceso de producción técnico, a necesidades de consumo y que sin embargo es, por igual, digno de ser apreciado como un discurso estético.

TRES PROPUESTAS

Amor, calor y color de la pequeña Venecia. Santiago Pol en la 51ª Bienal de Venecia del año 2005, *Ver la Lectura* del año 2006 y *Venezuela en Leipzig* del año 2007 son muestras realizadas en los primeros años del siglo XXI en Venezuela que dan cuenta de lo expuesto hasta aquí. Tienen la bondad de no ser catálogos sino aproximaciones metodológicas que han pensado el diseño desde el diseño. Las tres, además, suponen una mirada a determinados aspectos de la evolución del diseño gráfico venezolano del siglo XX.

De la primera fui el curador. Esa muestra significó un distinguido homenaje a los carteles de Santiago Pol. Asimismo, constituyó un punto de inflexión en su carrera pues lo hizo unir definitivamente dos caminos que le eran afines: el arte y el diseño. Se trataba de participar en la más importante muestra de arte contemporáneo del planeta, además de llegar al clímax de un ciclo profesional cuyos inicios estuvieron asociados al ámbito de las artes plásticas. No obstante, la muestra constituyó por igual un reconocimiento al diseño venezolano y a la estrecha relación que actualmente guardan estética, tecnología y comunicación social. Un año después un montaje similar se expuso en el Museo Carmelo Fernández de la ciudad de San Felipe en Venezuela.

Color, amor y calor de la Pequeña Venecia -tanto en San Felipe como en Venecia- supuso un trabajo distinto a todos los anteriores hechos por este diseñador. Los espacios expositivos donde se realizó no eran propios del diseño sino de las artes plásticas. La 51ª Bienal representaba un reto especial pues era la primera vez que Venezuela iba a llevar a un diseñador y a presentarlo como tal. Claro que las piezas gráficas en aquella sala cumplían una función distinta a la que tienen en la calle. Sin embargo, por más distanciado que esté de su función, no es posible olvidar que el cartel como formato, herramienta y signo gráfico pertenece al ámbito de la comunicación social.

La segunda, *Ver la Lectura* -realizada por la Escuela de Letras de la UCAB y el diario *El Universal*-, fue un ejercicio de investigación colectivo que reunió textos literarios en ejercicios tipográficos. La

curaduría supuso varias etapas y necesitó de distintos comités de expertos en las dos áreas que debía tocar. El concepto estaba sustentado por la idea de la lectura y, como se trató de un acto académico, la herramienta metodológica de selección de las piezas finales fue el arbitraje. Su forma expositiva no se desvinculó de su función comunicacional. Fue un periódico tan masivo, popular, efímero y urbano como cualquiera.

Venezuela en Leipzig, la tercera, fue curada por la investigadora de la UCAB Carmen Alicia Di Pasquale. La muestra reunió los libros venezolanos premiados en esta ciudad alemana y aludió a los premios Gutenberg, especialmente al ganado por Álvaro Sotillo. En ella la memoria como archivo de la producción simbólica en Venezuela, el libro como objeto de diseño y lo gráfico como sustancia de la materialidad del diseño editorial sostienen la perspectiva curatorial.

POL EN LA 51ª BIENAL DE VENEZIA

La instalación realizada por Santiago Pol en el pabellón de Venezuela en Venecia abarcó dos salas y se organizó a partir del concepto de viaje gráfico. Es decir, el espacio expositivo constituyó para los espectadores una exploración a través del proceso que Pol utiliza para crear y darle significación al cartel. Asimismo, podemos decir, que era un ejemplo de cómo sus afiches se convierten de medios informativos en discursos culturales. Y, al mismo tiempo, resultaba un paseo por las distintas iconografías que para el curador dan cuenta del trabajo completo de Pol. Todas estas perspectivas nos permiten afirmar que la muestra sobrepasaba el concepto de autor. No había un artista hablando en primera persona del singular, había una obra explicando sus relaciones con una conciencia estética y una atmósfera particular. Lo explorado era un proceso y no una ideología. Más que el diseñador hablaba el diseño, más que el creador hablaba el sistema creativo.

La decisión de exhibir un sistema de comunicación visual estableció las pautas para el montaje y la selección de las piezas. No había que exponer todo el trabajo de Pol, sólo hacer evidente aquello que ha sido una constante a lo largo de su vida profesional. Los aspectos técnicos, por su parte, determinaron la conveniencia de elegir los carteles ilustrados a mano y en computación. Ellos permitían una mejor calidad a la hora de fotografiar, escanear e imprimir los que

estaban en reserva en el Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz Diez. Con esta decisión muchos carteles quedaban fuera. Sin embargo, eso jamás fue visto como un límite; más bien constituyó una determinación propia de las artes gráficas. El diseño está condicionado por la tecnología, los usos y los medios; en este sentido el oficio estaba operando bajo sus parámetros naturales. Es preciso no olvidar que el artista gráfico, más aún el hacedor de carteles, tiene relación directa con la identidad de las ciudades, las perspectivas de consumo, los movimientos de opinión pública y, por ello, afecta las diversas lecturas que ofrecen los espacios arquitectónicos. Su actitud no es la de querer ser, sino la de deber hacer. Y esto tenía sentido cuando se tomaban semejantes providencias -dejar fuera una pieza, transformar los tamaños, calibrar los colores o imprimir en determinados sustratos- en la mesa técnica.

El concepto de la muestra -sustentado por el título- exigía tomar en consideración los vínculos naturales entre diseñador y medio ambiente, cartel y espacio, espectador y mensaje. La relación sostenida entre diseñador y contexto es una simbiosis. Muro, soporte y papel son parte de un solo discurso. Los afiches están concebidos para expresarse y sobrevivir en lugares semióticamente tóxicos, no para superficies blancas, iluminadas y límpidas. Cartel y contexto son inevitables. Uno es el sustento del otro, ambos se alimentan con equidad puesto que los afiches están pensados, diseñados y producidos para un clima, un color, una luz y una forma de enunciarse que varían en el tiempo y en el espacio.

¿Cómo fue tomado en cuenta ese juego de relaciones para permitirle a Pol subsistir en un ámbito cerrado y geométrico? Juntos en el pabellón, los cincuenta trabajos, con sus bocetos y sus intervenciones no traían consigo el lugar que los recibió en su primera exhibición pública. Eso era definitivamente imposible. Pero sí denunciaban el pensamiento y la voluntad que les permitió alinearse a lo largo del tiempo como la muestra de un *ethos*. Y era esa conciencia creativa la que estaba capacitada para ofrecer, indirectamente, la indispensable catarsis del cartel con el medio urbano.

Pol ha dicho innumerables veces: “Si Venezuela no existiera, yo no existiría como diseñador”. Su trayectoria en el oficio de los carteles descansa sobre la manía de pensar, oler, saborear, palpar y escuchar el lugar donde va a colocar la pieza. Hay una conexión sensitiva que luego va a quedar inmanente en las tipografías, los colores y los

iconos que conforman el diseño. Asimismo, su obsesión por representar las palabras, el humor o el malhumor del cliente y los ruidos; la temperatura o densidad poblacional de la calle, de la sala de cine; del teatro o del Metro de Caracas, hacen que esos ingredientes sensitivos se vean saturados y elevados de tono por contextos emocionales. Todo esto genera un campo semiótico que comienza a tomar forma en cientos de páginas “boceteadas” a mano. Ellas derivan en un ejercicio de síntesis gráfico y conceptual que habilita la aparición del cartel.

Los cincuenta afiches que recorrían las salas ininterrumpidamente, a un metro sesenta de altura, constituían el eje central de la muestra. Era una línea visual continua que organizaba dos perspectivas de lectura. La vertical -a la que llamaremos eje semiótico- sustentaba todas esas relaciones sensoriales, emocionales e intelectuales que dijimos forman parte del proceso creativo y comunicacional de los carteles de Pol. La horizontal -a la que llamaremos eje iconográfico- suponía una suerte de estructura sintagmática del estilo creado por este diseñador en su carrera. Juntas conformaban la totalidad de ese sistema que he denominado viaje o exploración gráfica.

La Pequeña Venecia reconstruida en esas dos salas no era la propuesta de un artista para una bienal internacional. Tampoco era una disquisición de Pol para contar a los europeos las glorias y miserias de este país laberíntico, desordenado, fértil, contrastado y generoso donde habita. No se trataba, asimismo, de una muestra antológica o de un homenaje a un autor. Era, más bien, el mapa que a lo largo de cuarenta años de carrera ha diseñado en su relación profunda con Venezuela.

No estaban los espectadores admirando un conjunto de obras. Por eso hubo la libertad de modificar las dimensiones de los afiches con respecto a las medidas originales. También se realizaron cortes selectivos en algunos carteles que crecieron hasta cuatro metros de altura para simular las posibilidades de semiosis que tienen estos signos gráficos. El conjunto expositivo era, en todo caso, una suerte de patrón con el que se confeccionaron esos carteles y la totalidad del estilo del diseñador. Pol iba a exhibir su esencia, no a pontificar sobre la esperanza, sobre el bien y el mal, sobre la vida y la muerte, o sobre la civilización y la barbarie como sucedió con varios -si no

todos- de los pabellones presentes en Venecia en el 2005². La muestra preparada para la 51ª Bienal era una síntesis de lo que ha sido la relación de Santiago Pol con el diseño y con el ecosistema visual y emocional venezolano.

Podemos afirmar que la muestra -tomando en cuenta lo escrito hasta ahora- fue un discurso que hizo énfasis en la función estructural y metalingüística de los signos. Es decir, apeló constantemente al código y a la forma de composición de toda la expresión gráfica contenida en las salas del pabellón. No pretendía narrarnos una historia, su estrategia era situarnos en una condición de ser del diseño y en la posibilidad de semiosis de un conjunto de signos icónicos. El público observó, concretamente, un *ethos*³ del cartel. Por lo tanto, no era una exhibición de carteles sino un esquema de las condiciones que permiten su existencia, que los agrupan y los convierten en discursos culturales.

Santiago Pol -visto desde esta orientación- no fue en Venecia un autor sino una voluntad: un ánimo y un pensamiento creativo vinculado a otros discursos que le han ofrecido durante años la ocasión de existir. Su intención siempre fue presentarse en la Bienal distanciado de la postura del demiurgo. De lo contrario, hubiese escondido artificialmente su identidad de diseñador y obviado la naturaleza colectiva que debe prevalecer en todo ejercicio de diseño. Apareció ante el público europeo⁴, no obstante, como un deudor de los buenos

² Un ejemplo de las corrientes predominantes en las exhibiciones realizadas en la Bienal del 2005 lo encontramos en las palabras de la curadora del pabellón de Italia, María de Corral: "Intitolando la mostra L'esperienza dell'arte ho voluto rendere partecipi i visitatori di alcuni temi che gli artisti affrontano ogni giorno nelle proprie opere. La nostalgia come sentimento di perdita di un passato recente e irrecuperabile, espressa attraverso un linguaggio metaforico. Il mondo degli affettii e delle sollecitazioni psicologiche che configurano la nostra identità. Il corpo e la sua ridefinizione, l'introduzione della frammentazione, della dissoluzione e anche della morte. Il potere, la dominazione e la violenza nella quotidianità di ciascun individuo. La critica sociopolitica del presente, attraverso l'umorismo e l'ironia" (de Corral, 2005: s/p).

³ Cuando me refiero a *ethos* lo hago desde su significado en tanto modo de ser y carácter. Hay en Pol un planteamiento activo con respecto a lo que el cartel debe ser, no necesariamente asociado a una postura ética del bien con respecto al mal. Sin embargo, la función que cumplen los elementos gráficos cuando buscan expresar el mundo desde una condición positiva puede jugar un papel en este sentido.

⁴ Una muestra representativa de cómo la obra de Pol conservó su esencia de diseño la encontramos en el comentario del maestro Guillo Dorfles -uno de los teóricos más importantes del diseño europeo- sobre la Bienal: "Il padiglione del Venezuela ha un solo artista che disegna cartelloni pubblicitari: Ma sono bellissimi, migliori delle opere di tanti pittori. Il cartellonista magico è Santiago Pol". (En Portesi, 2005, julio 16. s/p).

y malos amores, calores y colores producidos a diario en su país. Un territorio al norte de América del Sur llamado Venezuela, descompuesto para la muestra en la forma conceptual de su significado primero: Pequeña Venecia. Denominación elocuente y provocadora -para algunos, incluso, despectiva- de una provincia fundada durante la colonia sin grandes pretensiones sobre dudas y semejanzas. Realmente es un diminutivo, propuesto a partir del encuentro de la imagen con la imagen. El lugar que dio pie a tal denominación apareció frente a los ojos de los conquistadores Alonso de Ojeda, Juan de la Cosa y el italiano Américo Vesputio como una especie de Venecia diminuta. En el paisaje de palafitos sobre el Lago de Maracaibo no vieron un mundo nuevo, como sucedió en muchas partes de América, sino la empatía de aquellas chozas sobre el agua con los edificios flotantes de la ciudad italiana.

Color, amor y calor de la Pequeña Venecia fue una muestra evocadora de ese espíritu persuasivo de la imagen que originó el nombre de una nación. Sin embargo, su propósito no estaba en la denominación de un lugar, sino en las posibilidades discursivas originadas en la atmósfera y relaciones sociales de un territorio. La voluntad creativa de Pol, siglos después de estos navegantes, no denomina. Interpreta, modifica, recrea, codifica, persigue y simula la imagen de lo más sencillo que hay en su entorno geográfico, cultural, emotivo y espiritual. De aquello que no pretende contar grandes historias ni erigirse en voz fundadora. Esa es una de las cualidades del diseño gráfico y del *ethos* del cartel propuesto en la obra de Pol.

Como expliqué antes, todo el planteamiento narrativo de la muestra se organizó a partir de dos ejes: uno semiótico y otro iconográfico. El primero cumplía la función de descomponer el proceso creativo del autor hasta dejarlo en el límite de una potencial interpretación. La base metodológica la brindaron las relaciones de primaridad, secundaridad y terceridad del signo peirciano. La deconstrucción dispuso, en el espacio expositivo, la línea vertical de lectura y estuvo distribuida a lo largo de tres módulos impresos independientes. El conjunto de estos módulos insinuó cuatro formas de conectarnos con la obra: bocetos, notas, afiches y detalles. Fue impreso, aparte, un objeto tridimensional: *el hombre puño*, uno de sus objetos imposibles.

El segundo eje correspondió a la lectura horizontal de la muestra. Su misión era organizar la sintaxis iconográfica que el curador propuso para categorizar el trabajo del artista. Se desplegó en un *continuum*

visual que asociaba las dos salas⁵. Era el punto de referencia central y contenía las agrupaciones iconográficas que sistematizan el total de la obra en carteles de Santiago Pol. Este criterio de organización privilegia las cualidades de la imagen sobre la fecha de producción y la técnica utilizada para crear la pieza. Las categorías seleccionadas fueron lo animal, lo alimenticio, lo corporal y lo gráfico. Respectivamente fueron denominadas por el curador: “Bestiario”, “Paladares”, “Morfologías” y “Signaturas”. Cada una de ellas responde a una forma de percepción del mundo coligada a una interpretación gráfica de esa realidad. Esto permite un ordenamiento semiótico ajustado a la significación visual del cartel.

El público encuentra, entonces, no una muestra antológica o completa, tampoco una colección o la revisión de una etapa determinada. *Color, amor y calor de la Pequeña Venecia* fue más bien una instalación, un *corpus* visual donde lo predominante no es Pol sino su proceso creativo. Aquello que encontró el público en el pabellón no fue una voz opinando sobre un tema, fueron cincuenta voces asociadas a una forma de ser y existir del cartel. Un *ethos* gráfico como condición para la existencia de una manera de concebir el diseño.

Cuando hablamos de semiótica es porque estamos en el ámbito de la producción de sentido, en el estudio de las significaciones. Peirce (1986) entiende el signo como una entidad que está por algo, en algún aspecto o carácter, y es potencialmente interpretable. Esa entidad es una tríada que en su último paso o movimiento permite la creación de significado. Entre los tres elementos que la conforman hay tres tipos de relaciones: las que guarda el representamen consigo mismo, con sus objetos y sus interpretantes.

El eje semiótico -como lo he denominado en este trabajo- tuvo como base metodológica esa estructura triádica y sus relaciones. Es por ello que la perspectiva vertical, en la lectura de la muestra, estaba ordenada por tres módulos visuales. Comenzaban a partir de un metro sobre el piso, aproximadamente, hasta llegar al techo a casi siete metros de alto. Cada segmento estaba impreso de manera independiente -debido a la solución museográfica propuesta por Carlos

⁵ La continuidad también fue apoyada, en el proyecto, por una línea diagonal que atravesaba las ambas salas a través del piso. Era una intervención hecha a partir de un cartel modular de Santiago Pol y proyectada por Carlos Pou, museógrafo de la muestra.

Pou- y constituía no sólo un estadio de relación sino una apelación al movimiento del cuerpo del visitante. La kinesia y la proxemia del espectador, así como el ajuste de la mirada al cambio de escala formaban parte de la experiencia de explorar lo gráfico. Para ver los bocetos había que agacharse y buscar los detalles con la mirada, los carteles estaban a la altura visual del promedio de las personas y el tercer módulo, que se extendía al techo, exigía o una perspectiva cenital o varios pasos atrás si se quería apreciar el conjunto de las gigantografías. Todo el código corporal asociado al movimiento llamaba, indirectamente, al recuerdo de las expresiones que nuestra constitución biológica despliega en la calle y la función social del cartel. Era una situación sugerida donde el cuerpo cumplía parte de sus acciones naturales de desplazamiento en los espacios abiertos.

La lectura sugerida por la disposición de los módulos y el orden de los componentes semióticos comenzaba abajo con los bocetos⁶. Ellos son parte esencial en el desarrollo creativo del cartel; Pol puede llenar hasta dos cuadernos completos de dibujos y anotaciones en su búsqueda de la idea gráfica definitiva. Ahí están sus relaciones primarias con lo material, con los objetos físicos y las personas. En ellos registra las solicitudes del cliente, las exigencias técnicas de la pieza y las primeras ideas que se vienen en forma de palabras. Notamos en esas páginas, repletas de iconos y signos lingüísticos, el inicio de lo creativo. Es una suerte de recinto gráfico donde el mundo deja de ser materia para convertirse en representación. En términos peirceanos podemos afirmar que nos hallamos frente a las *relaciones triádicas de comparación*. Aquellas que ocurren en el campo de las cualidades asociadas a nuestra capacidad de percibir. Ahí no localizamos aún el signo definido, únicamente estamos observando un conjunto de apariencias, de posibilidades lógicas y cualidades del sentir. Son anotaciones marginales, dibujos exploratorios, texturas, collages, descripciones y pruebas de color. Los bocetos son el ámbito interior del artista y del proceso que conduce al cartel. En tanto *primaridad*, es aquello que el signo enuncia en un primer momento, sin relación a otra cosa que no sea su propia condición de representación.

⁶ No todos los carteles exhibían sus bocetos. Haber contemplado la posibilidad de hacerlo -según el museógrafo- hubiese creado un campo de saturación visual innecesario. Con respecto a la curaduría, una muestra aleatoria era suficiente para lograr el concepto y el efecto deseado.

Las ideas típicas de la primeridad son cualidades del sentir, o meras apariencias. El color escarlata de vuestra casa real, la cualidad en sí misma, independientemente del hecho de ser percibida o recordada, es un ejemplo, mediante el cual no quiero significar que usted deba imaginar que no percibe o recuerda esa cualidad, sino que debe prescindir totalmente de todo lo conexo a ella, en el percibirla o en el recordarla, que no pertenezca a la cualidad misma (Peirce, 1974: 87).

Sobre el primer módulo correspondiente al los bocetos estaba el cartel. Su presencia era la del signo construido, real y efectivo. Se trataba del bloque intermedio y ofrecía al espectador una imagen concreta cuya misión primera, cuando fue creada, era informar. Ahí ocurren las *relaciones triádicas de funcionamiento*. El cartel está asociado a una aplicación y a un hecho real: transmitir un testimonio, anunciar un evento o conmemorar una fecha determinada. Es el vehículo de las ideas del cliente. Cumple su destino en tanto pieza de diseño y medio de comunicación social. Está hecho para las masas, para las calles y para todo tipo de miradas. Aquí no habla el artista sino el mensaje. Una pieza como *50 años de INDULAC* pretende, cuando sale de la imprenta, ofrecernos información sobre la identidad corporativa y la función de la empresa en la sociedad. No procura, en ese momento, que alguien descubra un argumento distinto. *El Inspector*, por su parte, es un cartel que llama la atención sobre una obra de teatro. Esa es su función real y concreta mientras su referente esté en escena.

Esos carteles ubicados en el segundo módulo, en tanto *secundidad* o *segundo correlato*, eran signos que se relacionaban con su objeto, implicaban un esfuerzo y tenían carácter de existencia real. Consideraban la presencia de dos elementos, objeto y signo, sin que un tercero -que es la interpretación- apareciera aún.

Un tipo de idea de secundidad es la experiencia del esfuerzo, con prescindencia de la idea de intencionalidad. Podría decirse que tal experiencia no existe, que siempre hay una intencionalidad en la medida en que el esfuerzo es consciente. Pero esto último también podría cuestionarse, puesto que, dentro de un esfuerzo intenso y continuado, bien pronto perderemos la intencionalidad del mismo (Peirce, 1974: 87).

Sobre los carteles, siguiendo la lectura vertical, estaba el tercer módulo. Era una gran franja de vinilo impresa con el detalle de algún cartel. Anunciaba la desproporción de la imagen concreta, es decir, su interpretación. Variaba la escala para hacer evidente la libertad del signo icónico y su posibilidad de ser interpretado. Era el momento gráfico de las *relaciones triádicas de pensamiento*. El signo, que era el cartel, encontraba su camino natural en la interpretación y extensión de su discurso. Suponía el inicio, el despegue o un primer asomo de aquello que Peirce denominó *semiosis ilimitada*: una cadena potencialmente infinita de signos que producen un discurso.

Los detalles seleccionados y extendidos -hasta alturas que alcanzaban los cuatro metros- eran una metáfora de lo que el cartel puede llegar a ser en una semiosis. Hasta ese punto era razonable -teórica y metodológicamente- llegar. La continuación del proceso semiótico que desencadena un interpretante final -según lo entiende Peirce- es un proceso libre de asociación. Esa misión debía quedar en manos de los espectadores quienes, a partir de su experiencia, podían llevar el cartel hasta donde su sensibilidad les permitiera. Los detalles ampliados en cuanto terceridad unían, finalmente, los tres elementos presentes en todo signo: objeto, representamen e interpretante. Ello los condenaba a la transformación. Para el visitante de la muestra constituía un proceso exploratorio más de todos aquellos que se podía permitir.

En su forma genuina, la terceridad es la relación triádica que existe entre un signo, su objeto y el pensamiento interpretador, que es en sí mismo un signo, considerada dicha relación triádica como el modo de ser de un signo. Un signo media entre el signo interpretante y el objeto. Tomando al signo en su sentido más amplio, su interpretante no es necesariamente un signo. Cualquier concepto es un signo, por supuesto. Eso lo dijeron ya suficientemente Ockham, Hobbes y Leibniz. Pero podemos tomar el signo en un sentido tan amplio que su interpretante no sea un pensamiento sino una acción o una experiencia, o podemos ampliar de tal manera el significado de un signo que su interpretante sea una mera cualidad de sentir (Peirce, 1974: 92).

El icono ha sido una de las herramientas semióticas más potentes en la historia de la cultura. Manifiesta o encubre pensamientos,

épocas y civilizaciones. Una imagen -bien sea figurativa o abstracta- no tiene los límites naturales de lo lingüístico, por ello permite el encuentro cultural o facilita la conquista ideológica. Permanece por siglos extendiendo su influencia más allá de los ámbitos geográficos y cronológicos establecidos en su creación.

Una serie iconográfica es un registro visual. Puede identificar y describir los temas recurrentes en el imaginario de una ciudad, un país o un continente. Nos habla de transformaciones en el método de representación y de cambios en los conceptos que dominan una civilización.

Las grandes épocas iconográficas en la historia del arte eran aquellas donde las formas en la pintura y la escultura tenían un carácter utilitario. El pensamiento que construía el concepto o significado de una imagen no era el del artista. Éste trabajaba para la voz absoluta de los discursos teológicos o monárquicos. Un símbolo tenía una misión determinada cuando impactaba sobre la sociedad e inspiraba la fe o el temor de los fieles, recordaba la grandeza de un gobernante o hacía de la vida de los santos un ejemplo para los demás. Muchas veces desempeñaba labores que pudiésemos llamar corporativas. Por ejemplo, la paloma en los blasones de los papas de la familia Pamphili o las abejas en los de la familia Barberini. En este sentido los pintores y escultores del Renacimiento o el Barroco hacían una labor muy cercana a la de los diseñadores contemporáneos. Tal vez, la gran diferencia podemos ubicarla en el desplazamiento de la voz hegemónica desde lo sagrado y lo monárquico hacia los ámbitos políticos progresistas, liberales y empresariales.

También operan como umbrales de conocimiento entre los artistas antiguos y los diseñadores del presente las técnicas, la reproducción y la visión del mundo. Caravaggio, con todo y su rebeldía, estaba obligado a pintar amarrado a programas iconográficos muy bien establecidos. Tal vez no respetaba el decoro, pero es imposible asomar que tuviese una propuesta particular para la representación de las imágenes y los temas sagrados. Santiago Pol, por su parte, también diseña a partir de las pautas convenidas con un cliente. Sin embargo, fuera de elementos corporativos como el logotipo, no está obligado a seguir un programa iconográfico hegemónico. La época de las voces absolutistas cedió ante la heterogeneidad de los mercados modernos y postmodernos.

Cuando hablo de lectura iconográfica de la obra de Pol me refiero al programa que él mismo ha diseñado para quienes lo contratan. No es un conjunto de cláusulas preestablecidas sino un grupo heterogéneo de posibilidades icónicas que provienen de la experiencia. Muy asociadas a esas operaciones semióticas que forman el complejo territorio de sus libros de bocetos. No son personajes de la cultura o de la sociedad quienes integran ese programa, son seres extraídos del quehacer creativo. No tienen una personalidad gráfica o conceptual definida, son mutables y polisémicos. Responden a la situación de diseño y al mensaje que está adscrito el cartel. Luego, gracias a la semiosis, adquieren valores culturales universales.

Idear iconos, construir signos indiciales, elaborar imágenes metafóricas son algunas de las fórmulas que ha conseguido, a lo largo de su carrera, para interpretar la cultura nacional y global. La otra es el valor del color y los usos simbólicos que él le ha dado en los carteles.

Esas características le permitieron al curador reunir coherentemente la totalidad de las obras sin tener que acudir a formas tradicionales como el tiempo y la técnica. Ellas hubiesen desplazado la muestra hacia Santiago Pol el hombre, y evitado las preguntas sobre las posibilidades creativas que construyen el cartel. La observación sistemática de los carteles demostró la presencia de esa iconografía propia que puede dar cuenta de su estilo. También que puede ser utilizada para sistematizar su trayectoria.

Ese programa iconográfico, definitivamente, distribuyó las piezas a través del eje de lectura horizontal de las dos salas del pabellón. El recorrido de los espectadores estuvo sugerido por distintas series icónicas que apelaban a imaginarios culturales construidos por el diseñador. Su conjunto edificaba la Pequeña Venecia de Santiago Pol.

VER LA LECTURA EN LA UCAB

Ver la lectura es un ejercicio tipográfico que acopla literatura, comunicación social y diseño gráfico en un mismo soporte creativo y sensorial, y en un ámbito reflexivo común. Esta publicación, realizada por la Escuela de Letras de la UCAB en el año 2006, tiene su origen en un evento: la conmemoración de los 50 años de esa institución.

Sin embargo, no está relacionada a las cinco décadas de historia transcurridas ahí, no es un aporte teórico o crítico desde la literatura, y carece de las condiciones para erigirse en un hito al que puedan recurrir generaciones futuras para preguntar sobre el estado de los estudios en la Escuela. Como todo ejercicio es una experiencia. Se sostiene sobre la estructura del sistema académico, pero su carácter experimental lo distancia de la rutina de la academia. No es un texto literario sino un simulacro -término que vamos a entender aquí de la mano de Foucault (1981) como un elemento en la red de lo similar- que hace evidente a la palabra como marca de la literatura, al periódico como soporte efímero de la comunicación masiva y al diseño tipográfico como re-presentación, todo dentro de una práctica propia del ser moderno: leer.

La producción de *Ver la lectura* exigió un trabajo interdisciplinario que llevó adelante un comité académico de selección de textos -cuya referencia teórica estaba en el pensum de la carrera-, y un comité de tipógrafos pertenecientes a varias generaciones y escuelas del país. La impresión estuvo a cargo del diario *El Universal*. La relación de ambos comités con el periódico, de la literatura con el diseño y de estos con la circulación masiva (30 mil ejemplares) dio las condiciones para la aparición de una propuesta donde la palabra es abordada como marca, estructura y signo gráfico en el extremo de su carácter expresivo.

El formato y el espacio plástico seleccionados para elaborar la publicación no son propios del ordenado sistema del libro sino del discurso experimental de la comunicación masiva, panfletaria y popular. Un ámbito discursivo donde es lícito que el tejido formado por el encuentro de las disciplinas que participaron se arme a partir de sus diferencias. Donde los textos escogidos son capaces de mostrar - es decir, evidenciar, exponer o manifestar, porque hay una materialidad que se despliega y cobra sentido en el mirar- que las letras se actualizan en la experiencia de leer, en la certeza de que toda lectura es un acto de habla. Michel Foucault en *Lenguaje y literatura* afirma que:

La literatura, en realidad, solo existe en la medida en que no ha dejado de hablar, en la medida en que no deja de hacer que circulen signos. Porque hay signos a su alrededor, porque ello habla, por eso, algo así como un literato habla (1994:94).

La propuesta de esta publicación no pretendía erigir, como esperaban algunos, un monumento. Aunque estuvo ligada a los 50 años de la Escuela de Letras, no era un objeto conmemorativo que iba a fijar la memoria de la institución o de lo literario, no pretendía ser un registro antológico o una perspectiva crítica. Se trataba de una práctica que podemos situar no del lado de los grandes discursos, tampoco de los autores, sino de la lectura. En tanto evento transdisciplinario, transestético, experimental y lúdico, era también una erótica. Estaba asociada al placer y al deseo que toda lectura produce por el acoplamiento de nuestros sentidos al texto. Sobre semejante fenómeno Umberto Eco afirma que:

Nada, ni una película ni una fotografía, se puede comparar con la felicidad y sensación de plenitud que produce pasar los dedos sobre las páginas de un libro. El acto de la lectura, pausado y silencioso, tiene algo de majestuoso, de íntimo, de comparable con la sexualidad (en Reichardt, 2004: s/p).

Ver la lectura encuentra su fundamento en la aceptación de que leer es un ejercicio para los sentidos. Si lo hacemos un acto consciente, alterando el texto en una mezcla discursiva que no esconde sino que afirma las diferencias, vemos aparecer el componente físico, sensorial y perceptual de esa experiencia que reúne literatura, palabra, diseño, cuerpo y mirada. Podemos afirmar con Barthes (1987) que la lectura produce un cuerpo alterado. También que leer es atravesar un número infinito de planos que enlazan la blancura del papel con los sentidos en dirección hacia lo escrito y la palabra con el goce del cuerpo en dirección contraria hacia el que escribe. *Ver la lectura* es ver esos planos, esas conexiones en los 19 simulacros que componen su estructura. Por ejemplo, la repetición de los tipos que conforman el nombre de la publicación, en el diseño hecho por Álvaro Sotillo para la portada, es una muestra del goce de volver la frase sobre sí misma una y otra vez. El fragmento de la “Rapsodia XIX” de la *Ilíada* intervenido por la diseñadora Aixa Díaz entrelaza el texto en castellano con el griego. Y en esa relación se conectan el origen oral del canto homérico, sus interpolaciones, la selección hecha por María de los Ángeles Taberna, el valor de los signos lingüísticos, la selección tipográfica y las dimensiones publicitarias del formato, en una complejidad que sostiene una erótica de las formas gráficas, de la literatura, del discurso masivo construida gracias a esos elementos que se acoplan. Esa erótica tiene su

justificación en el placer que encontramos en las relaciones que corresponden a esa comunidad de discursos en un espacio donde -siguiendo a Barthes (1987: 81)- “ningún lenguaje tiene poder sobre otro, es el espacio en el que los lenguajes circulan (conservan el sentido circular del término)”.

Ver la lectura es la reafirmación de que la literatura es una disciplina cuya coincidencia con el lector está, también, asociada al mirar. Es la ratificación de que lo tipográfico supone un código visual que determina el sentido de todo texto. También, es un camino para hacer consciente y evidente la erótica del texto que se mueve, del cuerpo que lo sigue y de los discursos que se cruzan para explorar un formato capaz de expandirse y expresar el misterio de una operación semiótica que está en el límite donde lectura y texto se encuentran. Ver y lectura asocian en una misma espacialidad cuerpo -gráfico y biológico- con literatura. Ahí producen un susurro que para Barthes (1987: 100) implica una comunidad de cuerpos que al entrar en contacto unos con otros producen “ruidos del placer donde no hay voces que se eleven, guíen o se separen, no hay voces que se constituyan; el susurro es el ruido propio del goce plural, pero no de masas”.

VENEZUELA EN LEIPZIG

Esta muestra, curada por Carmen Alicia Di Pasquale, se llevó a cabo en diciembre de 2008 en Caracas en el Trasncho Cultural. La perspectiva analítica que voy a ofrecer sobre ella comienza con las relaciones semióticas que se activaron en mi consciencia desde el recorrido inicial.

Una vez dentro de la sala TAC un particular sistema de relaciones acaparó mi atención. Estaba viendo todo aquello desde la perspectiva de quien conoce la complejidad de curar el diseño. Y en ese proceso de reconocimiento, que nos ayuda a organizar el mundo en la conciencia cuando vemos algo por primera vez, saltó hasta mí una frase que me había acompañado durante mucho tiempo. Fue la asociación, visual y conceptual, entre el nombre *Venezuela en Leipzig*, la transparente estructura del montaje -con aquellos libros organizados en un disciplinado sintagma-, el video proyectado sobre una pared de la sala, el panel con la enumeración de los ganadores del Premio Gutenberg y la presencia de tres sobrias estelas que entre dos paneles de vidrio aprisionan un montón de cintas de papel regadas

en el piso -con toda seguridad las hubiésemos señalado como sobras- lo que extrajo de mi memoria las siguientes palabras de J.L. Borges (1981: 477): “dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan”.

Ts'ui Pên -a quien el escritor argentino atribuye estas palabras- fue, según el relato, “gobernador de su provincia natal, docto en astronomía, en astrología y en la interpretación infatigable de los libros canónicos, ajedrecista, famoso poeta y calígrafo”. En algún momento de su vida “todo lo abandonó para componer un libro y un laberinto. Renunció a los placeres de la opresión, de la justicia, del numeroso lecho, de los banquetes y aún de la erudición y se enclaustró durante trece años en el Pabellón de la Límpida Soledad” (Borges, 1981: 476). La empresa que este extravagante sabio llevó a cabo reunió libro y laberinto en una novela infinita, circular, especular, donde todas las posibilidades son ciertas y factibles. Esto equivaldría a decir que, en las incongruentes páginas de aquel monumento, todas las semiosis también lo son. Semejante complejidad ocurre en un espacio literario. Ahí lo heterogéneo, polisémico y lúdico encuentran una justificación natural. No es, por supuesto, el lugar donde nos aferramos a la exactitud de lo racional. Y, sin embargo, es desde esa inestable plataforma donde me voy a arriesgar a construir algunas preguntas que me ayuden a pensar la exposición.

¿Es posible reunir, fuera de la literatura y el arte, en un espacio y tiempo real, una red infinita de discursos, voces y lecturas sin aludir a un sujeto histórico sino a una conciencia estética? ¿Es *Venezuela en Leipzig* un evento conmemorativo o es una suerte de archivo -donde los signos nunca dejan de circular- que reúne una condición de ser del diseño? ¿Acaso es posible que en el carácter disciplinario del diseño, en el libro como objeto cultural o en la muestra como espacio narrativo-informativo -o en la dinámica interacción entre los tres- sea donde las complejas relaciones de este archivo se bifurquen y conecten a los espectadores con un laberinto de semiosis? ¿Es el cruce sostenido de estos componentes -que saltan de un país del tercer mundo a una antigua ciudad del primer mundo, de una fecha a otra, de un catálogo de arte a un libro de ictiología marina, de viejos impresores a precursores del diseño, de maestros europeos a discípulos latinoamericanos, de Gutenberg a Álvaro Sotillo, del tipo móvil a lo digital, del papel al vidrio, y del metal al video como sustentos materiales de todo aquello que se muestra en la sala TAC- y no el

diseñador en tanto individuo lo que sostiene esa condición de ser del diseño?

No creo posible responder cada una de estas preguntas aquí. Sin embargo, voy a tratar de aproximarme a través de unas primeras ideas. Lo haré desde los tres componentes que constituyen las relaciones semióticas de todo signo: materia, sustancia y forma. Asimismo, voy a moverme de lo conceptual, reunido bajo una propuesta de curaduría en el nombre *Venezuela en Leipzig*, a lo perceptual que ubicamos en el montaje.

La materia que sirve de sustancia a los seres humanos para crear contenidos es el pensamiento. En su carácter de materialidad ese pensamiento es amorfo, potencial e inabarcable. En él caben todas y cada una de las aseveraciones, falibles e infalibles. Es el universo de las ideas antes de toda estructuración. Circula sobre sí mismo una y otra vez, por lo tanto es dinámico como el libro escrito por Ts'ui Pên. Esa materia se actualiza en la sustancia y ahí queda diferenciada. Es decir, comienza a estructurarse para formar contenidos. Si perseguimos esta idea en el caso que nos ocupa, la muestra *Venezuela en Leipzig*, pudiésemos sugerir que ahí la sustancia reúne todo aquello que construyó el contenido de cada libro con lo pensado por el diseñador. Las normas de los premios y la tradición libresca de Leipzig. El diseño venezolano con su proceso de formación estético y conceptual hasta nuestros días. Los avances tecnológicos y la inconstante experiencia de curaduría y montaje de temas de diseño en nuestro país. Por ejemplo, si se trata de un catálogo de arte es aceptable aseverar que el pensamiento fue actualizado en el arte, el artista, el museo y las obras entre otras cosas. El diseñador, a su vez, pensó todo esto desde el diseño. Es ahí donde comenzaron a tomar forma las relaciones que llevarían, como un continuum, al libro y después a la lectura. Si subimos un nivel encontramos el conjunto de libros agrupados en la muestra. La sustancia, entonces, se expande en la biología, la historia y los discursos estéticos en general. En los conceptos de catálogo, folleto, libro, tomo, edición y colección. En museos, fundaciones o empresas. En artistas, colecciones, diseñadores, temas, disciplinas o ciencias. En Gutenberg, Leipzig, los premios, sus bases, los cánones internacionales para juzgar una pieza de diseño y el conocimiento especializado sobre la imprenta. Hacia las ideas técnicas y conceptuales de cada diseñador o equipo de diseño que trabajó en esas piezas, sus maestros, sus escuelas,

sus charlas y sus teorías. La historia del diseño en Venezuela escrita por Armas Alfonzo, la experiencia en curaduría y montaje del Centro de Arte La Estancia en los años 90 del siglo XX, y el material completo investigado por la curadora para esta muestra. Todo amparado, para que pueda constituirse en ese complejo contenido que es *Venezuela en Leipzig*, en un código que no es otro sino el diseño editorial. Que no está atrapado en los libros como objetos sino suspendido en las correspondencias conceptuales que sostienen la sintaxis curatorial de toda aquella sala. Que visualmente nunca queda inmovilizado en el hermético montaje de los libros detrás del vidrio, sino que escapa como expresión a través de las rústicas lengüetas -que en su función de fichas caen por delante de la estructura hacia el espectador-, del video -que aporta movimiento-, de los libros fuera de la estructura de vidrio -pertenecientes a los premiados con el Gutenberg- que se pueden tocar y de los textos de sala.

El salto informal de los datos técnicos -en esa ficha-lengüeta- fuera del libro y de la diáfana estructura que los organiza en atriles de metal tiene para mí una importancia distintiva. No sólo me lleva una vez más a las palabras de Borges, también me refiere al inevitable atributo estético del diseño. Así como el retiro de ese ecléctico sabio en el “Pabellón de la Límpida Soledad” lo condujo a escribir una obra laberíntica y desproporcionada, ese espacio-archivo de la muestra lleva consigo el murmullo de lo lúdico. Aquel que para Barthes (1987) produce un cuerpo alterado en la lectura, de donde se desprende un principio de placer. Lo encuentro evidente en ese detalle que conecto con un texto del catálogo donde refieren a “algunos rasgos formales que permanecerán” en el diseño de Álvaro Sotillo después del libro *Breve historia del grabado en metal*:

La inquietud por otorgarle mayor organización a los contenidos a través de señales evidentes (cambios de papel), así como el cuidado en la composición del bloque de texto y su preocupación por integrar cada elemento de la página, sin disimularlos por considerarlos molestos para la composición (Di Pasquale, 2007:30).

El plano expresivo de *Venezuela en Leipzig* lo apreciamos en la totalidad del montaje. Ahí no hay ningún misterio. No obstante, lo que despierta mi atención es cómo en su interior marca -no de manera

rigurosa sino como una huella provocadora- el camino inverso que conduce de la forma a la sustancia y de ésta a la materia. La condición indicial de huella -y aún más de lúdica que le atribuyo por la provocación- tiene que ver con la imposibilidad teórica de recurrir a la abstracción de la materia desde alguna forma. Esto, en principio, no sería admisible si aceptamos que la materia de cualquier significante simbólico es informe e ilimitada. ¿Cómo podemos entonces apreciar una marca de esa imposibilidad? El montaje la sugiere en aquellas sobrias estelas que entre dos paneles de vidrio aprisionan un montón de cintas de papel. Líneas atrás dije que esas virutas blancas regadas en el piso las calificaríamos como desechos. Es lo que sobraría después de que, por ejemplo, un pliego de papel -que es ya sustancia porque tiene estructura- ha tomado una forma de libro, folleto o catálogo entre muchas otras posibilidades. Sin embargo, reunidas en esa delgada transparencia se levantan del suelo como la mera cualidad del origen material de todo aquello expuesto ahí. Es el principio informe de lo que llegaría luego a manos del lector, de lo que pasaría por las herramientas del diseñador, de los objetos gráficos premiados en todos esos años y, más aún, del espacio físico donde ha circulado el diseño como discurso, como práctica, como cultura y como *ethos*. Con esto último -como lo afirmé con anterioridad- me refiero no a conducta sino a modo o condición de existencia, esa que ha tenido el diseño editorial en Venezuela. La misma que le ha permitido reunir este archivo que no es un depósito sino el conjunto laberíntico de relaciones donde circulan los signos.

Adosados a las estelas, a metro y medio del suelo aproximadamente, encontramos un atril que sostiene un libro. Repartidas en los distintos atriles están las publicaciones hechas por Jost Hochuli, Irma Boom, Wolf Eribbruch y Álvaro Sotillo, ganadores del importante premio alemán, para la colección *La Galaxia de Gutenberg*. El soporte metálico enlaza estela y libro en una armónica simbiosis expresiva y conceptual. Hace de puente entre esa huella del origen material de lo gráfico y el objeto de diseño. El sistema semiótico va de la abstracción de la materialidad a la concreción estructural de unos libros que están reunidos no sólo por un premio sino por el sugerente del título de la colección. Ese enlace llega, por lo tanto, en su extensión hasta lo que McLuhan (1995) señaló como la conciencia centralizada del ser humano en la era de la imprenta. Ese mecanismo visual y conceptual forma parte de la red donde circulan los signos de la sintaxis total de la muestra. Cada libro en un atril -tanto los que están

junto a las estelas como los que se encuentran detrás de los paneles de vidrio- y su relación con las cintas de papel expresan la provocativa simbiosis entre la materialidad, la sustancia y la forma desplegada ahí. Se trata de la reciprocidad dinámica entre libro y papel, pensamiento y objeto; discurso, cultura y diseño gráfico. Un espacio dado a las ilimitadas posibilidades del diseño. Una muestra estructurada en forma de archivo, como un jardín de senderos que se bifurcan en cada uno de los libros venezolanos premiados en Alemania.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad, M. (2005). *Lo que el curador no elige queda fuera del circuito del arte. Entrevista con Rodrigo Alonso*. [Documento WWW]. Recuperado: http://www.tribunosalta.com.ar/edicion-alta/sup_agenda_cultural/20051218_100731.php. Fecha de la consulta: febrero de 2008.
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- . -. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- . -. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1992). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas, Monte Ávila.
- . -. (1997). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Borges, J. L. (1981). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Cárdenas, M. L. (2003). Con el ojo en el sentido: un paseo por el olfato visual de Santiago Pol. *Revista Nacional de Cultura* 326, 103-104.
- Di Pascuale, C. (2007). *Venezuela en Leipzig*. Caracas: Sala TAC.
- Cárdenas, M. L. (s.f.). *Anotaciones sobre "La Curaduría en los 90"*. [Documento WWW]. Recuperado: http://vereda.hacer.ula.ve/cgiwin/be_alex.exe?Acceso=T500200002783/0&Nombrebd=veredamuseologia&Recuperar= Fecha de la consulta: febrero de 2008.
- Hook, S. (2000). *Interview with Peter Weibel, Chairman and CEO of the Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, Germany* [Documento WWW]. Recuperado: http://www.newmedia.sunderland.ac.uk/crumb/phase3/nmc_intvw_weibel.html. Fecha de la consulta: febrero de 2008.
- Foucault, M. (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.

- . (1999). *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- . (1993). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- . (2001). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI
- McLuhan, M. y Fiore, Q. (1995). *El medio es el masaje, un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Morín, E. (2003). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Nöth, W. (1995). *Handbook of Semiotics*. USA: Indiana University Press.
- Noorthoorn, V., Casanegra, M., Duprat, A., & Pacheco, M. (2002). *Curaduría en las artes plásticas: ¿arte, ciencia, o política?* [Documento WWW]. Recuperado: <http://www.elbasilisco.com/aftransseis1.htm#in>. Fecha de la consulta: febrero de 2008.
- Peirce, CH. S. (1974). *La ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.
- . (1999) Tricotomía. Traducción Uxia Rivas. [Documento WWW]. Recuperado: <http://www.unav.es/gep/Trico.html>. Fecha de la consulta: febrero de 2008
- . (2003) Fundamento, objeto e interpretante. Traducción Mariluz Restrepo. [Documento WWW]. Recuperado: <http://www.unav.es/gep/FundamentoObjetoInterpretante.html>. Fecha de la consulta: Febrero de 2008.
- Portesi, A. (2005, julio 16). La biennale del maestro. // *Gazzettino*. s.p.
- Reichardt, L. (2004). *Umberto Eco*. [Documento WWW]. Recuperado: http://www.xlsemanal.com/web/home.php?id_edicion=88. Fecha de la consulta: febrero de 2008.
- Suazo, F. (1998). El (sano) oficio de curar. *Revista Estilo*, 33, 78-81.
- Thomas, C. (2002). *The Edge of Everything: Reflections on Curatorial Practice*. Vancouver: The Banff Centre.
- Valdivieso, H. (2003). Si Venezuela no existiera, no existiría Santiago Pol. *Revista Nacional de Cultura* 326, 113-123.
- . (2003). La Plástica en el origen del diseño gráfico contemporáneo en Venezuela. Introducción a Jaimes Sánchez. *Investigaciones Literarias. Anuario IIL* 11, V. I-II 173-184.
- . (2005). Color, amor y calor de la pequeña Venecia. Diseños venezolanos de Santiago Pol. En *Colore amore e calore Della Piccola Venezia*. (Catálogo oficial de Venezuela en la 51 Bial de Venecia). Caracas: Ministerio de la Cultura.
- Varios (2006). *Ver la lectura*. Caracas: UCAB.

LA CURADURÍA COMO INVESTIGACIÓN DEL DISEÑO:
TRES PROPUESTAS DEL SIGLO XXI EN VENEZUELA
HUMBERTO VALDIVIESO

13

INVESTIGACIONES LITERARIAS