

EL DES-ARTISTA: EL 'SI MISMO' DE ELISEO SOLÍS MORA

The un-artist: the 'itself' of Eliseo Solís Mora

Elizabeth Marín

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 03/15/19

Fecha de aceptación: 10/18/19

Resumen:

Las definiciones del des-arte y des-artista dadas por el artista Allan Kaprow, en la década de los setenta del pasado siglo, continúan en la actualidad manteniendo su vigencia en acciones corporales presentadas en la cercanía con la “vida” como principal materia significante. De allí que nos planteemos el cómo el artista puede proyectar el des-arte como estrategia de entendimiento y saber en la utilización de su corporeidad. En este sentido, el artista venezolano Eliseo Solís Mora parte de la profunda observación y análisis de las situaciones humanas, de las propias y de las de otros, con la intención de generar un discurso des-artístico determinado en “sí mismo” como simbolización, con la cual generar actos de liberación en medio de un des-arte de la existencia y las diversas aperturas a lo inteligible, dentro de una forma “girada” de arte que habla de la intercambiabilidad de “sí mismo” con los otros.

Palabras clave:

corporeidad, des-arte, des-artista, giro, “sí mismo”, vida

Abstract:

The definitions offered by the artist Allan Kaprow in the seventies of the last century, about the un-art and un-ar-tist, continue to hold authenticity in corporeal actions presented around "life" as a main subject. From this it's considered how the artist can project the un-art as a strategy for understanding the use of their body. In this sense, Venezuelan artist Eliseo Solís Mora start from the deep observation and analysis of human situations, his own and others, with the aim of creating a un-artist speech as a symbol of liberating acts in the midst of a un-art of existence, within a different form of art which declares the interchangeability with other.

Key Words:

corporeality, un-art, un-artist, spin, 'itself', life.

Biografía de la autora:

Elizabeth Marín, (Merida, Venezuela, 1996). Licenciada en Letras, mención Historia del Arte. Licenciada en Educación por la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, España. Profesora asociada del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. Ha publicado artículos en diversas revistas nacionales e internacionales dedicadas al arte contemporáneo y latinoamericano. Investigadora activa de la Universidad de Los Andes. Miembro de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (REVLAT). Actualmente coordina el Espacio Proyecto Libertad para la difusión del arte contemporáneo venezolano en la ciudad de Mérida, Venezuela.

(...) la frágil inspiración del no-arte deriva de cualquier cosa excepto del propio arte, por ejemplo “la vida”

Allan Kaprow

La educación del des-artista (parte I), 1971

1. Entrada

La definición del arte, producida en su especificidad, en los tiempos actuales, manifiesta una tarea compleja, pues muchas y diversas expresiones del arte se han convertido en objetos *deslimitados*, escurridizos, basados más en los procesos que en el producto final, ya que “la comprensión se ha asentado como la primera pretensión de validez del arte: el arte contemporáneo está dominado por el significado” (Vilar, 2005, p. 113). Más aún cuando se asiste a acciones generativas de espacios simbólicos de reflexión, entendidos como la representación de conceptos de afectación de lo humano en cuanto a la importancia de lo que no ha sido normado en los cuerpos sociales, así como también capacitados para recrear los órdenes de las cosas comunes dentro de propuestas performáticas de las que solo nos quedan huellas de lo sucedido, dentro de un espacio temporal en el que atrapamos los restos de un registro parcial de aquello que ha sido denominado hecho artístico, un hecho puesto en escena como un experimento vital cognoscente del otro que emerge ante nuestros ojos en medio de espacios inesperados y lejanos a todo tipo de institucionalidad normativa.

Objetos, cuerpos, performances, que surgen en cualquier parte, en cualquier lugar y que suelen no responder a la formulación de lo coleccionable, de lo perdurable. Debido a que su principal intención es la de la no permanencia, solo el recuerdo, solo la imagen atrapada en un instante de la experiencia, y de allí que surja la evidencia de un giro sobre la concepción del artista, quien, al volverse sobre sí mismo, se transformará en un des-artista como resultado de las contradicciones “del estado de la cultura en las sociedades contemporáneas, incapaces de asignar un lugar específico a las formas de producción cultural” (García Casado, 2007, p.10) que atañen a otros tipos de representación en los que la corporeidad es expuesta como identidad del sí mismo.

Cuerpos que se desenvuelven en sus angustias y preocupaciones en espacios públicos liberados de toda atadura, donde colocan en evidencia las crisis y reclamaciones frente a sí mismo y a los otros, crisis que encuentran asidero en las argumentaciones del artista

norteamericano Allan Kaprow (1927-2006) sobre los potenciales de renovación, intercambio y desarrollo creativo que continuamente exigen los nuevos modos de representación y de comprensión. Desde aquí, Kaprow escribe una serie de textos a lo largo de la década de los 70 del pasado siglo, titulados *La Educación del des-artista*¹, todos ellos con miras a esclarecer las expresiones artísticas que escapaban de todo territorio legitimado, pues habiendo el arte perdido sus límites estables era necesario plantear nuevos espacios de conocimiento y de experiencia tanto para el artista como para aquellos que se encontrarían inmersos en desconocidos procesos relacionales de experiencias sensitivas, carentes de estados contemplativos, expuestos a nuevos modos de acción y de entendimiento, conducidos por la figura “girada” del des-artista, concebida en la fugacidad de sus intromisiones, en sus entradas y salidas, y, en consecuencia, en la ruptura de lo cotidiano.

2. El Des-artista

La imperiosa necesidad de observar, analizar y, posteriormente, representar los entornos que nos circundan y nos afectan llevan al artista a través de una diversidad de trayectos que acusan otros llamados de atención dentro de su movilidad sensible. En este sentido surgirán en él distintos lugares de operación, fuera de todo tipo de convenciones, con los que se hace posible acceder al dominio de lo natural y de lo cotidiano. Dominios en los que inevitablemente entran en conflicto las comparaciones del arte con la vida más allá de todo tipo de institucionalización definitiva, pues, hallado en el centro de la vida y de lo que ella puede significar, el artista se encuentra con otras materias simbólicas, provenientes de la diversidad de las relaciones y sus términos, en muchos casos distantes de la esfera del arte.

De allí que emerja un disyunción consciente en la que el artista se desdefine y se deslimita frente a la tradición del arte, para conducirse hacia los campos

1 El texto *La Educación del des-artista* fue publicado inicialmente en el año de 1993 bajo el título *The Education of the Un-artist*, este contiene las reflexiones de Kaprow sobre los nuevos modos de representación y expresión que se encontraban rompiendo los esquemas tradicionales del arte durante las décadas de los 60 y 70 del pasado siglo. Todos tienen la intención de abrir otros espacios de expresión y de fracturar los conocidos. *La Educación del des-artista* se encuentra dividido en tres ensayos: “La educación del Des-artista, parte I (1970)”, “La educación del Des-artista, parte II (1972)” y “La educación del Des-artista, parte III (1974)”, todos presentan todavía gran relevancia en cuanto nuestra comprensión del arte actual, por muy lejanos que parezcan de nuestro tiempo.

del no-arte, nombrado por Allan Kaprow (2007) en función de su incapacidad de ser aceptado como arte, pero “que ha captado la atención de un artista con tal posibilidad en mente. Para quienes le interese el no-arte (...) existe solo fugazmente, como una partícula subatómica, o quizás sólo como postulado” (p.15). En el no-arte se manifiestan otros tipos de experiencias dirigidas a “lo que nunca se ha dicho (o simbolizado), esto es, a la abertura de una inteligibilidad nueva con relación a lo ya existente, a la articulación de una nueva parcela de sentido en el mundo” (Vilar, 2005, p.142).

Sentido que es dado desde las estrategias fugaces de unos cuerpos que aparecen momentáneamente ante nuestras visiones, en medio de la acción que accede de lo cotidiano a lo natural desde una discursividad anclada en la desdefinición del des-artista, el cual ha sido capaz de comprender los roles estéticos y a la vez abandonarlos, dentro de la profunda reflexión de lo que significa su intromisión en el hilo de las existencias y de sus frecuencias, a través del desplazamiento de sus operaciones des-artísticas en la interioridad de la diversidad de entornos en los que se encuentra

(...) fuera de los focos donde el arte suele congregarse, para convertirnos, por ejemplo, en ejecutivos, ecologistas, motoristas acrobáticos, políticos, vagabundos de playa. Bajo estas distintas formas, los distintos tipos de arte expuesto operarían indirectamente como un código memorizado que, en lugar de programar una conducta de comportamiento específica, facilitaría una actitud deliberadamente lúdica (...). (Kaprow, 2007, p. 27)

En esta actitud el des-artista manifiesta un nuevo y “girado” compromiso con la realidad en el que debe – como escribe Irit Rogoff (2011)– “reconocer cuándo y por qué se está diciendo algo importante” (p. 262) y cómo ese algo importante accede a sistemas de vida cada vez más participativos pero menos conscientes.

3. El “sí mismo” de Eliseo Solís Mora

Representar, presentar, acceder a la vida, hacer de ella una lúdica de lo libre, con la cual se hable con sinceridad de lo que subyace en la condición humana y social, se expresa en la mirada atenta del des-artista, quien configura modos percepción en aquello que se encuentra fuera de las convenciones del arte, con la intención de plantear situaciones iniciadas en él mismo como materia

significante, como hecho relacional en el que se expresan las experiencias que progresivamente van llenándose a través de la percepción consiente de preocupaciones disímiles y en muchos casos no evidentes de la condición humana. Todas ellas, sacadas de cotidianidades ocultas y colocadas en la inquietud de sí mismo como sujeto discursivo, preparado para conocer y desconocer los entornos que le acogen y le afectan en su práctica como sujeto social.

En este sentido, las imágenes, producidas desde el des-arte por manos del des-artista, se tornan conscientes a través de la decisión de formar parte de la vida y cuando en ellas se determina la capacidad de enunciar. “¿Qué puede hacer un des-artista cuando abandona el arte? Imitar la vida, como antes. Meterse de lleno. Enseñar a otros cómo.”. (Kaprow, 2007, p. 39). Y es en ese meterse por completo donde la acción de un cuerpo individual accede al cuerpo social, colectivo, en medio de la fugacidad de la aparición. Un cuerpo que se carga de materias disímiles con la intención de evidenciar la intercambiabilidad del orden de las cosas, de las formas sociales, de sus placeres y sus descontentos, a través de un tratar continuo de unir los significantes o indicios de la realidad, en la que nos encontramos inmersos, significantes que han sido separados, fracturados y ocultados dentro de las estructuras de los asuntos humanos.

Es allí -en ese espacio de significación como materia de presentación y de simbolización en tanto que se coloca al cuerpo como idea de un fragmento de la realidad- donde el des-arte apunta a una parte de las existencias con la intención de hacerlas evidentes al colocar el acento en hechos puntuales de ellas. Hechos que se han convertido en la principal tarea del des-artista Eliseo Solís Mora (Upata, Venezuela, 1978), quien desde su corporeidad atenta reclama la experiencia de una colectividad oculta, que surge en la puesta en escena de su performatividad concebida tanto como “sí mismo” como actitud, preocupación o inquietud reflexiva ante la necesidad de operar la consciencia por medio de un

(...) “arte de la existencia” (...) Es este tema el que, desbordando su marco origen y separándose de sus significaciones filosóficas primeras, adquirió progresivamente las dimensiones de un verdadero “cultivo de sí”. Con esta frase hay que entender que el principio de la inquietud de sí ha adquirido un alcance bastante general (...) ha tomado también la forma de una actitud, de una manera de comportarse, ha impregnado las formas de vivir; se ha desarrollado



Fig. 1. Eliseo Solís Mora. Ofelio de las Cocuizas. Serie *Ofelios*, 2009-2014.
(Fotoperformance). Registro: Hosar Araque. (Cortesía del artista)

en procedimientos, en prácticas y en recetas que se meditan, se desarrollan, se perfeccionan y se enseñan; ha constituido así una práctica social, dando lugar a relaciones interindividuales, a intercambio y comunicaciones (...) ha dado lugar finalmente a cierto modo de conocimiento y a la elaboración de un saber. (Foucault, 2005, p. 43)

Conocimiento y saber que se aporta desde el “cultivo de sí” –como afirma Foucault (2005)– en tanto principal materia de comprensión en el desarrollo del arte. Esto significa vivir bajo la inquietud permanente del estar alerta, lo cual es una característica propia de aquellos que, preocupados por los problemas humanos, encuentran su salida en una individualidad que convive con otros, que es absorbida por otros, en medio de las situaciones que le afectan y en las prácticas sociales de la que es partícipe. El artista decide desde su postura *des-artear* su lenguaje, pues entra de lleno en la esfera de la vida, es decir en la

relación fluida de ella con el arte, con la única intención de expresarse como un síntoma de ella en la elaboración de su saber, ya que apunta continuamente a las similitudes ocultas, a los constructos que nos obligan a estar en medio de determinadas actitudes y comportamientos (Fig. 1).

De allí que Solís Mora configure en “sí mismo” una narrativa compleja a través de la fragmentación continúa de su performatividad, pues su cuerpo se hace múltiple, se divide en el momento en el cual se asume como signo de lo diverso de los cuerpos sociales. Con esos signos ejecuta una suerte de ritual en el que participa su cuerpo, su sí mismo, en medio de performances construidos, capaces de develar las cuestiones humanas a partir de un giro sobre la disposición de las situaciones, y en la manifiesta obligatoriedad de “restaurar el orden natural a través de la emulación constante de sus rasgos no artísticos. El sentimiento de que uno es parte del mundo sería de por sí ya todo un logro, pero hay una recompensa

añadida: su círculo vital nunca será idéntico.”. (Kaprow, 2007, p. 44).



Fig.2. Eliseo Solís Mora. Danza Performática del *Bunny Man* en Brandemburgo, Serie: Personajes Transeúntes, 13.06.2012, (Fotoperformance). Registro: Maga González. (Cortesía del artista)

El des-artista se experimenta, de manera permanente, en el saber consciente que expresan sus acciones corporales-discursivas en las que su “sí mismo” exterioriza “su relación con la verdad y arriesga su vida porque entiende el decir la verdad como un deber para mejorar o ayudar a otros (y a sí mismo)” (Rogoff, 2011, p.263). Allí, el mismo coloca en práctica el des-arte, pues, elige las similitudes con la vida en la franqueza de su cuerpo como significación, como presentación, en las estrategias con las que ubica sus situaciones, sus roles de sujeto atado a la cotidianidad, al ser otro y a la cosificación de los sujetos dentro de la sociedad. (Fig.2)

Los espacios de experiencia generados por el “sí mismo” de Solís Mora nunca serán semejantes, ya que ellos se giran en la producción de significantes y simbolizaciones diversas de las que se apropia o copia – como argumenta Kaprow (2007)– de lo que se encuentra en el fuera del arte, donde sus principales fuentes de sentido son materias extra-artísticas, venidas del afuera, con las que se identifica, y con ellas logra nuevos espacios de comprensión en los que su auto-referencialidad se retroalimenta en el momento de estar con los otros, imbuidos temporalmente en la presencia de sus diversos ‘sí mismos’ (Fig.3).

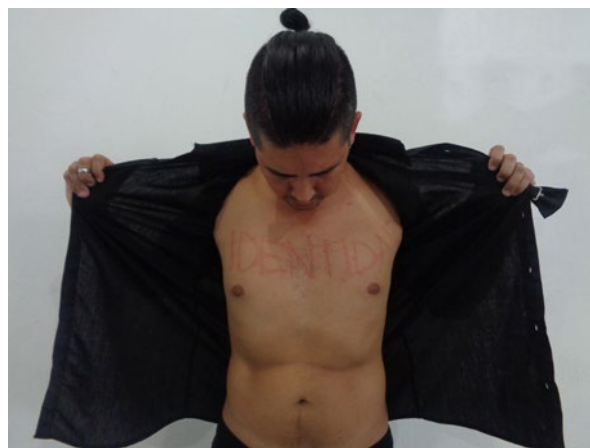


Fig.3. Eliseo Solís Mora. Deconstruido, 2016. (Fotoperformance). Registro: Khaterine León. (Cortesía del artista).

Solís Mora se moviliza dentro de escenas performáticas que revelan prácticas sociales, comportamientos, actitudes, dentro del ir y venir permanente de su ser des-artista, observador, de que lo circunda y de lo que constituye, debido a que su ejercicio no es un ejercicio en soledad –como argumenta Foucault (2005)– “sino una verdadera práctica social. Y eso en varios sentidos” (p.51), ya que parte del conocimiento de los sistemas de la vida en diversos estratos, desde la sexualidad hasta la política, desde la migración hasta la aceptación del otro, desde lo inesperado a la deseada reflexión, que debería generarse dentro de los entornos actuales, en los que la participación de los otros debe ser construida en la experiencia de lo sorpresivo e inesperado. (Fig.4)

El des-artista configura ambientes *des-arteados* y sorprendidos ante la intromisión de un “sí mismo”, inquieto, capaz de introducirse en otro lugar en el que actuará desde su consciencia des-artística, “de acuerdo con la exigencias de los medios ambientes naturales y urbanos, tales como el suelo, el cielo oceánico, los refugios invernales, los moteles, el movimiento de los coches, los servicios públicos y los medios de comunicación...” (Kaprow, 2007, p. 36). Todos, y más, disponibles para su inmersión ante las propuestas de las experiencias de la vida, colocada ahora en evidencia.

Solís Mora determina su des-arte en el ejercicio continuo de la intercambiabilidad de “sí mismo” con su entorno, de “sí mismo” con los otros, y en ese espacio de significación logra la deslimitación del arte y de la vida, para asentar con ello las formas de enunciación de actos de liberación. En tales actos, la performatividad de la corporeidad, en su acción espacio-temporal, revela lo

esencial de las situaciones, marcadas por la comprensión “no para encasillarlas sino para encontrar sus verdaderos vínculos con el mundo “real”, y no solo con el mundo artístico” (Kaprow, 2007, p. 72).



Fig.4. Eliseo Solís Mora: Límite. (Performance). Registro: Jhonny Fung, (Cortesía del artista).

El des-artista, definido en Solís Mora, parte entonces de colocarse a “sí mismo” como un fragmento de existencia, su cuerpo es el centro y el escape de las fuerzas de las que forma parte, cuyas circunstancias complejas él mismo expresa a través de elaboraciones compartidas por medio de modelos de situación, de operación, de estructuración, o retroalimentación y como forma de aprendizaje. Modelos entendidos y comprendidos en medio de un espacio propio, su cuerpo, en el que se desarrolla lo público, lo privado, las ideas, las costumbres, los lugares, las cuestiones humanas, la sensibilidad y el conocimiento impregnado por las existencias con las que se encuentra (figura 5)



Figura 5. Eliseo Solís Mora, Transparente, 5 – 01 - 2012 . (Performance). Registro: Alexander Escalona. (Cortesía del artista).

De esta manera, la corporeidad de Solís Mora se torna una corporeidad des-arteadada, ya que se encuentra en medio de una fluidez permanente en la que cuerpo y vida son la misma cosa, y con ello genera nuevas formas de conocimiento en las que el cuerpo es consciencia, denuncia, envoltura, identidad, límite abierto, que debe ser entendido como un lugar operacional de experiencias, nada neutrales, atentas a lo que acontece, y en las que emerge lo obsesivo del “sí mismo” como campo de significación en el que

(...) convergen y se proyectan a la vez discursos críticos y prácticas artísticas que nos llevan a hablar, por un lado, de la experiencia individual del cuerpo (la esfera de la experiencia individual), pero también de un cuerpo social, de un cuerpo rasgado y exhibido como espectáculo, en suma de un cuerpo político abierto a la esfera pública de la experiencia. (Guasch, 2004, p. 60)

Cuerpo como lugar de encuentro de las prácticas sociales, en las que confluyen las significaciones de las existencias de las que Solís Mora es consciente al abrir su espacio primordial, su “sí mismo” para ser exhibido, mostrado, con la intención de generar un conocimiento que trascienda la imagen del artista. Debido a que es capaz de colocarse en el centro de las llamadas de la atención de la experiencia, en el momento en el que plantea la condición de una comunicación determinada en su contenido, en su significación más allá de toda tradición o de toda institucionalidad. (Fig. 6)

Su imagen de des-artista encierra—como escribiría Kaprow (2007)— el parecido y su similitud con la vida. Su des-arte apunta siempre a las semejanzas con ella, tan solo con el propósito de hallar y de comprender los modos de intercambio y de comunicación de los cuerpos sociales en



Figura 6. Eliseo Solís Mora, *Paper Man Hombre* (Hombre papel). De la Serie *Seis*, 03 – 06 - 2015. (Fotoperformance) Registro: Miguel Sisco, (Cortesía del artista).

los que se encuentra inmerso, y que irremediamente constituyen formas de conocimiento, de reconocimiento y de saberes de las circunstancias humanas, en las que los procesos de la realidad se *experian* en el des-artista por medio del orden las cosas, de los hechos sensibles y de la necesaria inteligibilidad de lo no evidente.

4. Salida

La necesidad de comprender lo que significarían prácticas artísticas como las acciones performáticas en su posibilidad de apertura a diversos estratos simbólicos de la realidad, ubica a la discursividad corporal de Eliseo Solís Mora en la centralidad de un campo que manifiesta a un “sí mismo” conducido, no como un culto a la individualidad, sino al conocimiento y reconocimiento de las actuaciones de los cuerpos sociales en los cuales se inserta y de los cuales conoce sus apetencias, molestias o estados ocultos de construcción normativa. Este conocimiento activa en el artista la observación profunda de su entorno, de sí y de los otros, en medio de un giro de la realidad, de la que se apropia con la finalidad de producir imágenes cercanas de

lo que no es evidente en ella.

De allí que se produzca la obligatoriedad de una nueva forma de verdad, determinada en la similitud con la existencia y no en su simple imitación o remedo, pues el cuerpo del artista se sitúa dentro las fuerzas invisibles que él logra captar sobre los comportamientos sociales, para configurar un lenguaje que trasciende la corporeidad en el sentido dado por el des-arte. El des-arte se entiende como sustraer materias significantes lo suficientemente fuertes a partir de las circunstancias en las que nos encontramos inmersos, con la intención de trasladarlas a la esfera de lo artístico. Así, este “girado” artista, conducido al des-arte, funciona como mediador y compresor de los comportamientos.

Arte, des-arte, artista, des-artista, impelen desde distintos campos a concepciones de verdad como aprendizajes compartidos, a situaciones que nos trasladan a otros espacios de conocimiento y de saberes que continuamente se arman y desarman a sí mismos, en medio del orden al que acusan en su historicidad, su estabilización y sus modos de enunciación. Para lo cual precisan, permanentemente, nuevas formas de significación y de representación que se alojan en el aprender y des-aprender por medio de una

lúdica consciente, teorizada por Allan Kaprow como el hacer arte con aquello que no pareciera serlo, sacarlo de su anonimato, de su oscuridad de vida. En ese lugar específico, sensible, de lo cotidiano y de lo natural, Solís Mora hunde su des-arte en tanto estrategia para aprehender la realidad desde una diversidad de fragmentos, siempre marcados por la decisión de no generar totalidades, sino por las expectativas de lo pequeño, del asombro, de la inquietud que produce intencionadamente en su intromisión en los lugares en los que su cuerpo se abre a la experiencia pública como espacio de encuentro con su “sí mismo” y con los otros.

Referencias

- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. México: Siglo XXI.
- García Casado, D. (2007). “El mito de la cultura y la des-educación del artista”. En Kaprow, A. *La educación del des-artista*, Madrid: Árdora exprés, pp. 9-12.
- Guasch, A. (2004). Los “cuerpos” del arte de la posmodernidad. En: Pedro A., Sánchez C. y Hernández-Navarro, M. (Eds.), *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo* (pp. 59-76), Murcia: Cendea.
- Kaprow, Allan. (2007). *La educación del des-artista. Seguida de Doctor MD*. Madrid: Árdora exprés.
- Rogoff, Irit. (2011). El giro. *Arte y políticas de identidad*, vol. 4 (junio), pp. 253-266.
- Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. Madrid: La balsa de la Medusa.