

arte

POR EXCELENCIAS

Cildo Meireles

Bienales: Centroamérica / Cuenca
Biennials: Central America / Cuenca

Carteles uruguayos
Uruguayan Posters

Arquitectura en el Caribe
Architecture in the Caribbean

Video y Artes Mediales. Santiago de Chile
Video & Media Art. Santiago de Chile

La Joven Estampa. Casa de las Américas



En la Casa

trescientos sesenta y cinco días
en movimiento

AÑO CINÉ TICO

CASA DE LAS AMÉRICAS 2009

Exposiciones Homenajes

Febrero/ marzo: Matilde Pérez (Chile)
En ocasión del Premio Casa
y la Feria Internacional del Libro

Marzo/ mayo: León Ferrari (Argentina)
En ocasión de la Décima Bienal de La Habana

Mayo/ septiembre: Carlos Cruz Diez (Venezuela)
y Rogelio Polesello (Argentina)
En ocasión de la décima edición
del Premio La Joven Estampa

Septiembre/ noviembre: Luís Tomasello
(Argentina)

Noviembre/ enero: Julio Le Parc (Argentina)

<http://www.casadelasamericas.com/cinefco/index.php>

casa **50**

CASA DE LAS AMÉRICAS 1959 - 2009

NELSON PONCE



EXPOSICIONES

SEPTIEMBRE / DICIEMBRE 2009

ALEXANDRE ARRECHEA
LUIS ENRIQUE CAMEJO
ROBERTO DIAGO
EDUARDO ABELA



GALERÍA
Villa Manuela



CARLOS QUINTANA



Nora Lucia esto es un sombrero para tu espalda, 2009
Acuarela sobre tela / 170 x 170 cm

www.carlosquintanaart.com
c.aquintana@yahoo.es
Tel.: +537 202 4439 / +535 290 3957

EDITORIAL

Arte por Excelencias expande su mirada a las artes plásticas al abordar, con sentido de actualidad, acontecimientos puntuales de influencia en las Américas y el Caribe como la Bienal del Istmo Centroamericano, el Premio de Grabado La Joven Estampa, organizado por Casa de las Américas, la IX Bienal de Video y Artes Mediales de Chile, y la X Bienal Internacional de Cuenca –con valiosa información aportada por su Curador General José Manuel Noceda.

Como resultado de las aproximaciones virtuales que ha ido generando la publicación del semanario *arteporexcelencias.com* (con más de 40 emisiones en Internet), el frecuente intercambio con lectores especializados, y una sistemática retroalimentación de críticos y profesionales del medio, hemos comenzado a regularizar la presencia de manifestaciones decisivas –en ocasiones relegadas– como la arquitectura y el diseño gráfico, y a potenciar el abordaje de nuestros perfiles monográficos. Esta vez, a partir de una entrevista al icono de las artes plásticas en la región, el brasileño Cildo Meireles, a propósito de la exposición homónima que se está presentando hasta enero de 2010 en México.

Pretendemos que estas novedades, junto a los habituales espacios de memoria, reflexión y análisis, fortalezcan el Proyecto Cultural Excelencias iniciado a mediados del año 2008 por nuestro grupo.

José Carlos de Santiago

Director General / Managing Editor

Art by Excelencias puts its sight on the fine arts to address, in an updated fashion, the ongoing developments and their influence in the Americas and the Caribbean, such as the Central American Isthmus Biennial, the La Joven Estampa Engraving Prize –planned by Casa de las Americas– the Ninth Video & Media Arts Biennial in Chile, and the Tenth International Biennial in Cuenca, the latter featuring valuable information contributed by its head curator, Jose Manuel Noceda.

As a result of the virtual approaches being spun off along the way by the *arteporexcelencias.com* weekly newspaper –it boasts over 40 issues posted on the Internet– coupled with the frequent exchange with specialized readers and systematic feedback provided by critics and professionals, we have set out to give more hype to major artistic expressions –usually pushed into the background– like architecture and graphic design. This time around, the topic has been brought up through an interview with one of the region's fine art icons, Brazil's Cildo Meireles, during an individual exhibition stretching from now until January next year in Mexico.

We want these novelties –together with the traditional sections dealing with reflections and analysis– coming in the third issue of our magazine to strengthen the Excelencias Cultural Project our group started out in the summer of 2008.

DIRECTOR GENERAL JOSÉ CARLOS DE SANTIAGO **EDITOR JEFE** DAVID MATEO **CORRESPONSAL PERMANENTE EN CUBA** MARÍA CARIDAD GONZÁLEZ NICOLAU **DIRECTOR DEL PROYECTO DE ARTE EXCELENCIAS** FRANK PÉREZ ÁLVAREZ **EDITORA ASISTENTE** CHARO GUERRA **DISEÑO GRÁFICO** RÍO **TRADUCCIÓN** JORGE COROMINA **COORDINACIÓN** JULIET AGUILAR CEBALLOS **DIRECTOR COMERCIAL DE ARTE EXCELENCIAS** JORGE GÓMEZ DE MELLO **COLABORACIÓN EDITORIAL** AGENCIA INFORMATIVA LATINOAMERICANA PRENSA LATINA S.A. **FOTOGRAFÍA** JOSÉ LUIS DÍAZ MONTERO **PUBLICIDAD** MAYDA TIRADO (LA HABANA) Y CELINA DE LAS HERAS (MADRID) **SUSCRIPCIONES Y ATENCIÓN AL CLIENTE** YOLANDA CASCO TEL.: + 34 (91) 556 00 90. TEL.: + 53 (7) 204 81 90 **ADMINISTRACIÓN** ÁNGEL GONZÁLEZ **CONSEJO EDITORIAL** YOLANDA WOOD, LESBIA VENT DUMOIS, LOURDES BENIGNI, RUFO CABALLERO, JOSÉ VILLA SOBERÓN, MANUEL LÓPEZ OLIVA.

PUBLICIDAD Y CORRESPONDENCIA ESPAÑA MADRID 28020 MADRID C/ CAPITÁN HAYA, 16. TEL.: + 34 (91) 556 00 40. FAX: + 34 (91) 555 37 64. ANDALUCÍA RAFAEL MARTÍN / TEL.: + 34 (95) 570 00 32. FAX: + 34 (95) 570 31 18 **CUBA LA HABANA** CALLE 10 NO. 315 APTO. 3 E/ 3RA. Y 5TA. MIRAMAR, PLAYA. TEL.: + 53 (7) 204 8190 AL 93. FAX: + 53 (7) 204 3481. CARIBE@EXCELENCIAS.CO.CU **MÉXICO CANCÚN** ARMANDO FUENTES RODRÍGUEZ AVE. CHICHÉN ITZÁ. MZ LT 3, EDIF. 3 DPTO. RESIDENCIAL MILENIO SM 38. C.P. 77506 TELEFAX: +52 (998) 206 8659. CANCUN@EXCELENCIAS.COM. D.F. ALEJANDRA MACIEL ALEJANDRAEXCELENCIAS@YAHOO.ES. **PUERTO VALLARTA JALISCO** CONSUELO ELIPE RAMOS CALLE FEBRONIO URIBE 100. PLAZA SANTA MARÍA 404 C. ZONA HOTELERA TEL.: +52 (322) 225 0109. CONSUELOELIPE@YAHOO.COM. **PANAMÁ** VÍA ESPAÑA, ESQ. VÍA ARGENTINA. GALERÍAS ALVEAR, OF. 304, 2DO. PISO TEL.: +50 (7) 390 8042, 229 7684. FAX: +50 (7) 390 3108. DIR.PANAMA@EXCELENCIAS.COM **VENEZUELA Y CARIBE** INDIANA MONTEZÚNIGA-MONTEVERDE TEL. Y FAX: + 58 (2) 284 65 17 INDIANAMONTEVERDE@HOTMAIL.COM / INDIANAMONTEVERDE3000@CANTV.NET **REPÚBLICA DOMINICANA** AVE. MÁXIMO GÓMEZ NO. 214, SANTO DOMINGO. REPÚBLICA DOMINICANA RD@EXCELENCIAS.COM **ARGENTINA BUENOS AIRES** JORGE HANTOUCH CALLE 11 DE SEPTIEMBRE NO. 2628 4TO. PISO. DPTO. 3. CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES. CP. 1428 TEL.: +54 (114) 778 35085. ARGENTINA@EXCELENCIAS.COM **HONDURAS** KARINA LIZETH RODRÍGUEZ TORRES COL. NUEVO LOARQUE BLOQUE 1 C.7207. TEGUCIGALPA, HONDURAS CEL.:+ (504) 99287571. TEL.: + (504) 2267354. KARI126@HOTMAIL.COM **HOLANDA** JBC AGENCIAS JBCBV@WXS.NL **BRASIL** FÁTIMA MARTINS AVE. TANCREDO NEVES, 272, BLOCO B, SALAS 317/318. 41820020. SALVADOR, BAHÍA, BRASIL TELF.: +55 (71) 3450-5347. FAX: --+55 (71) 3431-9781. FATIMA@COMUNICATIVAASSOCIADOS.COM.BR **ALEMANIA** FERNANDO PARDO RION MÖRIKSTRASSE 67 70199 STUTTGART TEL: +49 (0)711 2620 900 FAX:+49 (0)711 2620 901 E-MAIL:KARIBIK@EXCELENCIAS.DE **E-MAIL** EXCELENCIAS@EXCELENCIAS.COM. CARIBE@EXCELENCIAS.COM **DEPÓSITO LEGAL** M-17340-1997 EDITA ELA. C/ CAPITÁN HAYA, 16, 28020 MADRID (ESPAÑA) **FOTOMECAÁNICA E IMPRESIÓN** LA NUEVA. CREACIONES GRÁFICAS. TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS. LOS CONTENIDOS DE ESTA PUBLICACIÓN NO PODRÁN SER REPRODUCIDOS, DISTRIBUIDOS, NI COMUNICADOS PÚBLICAMENTE EN FORMA ALGUNA SIN LA PREVIA AUTORIZACIÓN POR ESCRITO DE LA SOCIEDAD EDITORA ELA. EXCELENCIAS TURÍSTICAS DEL CARIBE ES UNA PUBLICACIÓN PLURAL. LA DIRECCIÓN NO SE HACE RESPONSABLE DE LA OPINIÓN DE SUS COLABORADORES EN LOS TRABAJOS PUBLICADOS, NI SE IDENTIFICA CON LA MISMA. SUPLEMENTO ESPECIALIZADO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LAS AMÉRICAS Y EL CARIBE DEL GRUPO EXCELENCIAS.





6

CILDO MEIRELES
CONTRA LAS IDEAS HEGEMÓNICAS EN EL ARTE

Against hegemonic ideas in art

SONIA SIERRA ECHEVERRY (Colombia-México) Periodista / soniasierra_echeverry@hotmail.com

A cuenta y riesgo /
All by oneself

18

¿SE ACABÓ EL ABUSO?

Does the abuse stop here?

POR RUFO CABALLERO (Cuba) Doctor en Ciencias del Arte y ensayista / ensayo@cubarte.cult.cu

22

EL BORDE Y EL LÍMITE: LA OBRA DE LIBIA POSADA

The edge and the boundary: Libia Posada's work

MAGALY ESPINOSA (Cuba) Crítica de arte y presidenta de la Sección de Crítica UNEAC / pensamiento@cubarte.cult.cu

30

MOVIDA EN CENTROAMÉRICA

There's something going on in Central America

NELSON HERRERA YSLA (Cuba) Crítico de arte y curador / ysla@cubarte.cult.cu

40

LA JOVEN ESTAMPA

La Joven Estampa

NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO (Cuba) Especialista Casa de las Américas / nahela@casa.co.cu

el libro / *the book*

50

OTRO (NUEVO) ATAJO A POGOLOTTI

Another (new) shortcut to Pogolotti / 51

AXEL LI (Cuba) Crítico de arte / saintpaullia2@yahoo.es

53

COLOR Y LUZ CON ALMA

Soulful color and light / 54

PEDRO DE ORAÁ (Cuba) Artista de la plástica, escritor y crítico de arte / poraa@yahoo.com

56

ALFARO: MEMORIA RITUAL

Ritual memory / 57

GLADYS LARA ROMERO (Colombia) / glara@terra.com.co

el archivero /
the archivist

62

UN GALLEGO EN EL CARIBE

A Galician in the Caribbean

POR JOSÉ VEIGAS (Cuba) Investigador / monte@cubarte.cult.cu

66

LAND. MUESTRA DEL CARTEL URUGUAYO

An exhibit of Uruguay posters

SEBASTIAN ALONSO / MARTIN CRACIUN (Uruguay) Diseñadores gráficos / svelazco@gmail.com
Coordinación: Pepe Menéndez / pepeylaura@cubarte.cult.cu



30

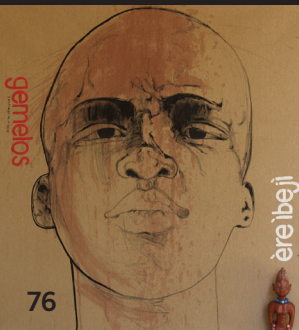


40

Doble Impresión



70



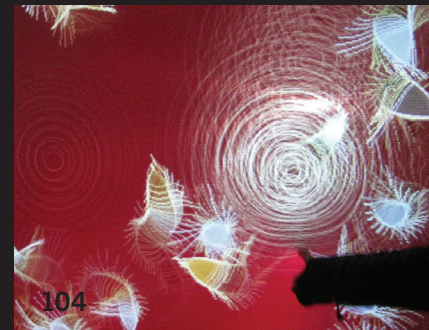
76



82



90



104

En cubierta:
Eureka/Blindhotland, 1970-1975 / Cildo Meireles
Instalación / Fotografía de Wilton Montenegro



70

RASTROS LOCALES

Local traces

JUSTO PASTOR MELLADO (Chile) Crítico de arte y curador / justomellado@yahoo.com

74

CONECT-ART: EL ARTE EN LA RED

Art on the Web

NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO

76

AGBÓN ILÉ

Agbón Ilé

HILDA MARÍA RODRÍGUEZ ENRÍQUEZ (Cuba) Artista de la plástica y curadora / hildamaria45@cubarte.cult.cu

82

PRESERVAR LA ARQUITECTURA MODERNA EN EL CARIBE

Preserving The Caribbean's Modern Architecture

EDUARDO LUIS RODRÍGUEZ (Cuba) Arquitecto y editor de la revista *Arquitectura Cubana* / eluis@cubarte.cult.cu

90

X BIENAL DE CUENCA. REALIDAD Y NUEVOS TIEMPOS

Tenth Cuenca Biennial. Reality and new times

CHARO GUERRA (Cuba) Escritora y editora / mariaga@enet.cu

104

9na. BIENAL DE VIDEO Y ARTES MEDIALES. CHILE 2009

Ninth Video & Media Art Biennial. Chile 2009

CAROLINA LARA B. (Chile) Periodista. Licenciada en Estética / carola.larab@gmail.com

la caricatura /
the caricature

112

ROGELIO NARANJO

COORDINACIÓN: ARES (Cuba) Humorista gráfico / www.areshumour.com

LOS MARCOS, COMO LAS FRONTERAS, LE ESTORBAN A Cildo Meireles. Por eso no hace cine, género que tanto le interesó 40 años atrás: sucede que el cine tiene que concluirse siempre en un mismo formato y no es un arte posible de disfrutar con el gusto, el tacto o el olfato. Es por eso también que Meireles no escribe: el alfabeto, las palabras, son finitas... En cambio, las artes plásticas –no sólo las visuales– le resultan poderosas, ilimitadas, libres del método y ajenas, por principio, a lo que llama “escenas hegemónicas”. Meireles, por ejemplo, imagina un país tan estrecho que nadie quepa dentro de él, por lo que sus ciudadanos se verán obligados a vivir al lado –cual población exiliada–; un país exiguo donde todo tendrá que ser operado desde fuera. Ese proyecto le sirve para reiterar su nula fe en las fronteras y hablar de la escala, uno de los motivos que encierran sus obras, tan diversas en tamaño, como en sensaciones y posibilidades. La ciudad de México, en específico el recién abierto Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), es la única sede en América de una muestra antológica del artista brasileño de 61 años que exhibieron ya la Tate Modern de Londres –organizador de toda la exposición–, y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Durante su visita, el artista asistió atento a la reconstrucción minuciosa de cada obra, el paso a paso de cómo cobraron vida esas piezas que hoy día huelen, caminan, escuchan, miran, oyen y tocan espectadores niños y adultos. En la Universidad Nacional Autónoma de México, Meireles habló en entrevista sobre la evolución y los motivos de su obra, así como del arte actual y de sus futuros proyectos.

FRAMES, AS MUCH AS BORDERS, BUG CILDO MEIRELES. That's why he doesn't make movies despite the interest he once had in it 40 years ago. The point is films usually end with a similar format and is not a form of art you can enjoy through taste, touch or smell. That also explains why Meireles is not a writer: the alphabet, words are finite... However, the fine arts –not only the visual arts– are to him very powerful, unlimited, free of style and a complete stranger to what he calls “hegemonic scenes.” For instance, Meireles imagines a country so narrow that nobody fits in it, so its citizens are bound to live next to it –like an exiled population. A country so meager everything must be operated from outside. That project serves him to stress his total unfaithfulness in frontiers and speak about scale –one of the motifs seen in his works, which in fact can sport different sizes and harbor countless feelings and possibilities. In Mexico City, at the recently open Collegiate Museum of Contemporary Art (MUAC is the Spanish acronym), is the only venue in Latin America that displays an anthological exhibit by the 61-year-old Brazilian artist that was already shown at the Tate Modern in London –the planner of this exhibition– and the Barcelona Museum of Contemporary Art (MACBA). During his visit, the artist watched the detailed rebuilding of each and every artwork, the step-by-step process that breathed life into pieces that today smell, walk, listen, look, hear and touch both children and youngsters. At the Mexico National Autonomous University, Mr. Meireles talked about the evolution and motifs of his works, as well as about today's arts and the projects he has in store.

SONIA SIERRA ECHEVERRY

cildo meireles

*contra las ideas
hegemónicas en el arte*

against hegemonic ideas in art



Usted ha dicho que un libro de Francisco de Goya que conoció a los 12 años resultó fundamental, ¿qué le atrajo de Goya exactamente?

No sé. La fuerza del dibujo, la belleza plástica y los temas también. Hace dos o tres años, yo estaba en Nueva York y fui a ver una exposición suya en Frick Collection, las últimas cosas que hizo cuando huía de España a Francia, y eran pinturas esmaltadas y dibujos, pequeñitas todas, tres por cinco centímetros, seis por cuatro, pero extraordinariamente fuertes como siempre; siempre me asombra Goya.

¿Pensó alguna vez dedicarse exclusivamente al dibujo y a la pintura?

Yo inicié con el dibujo. Goya fue un motivo fuerte para hacer dibujo, pero también por las circunstancias: el dibujo no es caro de hacer, es barato. Entonces a partir de los quince años empecé

a dibujar sistemáticamente, a estudiar con Félix Alejandro Barrenechea, un peruano que dirigió el Taller Libre de la Fundación Cultural, en el Distrito Federal. Fue una figura fundamental para mí; hizo su vida artística en Lima como aprendiz pirotécnico y después fue a estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires. Llegó a Belo Horizonte, en 1955, se casó con una mineira, una brasileña, luego en el 57 fue a vivir en Brasilia, donde dirigió el Taller. Y fue en el 63, después de ver una exposición que llegó a Brasilia, una exposición muy importante en mi vida, las máscaras de la colección de la Universidad de Dakar, Senegal, cuando empecé a trabajar y trabajar.

Trabajar alrededor del arte...

Dibujar. Siempre me gustó mucho dibujar, pero a partir de esa exposición ya empecé a tomarlo más en serio, ver-

daderamente a aplicarme. Luego en el 65 hice dibujos, pintura, aunque no fue mucha pintura en esa época. La pintura es una religión, una cosa aparte.

¿En qué sentido la pintura es religión?

Es una actividad que tiene sus rituales, tiene tiempo propio, en fin, sobre todo una relación muy diferente. El dibujo es una cosa más eléctrica, más instantánea. Es un paso de la idea hacia la materialidad; en una instalación se empieza con una idea vaga que luego hay que ir detallando: dónde va cada cosa, qué tamaño; es más lento.

En 1965 pasó por Brasilia un importante escultor, Mario Cravo Junior, que en aquel momento era el director del Museo de Arte Moderno de Bahía, Salvador, y cuando vio mis dibujos me invitó a exponer; al año siguiente, en enero, hice mi primera exposición individual. Después de eso fui a Río, entré



You've said a book on Francisco de Goya that you read when you were 12 years old played a fundamental role. How did Goya reel you in exactly?

I don't know. The strength of the drawings, the plastic beauty and the themes, too. A couple of years ago I was in New York and I visited a Goya exhibit at the Frick Collection. It was about the last things he did when he was fleeing from Spain to France, and those were glazed paintings and drawings, very tiny all of them, just an inch by half an inch, six by four, yet as extraordinarily strong as ever. Goya never stops amazing me.

Did you ever think of exclusively dedicating yourself to drawing and painting?

I started drawing. Goya became a mighty motif for my drawing, but so were the circumstances: drawing is cheap. So, since the age of 15, I started drawing on a regular basis. I studied with Felix Alejandro Barrenechea, a Peruvian who led the Cultural Foundation's Free Workshop in the Federal District. He was a major figure for me. He developed his artistic career in Lima as a pyrotechnic apprentice and then attended the National School of Fine Arts in Buenos Aires. He came to Belo Horizonte in 1955, married a local, a Brazilian, and then in 1957 he moved to Brasilia where he led the workshop. It was back in 1963, after watching an exposition that came to Brasilia, a very important exhibit in my life, the masks of the University of Dakar collection from Senegal, when I really began to work and work.

Work on the arts?

Drawing. I always liked drawing. But following that exhibition I began to take

drawing more seriously, to dedicate myself to it indeed. Then in 1965 I made drawings, paintings, though not so much painting at that time. Painting is a religion, a completely different thing.

In what sense is painting a religion?

It's an activity with some rituals of its own, with a timing of its own, especially a very different kind of relationship. Drawing is more electric, more instantaneous. It's a step from the ideal to the materiality. An installation kicks off on a vague idea that later on takes shape, in which everything fits in a particular place, in a size. It's a slower process.

In 1965 a major sculptor traveled to Brasilia, Mario Cravo Junior, who at that time was the head of the Museum of Modern Art in Bahia, Salvador. And when he saw my drawings, he invited me to put on an exhibit. The following year, in January, I made my first personal exhibition. Right after that I traveled to Rio, I was admitted at the National School of Fine Arts in 1968, but I remained there for just a couple of months. I'd already started the *Virtual Spaces* series, the sketches, the projects, and I decided to move to Paraty, a colonial town rich in World Heritage sites and landmarks, right between Rio and Sao Paulo. That was the city where most of the gold and the diamonds were shipped from Minas Gerais off to Portugal.

How did you cut your teeth in the other formats?

Because my drawing began as a result of that exposition out of Dakar, for the elegance and the strength of the masks from the African civiliza-

tions. Until July 1968 when I moved to Paraty, I wanted to have a change of mind, but my voice was tangled up with other expressionist and figurative stuffs. I felt the need to isolate myself and settle down, as if I were in a biology lab ready to watch a cell. That's sort of what I did with my ideas. Then a number of factors led me to making use of the Euclidian space model, I mean, a corner (he refers to the Cantos series, meaning Corners), embracing three octagonal projection plains. Following *Virtual Spaces*, I started working on the *Virtual Volumes* series, and finally on the *Occupations* series.

From that moment on, my works implied a corporal action of which I've concluded three projects until now. I started several projects in the 1970s, including *Tiradentes*, the monument totem, followed by *Insertions in Ideological Circuits*. I began *Eureka/Blind-hotland*, *Blind Mirror*. Those were very productive years and very different things.

In 1970, Meireles created Tiradentes, a performance in which he alluded to the torturing and killing of political prisoners, a piece in which ten hens were tied up live to a wooden stake, sprinkled with gasoline and burned to death. Will you be prepared to do something like Tiradentes now?

At that moment the army was doing just that to the people, to youngsters in their 20s who were being detained, tortured, killed and maimed. There was fear because people in their 20s were being jailed and murdered by the power of a right-wing, bloodthirsty brigadier who used to tie them up in a place. There was something curious. When I made that piece it was the Tiradentes week and there was an exhibition put on by a museum in Belo Horizonte, the Palace of the Arts, for the celebration of Joaquim Jose da Silva Xavier's anniversary, a.k.a. Tiradentes, an independence fighter whose body had been tied up to four horses and chopped off to pieces down the streets. The army was trying to get a hold on his figure, to make the most of him because he was a symbol of liberation in Brazil. So,

en el 68 a la Escuela Nacional de Bellas Artes pero me quedé dos meses; ya había iniciado la serie de *Espacios virtuales*, las maquetas, los proyectos y decidí irme a vivir a Paraty que es una ciudad colonial, muy rica, Patrimonio de la Humanidad, entre Río y São Paulo. Fue la ciudad donde salía la mayor parte del oro y de los diamantes de Minas Gerais para Portugal.

¿Cómo da el paso a los otros formatos?

Porque el dibujo empezó a causa de esa exposición de Dakar, por la elegancia y la fuerza de las máscaras de las culturas africanas. Hasta que en el 68, en julio, me fui a Paraty. Yo quería cambiar de ideas, pero mi voz estaba muy mezclada con otras cosas, expresionistas, figurativas. Sentí necesidad de aislar y fijar, como en un laboratorio de biología, como si fuera a observar una célula. Fue un poco lo que hice con las ideas, luego algunos factores me llevaron a utilizar el modelo euclidiano de espacio, es decir un rincón (se refiere a la serie *Cantos: Rincones*, en español), con tres planos de proyección octogonales. Ahí entró el volumen. Luego de los *Espacios virtuales* empecé una serie de *Volúmenes virtuales* y, finalmente, *Ocupaciones*.

A partir de ahí, fueron trabajos que implicaban una acción corporal, de los cuales realicé tres proyectos hasta hoy. Hice varios proyectos en los 70, incluso “Tiradentes, el tótem monumento”, luego “Inserciones en circuitos ideológicos”; inicié “Eureka/Blindhotland”, “Espejo ciego”. Fueron años muy productivos y cosas muy diferentes.

En 1970, Meireles creó “Tiradentes”, un performance donde aludió a la tortura y muerte de los presos políticos, una pieza en la cual diez gallinas vivas fueron atadas a una estaca de madera, luego se les roció gasolina y se les quemó. ¿Volvería a hacer hoy una obra como “Tiradentes”?

Pero en ese momento los militares estaban haciendo eso con gente, a jóvenes de 20 años los estaban aprensando, torturando, matando, descuartizando. Había ese miedo, porque a los 20 años eran presos y asesinados por

el poder de un brigadier de derecha, sanguinario, que los ataba a un sitio. Hubo una cosa curiosa, cuando hice la pieza era la semana de *Tiradentes*, fue para una exposición que inauguraba un museo de Belo Horizonte, Palacio de las Artes, en la fecha en que se conmemoraba el aniversario de Joaquín José da Silva Xavier, o *Tiradentes*. Un independentista que fue descuartizado con caballos por las calles, hasta destrozarlo, y los militares estaban intentando apropiarse de él, querían sacar partido, era un símbolo de liberación en Brasil. Entonces también hice la pieza por eso; era fuera del museo, en la inauguración de la exposición. En el momento en que la hacía, un amigo mío sacaba fotos, y es la única documentación que hay de la pieza.

Una persona se aproximó a mí, en ese momento yo tenía 22 años, y me preguntó “¿usted es el autor de esta pieza?” “Sí”. Yo esperaba una agresión, pero me felicitó. Se presentó, era el presidente de la Sociedad Protectora de los Animales de Belo Horizonte. Fue un *confort*, porque yo sabía que era un trabajo que no volvería a hacer, pero en aquel momento era muy importante hacerlo. Luego, al día siguiente, hubo un acto lleno de autoridad y políticos, con el presidente de la República, el dictador, y todos los de Arena, porque trasladaron simbólicamente la capital de Brasil para Ouro Preto, donde vivía *Tiradentes*. Se leía después en un reportaje que un congresista hizo allí un discurso muy fuerte contra la exposición denunciando, sobre todo, la pieza. El periodista acabó el reportaje diciendo que terminados los discursos fue servida la comida, que era pollo en su sangre. Fue un poco irónico.

¿Cuándo y cómo decidió responder con el arte a ese contexto político?

Cuando en el 67 empecé a hacer una cosa geométrica, matemática, yo estaba muy interesado en saborear eso, mi producción era muy formalista, pero en cuanto a individuo ciudadano, estudiante, yo participaba de las contestaciones, de las confrontaciones como la mayoría de mis colegas y amigos. En mi trabajo, como justamente

yo había salido del caos, encontré el rumbo, la dirección que me gustaba, que me daba placer, entonces seguí procurando mantener el trabajo fuera de toda esta dinámica, hasta el 69, poco después del acto institucional donde la dictadura suprimió todas las libertades individuales. Era poder pleno. Hubo una exposición con artistas, cinco en cada categoría, escultores, pintores, grabadores, arquitectos. Se iba a seleccionar con esa exposición la participación de Brasil en la Bienal de Jóvenes de París y yo fui uno de los seleccionados. Pero horas antes de la exposición la policía política cercó el museo, el jefe de la operación, un coronel, subió para hablar con el director del Museo de Arte Moderno de Río, Mauricio Roberto, que era un arquitecto, y le dio tres horas para que desmontara toda la exposición. Además intentó procesar a todos los participantes. Ese episodio generó una gran reacción, con un boicot internacional a la Bienal de São Paulo. Incluso salió una carta de Gordon Matta-Clark en la que se solidarizaba con nosotros.

El año 70 para mí fue un año muy productivo, hice varios trabajos; finales del 69 también, participé en un salón en el Museo de Arte Moderno de Río, me gané el gran premio que era un viaje Río-París-Nueva York. Me quedé durante el año 70 todavía en Río. Pasaron muchas cosas, fue mi primera exposición fuera de Brasil (*Information*, colectiva en el MoMA). En ese momento estaba un poco gastado, con coraje, huyendo del dibujo, tenía que pagar las cuentas, me dediqué a tres o cuatro proyectos, seguí trabajando en “Eureka”, y en las “Inserciones de circuitos antropológicos”. Se puede considerar a los 70 como seminal. Muchas cosas vienen de ahí. Es la base para trabajos que quise desarrollar después.

¿Siguen siendo los motivos fundamentales de su obra los que tenía entonces? ¿Cuáles son esos motivos?

No sé cuáles son. Hay algunas cosas que puedo notar: el espacio en general, el tiempo que lo puede resumir todo, quizá la escala: esa cosa entre lo infinitamente grande y lo infinitamente



Desvío al rojo II / Entorno, 1967-1984
Detour to Red II / Environment

I did that piece because of that too. It was outside the museum, during the exposition's grand opening. A friend of mine was taking snapshots as I was doing the act, and that's the only documentation we have of it now.

Someone came up to me –I was 22 years old at the time– and asked me, “are you the author of this piece?” I said, “yes.” I was expecting some kind of aggression, but instead he congratulated me. He introduced him and he was the chairman of the Animal Protecting Society in Belo Horizonte. I felt relief because I knew that was a work I wouldn't do again, yet it was very important to do it at that time. The following day there was a rally full of authorities and politicians, including the President of the Republic, the dictator and everybody from Arena, because they'd symbolically moved the Brazilian capital to Ouro Preto, where Tiradentes once lived. A news report after that said a congressman delivered a speech right on the spot, blasting the exposition, especially that

piece of mine. The journalist wrapped up his report saying that the meal was served right after the speeches, and it was chicken in their own blood. Somewhat ironic, wasn't it?

When and how did you decide to use the arts to answer back to this political context?

When in 1967 I started making this geometrical, mathematical thing, I was very interested in tasting that. My works were way too formal, but as far as my condition as a citizen and a student was concerned, I used to join the marches and take part in the confrontations, just like most of my classmates and friend used to do. As to my work, I'd just stepped out of the chaos, I found the way, the path I wanted to take, the one that gave me pleasure. So, I decided to keep my work away from all this dynamics until 1969, shortly after that institutional act whereby the dictatorship banned all civil liberties. It was sheer power. There was an exhibit with artists, sculptors, painters, en-

gravers and architects. That exhibition had been summoned to handpick the Brazilian representation for the Youth Biennial in Paris, and I was one of the guys who were selected. However, a few hours before the exposition, the political police surrounded the museum and the chief of the operation, a colonel, went up to talk with the director of the Museum of Modern Art in Rio, Mauricio Roberto, who was an architect, and he gave him a three-hour deadline to dismount the exposition. He also tried to indict all the participants. That episode led to a tremendous reaction, including an international boycott against the Sao Paulo Biennial. Even Gordon Matta-Clark sent a letter of solidarity with all of us.

1970 was a very productive year for me. I made a number of pieces, and so was in late 1969 when I attended a hall at the Museum of Modern Art in Rio, I grabbed several prizes, including a trip to Paris and New York. I stayed in Rio all through 1970. Many things happened. I made my first exhibit outside Brazil (*Information*, a collective expo at the MoMA). I was kind of a little worn out at the time, angered, walking away

Babel, 2000 (montaje) / Mounting of *the Babel* piece
Fotografía / Photography Wilton Montenegro



Las infinitas posibilidades del rojo; un laberinto de vidrios, cercas y todo tipo de barreras; una torre de radios multicolor; un cuarto donde el piso de talco acaricia pero la oscuridad asusta; una obra tan diminuta como la uña de un niño pero que guarda la memoria de un mito; la mezcla de 27 canciones de los Beatles que fueron número uno... Son las piezas: "Desvío al rojo", "A través", "Babel", "Volátil", "Cruz del sur", "Liverbeatlespool".

Las anteriores son algunas de las piezas incluidas en la antología *Cildo Meireles*, sin dudas una muestra inolvidable, imprescindible, que hasta enero de 2010 se puede ver en la ciudad de México. El artista hubiera querido traer también "Misiones", que sí estuvo en la Tate Modern, sin embargo no fue posible por "razones" de presupuesto. Pero entrar a esta muestra es la mejor forma de entender los motivos que Meireles tiene a la hora de crear: no hay límites a su arte, no hay fronteras; las obras no se cierran.

Cildo Meireles nació en Río de Janeiro en 1948. Es autor de dibujos, acciones plásticas, grandes instalaciones y objetos. A comienzos de su carrera también trabajó en escenografías teatrales y piezas cinematográficas; dirigió la revista *Malasartes*. Ha desarrollado obras que rechazan el racionalismo y que exploran lo sensorial en un sin igual diálogo con el espectador. Su obra ha sido reconocida con premios como el Velázquez a las Artes Plásticas 2008, que le otorgó el Ministerio de Cultura de España, y el Ordway, en los Estados Unidos.

Meireles se acerca con su obra a asuntos muy diferentes de las sociedades, critica o refiere temas como el consumo, los mitos, la comunicación, la geografía, la represión. Vive y trabaja en Río de Janeiro.

En 2010, en Murcia, España, Cildo Meireles, Francis Alys y otros seis artistas, harán un "Dominó caníbal", obra con curaduría de Cuauhtémoc Medina, en el marco del Proyecto de Arte Contemporáneo PAC 2010. Piezas basadas en tres ejes: recordar, respetar y repetir; cada creador hará un proyecto tomando como punto de partida la obra realizada por el anterior.

LA INTENCIÓN DE ABRIR EL CAMPO DE ARTE A OTROS SENTIDOS QUE NO SEAN LOS PURAMENTE VISUALES

THE INTENTION OF OPENING THE FIELD OF ART TO SENSES OTHER THAN THOSE PURELY VISUAL

pequeño. Buscar trabajar con materiales que son al mismo tiempo símbolos y materia prima; el dinero es un ejemplo, pero también la caja de cerillas es un símbolo, los huesos, las ostias católicas, el olor del gas. Empiezo los trabajos con una cosa familiar para a partir de ahí derivar. Creo que también es... la intención de abrir el campo de arte a otros sentidos que no sean los puramente visuales. Esto es una característica muy fuerte en la producción brasilera desde finales de los años 50 con Ligya Clark y Hélio Oiticica, dos artistas oriundos del neoconcretismo.

De este siglo XXI, ¿qué símbolos le interesan?

...Si hay nuevos símbolos, pero eso nunca es una decisión así. Pasa un poco naturalmente. Si la cosa viene y se transforma en una pieza, en un trabajo, óptimo, muy bien; pero si no, tampoco me inquieta.

El cine es un arte que para muchos reúne todas las artes, a usted le interesaba mucho en los años sesenta, ¿sigue ese interés?

En el cine no se puede utilizar el tacto, el olor, no puede usted utilizar el paladar, el gusto; y depende mucho de la electricidad. Hay una cosa que también me incomoda un poco, usted tiene que terminar en un formato, se inició no importa dónde, pero tiene que convertir aquello en un formato: la película que pasa 24 cuadros por segundo. Entonces, no sé hasta qué punto es verdadera esta afirmación de que es el que reúne todas las artes. Desde mi punto de vista son las artes plásticas las que lo hacen, esto es más sintético. En artes plásticas, a partir de un relámpago, usted puede buscar los materiales, el formato, el color. Sin

limitaciones, porque no hay un cuarto, ni un repertorio que muestre cómo se debe hacer, no hay una manera de hacerlo. En la literatura, que también tiene mucho de verdad, de una manera o de otra usted tiene que trabajar ahí con palabras y las palabras son muchísimas, pero al mismo tiempo son finitas. No puede empezar una obra literaria inventando todas las palabras, por ejemplo. Hay gente que se adecua a un código de cosas y procedimientos, a un repertorio... La plástica sí permite ese repertorio, a menos que uno llegue al llamado estilo, que es la muerte del artista. El estilo es bueno para el mercado pero ahí se acaba uno.

¿Escribe a menudo?

Sí, cuando era ingenuo. Pero a medida que el tiempo pasa para mí es más difícil encontrar cómo expresarme con palabras.

El consumo, un tema que ha llevado a diversas obras, es un asunto que define cada vez más a nuestras sociedades, ¿cómo lo percibe usted?

Quizás éste es el momento final, el estado final del capitalismo industrial, que se funda en un principio absurdo. Si fabricabas coches en una montadora hace cinco o seis años y hoy los produces en la misma montadora, en la misma cantidad de entonces, estarás pronto fuera del mercado, porque la competencia obliga a hacer cada vez más y más, no hay condición de estabilidad en el capitalismo industrial. No importa qué, hay que hacer más y más, y vender más. Pero ¿por cuánto tiempo el capitalismo industrial se fundamentará en ese principio, del crecimiento sin fin, porque todo en la Tierra es grande pero es finito? Si no hay condiciones, en algún momento eso va a

from drawing, with plenty of overdue bills to pay, so I devoted myself to three or four projects. I kept on working on *Eureka* and *Insertions of Anthropological Circuits*. The 1970s can be considered as a seminal period. Many things spun off from there and those years were the underpinnings of the work I wanted to develop afterwards.

Are the main motifs of your works now the same ones you had then? What are those motifs?

I don't know them. There are certain things I can notice: the space overall, the time that can summarize everything, maybe the scale, that thing standing between the endlessly big things and the endlessly small stuff. Getting down working with materials that serve as symbols and raw materials at the same time. Money is a good case in point, but so are matchboxes, bones, catholic hosts, or reeking gas. I start my work with a familiar thing, something to derive from. I believe it's also about the... intention of opening the field of the arts to other senses other than the eyes. That's been very characteristic of Brazilian creation since the late 1950s with the likes of Ligya Clark and Helio Oiticica, two artists who hail from the neo-concretism.

What symbols of the 21st century are you interested in?

...there are new symbols, but that's never a decision, not just like that. It kind of happens naturally. If something comes and turns itself into a piece, into a work. That's great. If it doesn't, that doesn't bother me either.

Cinema is an art that, for many, it embraces all the arts. You were very interested in filmmaking back in the 1960s. Are you still interested?

You can't use touch or smell in moviemaking; you can't taste things, and it depends heavily on electricity. There's something else that bugs me a little: you have to end in a format. It all began somewhere, nobody cares, but you have to bring it to a close in a format: the film that runs through 24 frames per second. Then, I don't know how

true this assertion really is, I mean, that cinema embraces all the arts. From my standpoint, the fine arts do embrace all the arts, and this is more synthetic. In the fine arts, beginning with a lightning bolt, you can look for the materials, the format, the color. There are no limits because there's neither a room nor a repertoire that shows you how you must get the thing done. There's not only one way to do it. In literature, which holds plentiful truth as well, in one way or another you have to work with words. It's true there are lots and lots of words to choose from, but they are finite. You can't start a literary play, for instance, by making up all the words. There are people who fit themselves in a certain code of things and proceedings, who cling to a repertoire... The fine arts do allow for that repertoire, unless you reach out to the so-called style, which is the demise of any artist. Style is good for the market, but that's the end of the road for the artist.

Do you write every so often?

Yes, I did when I was naïve. But as time rolled on it became harder and harder for me to find ways to express myself in words.

Consumption, a topic you've used for many of your works, is increasingly defining our societies. What do you make of it?

Perhaps this is the final moment, the final stage of industrial capitalism that banks on an absurd principle. If you used to make cars in assembling lines some five or six years ago, and now you keep churning out cars in the same assembling lines and in the same numbers you did in the past, you'll soon be out of the market because competition forces you to make far more cars each time. There's no condition of stability in industrial capitalism. No matter what, you just have to make more and more, and sell more and more. But, how much longer will industrial capitalism hinge on that principle of endless growth, because everything on the face of the Earth is huge, but is not endless? If there are no conditions, this is going to explode at anytime. Maybe the worst

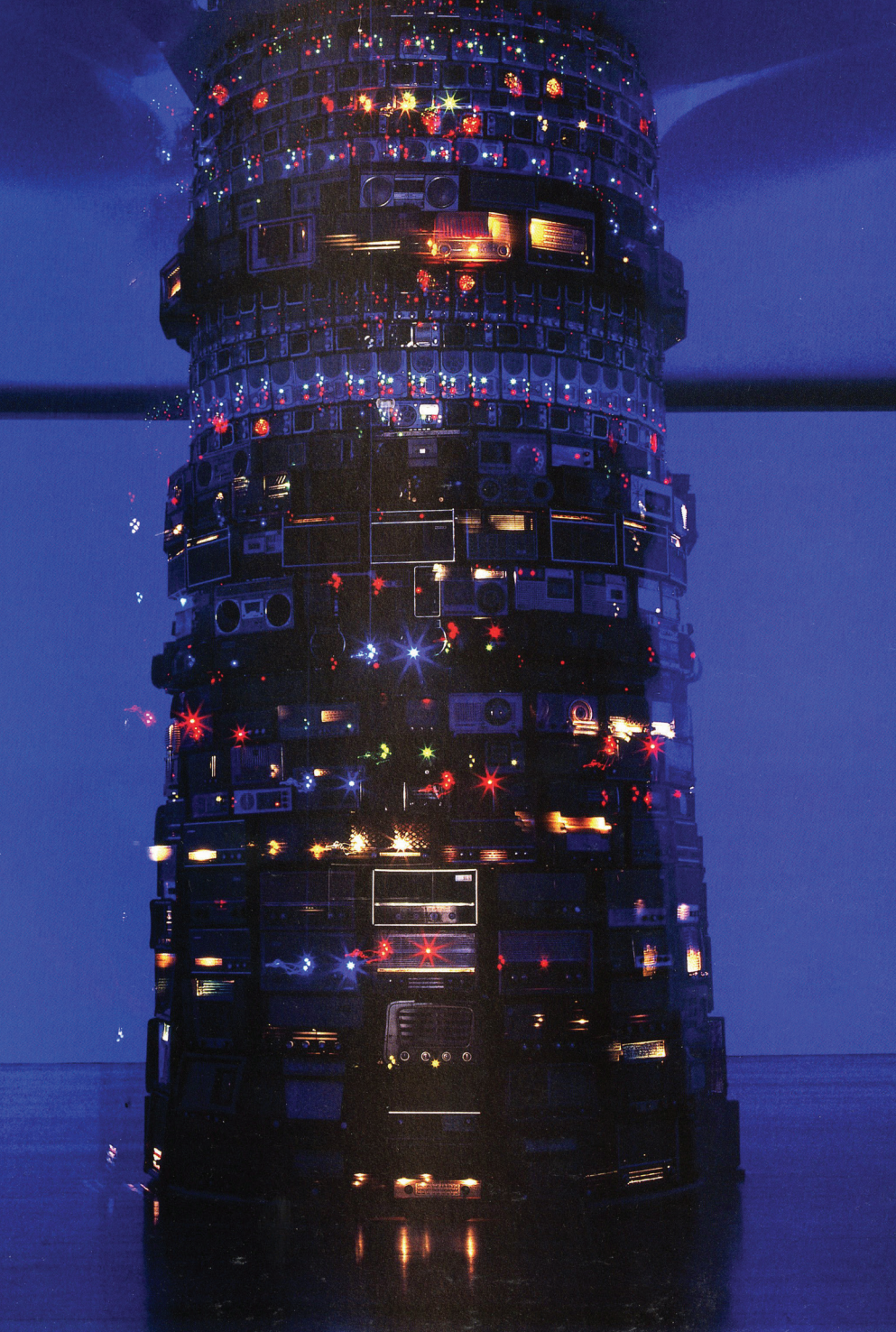
thing about consumption is its relationship with the continuous expansion of the population. I believe demographics is the root of many of the problems that have begun to hit us hard today. That much is true, it's a logarithmical growth we're talking about, rather than a geometrical growth, and food, water and jobs will be scarcer with each passing year, while our problems to manage things will continue to grow as well.

In this sense, how do you see Latin America?

To me, it's been quite long since Latin America is an idea in future realization. There was an original population, there were contacts, an invasion –the colonization. So, we share a common colonial past and, therefore, the ideal of Latin American integration is something that could come to pass in the future. I've always been bored about this country and frontier thing. We're all united in only one country called Earth, but the idea of borders, chauvinism has always been very boring to me. I have a project: I want to imagine a country so narrow that nobody fits in it, so its citizens are bound to live next to it –like an exiled population. A country so meager everything must be operated from outside. That has to do with scales. Brazil has always been in a singular position in front of South America because we have historically had three very strong barriers: the Andes, the jungle and the tongue.

How do you define yourself as a spectator of the art being created today?

I'm not methodic. I'm not when it comes to working and I'm not as a spectator. I enjoy that a lot. I believe in random. I don't program myself to watch exhibitions, yet there are times when I find things I like a lot; I'm just that lucky. It's also a nonsystematic relationship. Back in the 1970s I lived traveling between France and Brazil, so in that sense I'd sort of a stroboscopic relationship, like flashing lights, like a rut, a movement, or just when you watch an image in a clipped screen and there are empty spaces to be filled. I seldom go to a place to watch an



Babel, 2000 / Fotografía / Instalación / Installation
Photography Wilton Montenegro

**PARA MÍ HACE MUCHO TIEMPO AMÉRICA LATINA ES
UNA IDEA QUE SE REALIZA EN EL FUTURO**

**TO ME, IT'S BEEN LONG SINCE LATIN AMERICA IS AN
IDEA THAT GETS REALIZED IN THE FUTURE**

The endless possibilities of red; a glassy maze, fences and all kinds of barriers; a motley radio tower; a room where the talc floor caresses the feet, yet the darkness is frightening; a piece so small like a child's fingernail that cherishes the memory of a myth; the mixture of 27 Beatles songs that hit the top of the charts... They are the pieces: *Detour to Red*, *Throughout*, *Babel*, *Volatile*, *Southern Cross*, *Liverbeatlespool*.

The above are some of the pieces included in the *Cildo Meireles* anthology, no doubt an unforgettable and indispensable exhibit that can be seen in Mexico City all through 2010. The artist would have also wanted to bring *Missions*, exhibited at London's Tate Modern, however, budgetary reasons ended up standing in the way. Yet entering this exposition is indeed the best way to cotton on to Meireles' reasons when it comes to creation: there are no limits for his art, no borders. The artworks are never closed.

Cildo Meireles was born in 1948 in Rio de Janeiro. He has authored drawings, plastic actions, huge installations and objects. At the onset of his career, he also worked in set design for plays and movies. He headed the *Malasartes* magazine. He's created pieces that reject rationalism and explore the sensorial in a peerless dialogue with the spectator. His works have grabbed such honors as the 2008 Velazquez Fine Arts Award granted by Spain's Ministry of Culture, and the Ordway Award in the U.S.

Through his works, Meireles draws a bead on societies, criticizes or refers to such topics as consumption, myths, communications, geography, repression. He lives and works in Rio de Janeiro.

In 2010 in Spain's Murcia, Cildo Meireles, Francis Alys and six other artists will make a "Cannibal Domino," a piece curated by Cuauhtemoc Medina for the PAC 2010 Contemporary Art Project. They'll create pieces based on three axes: remembrance, respect and repetition. Each creator will come up with a project on the basis of the artwork made by his colleague.

exhibition or something like that, yet I always wind up finding a few surprises along the way.

As far as biennials are concerned, you've just taken a piece of yours to the Venice Biennial...

Whenever I've got a chance I try to attend because that's a way of recognizing the work of other artists. But I believe the biennials, large-format exhibitions like them, are troublesome because it's way too hard for the artist to show his or her work appropriately and it's hard for the spectator to watch. It's way too much and way too quick. But for the time being it seems everyone wants to stick to that model, I don't know if it's all about the lack of other choices or due to easiness.

What do you make of today's art diversity?

I think that's pretty good. I always believe I'm fighting against hegemonic scenes, whenever an art movement becomes the only thing around, and it's always the same wherever you go. I think art needs plurality, to count on artists dramatically opposite to one another, and all of them working at the same time.

Who are the artists you'd like to see?


I have a couple of favorite American artists: Chris Burden and Walter de Maria. But there're others I like very much, like Dennis Oppenheim, Alfredo Jaar, Gabriel Orozco, Francis Alys, Gordon Matta-Clark; I like Argentina's Victor Grippo, the late Grippo. In Brazil, there are some people I love to watch as well. There's a very interesting production in the field of the arts, I don't know all of them, but there's an opening, an expansion with new contributions to make. Brazil has to reinvent itself, especially after the 1950s because modernism was too committed to a European tradition. The good thing about the Portuguese is that they got mixed with our own, regardless of all the mistakes. A major Brazilian sociologist, Gilberto Frey, used to say the Brazilian culture is on the beds, on the sheets. So, that mixed race –so different to anywhere else around Latin America–

is a key player in the definition of art. The youngsters have branched out the arts. Today, Brazil has better, more matured artists, even young talents, doing very different things and I think that's something good.

What works do you have in store?

I'm going to a serigraphy exposition. Then to a sound thing about the Brazilian rivers, an invitation from Joao Fernandez, director of the Museum of Contemporary Art of Serralves in Oporto that was supposed to come through in 2008, and finally an exposition at the Queen Sofia Museum in 2011.

Do you work in a team?

Indeed I must say I'm an individualist. I can't work if my wife or my children are around... Mechanically, for the execution of something I do need the help of others, but when it comes to coming up with an idea, I need to be on my own. Preferably in a hammock. People don't believe that you're definitely working when you are swinging in a hammock. However, lying in a hammock always make lightning bolt happen... 

explotar. Quizás el peor aspecto del consumismo se relaciona con esa cosa de la expansión continua de la población. Yo creo que la cuestión demográfica es la raíz de muchos problemas que están empezando a afectarnos hoy. Esto es serio, es un crecimiento logarítmico, más que geométrico y cada vez habrá menos comida, menos agua, menos empleo y más problemas para administrar las cosas.

Y en ese sentido, ¿cómo ve a América Latina?

Para mí hace mucho tiempo América Latina es una idea que se realiza en el futuro. Hubo una población original, hubo contacto, la invasión –la colonización–, entonces tenemos un pasado común, que es colonial, y por tanto la idea de una integración latinoamericana es una cosa que puede ocurrir en el futuro. Siempre me ha aburrido esta cosa de países, de fronteras. Estamos todos en un único país que es el país Tierra, pero la idea de fronteras, el chovinismo, siempre me ha aburrido mucho. Yo tengo un proyecto: me quiero imaginar un país tan estrecho que nadie quepa dentro. Entonces todos sus ciudadanos tienen que vivir al lado, todo tendría que ser operado desde fuera, todo sería exiguo, y su población, una población exiliada de él. Eso tiene que ver con la escala. Brasil ha estado siempre en una posición singular frente a América del Sur porque tenemos históricamente tres barreras muy fuertes: los Andes, la selva y la lengua.

¿Cómo es usted en cuanto a espectador del arte que hoy se hace?

No soy metódico. En el trabajo no lo soy y tampoco como espectador. Me gusta mucho. Creo en lo fortuito, en el azar. Yo no me programo para ver exposiciones, pero a veces me encuentro cosas que me gustan mucho, tengo esa suerte. Es también una relación asistemática, por ahí en los años setenta yo viví entre Francia y Brasil, tenía en ese sentido una relación estroboscópica, como una luz intermitente, como de bache, movimiento, o cuando se pone una pantalla recortada y pasa



Cero Cruzeiros, 1974-1978 / Zero Cruzeiros
Fotografía / Photography Wilton Montenegro

una imagen y quedan como vacíos. Hoy raramente voy a un lugar para ver exposiciones o así, pero siempre acabo encontrándome con sorpresas.

Y en cuanto a las bienales, acaba de llevar una obra suya a la Bienal de Venecia...

Cuando tengo la oportunidad procuro ir porque es una manera de reconocer el trabajo de los diferentes artistas. Ahora, yo creo que las bienales, las grandes exposiciones como éstas, son problemáticas, porque es difícil para el artista mostrar apropiadamente su trabajo y es difícil para el espectador disfrutar, es mucho, es rápido. Pero hasta ahora parece que todos quieren seguir ese modelo, no sé si por falta de opciones o por comodidad.

¿Qué piensa de la diversidad del arte actual?

Yo encuentro eso muy bien. Siempre creo que lucho contra escenas hegemónicas, cuando un movimiento de arte se torna la única cosa, y por donde vas es siempre la misma cosa... creo que el arte necesita de la pluralidad, tener artistas diametralmente opuestos trabajando al mismo tiempo.

¿Cuáles son esos artistas que le interesa ver?

Tengo dos artistas americanos favoritos Chris Burden y Walter de Maria. Pero hay otros que me gustan mucho Dennis Oppenheim, Alfredo Jaar, Gabriel Orozco, Francis Alys, Gordon Matta-Clark; me gustaba mucho Víctor Grippo, el argentino, que ya murió. En

Brasil hay gente que me gusta mucho también. Hay una producción muy interesante en arte. No conozco a todos, hay allí un abrirse, una expansión del campo, con nuevos aportes. Brasil tuvo que inventarse, sobre todo a partir de los años 50, porque el modernismo estaba muy comprometido con una tradición europea; lo bueno de los portugueses es que, con todos los errores, se mezclaron más con lo nuestro. Un importante sociólogo brasileño, Gilberto Frey, decía que la cultura brasileña se encuentra en los lechos, en la cama, entonces ese mestizaje distinto al de otros países de América Latina es un factor importante para la definición de ese arte. Los jóvenes han hecho algo muy diversificado. Brasil hoy tiene artistas más mayores, hasta muy jóvenes, haciendo cosas muy diferentes y eso yo creo que es bueno.

¿Qué trabajos tiene en puerta?

Voy a una exposición de serigrafías. Luego una cosa sonora, sobre los ríos de Brasil, una invitación que iba a ocurrir en 2008, de João Fernández, director del Museo de Arte Contemporáneo Serralves en Oporto, y en 2011 una exposición en el Museo Reina Sofía.

¿Trabaja usted en grupo?

En realidad soy individualista. Para trabajar no consigo hacerlo si están la mujer, la esposa, los hijos... Mecánicamente para ejecutar una cosa sí necesito a otros, pero cuando se trata de crear una idea necesito estar solo. De preferencia en las hamacas. La gente no cree que cuando uno está en las hamacas está trabajando, sin embargo estar en las hamacas siempre posibilita los *lightnings*...



THE MERGER (Cuba)
Cuchilla 2, 2009 / Instalación
Jackknife 2 / Installation

¿se acabó el abuso?

Does the Abuse Stop Here?

EN SU TEXTO DE CULTO “EL ARTISTA SUFICIENTEMENTE bueno: más allá del artista de vanguardia”, Donald Kuspit hirió para siempre la megalomanía henchida de ese tipo de artista. Kuspit desnudó el narcisismo histriónico de las dos tipologías básicas en que se expresaba el artista de vanguardia: la presunción de reeducación social, y el personalismo que halla en el sufrimiento un escudo frente al mundo, que le abra las puertas del mundo. El teórico explicó suficientemente bien la estrategia de reversión/autolegitimación que sigue, con puntualidad, el artista de vanguardia: zaherir la Academia, demonizar todo aquello que huele a institución y a orden, para, con el tiempo de la desmesura, ir consiguiendo el ingreso en la institución, el confort y la “Academia de la vanguardia”, esa patética paradoja.

El artista posvanguardista lo primero que intenta desterrar es la neurosis que su precedente llevó, francamente, a la psicosis. Kuspit, y no sólo Kuspit –nadie es tonto; todo el mundo sabe por dónde le entra el agua al coco–, se percató de que el artista de vanguardia explotaba una empatía neurótica con el mundo. Una antipatía que no dejaba de ser empática, desde luego. Para resultar un artista de vanguardia, de una militan-

IN HIS CULT TEXT “THE SUFFICIENTLY GOOD ARTIST: Beyond the Avant-Garde Artist,” Donald Kuspit hurt for forever more the pride-swollen megalomania found in that kind of artist. Kuspit stripped the histrionic narcissism of the two basic typologies the avant-garde artist used to express himself: the assumption of social reeducation and the person-making he finds in suffering a shield to shun the world, to open up the gates to the world. The theoretician explained abundantly the strategy of reversion/self-legitimization that timely trails the avant-garde artist: to wound the Academy, to demonize everything reeking of institution and order in a bid to get access –by the hand of the time that rules the lack of moderation– to the institution, the comfort and the Avant-Garde Academy. That’s a pathetic paradox.

The first thing a post avant-garde artist tries to weed out for good is the neurosis his predecessor carried to the level of psychosis. Kuspit, and not only Kuspit –nobody is such a fool ‘cause everybody knows which side the cat actually jumps on– noticed the avant-garde artist used to exploit a neurotic empathy with the world. An antipathy that never stopped being empathic, of course. Being a full-fledge avant-garde artist required a deter-

cia fuera de la menor duda, había que desafiar y desautorizar el mundo –valga decir, el entorno social– y el mercado, ese monstruo negro. Eran las dos formas garantes de estar a bien, en el fondo, con el mercado y, por consiguiente, en el mundo. Los dos procedimientos exactos para encauzar la ira y la rebeldía vanguardistas (dones requeridos como galones) eran la iconoclasia (la apología de la ruptura, llamada por Bonito Oliva “darwinismo lingüístico”) y el sufrimiento. El patetismo del sufrimiento, del retiro dramático, del pliegue, de la bohemia que no claudica ante la concesión que implicaría el pacto con el orden social y mercantil. El pecho hinchado, el rasgado de las vestiduras en la primera plaza pública, el cuerpo mismo del vanguardista como depositario del martirio.

El artista posvanguardista, el “suficientemente bueno”, desea pasar de esa autocomplacencia disfrazada de rebeldía. Entiende que negociación no quiere decir capitulación; como adaptabilidad no implica, necesariamente, concesión. El “suficientemente bueno” (ASB en adelante) adquiere una seguridad que le permite negociar e intentar una cierta adaptabilidad al mundo, en términos de una relación íntima con él, que no deja de ser crítica, reflexiva, aunque no, eso no, patética, totalista, oportunista. El ASB busca el modo de encontrar su lugar en el mundo, fuera de las fórmulas fáciles del AV. Se percató entonces de que hay que batallar duro en un mundo de altísima competitividad, donde, como él, hay cientos de ASB que no hallan la coartada anterior del sufrimiento o de la reeducación de las masas. Hay que competir en buena lid, a golpe de talento, de exclusividad y de profesionalidad en el marketing, cómo no.

En esta última línea, aparecen dos problemas. Primero de ellos: ¿Cómo conseguir imagen de exclusividad en una época en que ha muerto el mito de la originalidad y hoy más que nunca se vuelve fantasma trasnochado, chocho? En un mundo caníbal, donde la cultura opera como un tejido denso, espeso e interactuante, en el que todo el mundo tiene de todo el mundo y el plagio llega a ser una tipología de la intertextualidad, ¿cómo interceptar las redes del mercado? ¿Con qué tipo de imagen? Llega entonces el eufemismo, la solución tranquilizante: Con singularidad.

La singularidad es un término blando, no cortante, que no se mete con nada ni con nadie. Usted no debe pretender la originalidad porque resultaría ridículo, desfasado, un dinosaurio en conserva; usted debe resultar *singular*, en una época en que los códigos no están viciados sino vaciados a fuerza de colmados. ¿Qué quiere esto decir? Ya hubo de todo: Modernidad, Posmodernidad y continuidad crítica y repensada de la Modernidad; vanguardia, neovanguardia y transvanguardia. Y ahora, ¿qué? Como dicen los Van Van: Y después de todo, ¿qué? Yo me duermo solo, y tú de cama en cama. De código estético en código estético. Hubo pintura figurativa y abstracta, mediaciones, interflujos, n variantes de lo figurativo y de lo abstracto, montajes; collage y decollage; conceptualismo y posconceptualismo; regreso a la fascinación y la contempla-

tion to challenge and disaffirm the world –better yet, the social environment– and that black monster called the market. Those were the two ways of being at ease, from the bottom of their hearts, with the market and, therefore, with the world. The two exact proceedings to channel the avant-garde wrath and rebel character –two gifts they boasted like chevrons– were iconoclasm –the apology of rupture, called “linguistic Darwinism” by Bonito Oliva– and suffering. The pathetic treatment of suffering, the dramatic withdrawal from the fold, from the bohemia that never gives in to any concession that might lead to a pact with social and mercantile order. The swollen chest, the ripping of the clothes in the first public square, the body of the avant-garde artist as a recipient of torment.

The avant-garde artist, the one who is “good enough,” wants to jump from that self-indulgence in disguise to rebelliousness. He understands that negotiation is not synonymous of capitulation, just like adaptability doesn't necessarily imply concession. The one “good enough” acquires a safety that allows him to negotiate and try to get certain level of adaptability with the world, construed as an intimate relationship with him that never stops being critical, reflexive, though not –not that- pathetic, totalitarian and opportunist. The “good enough” tries to find his spot in the world, outside avant-gardism's hassle-free formulas. Then he realizes there's an ongoing uphill battle in a highly competitive world where, just like him, there are hundreds of “good enough” people who can't find the previous alibi of suffering or mass reeducation. The competition is for high stakes, armed with talent, exclusiveness and marketing professionalism, yes sir.

The last line above reveals a couple of problems. First, how in the world can anyone get an exclusive image in a time when the myth of originality is gone and is now nothing but an outdated, chuffed ghost? In a cannibal world in which culture operates like as thick and interacting tissue, in which everybody has a little bit of everybody else, and in which plagiarism has grown to become a typology of text-exchanging, how can the market networks be intercepted? What's the right image to do that? Euphemism pops up then as the healing potion: singularity is the name of the game.

Singularity is a soft, undamaging term that messes with nothing or nobody. You can't be self-conceited about originality because it would turn out ridiculous, outdated, like a canned dinosaur. You have to be *singular* in a time when codes are not biased, but they really are emptied by overspill. What does this mean? There's been a tad of everything: modernity, post-modernity, critical continuation of modernity, avant-garde, neo-avant-garde and trans-avant-garde. So, now what? As Cuban band Van Van sings, *what comes after all? I sleep alone while you jump from bed to bed. From esthetic code to esthetic code.* There was figurative and abstract painting, mediations, interflows, zillions of figurative and abstractive variants, mountings, collages and de-collages, conceptualism and post-conceptualism, a return to fascination and contemplation, logo-centrism and the crisis of

ción; logocentrismo y crisis del logocentrismo; arte efímero e ironía de recolocación de la memoria; reproducción y crisis del aura de la obra única, democratización de la cultura, y vuelta a técnicas que zorrear otra vez con la perdurabilidad y la trascendencia; expresionismo y neoexpresionismo; el juego y la recontextualización del objeto no tuvo problemas en volverse cosa santa, museable, comerciable; la instalación es ya hoy un modo de expresión tan “tradicional” como la pintura o la fotografía. La performance es cosa natural, de todos los días.

En este escenario de la pluralidad y el ciclo, de la convivencia que intenta ser pacífica, lo que impera es la noción de *repertorio*. Ya no la de tendencias o corrientes hegemónicas sino la de repertorio estético y lingüístico; modalidades del decir artístico. El artista tiene a disposición un vasto repertorio de posibilidades históricamente probadas, y, todo lo más, debe tantear la suerte al batir todo eso, o alguna de las partes, de un modo “singular”.

Ese coro de posibilidades a menudo toca a rebato, es claro. ¿Cómo se produce la jerarquización o la decantación (necesarias, por más que nos suenen a resabios modernos), en medio de la competencia de talentos suficientemente preparados para enfrentar la movilidad del mercado? Es ahí donde los medios y las mediaciones adquieren un valor determinante; de hecho, esgrimen o suponen juicios de valor que resultan aplastantemente decisivos. El mercado y la crítica hacen bastante más que lo suyo: lo suyo y lo que antes no les correspondía. Más el primero que la segunda, honestamente. Si la crítica no tiene un estatus internacional de curaduría competente, palabras son palabras, adjetivos son adjetivos, interpretaciones no pasan de interpretaciones. El curador o comisario capaz de interceptar los centros de poder artístico –desplazados, cambiantes, pero que se mantienen y no con poca fuerza– constituye la figura de prestigio mayor. El dealer y el representante, junto al curador o comisario, junto a los directores de galerías, de museos importantes, de bienales, marcan los focos y el paso del arte contemporáneo. Estructuran, generan los mapas.

Es una pelea desleal. El ASB (¡no sé por qué estas siglas me parecen medio nacionales, algo así como la Asociación Hermanos Saíz; o medio biológicas, tipo ADN!) tiene que emplear su bondad en seducir, más que al conocedor competente, o a la institución exigente, a la red que frecuenta la corriente principal, llegar en el instante justo; estar dispuesto a saciar la sed de distinción que puede animar al mejor postor. Buscamos “pintura narrativa”, o videos progre, y allá va eso. Bien que, todo sea dicho, algunas veces coinciden lo uno y lo otro: el mejor postor, en términos de capital cultural, es un portento de profesionalidad. Pero dar con él es más una cuestión de azar y suerte, de tiro de dados, que de talento. Talento tiene mucha gente que, ciega, sale a competir todos los días, a ver si a lo mejor para el año que viene, lo bueno sucede.

logo-centrism; short-lived art and irony in memory relocation; reproduction and crisis of the unique work's aura, democratization of culture, and the comeback to techniques that are up to no good with perdurability and significance; expressionism and neo-expressionism; the tampering with and re-contextualization of the object had no problem whatsoever in becoming a sacred, museum-oriented and marketable thing; installation is today a form of expression as “traditional” as painting and photography. A performance comes naturally on a daily basis.

In this scenario of plurality and cycles, of a coexistence that attempts to be peaceful, the notion of repertoire calls the shots. Not the one attached to trends or hegemonic currents, but the one related to the esthetic and linguistic repertoire; modalities of artistic expression. The artist has at his disposal a vast repertoire of historically-proven possibilities, and he must put his luck through its paces when blending all that –or parts of all that– in a *singular way*.

That bevy of possibilities, of course, every so often pushes the panic button. How are hierarchy and decanting –so necessary, no matter how unpleasantly modern they might sound– brought off amid a competition of talents sufficiently prepared to cope with the ups and downs of the market? It's then when media and mediations play a major role. As a matter of fact, they either wield or rub out judgments of value that become overwhelmingly decisive. The market and the critics do far more than what they're asked to, they do their own and what they didn't do in the past. The former rather than the latter, to be honest. If critics don't hold an international status as competent curators, then words are words, adjectives are adjectives, and interpretations are nothing but interpretations. The curator or organizer capable of picking up the centers of artistic power –displaced, ever-changing, but still standing there with some mightiness of their own– becomes the highest man on the totem pole. The dealer and the representatives, next to the curator or organizer, the director of art galleries and major museums, of biennials, set both the tone and the pace of the contemporary art. They do the outlaying and the mapping out.

It's an unfair fight. The “good enough” artist must make use of his kindheartedness to seduce, not the competent connoisseur or the demanding institution, but the network that flows into the mainstream. He ought to be in the right place at the right time, be willing to quench the thirst of distinction that might drive the higher bidders. We look for “narrative painting” or “progressive videos,” and let it all hang out. It's good not to leave anything unsaid, but sometimes one thing leads to another: the higher bidder, in terms of cultural capital, is a portent of professionalism. Many people are talented who, as blind as moles, go out there everyday to compete, just to see if good things will come his way sooner rather than later.

This has been the price to pay for freedom. There are not so many esthetic tyrannies out there. You don't have to do pop,





NIELS J. REYES (Cuba)
La despedida, 2009 / Acrílico sobre lienzo / *The farewell* / Acrylic on canvas

Éste ha sido el precio de la libertad. Ya no hay demasiadas tiranías estéticas. Para triunfar ya no hay que hacer pop, o hiperrealismo, o conceptualismo, o nueva figuración, o neoexpresionismo. No necesariamente. Se puede hacer de todo y sin medida. Sólo hay que ser ASB, trabajar sesudamente desde la calidad, y aguardar. El patetismo y la reeducación ya no dan resultado. Hay que fajarse a golpe de calidad genuina, sin muletas políticas o sentimentales. ¿Cómo se tasa esa calidad? ¿Cómo se lee; cómo se calibra o justiprecia?

El precio de la libertad resulta altísimo: muchos artistas fallecen en el asfalto, como parte de una competencia terrible. Sorda. Ahora sí hay que luchar al duro y sin guante. ¿Se acabó el abuso? Justo ahora que el auténtico esplendor depende más de razones cualitativas alejadas de posturas oportunistas, el valor y la colocación dependen menos de la obra misma que de su contexto y actores de legitimación. Parece una trastada; una ironía del destino. Llegó la marea alta, y todo el mundo bocabajo.

Todavía hoy se encuentra uno, no obstante, a algún alta-nero que intenta seguir la tradición de vanguardia, suponer que lo “alternativo” o lo “experimental” (esos resabios de los márgenes adolescentes) pueden garantizar el éxito; o algún performer que trata, con una acción, de trastocar el orden o el desorden; o algún prepotente que intenta mofarse de las emociones de la gente, toda vez que el cinismo sigue reportando (se presume) un pasaporte a la movida avant-guard.

No resta sino esbozar una sonrisa y continuar luchando sobre el asfalto. Hoy todo es bastante más complejo que el ademán de vanguardia del último –y ebrio– bohemio. ■■■■■

hyperrealism or conceptualism, come up with a new figuration or neo-expressionism to get there. Not necessarily. You can do anything for as long as you want to. All you need to be is a “good enough” artist, work wisely and bide your time. Pathetic feelings and reeducation don't pay off anymore. You have to fight with pure, genuine quality, without political or sentimental clutches. How is quality gauged? How can be read? How can be calibrated or valued?

The price of freedom is too high. Many artists fall by the wayside as part of this dog-eat-dog, sordid competition. Now you do have to fight with might and main. Does the abuse stop here? Now at a time when legitimate splendor depends more on qualitative reasons aloof from opportunist stances, value and collocation hinge less on the artwork itself and more on its context and legitimizing stakeholders. It looks like a dirty trick, an irony of fate. The tide is high now and the stakes are even higher.

Nonetheless, you still chance upon someone cocky enough to keep the avant-garde ball rolling, someone who believes the “alternative” or the “experimental” –those bitter aftertastes on the adolescence borderlines– can clinch a success; or a performer who tries, with just an action, to disarray order or disorder; or a high-handed arrogant who wants to jeer at people's emotions since cynicism continues to hand out –it's said– passports to the avant-garde move.

The only thing that's left to do now is to give a hint of a smile and keep fighting on the ground. Today everything is far more complicated than the avant-garde gesture of the last –and drunk– bohemian. ■■■■■

De la serie *Signos cardinales*, 2008-2009 / Instalación, dibujo, fotografía
Dimensiones variables / From the *Cardinal Signals* series
Installation, drawing, photography / Variable sizes

el borde y

MAGALY ESPINOSA

Las prácticas artísticas “son maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad.

JACQUES RANCIERE

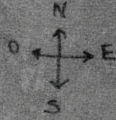
PARA EL ARTISTA CONTEMPORÁNEO ES ALGO COMPLEJO encontrar una vía de expresión personal relacionada con las formas experimentales, teniendo en cuenta lo mucho que se ha diversificado y ampliado el mundo del arte.

Detenemos a comentar la obra de la artista antioqueña Libia Posada nos sitúa frente a esa paradoja, que se hace más intensa al ser vivida por una mujer que conserva una doble condición: médico y artista. Pero su labor no está centrada simplemente en utilizar los mecanismos del arte para representar sus vivencias como médico sino, sobre todo, en crear un espacio híbrido por el cual transcurren las metáforas de la enfermedad y la cura desde dimensiones sociales y culturales, desplegando una visión y una comprensión de esas vivencias que, al no estar al alcance de la experiencia común, son más sutiles.

Ellas, siendo producto de esa doble condición, le otorgan además el privilegio de poder acercarse a lo macro desde lo micro, a las relaciones en sus interconexiones, a las causas a través de los efectos, mostrándolas desde otra perspectiva.

Dos órdenes son prioritarios en el conjunto de sus trabajos: la relación entre lo público y lo personal, y la función estética que debe cumplir el espacio que contiene





the edge and the boundary: libia posada's work

Artistic practices are "ways of doing" that take part in the general distribution of the ways of doing and in its relationships with the ways of doing and the forms of visibility.

JACQUES RANCIERE

el límite: la obra de *libia posada*

FOR A CONTEMPORARY ARTIST IS SOMEWHAT COMPLEX to come up with an exceptional way of personal expression likened to experimental forms, taking into account how much the art world has both branched out and enhanced.

Commenting on Antioquia-born artist Libia Posada takes us right into that paradox that revs up a whole lot more when is lived by a woman with a two-pronged condition: a physician and an artist. But her work does not just zero in on the simple usage of art mechanisms with a view to represent her life experiences as a doctor, but rather –and above all– in a bid to create a hybrid space run through by the metaphors of disease and cure from social and cultural dimensions, deploying a vision and a compensation of those life experiences that are far subtler for not being within the reach of the common experience.

For being the upshot of that double condition, they are additionally granted the power of zooming out from the micro world, of getting closer to relationships in their interconnections, to the causes as construed through the effects, putting them on display from a different perspective.

Two orders are mandatory in the assortment of her works: the relation between the public and the personal, and the

las obras. Ambos elementos discursan a través de la fotografía, el dibujo, objetos interactivos, instalaciones, *performances* u obras en proceso, logrando que perdamos el límite entre aquello que conocemos como consulta médica, laboratorio o enfermería, y la galería donde se convierten en una mínima expresión, las imágenes tradicionales del cuerpo y sus posibilidades de sanación.

El tema de lo público es tratado a través de obras en proceso que hacen eclosionar algunos de los problemas más álgidos de la realidad colombiana. En el contexto artístico de su país, ese sentido social del arte es abordado mediante una práctica muy cercana a la teoría de la Estética relacional¹ alejándose de las formas creativas que se afincan en los conceptos tradicionales de arte. Sin embargo, lo más llamativo de su proximidad a esa práctica, es que sus obras no se ajustan exclusivamente a la “relación” como recurso de construcción artística, más bien la presencia de lo relacional es sólo un componente que las circunda, pues los vínculos personales o sociales de los cuales fluyen las relaciones son un camuflaje que, al inspirarse en la realidad, potencian sus sentidos creando apariencias de alto poder evocador.

Ello se constata en propuestas que descansan en la participación colectiva, como medio en el que cobran cuerpo las obras. Por ejemplo, la pieza “Síndrome postraumático”, (2003-2008) consiste en la realización de 5000 encuestas a un público muy diverso, en las cuales se les preguntaba a los encuestados sobre las secuelas emocionales y psicológicas dejadas por el “conflicto”. A su vez, en el proyecto “Evidencia clínica” (2006) la artista agrupó a 50 mujeres que habían sufrido maltrato físico, fotografiándolas con las huellas dejadas por el acto violento.

En otra dirección, se destacan aquellas creaciones que privilegian el tema de la enfermedad y las vías para su cura-

ción, utilizando información personal y sensibilidad para convertir los hechos sociales en obras en las que conviven juntos los males sociales con las enfermedades físicas y psicológicas. Obras, algunas en proceso, donde se encarnan las terribles experiencias del dolor físico, sobre todo si éste también se convierte en dolor espiritual; esa dura dimensión de la vida en la que uno se transforma en otro.

Sus casi veinte exposiciones individuales bordean ese dilema, apelando a variados recursos formales que establecen un proceso creativo que parece tejerse sobre sí mismo. El tema del maltrato de la mujer o las mutilaciones físicas resultado de los conflictos sociales, figuran como parte del espacio clínico, a través de una estética que lo convierte en testigo mudo de las narraciones que despliega la artista. Esta postura creativa le ha permitido alcanzar relatos de gran consistencia, no sólo por la fuerza de sus contenidos sino también por la habilidad con la que el espacio utilizado permite comprimirlas.

Instalaciones como *Sala de examen* (2000), *Terapia respiratoria aguda* (2003) y *Manual de rehabilitación*, presentadas en la VIII Bienal de La Habana (2003) nos acercan a las diferentes perspectivas desde las cuales la artista utiliza el espacio clínico. Sobre esta última exposición Libia comenta que ella se despliega “en torno al cuerpo modificado a causa del conflicto y cuestiona el engranaje social de modificación, reparación y ocultamiento, del cual la medicina forma parte”. Una poética que se adentra en el imaginario interno del cuerpo, lo discierne para mostrarlo en su intimidad, y va delineando caminos a través de los cuales puede trazarse el perfecto equilibrio que lo compone.

Un matiz muy particular sobre la cuestión del daño físico se encuentra en

la muestra *Evidencia clínica: Retratos* (2007). En este caso, la artista realizó una intervención en la colección permanente del Museo Histórico de Medellín, sin ni siquiera imaginar cuánto iba a remover los cimientos de la mirada histórica sobre el concepto del retrato. La misma estaba compuesta por un conjunto de fotografías que irían a ocupar el lugar de las obras originales del museo. Imitando la pose, el vestuario y la época de dichas obras, apreciamos los rostros de mujeres maltratadas, como resultado de la violencia familiar o social. De esta forma, se establecía una relación entre la complacencia del retrato romántico, que habitualmente ocupa un lugar privilegiado en las salas del museo, con la terrible secuela del maltrato físico, dos visiones que al suplantarse alteran la estabilidad de la visualidad del espectador, llevándolo al campo de las confrontaciones acerca de una realidad que, en muchas ocasiones, se desea ignorar. Un hábil juego de roles que no respeta espacios ni significados, en el empeño de compartir ese campo de la historia con imágenes muy cercanas temporalmente.

Libia se ha propuesto imaginar y corporizar una de las aristas más dolorosas de la realidad colombiana: la violencia. Años que se centran en los desplazamientos sociales, la violación de derechos, las agresiones sociales y personales, son transcritos por medio de prótesis, muletas e imágenes que reproducen esa realidad.

Simular es uno de sus recursos más reiterados, pues el tema médico es una trampa que hace eclosionar patologías de trasfondo social, aunque se proyecten en lo personal para aprovechar la información que posee el espectador sobre el tema.

En sus instalaciones crea ambientes que mimetizan los tratamientos médicos de algunas enfermedades, arman-

Retratos: Anónimo. De la serie *Evidencia clínica*, 2007
Impresión fotográfica sobre papel / 76,9 x 103 cm / Portraits: Anonymous
From the *Clinical Evidence* series / Photographic printing on paper

¹ Esta teoría ha sido desarrollada por el curador y crítico de arte Nicolás Bourriaud, en sus libros *Estética relacional* y *Post producción*.





esthetic function that the space her artworks are contained in must fulfill. Both elements saunter their way through photography, drawing, interactive objects, installations, performances or works in progress, thus rubbing out the limit between what we know as patient calls, labs or nursery, and the gallery in which the traditional body images and their healing possibilities come down to their minimal expression.

The public issue is addressed through artworks in the making that bring up the thorniest problems within the Colombian society. In the artistic framework of her country, this social sense of the art is achieved through a practice that stands very close to the Relational Esthetics theory¹ and moves away from the creative forms that grow roots in the traditional concepts of art. However, the most striking element of her proximity to this practice lies in the fact that her artworks do not fit exclusively in the “relationship” as an artistic building resource because personal or social links whereby relations evolve are a cover-up that, once is inspired in reality, boost up the senses by creating highly evocating appearances.

Proposal that rest on collective participation as a way of whipping her artworks into shape bears this out. For instance, the “Post-traumatic Syndrome” piece (2003-2008) consists of taking 5,000 polls in a very diverse public and through which the public is asked about the emotional and psychological aftereffects left by the “conflict.” At the same time, in the “Clinical Evidence” project (2006), the artist gathered 50 women who had endured domestic violence by the hands of their spouses or relatives, taking pictures of the violence signs on their bodies.

¹ This theory has been developed by curator and art critic Nicolas Bourriaud in his books *Relational Esthetics* and *Postproduction*.

In a different course of action, creations that favor the topic of diseases and their healing ways, relying on personal information and the sensitivity to turn social facts into artworks that depict the combination of social hardships, illnesses and psychological disorders also stand out. Works –some of them in progress– that incarnate the terrible experience of the physical pain, chiefly if it also becomes spiritual pain, that hard life dimension in which somebody turns into someone else.

Her roughly 20 personal exhibits verge on that dilemma, appealing to an array of formal resources that set up a creative process that seems to get tangled up in itself. The topic of domestic violence or physical mutilations as a result of social conflicts becomes a part of the clinical space, through esthetics that makes it a silent witness of narrations deployed by the artist. This creative stance has allowed her to accomplish highly consistent stories, not only for the strength of the contents, but also for the ability of the space used by her to make them fit in.

Installations like *Checkup Ward* (2000), *Acute Respiratory Therapy* (2003) and *Rehabilitation Handbook*, unveiled at the eighth edition of the Havana Biennial in 2003, bring us closer to the different perspectives the artist banks on for the use of clinical space. On her latest exposition, Libia explains how she leys herself out “around the body modified by the conflict and questions the social innards of modification, reparation and concealment medicine is no doubt a part of.” A poetry that goes deep into the inner imaging of the body, it discerns it to show its intimacy and paves the ways to achieve the perfect balance it’s made up of.

A very particular matrix on the domestic violence issue is clearly found in the

Clinical Evidence: Portraits (2007). In this case, the artist made an intervention in the permanent collection at the Historic Museum of Medellín and she didn’t have the slightest idea of how much hard she was going to rock the historic foundations of the portrait concept. This exhibit consisted of a group of photographs that were supposed to replace the original artworks in the museum. Imitating the pose, the costume and the times when those works were created, spectators can make out the faces of ill-treated women, victims of domestic or social violence. Thus, a relationship between the complacency of the romantic portrait that usually takes center stage in museum halls and the terrible aftereffects of physical abuse was established, two overlapping vision that eventually alter the spectator’s visual stability, taking him or her to the realm of confrontations on a reality that is willingly ignored every so often. A smart game of roles that pays no respect to spaces or meanings in its effort to share this field of history through very close and updated images.

Libia has set out to imagine and flesh out one of the most painful sides of Colombia’s reality: violence. Years that focus on social displacements, violation of rights, social and personal aggressions are all transcribed by means of prostheses, clutches and images that paint a crystal-clear picture of that reality.

Simulation is one of the most concurrent topics since the medical issue is nothing but a trap set to bring the social background to the front –even though it’s projected through personal experiences to cash in on the information the spectator has on that particular topic.

In her installations, she creates ambiances that melt into the medical treatments to some diseases, thus building semi-real scenarios in which the immaculate white plays a major role. The medical ward is impeccable, cold and aseptic, depending on the nature of the healing process it’s characterized by. However, the diadems of artis-

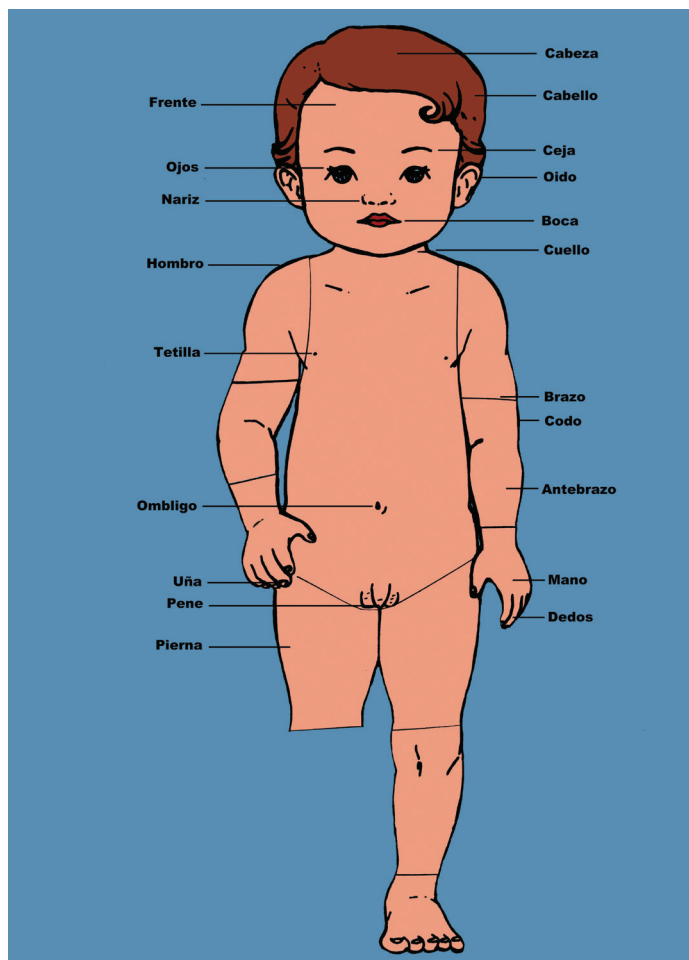
tic imagination are the ones that truly put a different spin on the artwork by turning it into a memory of intense and painful prints, or just into a space to share life experiences in.

From a different side, several series focusing on brain representations, the search of a more intimate experience, closer inner visions of the human body make their way through. Taking into account that the brain is by far the most complex and incomprehensible biological organization human knowledge has been faced to, she tries to represent it from a variety a perspectives, turning it into the mesh of all networks that sail into hazy spaces, with no edges and no boundaries.

On the quest for an approach to her possible appearance, in the *Post-Traumatic Syndrome* exhibit (2003-2008), the artist displayed an assortment of artworks made of stitch thread and bandage on paper in an effort to broach the human nervous system and the possible relations between anatomy and physical aggression. By making use of these materials she came up with pieces that simulate heads emerging from an energy source, featuring silent blasts that send waves far beyond its boundaries.

In the same breath, the *Neurographs* series (2005-2007) depicts drawings also linked to the human nervous system, like a collective body that works a symbiosis of both the personal and social sides. Another bandaged piece resembles the figure; others dominate abstraction and make up the cartography of that system where physical identity gets lost –though the contextual information of the space taken by each and every nerve brings to mind a humongous, internally-split galaxy.

At the same time, in the *Gray Matter* exhibit (2009) the gallery transforms itself into an immaculate ward that holds pieces representing the delicate brain threads –we never notice where they either begin or end– that mislead us with their never-ending, traceless intertwining routes.



De la serie *Lección de Anatomía*, 2000-2004 / Impresión digital sobre papel / 100 x 70 cm
From the Anatomy Lesson series / Digital printing on paper

But this time around formal beauty pops up from within. Figuration is intuited by the title of the piece rather than by any clear reference to its look. The different perspectives the brain can be looked at through an X-ray sheet are hidden as the artist pays more heed to the real movement than to the paused resting of a medical image. She intuits the beat of the brain energy that, even though unseen to the human eye, can mislead us with its metaphor: thin threads spliced together that abstracts the referent and lets the eyesight flow, slide and dance through the minimum spaces that splicing leaves behind.

In the course of a few years, Libia has managed to piece together a poetic message in which a number of actions energize the public space, featuring artworks in progress that refer to social research, interactive works that talk with some of Colombia's decisive

social areas. They stand for an array of proposals –from the white space of the gallery– through which visual synthesis elbows its way, the same visual synthesis that wonders whether it's possible to build truth-foretelling scientific models that wait endlessly for others to sit them in, depending on what beauty dictates.

Science is laid bare in the face of image. She doesn't need a logic that can explain its functional structure. The contrasting thin threads on the white wall are the best certainty there is. And though they seem to vanish into thin air and portray unreality, they do come closer to the perpetual flowing of thoughts that will always be beaten by life itself –no matter how fast it might go.

do escenarios semirreales, donde lo inmaculado del blanco juega un papel protagónico. La sala médica es impecable, fría y ascética, según la propia naturaleza del ejercicio de curación que la caracteriza, sin embargo, serán las diademas de la imaginación artística las que impriman otro sentido, al convertirla en memoria de impresiones intensas y dolorosas o en espacio de intercambio de experiencias vividas.

Desde otra arista, se abren camino varias series centradas en la representación del cerebro, en la búsqueda de una expresión más íntima, más cercana a las visiones internas del cuerpo humano. Teniendo en cuenta que el cerebro constituye la más compleja e incomprendible organización biológica a la cual se ha enfrentado el conocimiento, lo intenta representar desde diferentes perspectivas, convirtiéndolo en red de redes que se pierden entre espacios nebulosos, sin un borde o un límite.

Buscando un acercamiento a su posible apariencia, en la muestra *Síndrome*

postraumático (2003-2008) la artista expuso un conjunto de obras trabajadas con hilo y vendaje quirúrgico sobre panel, tratando de aludir al sistema nervioso humano y a sus posibles relaciones entre anatomía y agresión física. Utilizando esos materiales elaboró piezas que simulaban cabezas de las que parecía emerger una fuerte energía con estallidos silenciosos que las extendían más allá de sus dimensiones.

De manera similar en la serie *Neurografías* (2005-2007) aparecen dibujos alusivos al sistema nervioso humano y a las posibles secuelas que, como un cuerpo colectivo, simbiotizan lo personal y lo social. En unas obras del propio vendaje emerge la figura; en otras, domina la abstracción, formándose una cartografía de ese sistema en el cual se pierde la identidad física, aunque la información textual del lugar que ocupa cada nervio, nos hace pensar en una impresionante galaxia dividida internamente.

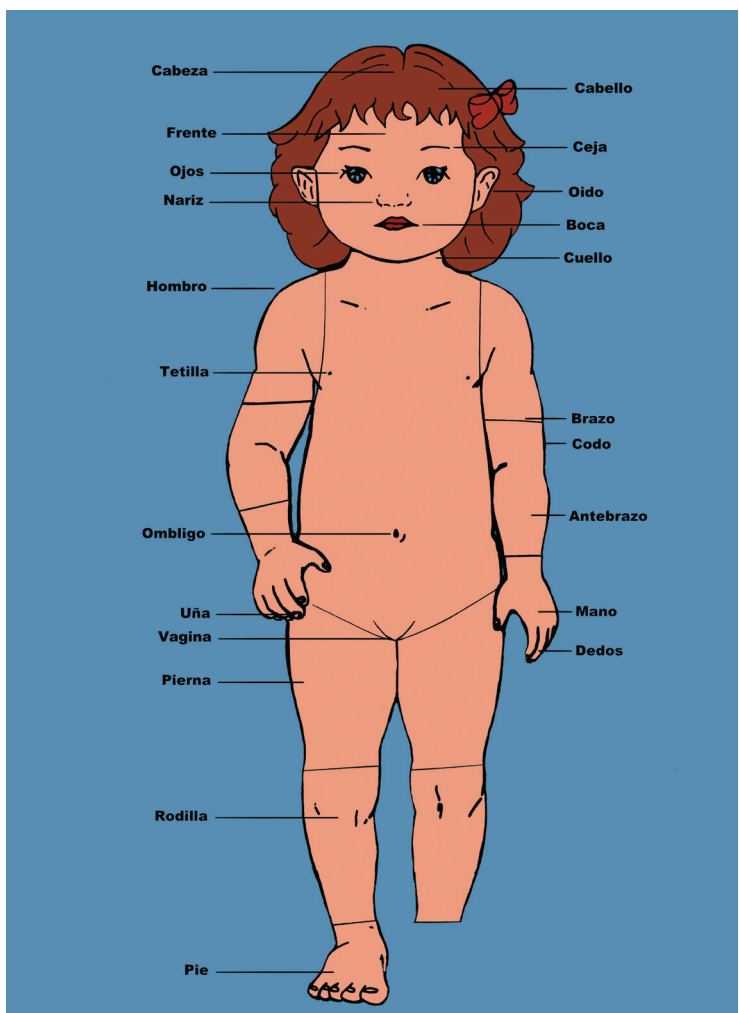
A su vez, en la exposición *Sustancia gris* (2009) la galería se transforma en un in-

maculado salón que sirve de contenedor a piezas que representan los delicados hilos del cerebro, sin que podamos saber dónde empiezan y dónde terminan, si nos engañan con sus enlazamientos sin principio ni destino, o podremos seguirlos sin perder su rastro.

Pero, en esta ocasión, la belleza formal aflora desde lo interno, la figuración se intuye más por el título de la pieza que por cualquier clara referencia a su apariencia. Las distintas perspectivas desde las cuales puede verse el cerebro a través de una radiografía se disimulan, interesándole más el movimiento real que el reposo pausado de una imagen médica. Ella intuye el ritmo de la energía cerebral que, aún siendo imposible de captar por la mirada, nos puede engañar con su metáfora: finos hilos trenzados que abstraen el referente permitiendo que la mirada fluya, se deslice, dance a través de los espacios mínimos que dejan esos trenzados.

En unos pocos años, Libia ha ido conformando una poética en la que participan al mismo tiempo, acciones que dinamizan el espacio público, obras en proceso que implican una investigación social, piezas interactivas que dialogan con algunas de las zonas más álgidas de la sociedad colombiana. Son propuestas diversas –desde el espacio íntegramente blanco de la galería–, a través de las cuales se abre paso la síntesis visual que cuestiona si es posible construir modelos científicos que predigan verdades, en constante espera de otras que las sustituyan, según dictamine la belleza.

La ciencia se desnuda ante la imagen; ella no necesita de una lógica que argumente su estructura funcional. El contraste de los finos hilos sobre la blanca pared es la mejor certeza de que, aunque parecen evaporarse, aunque finjan irrealdad, se acercan al fluir perpetuo del pensamiento que, por muy rápido que viaje, será siempre rebasado por la vida. ■■■■■



*CENTROAMÉRICA HA ENTRADO EN UNA NUEVA ERA
DESDE LA CUAL NO HAY RETROCESO POSIBLE*

*CENTRAL AMERICA HAS ENTERED A NEW ERA AND REACHED
A POINT OF NO RETURN*

NELSON HERRERA YSLA

*There's something going on in
Central America*



VERÓNICA RIEDEL (Guatemala)
Mototaxi Blindado (TUK TUK blindado), 2008
Mixta / 250 x 186 x 190 cm
Armored Motor Taxi (armored TUK TUK) / Mixed

movida en centroamérica

DESDE HACE ALGUNOS AÑOS SE VERIFICAN CAMBIOS en la imagen que todos teníamos del arte producido en las seis naciones que conforman el área centroamericana (no incluyo a Belice a pesar del importante trabajo realizado allí por el artista, curador y promotor de origen español Joan Durán, sino sólo aquellas naciones hispanohablantes) gracias a varios factores cuyo origen podemos ubicar en la labor de determinadas instituciones y personalidades de la cultura visual, cuyas tareas en la investigación, reconocimiento y difusión del arte local y regional han hecho posible que hoy se reconozca, de una manera u otra, lo mejor que vienen realizando, sobre todo las jóvenes promociones de artistas que representan, sin dudas, una zona considerable de la vanguardia.

No puedo descartar, con toda justicia histórica, el hecho de que la Bienal de La Habana, desde su primera edición hace ya casi 25 años, le haya brindado su espacio a artistas reconocidos de Nicaragua, Guatemala, Honduras, El Salvador, Costa Rica, Panamá, en sus diferentes ediciones: Armando Morales, Arnoldo Guillén, Rodolfo Abularach, Efraín Recinos, Ottón Solís, Guillermo Trujillo, Tabo Toral, Luis Aguilar Ponce, Roberto Huezo, Francisco Alvarado, Jesús Romeo, Orlando Sobalvarro, Luis González Palma, Raúl Quintanilla, Moisés Barrios, Isabel Ruiz, Otto Apuy, Aníbal López, por mencionar sólo algunos, y recientemente a grupos y artistas jóvenes: Manuel Zumbado, Darío Escobar, Priscilla Monge, Patricia Belli, Humberto Vélez, Alejandro Paz, Caja Lúdica, Roberto Lizano, Asociación Incorporate, entre otros.

La curadora y crítica costarricense Virginia Pérez-Ratón desde el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José, y luego desde su espacio *Teor/ÉTica* para debates, reflexiones y proyectos curatoriales y editoriales desde los 90 y principios del siglo XXI, ha sido una de las principales promotoras en dar a conocer las nuevas prácticas artísticas no sólo de

OVER THE LAST FEW YEARS, THE IMAGE WE ALL HAD of Central America in terms of artistic creation has been changing. I'm referring to the six nations from the region –I'm ruling out Belize regardless of the work carried out by Spanish artist, curator and promoter Joan Duran and rather focusing on the Spanish-speaking countries there. And that change of mind is owed to several factors whose origins can be traced in the effort conducted by certain institutions and personalities linked to the visual arts and whose research endeavors, recognition and spread across the area have put the finest local art on the map, especially the one made by a new breed of creators who has doubt taken the lead in this respect.

I must bring awareness –with absolute historic justice– of the fact that the Havana Biennial, from its very first edition nearly a quarter of a century ago, has opened up its arms to renowned artists from Nicaragua, Guatemala, Honduras, El Salvador, Costa Rica and Panama throughout its different: Armando Morales, Arnoldo Guillen, Rodolfo Abularach, Efraín Recinos, Otton Solís, Guillermo Trujillo, Tabo Toral, Luis Aguilar Ponce, Roberto Huezo, Francisco Alvarado, Jesus Romeo, Orlando Sobalvarro, Luis Gonzalez Palma, Raul Quintanilla, Moises Barrios, Isabel Ruiz, Otto Apuy, Anibal Lopez, just to name but a few. More recently: Manuel Zumbado, Dario Escobar, Priscilla Monge, Patricia Belli, Humberto Velez, Alejandro Paz, Caja Ludica, Roberto Lizano, Asociación Incorporate, among others.

Costa Rican curator and critic Virginia Perez-Raton, first from the San Jose Museum of Contemporary Art and Design, and later on from her own *Teor/ÉTica*, a space for

su país sino de la región. Junto a ella, Rosina Cazali, curadora, ensayista y crítica de arte guatemalteca, mantiene casi desde ese mismo período una intensa labor para promover lo mejor de su país en línea de continuidad, de cierto modo, con lo realizado años atrás por su coterráneo Luis González Palma desde el proyecto *Colloquia*, aquel espacio de debate y encuentros de corto período de vida en Guatemala, sin soslayar la labor cercana de la galería Sol del Río, dirigida en esa ciudad por el infatigable paraguayo Víctor Martínez. Lo mismo pudiera decirse de Bayardo Blandino y América Mejía quienes, desde Tegucigalpa en el centro cultural Mujeres en las Artes (MUA), llevan a cabo ingentes actividades para la difusión y el reconocimiento de los artistas hondureños así como proyectos específicos de integración regional, a la par de Mónica Kupfer, dinámica fundadora y sostén de la Bienal de Panamá. Por otra parte, Juanita Bermúdez, galerista independiente nicaragüense, desde un menos favorecido contexto, lucha por promover las expresiones estéticas de su país mientras la artista Patricia Belli, a cargo de la importante experiencia pedagógica internacional *La Espora* reúne jóvenes artistas de la región para su formación y posterior realización de proyectos individuales y colectivos. En El Salvador, aun cuando no existan fuertes personalidades como las aquí nombradas, puede contarse con una institución dedicada a la difusión y creación de espacios de comunicación entre los artistas del país y con un movimiento espontáneo entre los jóvenes para establecer contacto permanente con la región y el resto del mundo.

Este recuento no debe concluir sin mencionar la labor que durante varios años ha desarrollado la historiadora y crítica venezolana Bélgica Rodríguez, cuyos contactos sistemáticos con instituciones y creadores centroamericanos ha contribuido a divulgar los mismos mediante sus conferencias, ensayos y libros en diversas partes del mundo.

En líneas generales, las nuevas generaciones de artistas y el esfuerzo mancomunado de estas personalidades ha

logrado colocar a Centroamérica, sin dudas y al fin, en el mapa mundial del arte contemporáneo pues hoy podemos hallar a muchos de sus notables artistas en diferentes bienales y eventos internacionales: Regina José Galindo, Walter Iraheta, Marcos Agudelo, Wilbert Carmona, Andrés Asturias, Adán Vallecillo, Federico Herrero, Regina Aguilar, Karla Solano, Esteban Piedra, Verónica Riedel, Rogelio Salmerón, Ronald Morán, Colectivo La Torana, respaldados por una compleja producción de obras y proyectos cuya naturaleza se encamina a expresar realidades poco conocidas fuera de sus contextos particulares, y aspectos del ser y la existencia en Centroamérica hasta ahora privativos mayormente de la literatura, la música y el cine.

Otro factor que ha influido en un mayor reconocimiento y visibilidad de este conjunto de expresiones y artistas, identificados por la crítica especializada como la vanguardia centroamericana, ha sido la Bienal de Arte nacional que cada uno de esos países organiza desde 1978 – año en que comenzó la más antigua de todas: la Bienal Paiz de Guatemala– y que hoy se replantean cambios en su organización y estructura para convertirse plenamente en verdaderos espacios de confrontación y diálogo entre artistas, público y expertos, y marco teórico y práctico para una mejor comprensión del arte local y regional.

Esas Bienales nacionales, seis en total, culminan en una Bienal del Istmo Centroamericano, organizada en un país diferente en cada ocasión. En la última edición, celebrada en Honduras, participamos un grupo de invitados, además, en un Foro de Ideas centrado en el tema de la ética en los artistas y en los curadores. Esta Bienal, auspiciada por la Fundación Ortiz-Gurdián y el banco Promérica, fue organizada por el centro cultural Mujeres en las Artes (MUA) bajo la dirección de América Mejía y el infatigable curador y promotor Bayardo Blandino. Expuesta en el Museo de la Identidad de Tegucigalpa, la Bienal del Istmo reunió obras de los artistas premiados en sus respectivas bienales nacionales y otorgó sus galardones

debates, reflections, and curatorial and publishing projects that has spanned from the 1990s to the early 21st century, has been one of the main promoters of the artistic creations out of both her country and the entire region. In the same breath, Guatemalan curator, essayist and critic Rosina Cazali has equally done an outstanding effort to highlight the very best of her nation's arts, a continuation of what her fellow countryman Luis Gonzalez Palma did with the *Colloquia* project, a short-lived space for debate and cultural encounters in Guatemala, let alone the work of the Sol del Rio Gallery, led in the like-name city by Paraguay's restless artist Victor Martinez. The same remarks of appraisal could go to Bayardo Blandino and America Mejia who, from the Women in Arts Cultural Center (MUA) in Tegucigalpa, are carrying out major activities for the spread and recognition of Honduran artists and a number of specific regional integration projects,



and to Monica Kupfer, the energized founder and supporter of the Panama Biennial. On the other hand, Nicaraguan independent gallery owner Juanita Bermudez, from a less favorable framework, is fighting for the promotion of her country's esthetic expressions, while Patricia Belli stays at the helm of the international teaching experience called *La Espora* where she forms young artists from across the region and helps them launch their own personal and collective projects. In El Salvador, even though there's a lack of boldface names like the ones mentioned above, there are institutions devoted to the spread and creation of communication spaces among artists in the country, featuring a spontaneous movement among youngsters for establishing permanent contacts with both the region and the rest of the world.

This recount should not conclude without mentioning the longstanding job done by Venezuelan historian and


critic Belgica Rodriguez, whose systematic contacts with Central American institutions and creators have dramatically contributed to giving them some hype in several parts of the world through her lectures, essays and books.

Overall, the new generations of artists and the combined effort of these personalities have finally helped put Central America on the world map of the contemporary arts. Today, we can see many of the region's top artists exhibiting in different biennials and international events: Regina Jose Galindo, Walter Iraheta, Marcos Agudelo, Wilbert Carmona, Andres Asturias, Adan Vallecillo, Federico Herrero, Regina Aguilar, Karla Solano, Esteban Piedra, Veronica Riedel, Rogelio Salmeron, Ronald Moran, Colectivo La Torana, supported by a complex assortment of artworks and projects meant to express realities that are poorly known outside their own contexts, as well as parts of their being and existence in Central America that have up to now

been ignored by literature, music and filmmaking.

Another factor that has helped this array of expressions and artists –labeled by critics as part of the Central American vanguard– garner far more recognition and media hype, is the yearly art biennial each of these nations have been holding nationwide since 1978 –the year when the oldest of these events kicked off: the Guatemala Biennial. Right now, the event is calling for changes in both organization and structure in a bid to turn it into a genuine space of confrontation and dialogue among artists, spectators and experts within a theoretical and practical framework conceived for better comprehension of the local and regional arts.

These national biennials –six in all– come to a close with the Central American Biennial organized in a different country each time. During the latest edition held in Honduras, a group of



ERROL BARRANTES (Costa Rica)
De la serie *Soñar no cuesta nada*, 2008
Fotografía digital intervenida / 120 x 185 cm
From the *Dreaming is Costless* series
Tampered digital photography

por un jurado compuesto por el mexicano Julián Zugazagoitia, Director del Museo del Barrio de Nueva York; el colombiano Félix Ángel, Director del Centro Cultural del BID, en Washington, y por el curador independiente ecuatoriano Rodolfo Kronfle.

El Primer Premio recayó en Marcos Agudelo (Nicaragua) por su obra “A la tumba perdida de Andrés Castro, a los héroes sin tumba de Nicaragua”, 2008, micro instalación y video, por considerarla “una modesta pero contundente pieza que revierte las convenciones de la estatuaria pública para convertirse

en un efectivo agente para repensar la historia; un anti-monumento que a su vez permite, de manera muy poética, meditar en torno a la acción política del presente, trascendiendo sin problema alguno la especificidad del contexto que la origina para convertirse en un válido comentario de carácter universal”.

El Segundo fue Esteban Piedra (Costa Rica) por “Estudio para la deconstrucción de una(s) casa(s)”, 2008, madera, plexiglás, hierro, insectos y video proyección “por su sofisticada indagación de poéticas de carácter íntimo, una brillante excepción dentro de las líneas

discursivas dominantes en el arte de la región ejemplificadas por esta exhibición”.

El Tercero lo obtuvo Verónica Riedel (Guatemala) por su obra “Moto-taxi blindado (Tuk Tuk)”, 2008, medio de transporte público a tamaño natural por su “efectiva y lúdica hibridación de un repertorio de estéticas para pronunciar una crítica social y aludir a los distintos fenómenos que la configuran”.

DANIEL HERNÁNDEZ-SALAZAR (Guatemala)
Fiat Lux, 2008 / Impresión fotográfica permanente a partir de fotografía digital / 76 x 101 cm
Fiat Lux / Permanent photographic printing based on digital photography



guests –including me– signed up for a Forum of Ideas that homed in on the ethics of artists and curators. This Biennial –sponsored by the Ortiz-Gurdian Foundation and the Pro America Bank– was planned by the Women in Arts Cultural Center (MUA) under the leadership of America Mejia and restless curator and promoter Bayardo Blandino. Set up at the Museum of National Identity in Tegucigalpa, the Central American Biennial gathered the works of those artists who grabbed top honors in their national biennials and doled out prizes of its own by the hand of a jury made up of Mexico’s Julian Zugazagotia, director of the Barrio Museum in New York City; Colombia’s Felix Angel, director of the BID Cultural Center in Washington, and by Ecuador’s independent curator Rodolfo Kronfle.

The First Prize went to Marcos Agudelo (Nicaragua) for his piece entitled “To Andres Castro’s Lost Grave, to Nicaragua’s Unsung Heroes”, 2008, a micro installation and video that was voted “a humble yet powerful piece that reverts the conventionalities of public statues and becomes an efficient agent for the rethinking of history; an anti-monument that allows spectators to poetically mull over the political action of the present, moving effortlessly far beyond the specificity of the context to evolve into a valid commentary of universal scope.”

The Second Prize went to Esteban Piedra (Costa Rica) for his “Study for the Deconstruction of Some Houses”, 2008, wood, Plexiglas, iron, insects and video projection, for its “sophisticated inquiry of intimate poetics, a brilliant exception within the dominating discourse lines of the arts in the region, herein exemplified by this exhibition.”

The Third Prize was for Veronica Riedel (Guatemala) for her piece entitled “Armored Motor-Taxi (Tuk Tuk)”, 2008, a life-size commuting vehicle that conveyed “an effective and ludicrous hybridism of a repertoire of esthetics aimed at making social criticism and pointing at the different phenomena that belong to it.”

The only one honorary mention went to Errol Barrantes (Costa Rica) for his digital photography works “In the Shores of the Virilla” from the 2008 *Dream Are for Free* series.

Approximately some 40 artists exhibited their artworks and projects in different museum halls, all of them reflecting a variety of trends, themes and formats that one way or another showcases the plurality of Central American art. Still hampered by restrictions as far as space for guest artists is concerned –just 2,5 meters of wall– and other drawbacks inherited from old conceptions in terms of organization, the event managed to somewhat portray the possible roads ahead where the most significant and representative art of the region is headed to.

Paintings, drawings and engravings were scarce, perhaps due to the longstanding tradition and presence of those expressions in all of these countries in which galleries and museums have always kept them to themselves. Now the younger generation wants to break free from them by turning mostly to objects, installations, photography and video in their desire for taking issue with art and the complexity of human nature in the midst of unprecendented social and political conflicts.

Today’s young artists are far more committed to their society and to their countries in an effort to reach higher grounds since they believe their aspirations as individuals have not been met. That explains their critical attitude toward any sign of power in terms of politics, economics, ethnicity, sexuality, as well as toward environmental deterioration, violence and oblivion. The interesting things about all this is their addressing this situation through such current trends as conceptualism, minimalism, pop art, expressionism, standing aloof from narrations, journalistic reports or plain descriptions that might eventually get mixed up with the so-called propaganda or pamphlets at any level.

Irony, humor, cynicism and mocking were also commonplace as legit tools to broach delicate situations in some of the countries, a reason why many of the artworks were consciously blasting the tokens of reflexive maturity that have permeated both local and regional arts.

It’s worth pointing out that none of the biennials –no matter how hard the organizers might try– stands for a faithful expression of everything going on in so many areas. Yet the sixth edition of the Central American Biennial did show that artists have switched to new ways of operating among themselves, chiefly among the new breeds of artists and the planners of this kind of event. But it’s not only about Honduras in terms of this regional collective exhibit. The new winds of change are also blowing through some institutions and into a number of collective efforts.

Not too long ago I had the opportunity of attending a meeting held in the city of Leon, Nicaragua, with the support of impresario and art collector Ramiro Ortiz, where the sponsors and organizers of each of the six national biennials huddled to share views as to the future of these events and talk about the Havana Biennial experience since its opening edition back in 1984. We discussed about the underpinnings of an event as complicated as a biennial, subjected to countless questionings as far as its conception and existence are concerned.

The creation of a Regional Documentation Center was proposed for the compilation and registration of the area’s artistic creation that, at the same time, could hook up the different projects out of each and every country –including their own national biennials– without having to rely on middlemen. By doing this, the foundations for the organization and institutionalization of the regional artistic memory –so useful and necessary for researchers, scholars and experts from the turf and anywhere else around the world– are finally cast.

Hubo sólo una mención honorífica y fue para Errol Barrantes (Costa Rica) por sus obras en fotografía digital *En las orillas del Virilla*: de la serie *Soñar no cuesta nada*, 2008.

Aproximadamente 40 artistas exhibieron sus obras y proyectos en diferentes salas del Museo, los cuales reflejaban la variedad de tendencias, temas y soportes que hoy constituyen, de un modo u otro, la pluralidad del arte centroamericano. La Bienal, aún con restricciones de espacio para cada artista invitado (no más de 2,50 metros de pared) y problemas heredados de viejas concepciones en cuanto a sus bases y convocatoria, expresó en cierta medida los caminos posibles hacia donde se dirige lo más significativo de la región. Hubo poca pintura, dibujo y grabado, debido quizás a la larga tradición y presencia de estas manifestaciones en cualquiera de los países y que históricamente mantuvo un peso enorme en el espacio de las galerías y museos: ahora los más jóvenes desean liberarse del mismo al acudir casi mayoritariamente al objeto, la instalación, la fotografía y el video en su afán por problematizar la propia realidad del arte y la complejidad de la naturaleza humana envuelta en conflictos sociales y políticos inéditos.

Los jóvenes artistas hoy sienten un mayor compromiso con su sociedad, con sus países, en un sano esfuerzo por su mejoramiento ya que en ellos no ven satisfechas sus aspiraciones como individuos: de ahí esa actitud crítica ante cualquier manifestación de poder ya sea de índole política, económica, étnica, sexual o ante signos de deterioro ambiental, violencia, desmemoria. Lo interesante es el tratamiento de esa actitud a través de corrientes actuales como el conceptualismo, el minimalismo o de más atrás como el pop art, el expresionismo, alejados, por cierto, de toda narración, reportaje periodístico o llana descripción que puede confundirse con el llamado panfleto o propaganda en cualquiera de sus niveles.

Tampoco estuvieron ausentes la ironía, el humor, el cinismo, la burla, como

instrumentos legítimos para abordar situaciones delicadas en determinados países, por lo que muchas obras acusaban, conscientemente, los símbolos de madurez reflexiva que van permeando el arte local y regional.

No está de más advertir que por mucho esfuerzo que se realice, demostrado está que ninguna Bienal es expresión fidedigna de todo lo que ocurre en tantas latitudes, pero esta sexta edición del Istmo Centroamericano sí dio señaladas pruebas de los cambios y los modos de operar hoy entre los artistas, mayoritariamente jóvenes y principales propulsores de este tipo de evento. Pero no sólo en Honduras, en esta muestra colectiva regional, se han podido sentir los nuevos aires que corren por toda la región sino también en el seno de algunas instituciones y otros esfuerzos colectivos.

No hace mucho tuve la oportunidad de participar en un encuentro –llevado a cabo en la ciudad de León, Nicaragua, gracias al apoyo de Ramiro Ortiz, empresario y coleccionista de arte– de los patrocinadores y organizadores de cada una de estas Bienales nacionales donde compartimos varias ideas en torno al futuro de estos eventos y especialmente la experiencia de las Bienales de La Habana desde su primera realización en 1984. Debatimos acerca de los principales ejes a partir de los cuales se conforma un evento tan complejo como lo es una Bienal, sometida hoy a numerosos cuestionamientos tanto de su concepción como de su puesta en escena e, incluso, de su existencia misma.

Se propuso la creación de un Centro de Documentación Regional que comience a recopilar y documentar toda la producción del área y que, al mismo tiempo, sirva de conexión entre los diversos proyectos que tienen lugar hoy en cada país, incluyendo por supuesto las bienales nacionales, sin necesidad de intermediarios: de este modo, se sientan las bases para la organización e institucionalidad de la memoria regional tan útil y necesaria para investiga-

COLECTIVO LA TORANA (Guatemala)
Plinio Vinicio Villagran, Marlov Barrios,
Josué David Romero, Norman Gabriel Morales

dores, estudiosos y expertos nuestros y de cualquier lugar del mundo.

Los juicios allí discutidos deben redundar en el mejoramiento de cada Bienal. Se trata de transformar sus métodos de trabajo, sus bases, pues aún se mantiene vigente en todas la participación libre sin ejes curatoriales ni conceptos, la competitividad mediante el sistema de premiaciones, los límites de extensión de las obras, y otros aspectos que no permiten comprender a fondo la complejidad de la creación artística actual.

Todo parece indicar que comienza a gestarse hoy una conciencia mayor acerca del rol de las Bienales en el desarrollo de la escena artística de Centroamérica, por lo general apoyadas y sustentadas en el financiamiento privado de instituciones que luchan contra viento y marea por encima de la ignorancia o incomprensiones de todo tipo, tal y como actúan la Fundación Paiz de Guatemala y la Fundación Ortiz-Gurdián en Nicaragua, las cuales participan, además, en tanto entidades importantes, en el desarrollo de objetivos sociales a mediano y largo plazo. Otros países tienen sus esperanzas cifradas en museos públicos, en institutos o ministerios encaminados hoy a dar pasos cruciales a favor de lo que ocurre en el ámbito de las expresiones artísticas contemporáneas.

Hay un despertar enfático hacia el mundo global, por un lado, y hacia lo más auténtico de expresiones y manifestaciones locales, por otro, que va más allá de lo conocido y establecido por historias particulares del arte de la región, luego de décadas de oscuridad o grisura en el plano de su propia

La Torana

Tiene el honor de invitarlo (a) a Usted y apreciable familia al Acto de Inauguración de la Exposición:
"Competencia Doble"
que se celebrará en el Centro Cultural de España de la
Ciudad de Tegucigalpa, Honduras, el día Jueves 13 de Noviembre del presente año, a las 7:30 de la noche.
"Por su asistencia, muy agradecidos."

Brindis



The judgments put on the table there should redound to the benefit of each biennial. It's all about the transformation of working methods, their bases, since all participation in these events is stripped of curatorial and conceptual grounds, its competitiveness limited to a prize system, nagging limitation in the extension of the works and other aspects that blur in-depth understanding of the complexity of the ongoing artistic creation.

It seems more awareness about the role the biennials play in the development of Central America's artistic scene is now building on. These events are generally supported and bankrolled by private institutions that fight against all odds to steer past ignorance and misunderstandings of all kind, just as much as the Paiz Foundation in Guatemala and Nicaragua's Ortiz-Gurdian Foundation do in their own nations. They play a hands-on role, as large institutions, in the accomplishment of short-term and long-term social goals. Other countries, though, have their hopes pinned on public museums, institutes or ministries in charge today

of taking crucial steps for the sake of contemporary artistic expressions in the region.

There's been a wakeup call to the global world on the one hand, and to the most genuine local artistic expressions on the other hand that goes far beyond the region's beaten track of particular art histories, following decades of darkness and grayness in their own projection. It's not pointless to remember the things that are always said when we mention Central America: hat we don't travel to it, but rather fly over it as we go from Mexico to South America. We can now say we do travel directly to the region thanks to efforts currently underway, as well as to artworks and projects that pop up every passing day.

Therefore, there's a real purpose in bringing the region to the universal foreground of the arts by relying on institutional and alternative projects and works whose discourse has taken different paths, both inside out and outside in. Even though proposals aimed at the use of languages clung to tradition-

ally popular postulates and the western history of the art prevailed for years, today's changes are headed for the basics of the individuals, their immediate circumstances, the specific human nature, despite the sighting of local identity signs that fortunately heighten the discourse's complexity through the addition of new languages, interdisciplinary crossings and cutting-edge technology. It's a smart commitment of the local and the global affecting each other because they have finally broken free from the old ties that once turned both entities into poles apart.

That willingness is not only felt in Guatemala –following the 16th edition of its national biennial in July 2008 with all changes adapted to the newest trends– but also in the entire region. There are encouraging signs in the way certain institutions provide those events with experts and funds, standing their global ground but never ignoring the undeniable support and legacy they have in local communities, tongues and cultures, regardless of the hardships they have been through over the past 30 years as a result of inner wars, violence, corruption, repression of different stripes, sys-

tematic isolation. It pleases to witness the tremendous respect those local conclaves have toward the Havana Biennial, currently penciled in as a valuable icon based on the improved layout, organization and approach of large-scale exhibitions, their presentations and their relationships with the urban environment.

Nothing seems to stand in the way of the region's finest creators and experts. Fortunately, in Cuba we have learned about those dearly endeavors and changes thanks to exhibitions

staged some years ago at the Casa de las Americas and the "Wifredo Lam" Center for the Contemporary Arts, two institutions that have always appraised the region's symbolic creation on a regular basis.

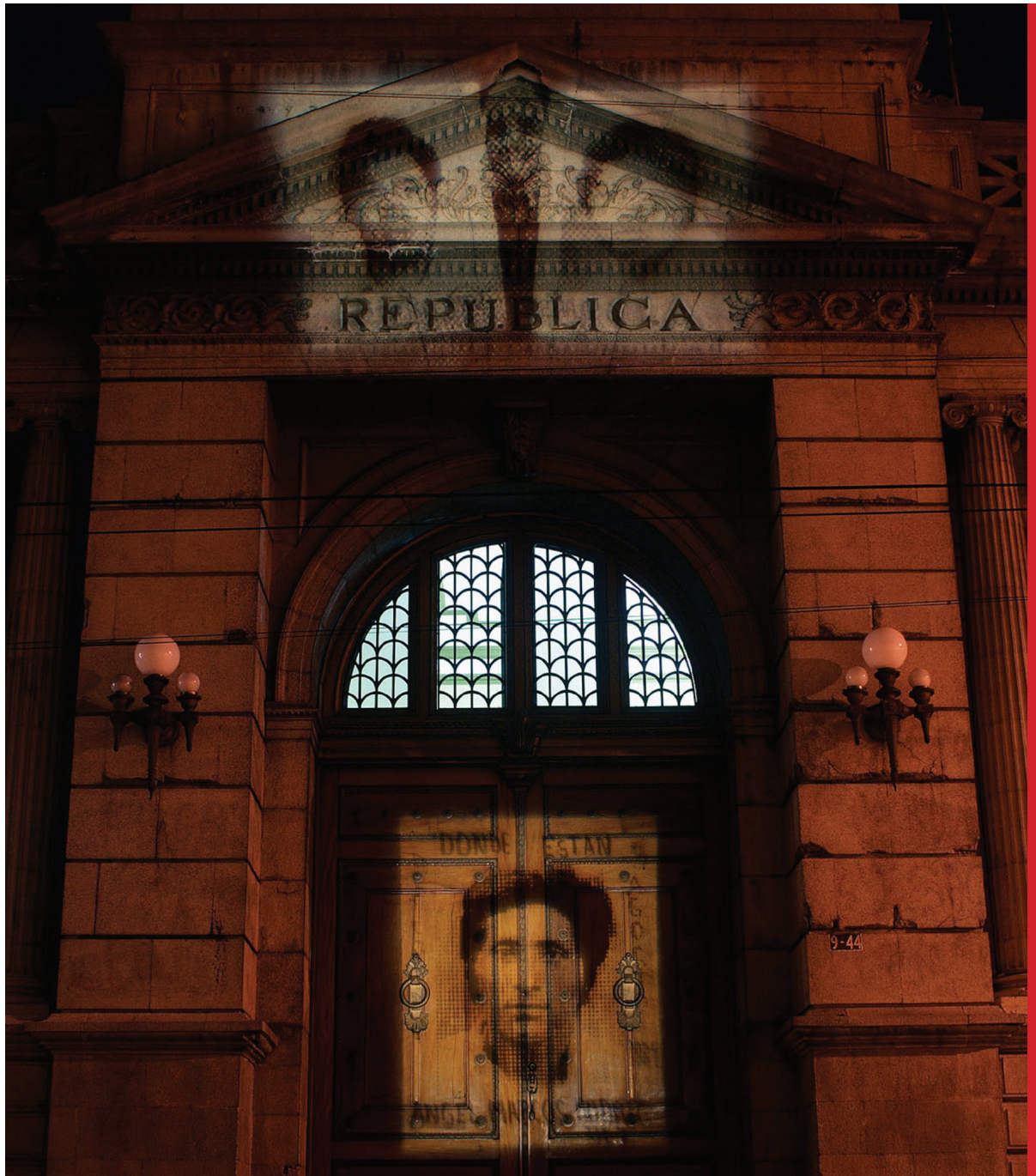
We may anticipate that Central America has entered a new era and reached a point of no return. The region is benefiting from an equal-footing engagement in the art movement of our Americas –a fertile contemporary artistic experience hailing from the south. ■■■■■

proyección. No es ocioso recordar aquello que siempre se dice cuando mencionamos a Centroamérica: que a ella no se viaja sino se pasa por encima mientras volamos en el avión que nos conduce de México a la América del Sur. Ahora ya podemos decir que viajamos directamente a la región gracias al esfuerzo que se viene realizando, y a las obras y proyectos que surgen día tras día.

Existe, por consiguiente, un propósito real de insertar la región en el panorama universal del arte a partir de obras y

DANIEL HERNÁNDEZ-SALAZAR

Pierde toda esperanza tú que entras aquí, 2008 / Impresión fotográfica permanente a partir de fotografía digital / 76 x 102 cm
You who walk in here shall lose all hope Permanent photographic printing based on digital photography



proyectos institucionales y alternativos cuya discursividad transita por variados caminos, de adentro hacia fuera y viceversa. Si bien, durante años, primaron las propuestas orientadas hacia la utilización de lenguajes apegados a primordiales tradiciones populares y de la historia occidental del arte, hoy los cambios se orientan a cuestiones esenciales del individuo, sus circunstancias inmediatas, la específica naturaleza humana, aún cuando en ella se observan signos identitarios locales que, felizmente, complejizan el discurso gracias a una eficaz incorporación de lenguajes novedosos, entrecruzamientos de disciplinas, nuevas tecnologías. Es un inteligente compromiso de lo local y lo global sin detrimento de uno u otro pues al fin se han liberado las viejas ataduras que convertían ambas entidades en polos opuestos, distantes.

No sólo se siente esa voluntad en Guatemala –luego de realizada su última Bienal, la número 16 en julio del

2008, con los cambios ajustados a las nuevas corrientes–, sino en casi todos los países del área. Entusiasma saber que varias instituciones contribuyen hoy con expertos y financiamiento a ello desde posiciones globales sin desconocer el innegable sustento y legado que tienen en comunidades, lenguas y culturas locales, a pesar de los acontecimientos que han vivido en los últimos 30 años, sesgados éstos por guerras internas, violencia, corrupción, represiones de diversa catadura, aislamiento sistemático. Satisface también conocer el respeto hacia las experiencias múltiples de la Bienal de La Habana que hemos podido transmitir pues se considera una fuente valiosa para la mejor organización, estructura y enfoques de exposiciones a gran escala, puestas en escena, relaciones con el entorno urbano.

Nada parece detener hoy el afán de los mejores creadores y expertos de la región. En Cuba, afortunadamente, he-

mos conocido esos afanes y cambios gracias a exposiciones realizadas años atrás fundamentalmente en la Casa de las Américas y, además, en el Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”, instituciones ambas que reconocen la producción simbólica regional.

Podemos anticipar que Centroamérica ha entrado en una nueva era desde la cual no hay retroceso posible. En igualdad de condiciones participa hoy del incuestionable movimiento que hace de toda Nuestra América una fértil experiencia artística contemporánea desde el sur. ■■■■■

Moisés Finalé

www.moisesfinale.com

El peso de su cuerpo
Jardines del Hotel Nacional de Cuba

Línea 460 e/ E y F, Vedado, La Habana, Cuba
Tel.: (537) 832 7101 Telefax: 831 4646
habana@cubarte.cult.cu
www.galeriahabana.com



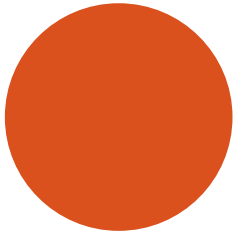
la joven



DIÓBER ESCALONA RODRÍGUEZ (Cuba)
Los CDR (detalle), 2009
Punta seca, impresión de CD / 45 x 37 cm
The CDR (detail) / Dry point / CD printing

OSMEIVY ORTEGA (Cuba)
De la serie *Caribe Merecido* (detalle), 2009 Lino-
leografía y grafito / 116 x 75 cm
From the *Deserved Caribbean* series (detail)
Linoleum and graphite





estampa

NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO

■ CONSTATAR QUE LOS JÓVENES IDENTIFICAN AÚN LA Casa de las Américas como un espacio para su temprana promoción y reconocimiento, es una satisfacción para quienes iniciaron hace medio siglo este proyecto y centro cultural. Y es que para los jóvenes –ese ingente sector poblacional de fronteras temporales a veces poco definidas– constituye una necesidad mostrar su capacidad de imaginar, de hacer.

Desde los tempranos años sesenta,¹ Casa de las Américas convocó al Concurso de Grabado Latinoamericano.² Surgió entonces un interés por la producción gráfica de la región, y por conocer a fondo qué estaba aconteciendo con las diversas técnicas y soportes. Ya en la primera edición de La Joven Estampa, jóvenes artistas como el argentino Norberto Onofrio, los cubanos Antonia Eiriz, Ángel Acosta León, Alfredo Sosabravo, Carmelo González y Lesbia Vent Dumois, el uruguayo Luis Camnitzer y los mexicanos Arturo García Bustos y Celia Calderón, pudieron mostrar sus producciones. Tres años después, en 1965, el certamen fue nombrado Exposición de La Habana en sustitución del anterior, y constituyó un momento decisivo en la promoción del grabado latinoamericano y caribeño en nuestro país, aunque en ocasiones incluía también exposiciones colaterales de grabado internacional.³

¹ Ya en julio de 1961 se había realizado una exposición titulada *Grabadores de Puerto Rico* con diez grabadores: Carlos R. Rivera, Myrna Báez, Rafael Tufiño, Lorenzo Homar, José R. Licea, Augusto Marín, Santos René, Rubén Rivera Aponte, Rafael López del Campo, Eduardo Vera Cortes.

² El concurso se realizó anualmente de 1962 a 1964.

³ *Exposición de grabados alemanes*, Galería de Arte de Galiano, Exposición de La Habana, 1967; *Grabados polacos*, Casa de las Américas, Exposición de La Habana, 1968.

■ WATCHING THE YOUNGSTERS STILL SEEING CASA DE las Americas as a space of recognition and promotion for their fledgling careers is a satisfaction for those who started out that project and cultural center some fifty years ago. The fact of the matter is that for the youth –that vast population sector of fleeting, sometimes poorly defined frontiers– there's always a need to show off their ability to both imagine and create.

Since the early 1970s,¹ Casa de las Americas called for a Latin American Engraving Contest.² That prompted an interest in graphic production across the region and in delving into different formats and techniques. In the first edition of La Joven Estampa (The Young Looks), young artists like Argentina's Norberto Onofrio and Cuba's Antonia Eiriz, Angel Acosta Leon, Alfredo Sosabravo, Carmelo Gonzalez and Lesbia Vent Dumois, Uruguay's Luis Camnitzer and Mexico's Arturo Garcia Bustos and Celia Calderon had a chance to display their creations. Three years later, in 1965, the event was renamed as The Havana Exposition and panned out to be a turning point in the promotion of Latin American and Caribbean engraving in our country, even though there were moments in which it also embraced collateral exhibits of international engravers.³

¹ By July 1961, an exhibition entitled *Puerto Rican Engravers* had been held. Its ten prize winners were Carlos R. Rivera, Myrna Baez, Rafael Tufiño, Lorenzo Homar, Jose R. Licea, Augusto Marín, Santos Rene, Ruben Rivera Aponte, Rafael Lopez del Campo, Eduardo Vera Cortes.

² The contest was held yearly from 1962 thru 1964.

³ *Exposition of German engravings*, Galiano Art Gallery, Havana Exposition, 1967; *Polish Engravings*, Casa de las Americas, Havana Exposition, 1968.

With yearly editions until 1970, The Havana Exposition showed the works of well-known artists like Antonio Berni (Grand Prize, 1969) and a new breed of creators like Brazil's Artur Luiz Piza (Prize, 1965), Argentina's Antonio Segui (Grand Prize, 1966), Uruguay's Jose Gamarra (Prize, 1966) and Miguel Bresciano (Prize, 1967, 1969 and 1970), or Cuba's Rafael Zarza (Prize, 1968). They were all part of a new generation that now boasts centerpiece positions in the history of Latin American engraving and arts.

La Joven Estampa is clinging to that tradition as part of the events sponsored by Casa de las Americas. The span of time between the convulsed 1960s and 70s, in which engraving played a major role in the streets and popular graphic art workshops all the way to 1987 –the year the prize was officially instituted– has witnessed a countless array of collective proposals and artists that today bear the brunt of the continent's graphic memory. The prize-winning artworks in the Engraving Contests and the Havana Expositions, as well as in the new contest, engulfed the Art Collection from Our America harbored at the institution –valuable heritage in terms of diversity and representation.

The La Joven Estampa Prize, the only one of its kind handed out by the institution to young creators below 35 years of age, rekindled the interest of our country in engraving that eventually led to a piecemeal renovation of part of the Havana Experimental Graphic Workshop's membership and the alumni at the Higher Institute of Arts. That marked a moment in which engraving started striking the right chord again. The National Engraving Meeting was held in 1983, several expositions like Cuba's Contemporary Engraving (Museum of Colonial Art, 1991) or Vindication of Engraving (La Acacia Gallery, 1994). In the same breath, the La Huella Multiple project was created in 1996 and remains active today.

In fact, it's funny to see that in the 22-year period between 1987 to date, La Joven Estampa has unintentionally turned out to be one of the staunchest promoters of young and talented engravers on the island nation. Out of the ten editions held, Cuban engravers have nabbed awards in nine of them,⁴ with the top prize going to Mexico's Demian Flores Cortes in 1995. No wonder most of the contesting artworks come from Cuba, alongside nations like Mexico and Argentina, even though when the final selection seeks to showcase as many pieces from each country as possible in an effort to provide an embracing view of engraving in the region.

Based on this idea, other international initiatives stood out as well, all of them zeroing in on engraving. In Latin America, the Latin American and Caribbean Engraving Biennial was convened for San Juan (1970-2001), eventually becoming the San Juan Poly/Graphic Biennial in 2004: Latin America and the Caribbean,⁵ or large-format events like Rio-Gravura in Brazil (1999) and others such as Mini Print in Barcelona and the Arte della Incisione in Italy.

⁴ Though in 1971 another edition of the Havana Exposition was held at the Latin American Gallery, this one only included works by Cuban and Chilean artists, not from the whole region as in previous events.

⁵ La Joven Estampa prize winners: Octavio Irving Hernandez Jimenez (9th edition, 2007); Jesus Hernandez Hernandez (8th edition, 2003); Frank Ernesto Martinez (7th edition, 2001); Julio Cesar Peña Peralta (6th edition, 1999); William Hernandez Silva (5th edition, 1997); Sandra Ramos Lorenzo (3rd edition, 1993); Zenen Vizcaino Ortiz (2nd edition, 1990); Angel Alfaro Echevarria (1st edition, 1987).

⁶ This transformation emerged from the need to make far more room for contemporary graphic arts. It's necessary to point out that this Biennial is not "the first and oldest meeting of the Latin American graphic arts" in the region, as it reads at the headquarters of the Puerto Rican Culture Institute (www.icp.gobierno.pr/apl/trienal/bienal_infogen.htm). Since 1962, Casa de las Americas had been holding its Latin American Engraving Contest on a yearly basis that later on was renamed as the Havana Exposition.

The 2009 Joven Estampa comes to a year of reflection and encounter. The fiftieth anniversary of Casa de las Americas in the backdrop and ten editions of history that put up a new challenge and, above all, a need to renew the interest in it among the youngest talents. What can be done to keep the fire burning, beyond the incentive of money prizes? From the very conception of the event's image like in 2003, this time around the organizers are trying to make juvenile looks the main issue of the contest, la Joven Estampa is getting a hold on just another young icon that's been making the rounds since the 1960s: the sneakers they use for playing basketball, skating, breakdancing or walking. Nelson Ponce's proposal hit the nail right on the head and drew in hundreds of youngsters – not necessarily artists– to the Casa.⁵ However, I believe that regardless of the postal service's inconsistency and instability whereby most of the pieces are sent and received by or the poor experience of many of the contesters, La Joven Estampa goes on to be a call for the advance of the graphic arts not only in terms of exhibition and promotion, but also in a theoretical and practical standpoint since it includes a program of workshops, lectures and meetings with guest jury panels that pave the way debates over engraving's hardships and current possibilities, its insertion in circuits worldwide and in the contemporary arts. Everybody knows that it's becoming increasingly hard and weird to find graphic works in today's art exhibitions. It seems that videos, installations, performances, photography and the only formats of expression, whereas painting or engraving are considered "in" by both artists and curators. Then, this is one of the attractive elements about this prize: the possibility of making young talents present

⁷ It's important to make reference to the excellent making of a promotional spot by Raul Valdes (Raupa) that can be watched alongside all visual information about the prize on www.casadelasamericas.org/premios/jovenestampa/2009/index.php



Doble Impresión

Con una frecuencia anual, y hasta 1970,⁴ la Exposición de La Habana mostró el trabajo de artistas consagrados como Antonio Berni (Gran Premio, 1969) y emergentes como el brasileño Artur Luiz Piza (Premio, 1965), el argentino Antonio Seguí (Gran Premio, 1966), los uruguayos José Gamarra (Premio, 1966) y Miguel Bresciano (Premio, 1967, 1969 y 1970), o el cubano Rafael Zarza (Premio, 1968). Figuras (entonces noveles) de gran relevancia en la historia del grabado y el arte latinoamericano.

La Joven Estampa continúa, pues, una tradición asentada dentro de los eventos de la Casa de las Américas. El arco

⁴ Aunque en el año 1971 se realizó en la Galería Latinoamericana otra edición de la Exposición de La Habana, ésta solo incluyó obras de artistas chilenos y cubanos, y no de toda la región, como en ediciones anteriores.

temporal que va desde los convulsos años sesenta y setenta –en los que el grabado ocupó un lugar importante en las calles y talleres de gráfica populares–, hasta 1987, cuando concretamente se instituye este Premio, recoge una infinidad de propuestas colectivas y de artistas que constituyen hoy la memoria gráfica de todo un continente. Las obras premiadas en los Concursos de Grabado y en las Exposiciones de La Habana, así como en el nuevo certamen pasa(ro)n a formar parte de la Colección Arte de Nuestra América de la institución, acervo valioso por su diversidad y representatividad.

El Premio La Joven Estampa, único de la institución enteramente dedicado a creadores menores de 35 años, acentuó nuevamente el interés por el grabado en nuestro país donde, por esa época, se desarrolló una renovación paulatina entre algunos integrantes del

ORLANDO MONTALVÁN (Cuba)
Doble Impresión, 2009 / Xilografía (matriz)
Medidas variables / *Double Impression*
Xylography (matrix) / Variable sizes

Taller Experimental de Gráfica de La Habana y en las aulas del Instituto Superior de Arte. Es un momento en que el grabado vuelve a llamar la atención: se realizan el Encuentro Nacional de Grabado (1983), varias exposiciones como *Grabado Cubano Contemporáneo* (Museo de Arte Colonial, 1991) o *Vindicación del Grabado* (Galería La Acacia, 1994), y se crea el proyecto *La Huella Múltiple* (1996) que se mantiene hasta hoy.

De hecho es sintomático que, en los 22 años que median desde 1987 a la actualidad, La Joven Estampa haya sido, sin proponérselo, uno de los promotores más asiduos del grabado cubano emergente. De las diez ediciones realizadas, han sido premiados grabadores cubanos exactamente en nueve,⁵ y sólo en la edición de 1995 obtuvo el galardón un mexicano: Demián Flores Cortés. No es de extrañar que los mayores envíos de obras sean entonces de nuestro país, conjuntamente por lo general con México y Argentina, aun cuando la selección final, en cada ocasión, busca mostrar las propuestas de la mayor cantidad de países representados, con el fin de proporcionar una mirada panorámica del grabado en la región.

Inspirado en esta idea también des-

⁵ Premios La Joven Estampa: Octavio Irving Hernández Jiménez (9na. edición, 2007); Jesús Hernández Hernández (8va. edición, 2003); Frank Ernesto Martínez (7ma. edición, 2001); Julio César Peña Peralta (6ta. edición, 1999); William Hernández Silva (5ta. edición, 1997); Sandra Ramos Lorenzo (3ra. edición, 1993); Zenén Vizcaíno Ortiz (2da. edición, 1990); Ángel Alfaro Echevarría (1ra. edición, 1987).

⁶ Esta transformación surgió de la necesidad de otorgar un espacio más relevante a la gráfica contemporánea. Es necesario apuntar que esta Bienal no constituye “el primero y más antiguo encuentro de las artes gráficas latinoamericanas” en la región, como se lee en el sitio del Instituto de Cultura Puertorriqueña (www.icp.gobierno.pr/apl/trienal/bienal_informacion.htm). Ya desde el año 1962, la Casa de las Américas desarrollaba con un carácter anual su Concurso de Grabado Latinoamericano, que luego pasó a ser la Exposición de La Habana como señalamos anteriormente.

tacan otras iniciativas internacionales que hacen de la gráfica el centro de su atención. En Latinoamérica se convocó la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe (1970-2001) que, en 2004, se convirtió en la Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe,⁶ o megaeventos como Rio-Gravura en Brasil (1999) y, otros como Mini Print en Barcelona y el Arte della Incisione, en Italia.

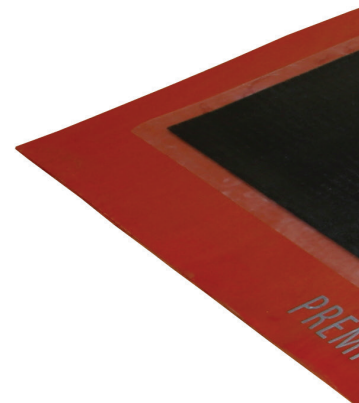
La Joven Estampa 2009 llega pues en un “año cerrado”, año de reflexión y recuento. Los cincuenta años de la Casa como marco, y diez ediciones de historia suponen un compromiso pero, sobre todo, una necesidad de renovar el interés en los más jóvenes. ¿Qué hacer para mantener el atractivo de un evento como éste, más allá del incentivo de un premio en metálico? Desde la propia concepción de la imagen del evento que, como en la edición de 2003 apostó por apropiarse de referentes del *look* juvenil, La Joven Estampa 2009 asumió otro icono muy usado por jóvenes desde los años sesenta a la actualidad: el tenis de jugar básquet, patinar, bailar *breakdance* o caminar. La propuesta de Nelson Ponce logró su objetivo eficazmente y atrajo a cientos de jóvenes, no necesariamente artistas, a la Casa.⁷

Sin embargo, creo que, pese a la inconstancia e inestabilidad del envío postal que permite el arribo de la mayoría de las obras al certamen, o a la poca experiencia de muchos de los participantes, La Joven Estampa continúa siendo una apuesta por el arte gráfico no sólo en términos de exhibición y promoción, sino en el plano teórico y práctico pues incluye un programa de talleres, conferencias y encuentros con los jurados invitados, que propicia la reflexión sobre las carencias y posibilidades del gra-

⁷ Importante hacer referencia a la excelente realización del spot promocional a cargo de Raúl Valdés (Raupa) que puede ser visualizado, conjuntamente con toda la información sobre el Premio en www.casadelasamericas.org/premios/jovenestampa/2009/index.php

bado, su inserción dentro del circuito institucional y el arte contemporáneo. Para nadie es noticia que cada vez es más difícil (y raro) encontrar propuestas gráficas dentro de exposiciones de “arte actual”. Pareciera que el vídeo, la instalación, el *performance*, la fotografía, son los únicos soportes para *decir*, y cada vez menos la pintura o el grabado son considerados “*in*”, tanto por artistas como curadores. Entonces éste es uno de los atractivos que mantiene el premio: la posibilidad de que el joven creador haga grabado y pueda ver su trabajo en galería, e incluso ser reconocido cuando aún no ha cumplido siquiera veinte años.

En esta ocasión, el Premio La Joven Estampa contó con un jurado de lujo, imbuido del espíritu dinámico que el Año Cinético ha otorgado a la Casa en 2009 y que los artistas Juvenal Ravelo (Venezuela) y Rogelio Polesello (Argentina), así como uno de los in-



engravings and see their pieces in galleries, even bask in the limelight while they're still in their teens.

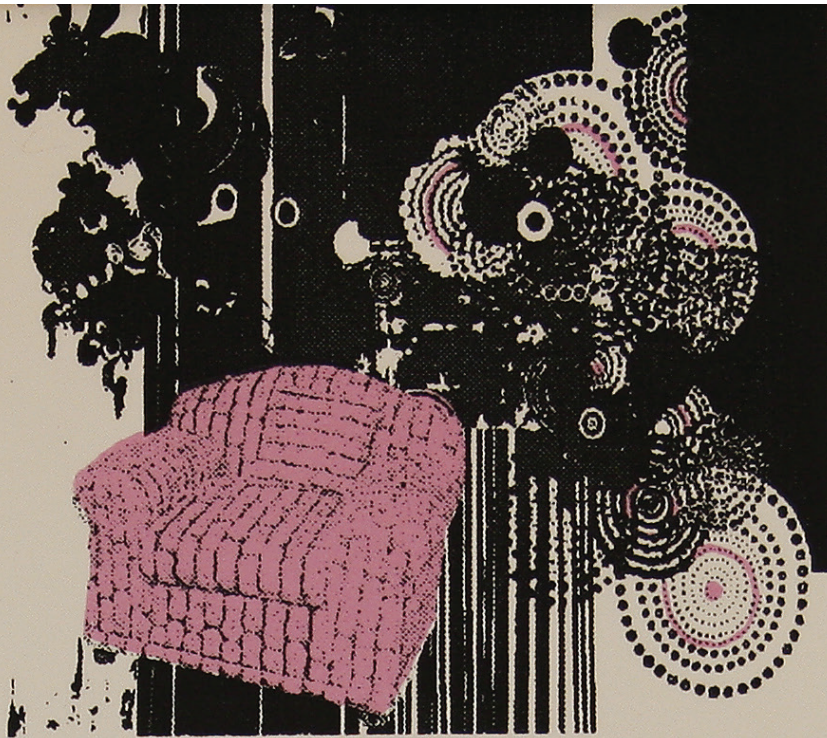
For this year's edition, the La Joven Estampa Prize boasted a deluxe jury imbued in the dynamic spirit that the Year of Kinetic Art has given to the Casa in 2009, let alone that young artists like Juvenal Ravelo (Venezuela) and Rogelio Polesello (Argentina), as well as one Cuba's hardworking researcher on the national art, Jose Veigas, pitched a hand in making this happen. Another key player was Puerto Rico's Antonio Martorell who, as he did ten years ago, came back to

Casa to launch –together to a bunch of young artists– the International Workshop on Interventions in Outer Spaces: *The Way Home*. One of the high-lights of the event was the “A Look into Today's Kinetic Art” panel that brought together the four guests and shed abundant light on the origins of this artistic expression by the hand – better yet by the words and the works– of their main followers. At the same time, reflections on its footprints in today's Latin American arts, its influence in Cuba from a visual viewpoint and through the works presented by the Cuban Group of Optic Art –made up of Jorge Fornes, Helena Serrano, Ernesto Briel and Armando Morales, plus other local graphic designers from the 1960s and 70s, were shared among the attendees.

Likewise, a personal exhibit entitled *La memoria agregada* (The Aggregated Memory) by 2007 La Joven Estampa prize-winning artist Octavio Irving Hernandez was mounted. The exhibition explored the contents and textures of an experimental technique called “gluegraphy” and its contributions to the image of the boat –so widely used in the insular discourse of our own country. Octavio's proposal attempts to “oxygenate” the use of the boat icon through an interaction with the space provided by the Manuel Galich Hall, gluing it to the walls like floating vessels in their transit to other watercourses or wharves.

MILTON RAGGI (Cuba)
Abrir y cerrar los ojos, 2009 / Serigrafía sobre acetato
164 x 100 cm / *Opening and closing the eyes*
Serigraph on acetate





La espera



PAMELA PAZMIÑO (Ecuador)
Gourmet de satisfacciones artísticas, 2008
Serigrafía / Medidas variables / Ed 17/80
Gourmet of artistic satisfactions / Serigraph
Variables sizes

Nonetheless, out of the more than a hundred artists from a baker's dozen nations that signed up for the contest, the jury handpicked artworks from 45 of them and handed out the Prize to "Open and Close the Eyes" by Milton Raggi Vinueza (Cuba, 1991) for "achieving the overlapping of a phrase, a portrait of it and an excellent visual outcome." At the same time, the jury doled out Special Mentions to "Gourmet of Artistic Satisfactions" by Pamela Pazmiño (Ecuador, 1984), and half a dozen other mentions that went to Osmeivy Ortega (Cuba, 1980) for the *Deserved Caribbean* series; Juan Antonio Ortiz Nava (Mexico, 1983) for "Alice in Wonderland"; Orlando Montalvan (Cuba, 1978) for "Double Impression"; Anyelmaidelin Calzadilla (Cuba, 1975) for "Posterity"; Andres Garavelli (Argentina, 1976) for "Four Nameless Portraits", and Diober Escalona Rodriguez (Cuba, 1985) for the *CDR* series.

I think if there's something to reproach the 2009 edition of *La Joven Estampa* for is the poor conceptual drive of the proposals. Ten editions later, the event calls for the necessary abandonment of skin-deep statements on topics that range from daily tribulations and identity to the artists' stances. It seems to me that technical mastery is the one thing that counts and there's no intention to move past that concept. Xylography continues to be a centerpiece, and so are "dry point" and etching in such countries

investigadores cubanos más acuciosos del arte nacional, José Veigas, lograron mantener. Igualmente estuvo el destacado artista puertorriqueño Antonio Martorell quien, como hace diez años, regresó a la Casa para realizar, junto a un grupo de jóvenes artistas, el Taller Internacional de Intervenciones en Espacios Exteriores: *Camino a Casa*. Un momento importante dentro del evento lo constituyó el panel “Miradas al cinetismo hoy” que implicó a los cuatro invitados y se erigió como un interesante análisis de los orígenes de esta corriente artística, de la mano (o más bien, de la palabra y la obra) de dos de sus cultivadores. Al mismo tiempo, inició una reflexión acerca de su impronta en el arte latinoamericano actual, la influencia en Cuba desde el punto de vista visual a través de los trabajos del Grupo cubano de arte óptico compuesto por Jorge Fornés, Helena Serrano, Ernesto Briel y Armando Morales, así como de otros diseñadores gráficos de los años sesenta y setenta en el país.

Por otro lado, se inauguró la muestra personal *La memoria agregada* del ganador del Premio La Joven Estampa 2007, Octavio Irving Hernández, que exploró los contenidos y texturas de una técnica experimental como la colagrafía y sus aportes a la imagen del bote, tan socorrida dentro del discurso de la insularidad en nuestro país. La propuesta de Octavio intenta “oxigenar” el uso del icono-bote interactuando con el espacio de la Sala “Manuel Galich” de la institución donde fue presentada, adhiriéndose a sus paredes como naves flotantes, en tránsito hacia otras aguas o embarcaderos.

Ahora bien, de los más de 100 artistas de 13 países participantes en el certamen, el jurado seleccionó los trabajos de 45 de ellos, y otorgó el Premio a “Abrir y cerrar los ojos” de Milton Raggi (Cuba, 1991), por “lograr con la sobreimpresión de una frase, un retrato de la misma y un excelente resultado

visual”. Asimismo, otorgó una Mención Especial a “*Gourmet de satisfacciones artísticas*” de Pamela Pazmiño (Ecuador, 1984), y seis menciones: Osmeivy Ortega (Cuba, 1980) por la serie *Caribe merecido*; Juan Antonio Ortiz Nava (México, 1983) por “Alicia en el país de las maravillas”; Orlando Montalván (Cuba, 1978) por “Doble impresión”; Anyelmaidelín Calzadilla (Cuba, 1975) por “Posteridad”; Andrés Garavelli (Argentina, 1976) por “Puesta a punto de cuatro retratos sin rostro”; y Dióber Escalona Rodríguez (Cuba, 1985) por la serie *Los CDR*.

Pienso que si algo debe reprochársele a La Joven Estampa 2009 fue el poco arrojo conceptual de las propuestas. A la altura de diez ediciones es necesario abandonar los planteos epidérmicos en temas que discurren sobre

as Mexico. And even though Cuba stands out with a piece like *Double Impression* by Orlando Montalvan –a huge wooden peg that represents a police patrol unit– there are other outstanding serigraphic pieces wrought with mastery and sensitivity like *Posterity* by Anyelmaidelín Calzadilla, or works in linoleum like *Deserved Caribbean* by Osmeivy Ortega. Others scour new format matrixes, such as the CD-supported *CDR* series by Dióber Escalona. As far as recurrent themes are concerned, such as nonidentity and derangement so commonly found in Argentina during years of repression, *Four Nameless Portraits* by Andres Garavelli, makes use of offset impressions on tin sheets with a visual result that could have been better wrought, regardless of the intentional unfinished, dehumanized ap-



ANDRÉS GARAVELLI (Argentina)

Puesta a punto de cuatro retratos sin rostro, 2009 / Chapas e impresiones offset
 Medidas variables / Set mounting of four faceless portraits
 Plates and offset impressions / Variables sizes

15 de febrero



Posteridad

Anyelmadelín Calzadilla 08-09

ANYELMAIDELÍN CALZADILLA (Cuba)
Posteridad (detalle), 2008-2009 / Serigrafía / 50 x 70 cm
Posterity (detail) / Serigraph

pearance that somewhat refers to the exercise of power and terror imposed on mankind.

Equally striking is the fact that artists do not make use of space as part of their contents and the possibilities of their pieces. We're fully aware of how improbable and costly it might be for Latin American artists to send 3D artworks. But that was not a problem for Cuban creators who were able to move their pieces, thanks to geographical proximity and transportation access; however, this kind of proposal was

widely ignored. With the sole exception of the winning piece, none of the selected artworks interacts with space. As a matter of fact, there seems to be a regression in this sense when compared to previous editions.

Open and Close the Eyes by prize-winner Milton Raggi reflects from the title itself on the elementariness of a phrase overlapped time and again in acetated serigraphy, using red and black colors – hues that are strongly inserted in the nation's imaging– to depict the danger of reiteration, the loss

lo cotidiano, la identidad, la postura del artista. Es como si se priorizara el dominio técnico –loable por demás, que conste– y no se tratara de ir un poco más allá. Continúan haciéndose reconocibles la preferencia por la xilografía, la punta seca y el aguafuerte en determinados países como México, y aunque en Cuba sobresale una pieza como “Doble impresión” de Orlando Moltalván, un gran taco de madera que representa una patrulla policial, también destacan otras propuestas que trabajan con maestría y sensibilidad la técnica serigráfica como “Posteridad” de Anyelmadelín Calzadilla, o la linoleografía como “Caribe merecido” de Osmeivy Ortega, y otras que exploran nuevas matrices como soporte, en este caso de un CD, como en la serie *Los CDR* de Dióber Escalona. En cuanto a temáticas recurrentes como el tópico de la (no) identidad, la enajenación que supuso la represión en Argentina: “Puesta a punto de cuatro retratos sin nombre” de Andrés Garavelli, utiliza la impresión *offset* en chapas de metal, con un resultado visual que pienso pudo haberse elaborado más, independientemente de que sea intencional esa apariencia inacabada, deshumanizada que refiere hasta cierto punto el ejercicio del poder y el terror ejercido sobre el hombre.

Por otro lado, llama la atención que los artistas no incorporen el espacio como contenido y posibilidad en su obra. Somos conscientes de lo improbable y costoso que puede ser para los artistas latinoamericanos el envío de obras tridimensionales, pero los cubanos, dada su cercanía y posibilidades de transportación sí podrían hacerlo, y sin embargo no lo contemplan en sus propuestas. Salvo la obra ganadora, casi ninguna de las piezas seleccionadas interactúa con el espacio. De hecho, pareciera que hay una regresión, en este sentido en comparación con ediciones anteriores.

“Abrir y cerrar los ojos” del premiado Milton Raggi, discurre desde su título,

la elementalidad de una frase sobreimpresa una y otra vez en serigrafía sobre acetato, hasta el uso de los colores rojo y negro –por demás asentados en el imaginario de la nación como fuertes referentes– acerca del peligro de la reiteración, la pérdida del aura en apenas un instante, la indiferencia(ción) o invisibilidad del discurso que puede conducir a un vaciamiento conceptual, y la necesidad de tomar una postura activa o pasiva frente a ello. La pieza es una manera muy fresca de tratar temas de profundas repercusiones éticas y políticas, sin devenir panfleto, creo que hubiera funcionado mejor colgado con una luz roja de fondo para aprovechar la transparencia de cada acetato y su monocromomía, antes que ubicada en el suelo de la galería, aunque quizás del modo supuesto hubiera cambiado su concepto original, y provocado una lectura divergente.

El trabajo de estos jóvenes artistas, deja constancia de las posibilidades que aún brinda el grabado como medio. La experimentación de la mano de la tradición hace de este premio una cita imprescindible, el necesario punto de encuentro en el circuito expositivo de la gráfica internacional.

Una vez más, *tomar* la Casa cincuentenaria por asalto para aportar ideas al futuro desde la estampa de los jóvenes de hoy y continuar apostando por el grabado como manifestación, ya sea desde las expresiones más tradicionales o renovadoras, parece ser el camino a seguir. Queda pues fijada la cita: mayo 2011, la Casa y su *joven estampa*. ■

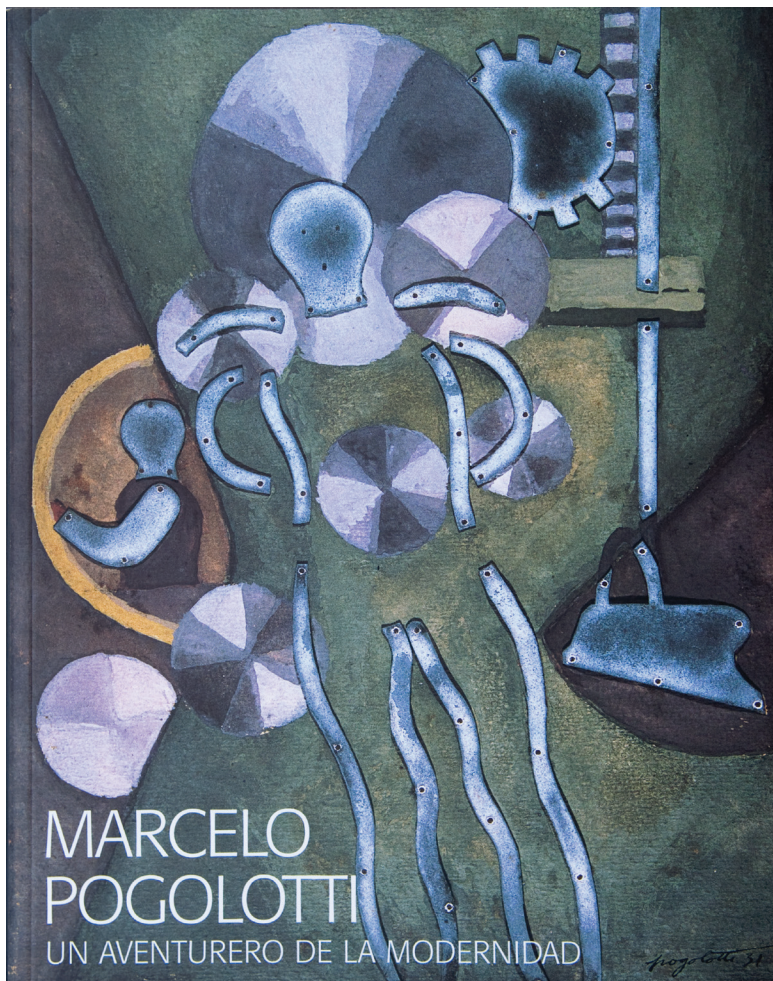
of the aura in the blinking of an eye, the indifference or invisibility of the discourse that might lead to conceptual emptiness, and the need to take an active or passive stance toward it. The piece is no doubt a very fresh way of addressing topics of profound ethical and political repercussions without getting downgraded to a pamphlet category. I think it would have worked much better with a red light hanging in the background in an effort to make the most of every acetate sheet and its monochromatic character, instead of spreading them on the gallery floor –perhaps my arrangement proposal would have thwarted the original concept and goaded spectators into a divergent reading.

The work of these young artists bears out the tremendous possibilities engraving has to offer as a means of expression. Experimentation going hand in hand with tradition makes this prize an indispensable event, the necessary meeting ground in the expositional circuit of international graphic arts.

Once again, storming the fifty-year-old Casa to chip in ideas for the future from the artworks of a new breed of talents is a way to clinch the continuation of engraving as an expression – either from a traditional or renovating viewpoint. That seems to be the road ahead. The date has been set: May 2011, Casa and its Joven Estampa. ■

Cartel del evento (detalle), realizado por el diseñador Nelson Ponce / Event poster (detail) made by the designer Nelson Ponce





OTRO (NUEVO) ATAJO A POGOLOTTI

Axel Li

Las artes visuales cubanas transitan por un momento interesante en cuanto a producción editorial. Los hoy pilares de nuestro arte, poco a poco, siguen siendo rescatados y estudiados, presentados y promovidos en una época posterior a la suya, la misma en la que ciertos artistas vivos pueden darse el gustazo de levantar su universo visual a partir de lujosos monográficos.

Sobreponerse al artículo, a la exposición, a las entrevistas ocasionales –por ejemplo–, forma parte de la tesis de lo que solemos denominar un libro,

que cuenta con un cuerpo más reposado, abarcador, suficiente, aun cuando entable conexiones con esos tres procedimientos. En cualquiera de éstos hay credibilidad, esfuerzos compartidos y, por supuesto, gastos mayores, pero un libro es para siempre, es una pista de largo alcance.

Nuestra lógica editorial no ha seguido la perspectiva de mostrar procesos escalonados y sucesivos. Todo ha sido por instantes y oportunidades. Existen nuestros registros del hoy y el ayer que, eso sí, no han deja-

do de contar con los atinados o descabellados criterios de los críticos. Faltándonos más de lo que tenemos en cuanto a libros de arte, cada uno de los existentes deviene importante isla de conocimiento.

Uno de los más recientes es *Marcelo Pogolotti: un aventurero de la modernidad*, aunque se aproxima más a un estado híbrido; oscila entre catálogo y libro. A fin de cuentas, es un volumen bilingüe (español-italiano), fruto de los vínculos culturales contemporáneos que nos caracterizan con otras

zonas del planeta. En este caso, entre la avanzada región italiana de Piemonte y la siempre ecléctica capital cubana. De un lado tuvimos el apoyo financiero y el diseño del producto; del otro, la guía y el asesoramiento, la experiencia y la edición con fuerte epicentro en el Museo Nacional de Bellas Artes (La Habana) en torno al intelectual Pogolotti (sólo así, porque le quedan chicos los apelativos de pintor y de escritor). Él pensó su tiempo a través del arte lineal y pictórico y, desprovisto de visión, la pluma llegó a ser el vehículo rotundo para demostrar su estado de vida. Aunque, para ser exactos, este volumen es de peso visual, roza con la antología de obras. Alrededor de la *imago*, el correlato escrito lleva la guía de las 171 páginas de extrema calidad, olor peculiar y factura de impresión, que recayó en dos instancias conocidas, por las cuales, algunos sueños de editores y colaboradores (cubanos) se hacen realidad una y otra vez: Escandón Impresores y Ediciones Vanguardia Cubana.

Sirven de pórtico al volumen dos minúsculos textos: visiones, explicaciones, razones... que, sobre este hecho editorial, ofrecen Gianni Oliva, funcionario cultural de Piemonte, y Luz Merino Acosta, profesora y funcionaria del MNBA. Juicios que constituyen la antesala del grueso mayor en cuanto a letra impresa, y que aparece enunciado en la p. 3, casi a modo de subtítulo: "Ensayo introductorio/ Graziella Pogolotti Jakobson// Cronología, bibliografía y selección de obras/ Ramón Vázquez Díaz".

Es ésta una obra colectiva que tuvo otro momento de encuen-

tro en la profesionalidad de Graziella y de Ramón Vázquez, quienes ya habían realizado algo similar en los años 80, en calidades de ensayista y compilador de datos, respectivamente, pero con un libro consagrado al gran René Portocarrero. Y ahora ha sido con Marcelo Pogolotti, de quien Graziella puede reflexionar muy bien, por ser una lúcida ensayista y la descendiente de ese pintor y escritor, y Vázquez, por tener una agudeza y una sapiencia que parten de las fuentes más disímiles (originales, documentos de archivos, testimonios, etc.). Dichos textos son núcleos informativos acompañados de otras imágenes efectivas (dibujos, pinturas, documentos facsimilares, fotografías), que suavizan y adornan el hilo de las ideas de ambos especialistas en Marcelo Pogolotti. Ambos aportan, engrandecen, matizan. Hay que leer esos núcleos y constatarlo.

Compilar la producción de Marcelo Pogolotti es un viejo anhelo de muchos, una obra de variadas aristas con ejes en La Habana, Turín y París. Así se acometió la selección más amplia que se haya publicado del artista a partir del amplio fondo que posee el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, las piezas en colecciones particulares, así como una revisión documental que posibilitó la referencia a obras perdidas, de manera de poder ofrecer una rigurosa cronología documentada.

Ésa es la sentencia Luz Merino Acosta en el primer párrafo de sus líneas. Es decir, que este volumen ha asumido “la selección más amplia que se haya publicado del artista”, lo cual

se verifica mayoritariamente en la sección “Obras” (pp. 69-137), por donde desfilan variadas y selectivas creaciones de Pogolotti que contrastan con fondos grises y negros, elementos de distinción en el grueso del monográfico. Es una vital galería impresa que acorta dudas y suprime olvidos sobre este intelectual cuya obra escrita –me atrevo a asegurar– ha sido por largos años mejor reconocida que su propia obra visual. Como todo pintor y dibujante consagrado en las arcas del MNBA, y por supuesto en otras colecciones, el examen de lo atesorado es para ciertos elegidos. Razones varias ocultan y ofrecen sólo pizcas del conjunto que se guarda. Y un libro monográfico puede ser otro vehículo para educar, promover y circular una colección con un carácter de patrimonio nacional. Mas, todo no está en el MNBA; de ahí que una buena obra editorial deberá contar con las restantes colecciones que son privilegio de unos pocos. Colegiar y equilibrar han sido, por consiguiente, criterios esgrimidos para instaurar en papel un segmento de la iconografía artística de Pogolotti desde las colecciones. El resultado, posiblemente, ha sido el más efectivo. Había que buscar en todas direcciones para graficar bien la diversidad. Algo que está anunciado sutilmente a partir de la cubierta y la contracubierta. Las piezas de Marcelo en el MNBA siempre estarán allí, en su sitio, visibles en las salas permanentes o en las bóvedas donde dormitan los restantes tesauros de nuestra gran colección de arte. Mientras tanto, las particulares, pueden cambiar de propietarios con el tiempo, desplazarse, y un registro impreso preserva también la naturaleza de la pieza en sí.

ANOTHER (NEW) SHORTCUT TO POGOLOTTI

Axel Li

Cuba's visual arts are going through an interesting moment as far as publishing matters are concerned. Today's underpinnings of our art are being little by little rescued and studied, presented and promoted in a time that came after them, the same time in which certain living artists can get kicks out of building their visual universe on luxurious monographs.

Getting over the article, the exhibit, the occasional interviews –for instance– is part of the thesis of what we usually call a book that tells a story in a more relaxed, embracing and sufficient fashion, even though when it connects to those three proceedings. In any of them, however, there's credibility, shared efforts and, of course, huge spending. But a book lasts forever; it's a far-reaching racetrack.

Our publishing logic has not followed the perspective of showcasing step-by-step successive processes. It's all been done based on moments and opportunities. We count on our registries of the past and the present, all of them sprinkled with the right-on-track or off-the-beam criteria wielded by the critics. Lacking far more than what we have in terms of art books, each and every one of them is no doubt a major oasis of knowledge.

One of the latest editions is *Marcelo Pogolotti: An Adventurer of Modernity* (2008), a hybrid that sways between a catalog and a book. Either way, it's a bilingual volume (Spanish-Italian), the outcome of contemporary cultural ties we now have with other parts of the planet, in this case between the developed Italian region of Piamonte and the always eclectic Cuban capital. On the one hand we received the funds and the design of the product; on the other hand, we got the guidance and the advise, the experience and an edition heavily focused on the National Museum of Fine Arts (NMFA) in Havana and on Pogolotti the intellectual (just like that because words such as *painter* and *writer* are too short for his breeches). He thought of his time through lineal and pictorial art, and stripped of a vision his writings became the perfect vehicles to depict his state of life. To be more exact, though, this volume carries a visual weight and verges on an anthology of works. Around the *imago*, the written correlate features the index of the 171 pages of superb quality, peculiar smell and great printing conducted by a couple of well-known entities that have made the dreams of many Cuban collaborators and editors come true time and again: Escandón

Marcelo Pogolotti: un aventurero de la modernidad llega en un instante de “cierre” de un ciclo que ha abarcado más de una década de recordación y homenajes recientes al intelectual, a través de exposiciones, artículos, el rescate de datos, la escritura de una Tesis de Doctorado sobre él y la reimpresión de algunos de sus libros. Los años 2000 propiciaron tales acciones que, desde la perspectiva de hoy, articulan un proceso sumatorio y orgánico. Pogolotti es un privilegiado.

Este volumen no invalida futuras y probables iniciativas, que completarían nuestra visión del humanista que pensó y reflexionó sus días en textos e imágenes. Y desde ya, constituye el gran aliado editorial de una de sus mejores creaciones: *Del barro y las voces*, memorias autobiográficas, una de las más precisas y poliédricas entre las pocas que nos legaran ciertos artistas (Domingo Ravenet, Conrado W. Massaguer, Hugo Consuegra, Guido Llinás, Raúl Martínez).

Nos queda por saber aún sobre Pogolotti. No obstante, hay menos neblina en su órbita cultural. Y cada vez será menor. Es un hecho. ■■■■■■

Marcelo Pogolotti: un aventurero de la modernidad. “Ensayo introductorio”: Graziella Pogolotti Jakobson; “Cronología, bibliografía y selección de obras”: Ramón Vázquez Díaz, Ediciones Vanguardia Cubana, Madrid, 2008.

Impresores and Ediciones Vanguardia Cubana.

Two minuscule texts act as gateways to the book: visions, explanations, opinions, reasons... that, far beyond this publishing fact, are offered by Gianni Oliva, a cultural official from Piemonte, and Luz Merino Acosta, professor and NMFA official. Their judgments serve as a threshold to the bigger brunt of the volume, a heading on page 3 that reads: “Introductory Essay/ Graziella Pogolotti Jakobson// Chronology, Bibliography and Artwork Selection/ Ramon Vazquez Diaz.”

This collective effort that provided just another crossing moment in the careers of Graziella and Ramon Vazquez—they pulled off a similar endeavor back in the 1980s—as essayists and data compilers, respectively, but on that occasion working on a book about the great Rene Portocarrero. This time around, they huddled to work on Marcelo Pogolotti, an artist Graziella can write about extensively for being such a lucid essayist and the daughter of the painter and writer, while Vazquez is a man of visual sharpness and a wisdom that has built on a variety of sources (originals, archive documents, testimonies, and so forth). Those texts are informative cores that come to the readers along other effective images (drawings, paintings, documents, facsimiles, photographs) that smoothen and spruce up the yarn of ideas both experts spin on Marcelo Pogolotti. The two of them contribute, enhance and give new shades. Those cores must be read to bear this out.

Compiling Marcelo Pogolotti's creation is a longstanding

desire many have cherished, a work by various artists from Havana, Turin and Paris. Thus, we set out to cull the greatest selection of the artist's artworks ever made, based on pieces exhibited at the National Museum of Fine Arts in Havana, others provided by private collectors, and a documentation review that helped to track down the missing pieces with a view to offer a rigorous documented chronology.

That was written by Luz Merino Acosta in the first paragraph. That is, this volume has taken on “the largest selection ever published about the artist,” something clearly and mostly seen in the “Works” section (pages 69 to 137), that feature a selected assortment of Pogolotti's artworks of contrasting grays and blacks—distinguishing elements in this thick monograph. It's indeed a vital printed gallery that sheds abundant light on the artist and rescues him from oblivion, an intellectual whose writings—I'm confident of—has for long years been far more visible than his own visual creations.

Like all painters and drawers anointed in the NMFA halls—let alone in other collections—the review of the compilation is only for a handful of selected people. A number of reasons conceal and reveal tiny glimpses of the whole work. And a monographic book can be just another tool to teach, educate, promote and spread a collection of national-heritage class. Nonetheless, not everything is at the NMFA and that explains why a good book should always count on the remaining collections that are owned by only a few. Therefore, view sharing

and balancing have been the criteria of choice wielded to put in black and white a segment of Pogolotti's artistic iconography through the collections. The result has presumably been the most effective of all. There was a need to search in all directions in order to achieve the best graphic upshot—something subtly announced in both the cover and the back cover. Marcelo's pieces at the NMFA will always remain there, in their place, visibly in permanent halls or in the vaults, together with the rest of the treasures of this major art collection. In the meantime, the private collections could change hands as time rolls on, move from one place to another, yet a printed registry can also protect the nature of the piece.

Marcelo Pogolotti: An Adventurer of Modernity comes at the closing of a cycle that has embraced a decade of remembrance and homage recently paid to the intellectual through expositions, articles, the rescue of information, the making of a Doctorate Thesis Work on him and the reprinting of some of his books. The 2000s paved the way for such actions that, from the perspective of today, articulate an adding and organic process. Pogolotti has been favored.

This volume does not undo future and possible initiatives that would complement our vision of the humanist who thought of and mulled over texts and images in his days. And right now, this is by far the best publishing ally of one of his finest creations: *Clay and Voices*, autobiographic memoirs, one of the most accurate and polyhedral ones ever made about certain

artists, like Domingo Ravenet, Conrado W. Massaguer, Hugo Consuegra, Guido Llinas and Raul Martinez.

There's still a lot to know about Pogolotti. However, the fog covering his cultural orbit has faded away a little bit, and is thinning and thinning. That's a fact.

Marcelo Pogolotti: An Adventurer of Modernity: Introductory Essay: Graziella Pogolotti Jakobson; Chronology, bibliography and work selection: Ramon Vazquez Diaz, Ediciones Vanguardia Cubana, Madrid, 2008.

COLOR Y LUZ CON ALMA

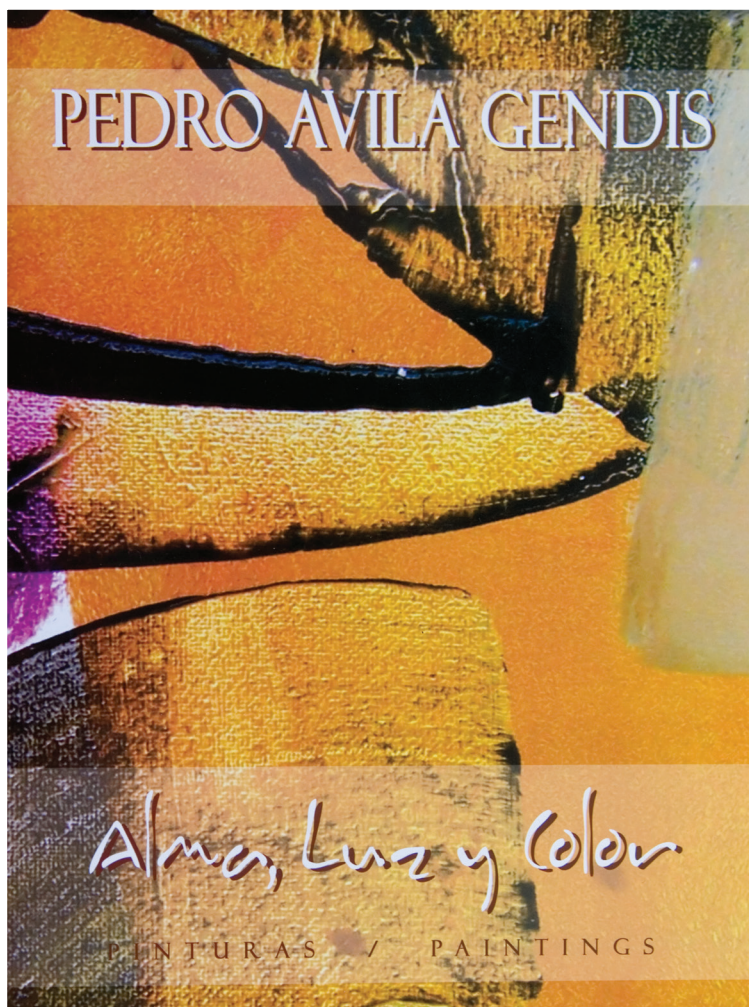
Pedro de Oraá

Si de cierto una exposición individual no significa siempre la trascendencia de la obra del artista al plano de la publicación entusiasta y copiosa, dada la excepcionalidad de tal obra, y ni siquiera alcanza el mínimo de resonancia esperada de los medios de comunicación al uso, por el contrario el registro totalizador de su producción plástica en el cuerpo de una monografía,

exime al artista de las expectativas incumplidas. Las exhibiciones de pintura, esculturas e instalaciones rara vez son memorables—quíerese o no, terminantemente efímeras—: de ahí la importancia de los catálogos, principal constancia del evento artístico, cuyo valor de consulta para los críticos e instrumentos de referencia para la ulterior comercialización de la obra rezagada los hacen imprescindibles. Qué diríamos entonces del rango permanente y decisivo de memorias y monografías: su reseña es obligada y nunca tardía aunque su aparición no haya sido reciente.

Pedro Ávila Gendis es un pintor abstracto cubano de sólida formación profesional, de abundante obra y propuesta estética altamente lograda. No obstante, su posición en el medio artístico insular jugó un protagonismo discreto, por no decir casi irreconocible. El libro publicado por él, en Colombia, viene a compensar ese déficit de conocimientos que se tenía de su ejecutoria, entre otras razones por la inexistencia de una infraestructura poligráfica para ediciones especializadas de arte, situación apenas revertida ahora en nuestra región.

El libro recoge la producción pictórica de Ávila Gendis entre 2001-2006 realizada sobre soportes de tela, cartulina y papel, con pigmentos de óleo y acrílico, de fuerte y sugestiva texturación y una gama colorítica brillante,



contrastada por empastes claros contra oscuros y tendiente a una atmósfera progresivamente abigarrada, dada también por la composición de formas dictadas por un temperamento libérrimo, gestualista. La pintura de Ávila Gendis se inserta en el llamado expresionismo abstracto, y dentro de este movimiento, en la tendencia informalista de intención lírica.

La estructura del libro, bien pensada, la conforman un prólogo debido a la pluma del poeta y ensayista Carlos M. Luis, una selección de criterios sobre distintos períodos creativos del pintor firmados por Roberto Cossío, Virginia Alberdi, Pedro de Oraá, David Mateo y Tony Piñera. Siguen páginas contentivas del currículum y en ellas constan las muestras personales, participación en colectivas, colecciones en las cuales está representado, y relación de obras emplazadas en espacios públicos e instituciones.

Se suma la sección de datos documentales y profesionales, el índice de reproducciones que abarca la obra más reciente, anterior a la salida de la monografía. Sólo cabe señalar la ausencia de una mínima bibliografía de artículos o reseñas de prensa y catálogos, necesaria para ampliar la información que se quiera acerca de la actividad del artista.

Los fragmentos de crítica acerca de la pintura de Ávila Gendis vertidas en el introito del libro, nos auxilian para adentrarnos en su poética visual. Es pertinente la apreciación, en primer término, de los factores externos o introspectivos propios del creador, para comprender esa poética.

Carlos M. Luis alude a las:

confluencias estilísticas que influyen siempre en la obra

de un artista aunque éste no tenga una conciencia directa de las mismas. El asunto de las influencias es algo que se transmite por otras vías que parecen estar “en el aire” sin ser percibidas en una forma precisa. Cada artista “respira” igual de este aire lo que su voz interior le sugiere.

Estoy de acuerdo con esta observación en apariencia subjetiva, y a este propósito aludo en cuanto a que se trata de:

un fenómeno típico de la modernidad: esa curiosa sintonía entre artistas de nacionalidades distintas y alejados unos de otros, cuyas percepciones y expresiones funcionan como vasos comunicantes

[y agregó]:

sobre él [Ávila Gendis] pesa una tradición que se remonta a los preconizadores del abstraccionismo en las primeras décadas del siglo xx, y lo alcanza la revitalización del movimiento abstraccionista.

Respecto del proceso de su factura pictórica –pensamiento visionario, sensorialidad–, digamos lo que apunta Tony Piñera:

como si echaras cosas en un crisol y creara otra materia, así controla lo que será el resultado, como una digestión personal de lo que está ahí [...] que consigue orquestar la abstracción en atmósferas variables, resuelta por la síntesis de lo visto en texturaciones de superficies no artísticas y tropismos ambientales.

Pues no por fuerza las opiniones han de coincidir; David Mateo indica una diferencia:

en el proceso de desarrollo artístico uno reconoce la presencia de una racionalidad. El autor no deja que las impresiones lo absorban por completo, que lo sumerjan en una embriaguez que pueda llegar a convertir el ejercicio creativo en un hecho indeliberado, intuitivo.

Y Carlos M. Luis aun anota una variante:

Esa fruición que el artista siente cuando comienza a trabajar lo que Raimundo Llull llamaba “*arts combinatoria*, conducente a revelaciones inesperadas”.

Y concluye: “El arte contemporáneo ha hecho de la sorpresa una de sus propiedades.

La pintura de Ávila Gendis puede suscitar una receptividad diversa: así de sugerente y sugestiva es. Dinámica en trazos, intensa de color, deposita en ella el alma de su inquietud temperamental. ■■■■■■

Pedro Ávila Gendis: *Alma, luz y color. Pintura*, Edición de autor, impreso en Colombia, 2006, 112 p.

**SOULFUL COLOR
AND LIGHT**

Pedro de Oraá

Though an individual exhibit not always puts the artist's work in the limelight of enthusiast and plentiful publicity—due to the artworks' conception—and he or she doesn't even get the kind of media hype he or she expected, the overall insertion of the artist's work in the pages of a monograph exempts him or her from the unfulfilled expectations. The exhibitions of paintings, sculptures and installations are seldom memorable—I wish that were not the case, but they are definitely fleeting, that explains the importance of such event's main catalog as a proof of its realization. Its importance as a reference tool for critics and for salespeople willing to put the artworks on the market is paramount. What can we say then about the permanent status of memoirs and monographs? A look into it is mandatory and never comes too late, no matter if it was not put out as soon as the event was over.

Pedro Avila Gendis is a Cuban abstractionist painter of rock-solid professional formation, with an abundant work and a highly-achieved esthetic proposal. However, its stance in the insular artistic scene is discreet, let alone unrecognized. The book published about him in Colombia now sort of offsets this shortfall of recognition about his artwork, marked—among other reasons—by the lack of a printing infrastructure designed for art-oriented publications—a situation that's now beginning to be reverted in our region.

The book compiles Avila Gendis' pictorial work between 2001 and 2006, paintings made on canvas, cardboard and paper with oil pigments and acrylic, featuring strongly

textured suggestions, and an array of bright and motley hues, contrasted by light and dark pastes that lean to a progressively rainbow-colored atmosphere, though his compositions are equally ruled by a gesture-driven free spirit. Avila Gendis' painting is pigeon-holed in the so-called abstract expressionism and, within the framework of that trend, as part of the lyric-intended informal variant.

The book's well-thought layout is made up of forewords written by poet and essayist Carlos M. Luis, a selection of criteria on some of the painter's creative periods penned by Roberto Cossio, Virginia Alberdi, Pedro de Oraá, David Mateo and Tony Piñera. That kickoff is followed by the artist's résumé and individual exhibitions, his participation in collective expositions, other collections he's represented in and the list of works displayed in public spaces and institutions. There's also a section containing documental and professional information, the index of reproductions embracing his latest works before the printing of the monograph. The only shortcoming worth mentioning is the lack of a small bibliographic list of articles, news clippings and catalogs so needed to enhance the information about the artist.

The critical pieces about Avila Gendis' painting contained in the book's introit help us delve into his visual poetry. It's relevant to point out, first of all, the presence of the artist's own external or introspective factors in order to understand his poetry. Carlos M. Luis refers to:

[the] stylistic confluences that always exerts influence

on any artist's work, no matter if he or she is not fully aware of them at all. The topic of the influences is something that can be conveyed through other means that appear to be up "in the air" without their being perceived in an accurate way. Each and every artist "breathes in" this same air his or her inner voice points him or her to.

I agree with this observation of suggestive appearance, and to this aim I allude it's all about:

a typical phenomenon of modernity, that curious synchronization among artists from different nationalities and so distant from one another whose perceptions and expressions act like communicating vessels. On him [Avila Gendis] stands a tradition that dates back to the advocates of abstractionism in the early 1900s and reaches him in during the rekindling of the abstractionist movement.

In reference to the process of his pictorial creation—visionary thoughts and sensitivity—let's put in Tony Piñera's own words:

it's as if you poured things into a melting pot and created a different matter. That's how he controls the end result, like the personal digestion of what's out there [...] that manages to orchestrate the abstraction of variable ambiences, all that much worked out by the synthesis of what has been seen in non-artistic textured surfaces and environmental tropisms.

Nonetheless, not everybody sees eye to eye all along. David Mateo points out a difference:

in the process of artistic unveiling, anyone can recognize the existence of a rationale. The author doesn't let impressions suck him in altogether, drag them all the way into a state of intoxication that might turn creation into a non-deliberate, intuitive fact.

And Carlos M. Luis jots down just another variant:

This fruition the artist feels when he starts working on what Raimundo Llul used to call the *combinatory* arts, leads to unexpected revelations.

And he concludes: "The contemporary art has embraced surprise as one of its properties."

Avila Gendis' painting could arouse a diversity of receptiveness. That's how much suggestive and suggesting it really is. Dynamic in its traces, intense in its colors, the recipient of the soul of his temperamental restlessness. ■■■■■■■■■■

Pedro Avila Gendis: *Soul, Light and Color*. Painting, the author's edition, printed in Colombia, 2006, 112 pages.



ALFARO: MEMORIA RITUAL

Gladys Lara Romero

En *Memoria ritual* el artista plástico cubano Ángel Alfaro Echevarría, realiza un viaje histórico e imaginario con el objetivo de ofrecer una visión artística del mundo yoruba. En su disposición narrativa el texto aborda momentos esenciales en el devenir de los pueblos de África, especialmente en la conformación del imaginario mítico y artístico. En ese proceso presenta un juicioso recorrido que lleva hasta el complejo sistema de la Santería cubana o Regla de Osha, con la ilustración sobre los orígenes del mundo de los Orishas y los rituales en que se vivencia este universo mágico-religioso. De otra parte, el viaje poético de *Memoria ritual*

recrea, mediante la imagería del dibujante y pintor, el mundo mítico objeto de la indagación, ofreciendo al lector de nuestro tiempo una visión maravillosa de ese sistema religioso.

El viaje inicia con la valoración de la oralidad como medio fundamental para la conservación y la transmisión de la memoria cultural africana. La presentación de cantos y la recreación de expresiones poéticas muestran que es precisamente a través de la tradición oral de los yorubas, como puede el investigador abrir las puertas de ese mundo de los dioses que actúan cotidianamente orientando la vida de las relaciones entre

los hombres, y las de éstos con el mundo de la naturaleza.

El decurso continúa con la consulta de textos escritos sobre África y sus civilizaciones: quizá haya sido Heródoto quien nombró por primera vez a África, antes de la era cristiana. El historiador Pierre Bertaux precisa que en el “año 146 a. C., después de la destrucción de Cartago, los romanos constituyen con la parte de su antiguo territorio, que corresponde al actual norte de Túnez, una nueva provincia, la provincia África”. Gracias a la expansión del Islam aparecieron relatos sobre esas tierras; la historia destaca textos de viajeros y cronistas árabes que elaboraron descripciones sobre la parte occidental del continente, más allá del desierto, entre los años 900 y 1300.

Desde el punto de vista de la geografía y de la etnografía la palabra África ha tenido contenidos diversos a través de la historia. Los romanos utilizaron ese nombre para referirse solamente al norte del continente. Los griegos llamaron etíopes (*aithiops*) a los hombres de “rostro negro” o “cara quemada”, que habitaban al sur del Sahara. El nombre de Etiopía, “el país de los negros”, se utilizaba en la antigüedad para nombrar los territorios de Nubia, junto al Nilo. Así mismo, los portugueses tomaron de los beréberes el nombre de Guinea para designar la región del África occidental. De esta manera se establecía la diferencia entre la región llamada África, donde habitaban hombres de raza camita y semita y la región de

Etiopía, o la Guinea habitada por gente de raza negra.

Los textos históricos señalan que los escritos africanos sobre África son casi inexistentes antes de lo que llamamos época moderna. No obstante, los africanos dejaron huellas de sus formas de vida mediante la expresión artística. Para destacar esas otras maneras de escribir la historia, el autor de este libro sigue imaginariamente el rumbo de los pueblos de África “en una barca solar del Sahara a Nigeria”. Ese devenir incluye el viaje de Orula, el Orisha sabio, quien va por tierras de antiguas civilizaciones enviado por Olofi, el creador de todo lo existente; Orula toma de los egipcios el saber sobre el mundo y sobre los dioses.

Mientras en Egipto se inscribía la memoria a golpe de cincel sobre la piedra, al oeste otros pueblos se desplazaban con sus ganados, siguiendo el curso de las aguas por el desierto. Esos pastores legaron también pinturas rupestres con escenas de su vida trashumante, escenas que en la llamada Pintura del Sahara se conocen como período bovidiano. El trasegar por el desierto creó formas de relación comercial que posibilitarían encuentros entre gentes del Mediterráneo y del Valle del Nilo con poblaciones negras que tiempos atrás, abandonando las zonas desérticas llegaron a las sabanas y selvas del Golfo de Guinea.

Junto a las mercaderías que transportaban esos grupos humanos, llegó también en el primer milenio antes de Cristo,

la técnica del hierro; acontecimiento que facilitó el surgimiento de la Cultura Nok ubicada en Nigeria entre el año 500 a. C. y el 300 d. C. De gran importancia para la historia del arte son las figuras escultóricas Nok en terracota, que representan cabezas humanas, cuyos caracteres constituyen la escritura en imágenes del África negra. En las máscaras del arte yoruba actual se han observado indicios de los rasgos del *estilo Nok*.

Al sureste de Nigeria, en el Estado de Oyo la ciudad de Ifé fundada aproximadamente en el año 850, es considerada el lugar de origen del grupo étnico yoruba que tiene ramificaciones a través del Reino de Dahomey y Togo hasta Ghana. En el imaginario religioso la ciudad de Ifé es sagrada: en ella los dioses descendieron del cielo para poblar el mundo y el primer rey allí establecido llamado Odudúwa, es también el primer ancestro divinizado, cuya descendencia gobernó los siete reinos del imperio yoruba.

El autor destaca el florecimiento del arte escultórico en Ifé entre los siglos XI y XV d. C. Las obras clásicas son una serie de cabezas reales en terracota y en metal: latón, cobre y bronce. El arte de los bronce de Ifé fue transmitido a la ciudad de Owo, y de allí al reino de Benin donde tuvo notable desarrollo entre los siglos XV y XVI. Otro pueblo de artistas, escultores y orfebres fue el de los Ashanti de Ghana, quienes se expresaron también a través de la talla en madera de objetos cotidianos y de carácter ritual, modalidad que caracteriza en general al arte africano.

ALFARO: RITUAL MEMORY

Gladys Lara Romero

In Memoria Ritual (Ritual Memory), Cuban fine artist Angel Alfaro Echevarria sets out a historic and imaginary voyage in an effort to offer an artistic vision of the Yoruba world. In its narrative layout, the text broaches basic moments in the evolution of the African peoples, especially in the conformation of the mystic and artistic imaging. In the course of this process, the book presents a thoughtful journey that takes the reader through the complex Cuban Santería or Regla de Osha system with plentiful illustrations about the origin of the Orisha world and the rituals that take place in this magical and religious universe. On the other hand, *Ritual Memory's* poetic trip recreates –by the hand of the imagination of this drawer and painter– the mystic realm subjected to inquiries as he sheds light on this religious system for the contemporary reader.

The voyage kicks off with an assessment of oral narration as the basic way for the conservation and transmission of Africa's cultural memory. The presentation of chants and the recreation of poetic expressions show that this oral tradition of the Yoruba people is the tool the author makes use of to open up the gates of this world of gods who act on a daily basis as they show the way of how

relationships among men must be, as well as their ties with the natural surroundings.

The book carries on with a peek into the texts on Africa and its civilizations. Perhaps it was Herodotus the first to mention Africa before the Christian era. Historian Pierre Bertaux points out that “in 146 BC, following the destruction of Carthage, the Romans constituted with the part of their former territory comprising the north of today's Tunisia, a new province, the province of Africa.” Thanks to the expansion of Islam, stories about this new land soon popped up. History keeps tabs on texts written by Arab travelers and chroniclers who made descriptions about the mainland's west side, far beyond the desert, somewhere between the years 900 and 1300.

From an ethnographic and geographical viewpoint, the word *Africa* has embraced different contents along the path of history. The Romans used this term to exclusively refer to the northern part of the continent. The Greeks called Ethiopians those men of “black or burned face” who lived south of the Sahara. The name Ethiopia –it means *the country of blacks*– was used in the past to refer to the lands of Nubia next to the Nile. Furthermore, the Portuguese settlers adopted the name of

A partir del siglo xvi y hasta el siglo xix, se estima que quince millones de seres humanos fueron arrancados de diferentes regiones de África, mediante la trata de esclavos. El autor de *Memoria ritual*, presenta las rutas de la esclavitud hacia América e indaga en la procedencia geográfica y étnica de los desarraigados. El texto ilustra cómo con los distintos grupos de esclavos legaron sus dioses, sus ritos y mitos, sus bailes, sus cantos y toques, su visión de los orígenes y de la creación del universo, así como sus concepciones acerca de la naturaleza.

Con base en la consideración del largo proceso de transculturación de la memoria ritual de los pueblos yoruba, llevada a cabo en el contexto de la historia de Cuba, el autor nos explica quiénes son los Orishas, cuáles son sus orígenes y cómo se constituye el sistema religioso sincrético de la Santería cubana. Al mismo tiempo, el dibujante-pintor ilustra con la imagen y los atributos de cada deidad, con los Patakíes o narraciones poéticas que los identifican y con las prácticas rituales a ellos debidas. De esta manera va más allá de su tarea informativa y se nos presenta como un texto artístico que bien puede convertirse en ofrenda. ■■■■■

Memoria ritual: Ángel Alfaro Echevarría, Universidad Francisco José de Caldas, Bogotá, 2007.

Guinea from the Berbers to pinpoint the West African region. This marked the difference between the so-called Africa, home to men belonging to the Semitic race, and the region of Ethiopia and Guinea inhabited by people of black race.

Historic texts indicate that African writings about Africa are nearly nonexistent before what we call the modern age. However, the Africans left marks of their lifestyle through a bevy of artistic expressions. With a view to highlight those other forms of writing history, the book author sticks to an imaginary course through the African towns “on a solar boat from the Sahara all the way down to Nigeria.” This trip includes the journey of Orula, the wise Orisha who wanders the lands of former civilizations under the orders of Olofi, the creator of everything on earth. Orula learned about the world and about the gods from the Egyptians.

While memories were being carved in stone in Egypt, far to west other peoples were driving their herds of cattle, following the watercourses down the desert. These shepherds also left cave paintings with scenes of their pasture adventures, scenes that in the so-called Sahara paintings are known as the bovidae period. The long sauntering down the desert prompted forms of commercial relationships that paved the way for encounters between people from the Mediterranean and dwellers of the Nile Valley, ancient black inhabitants who left behind the desert areas and marched on to the prairies and jungles of the Gulf of Guinea.

Alongside the goods those human groups used to carry with them during the first millennium AD, also came the wrought-

iron techniques, a development that prodded the emergence of the Nok Culture in Nigeria somewhere between 500 BC and 300 AD. Nok figures carved in terra cotta, with representations of human heads and whose letters belong to black Africa’s icon writing, are highly important for the history of the arts. Today’s masks from the Yoruba art show signs of the former Nok style.

Southeast from Nigeria, in the state of Oyo, the city of Ife – founded approximately in the year 850– is penciled in as the place of origin of the Yoruba ethnical group, along with its many ramifications through the Kingdom of Dahomey and Togo all the way to Ghana. The city’s religious imaginary is sacred: in it, the gods came down from heaven to populate the world and the first king who reigned there was Oduduwa. That was also the first divinized ancestor whose offspring ruled the seven kingdoms of the Yoruba empire.

The author underscores the flourishing of the sculptural arts in Ife between the 11th and 15th centuries. The classic pieces are series of royal heads carved in terra cotta and metal: tin, copper and bronze. Ife’s bronze art was handed down to the city of Owo and from there to the kingdom of Benin, where it boomed between the 15th and 16th centuries. Another town of artists, sculptors and silversmiths was Ghana’s Ashanti, whose inhabitants also expressed themselves through woodcarvings of daily and ritual objects, modalities that characterize the African arts overall.

From the 16th century to the 19th century, some 15 million human beings were plucked out of different African regions as a result of the slave trade. The

author of *Ritual Memory* lays out the routes of slavery to the Americas and delves into geographical and ethnical origin of those rootless people. The text illustrates how the different slave groups brought along their gods, rituals and myths, their dances, their chants and drumbeating, their vision of the origin and creation of the universe, as well as their conceptions about nature.

Based on the longstanding cross-cultural process of the Yoruba peoples’ ritual memory, carried out in the context of the history of Cuba, the author explains to us who the Orishas really are, what their origins are and how they melt into Cuban Santería’s religious syncretism. At the same time, the drawer and painter also illustrates the images and attributes of each and every deity, the *patakies* or poetic narrations that single them out, as well as the religious worshipping they were offered. Thus, the book goes its informative task and comes to us as an artistic text that could perfectly become an offering. ■■■■■

Ritual memory: Ángel Alfaro Echevarría, Universidad Francisco José de Caldas, Bogotá, 2007.

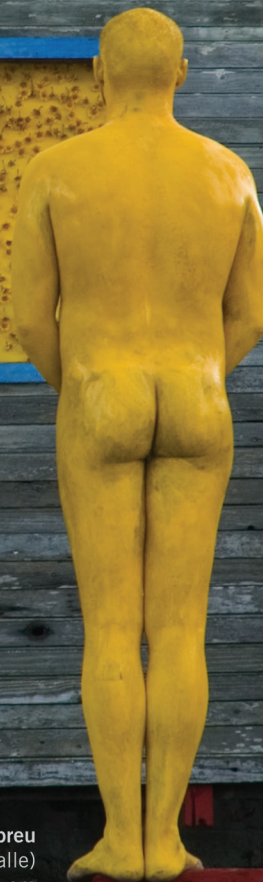


Collage Habana

GALERÍAS DE ARTE
FONDO CUBANO DE BIENES CULTURALES

GALERIA COLLAGE HABANA
SAN RAFAEL NO.103 ENTRE CONSULADO E INDUSTRIA
CENTRO HABANA
TELF: 866 94 88 / 866 37 93
EMAIL: artes_plasticas@fcbc.cult.cu

Guibert Rosales Abreu
Escucha el silencio (detalle)
Fotografía / 100 x 130 cm



www.laurosonline.com / www.mallcubano.com / www.decuba.com

ARTÍCULOS UTILITARIOS Y DECORATIVOS

Con obras de artistas de la plástica cubana contemporánea y de la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.



Principales Tiendas en Ciudad de La Habana:

- Bazar Todo Arte:** Calle 3ra # 667 Esq. 84 Hotel Comodoro.
- Arte Habana:** San Rafael, Esq. Industria. Centro Habana.
- Arte Malecón:** Calle D e/ 1ra y 3ra. Vedado.
- Longina:** Obispo e/ Habana y Compostela.

COMERCIAL
LAUROS
ARTEX

IMPORTADORA, DISTRIBUIDORA Y EXPORTADORA

Calle 86 No. 524 e/ 5ta B y 7ma, Playa, C. H. Cuba. Telf.: +537 204 9135 - 36 / 204 9140 al 43 / 204 2922 Fax: +537 204 9157



Arte cubano

Revista de Artes Visuales



ARTECUBANO
EDICIONES

Ensayos, artículos, reseñas, entrevistas, sobre la producción visual de la Isla

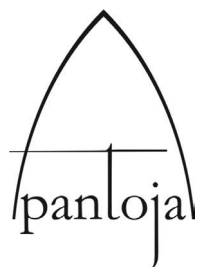
Alexis Pantoja



Representante / Art Dealer: Carlos Conde III
San Juan, Puerto Rico

Cosas de naufragos, 2008
Óleo sobre lienzo / 94 x 70,2 cm

Parada no. 113 e/ Pío Rosado y Cisneros, Bayamo
Granma, CP. 85100
artealexis007@gmail.com
Tel.: 053 23427558
Móvil: 05 2912210





Mujer, ca. 1945 / Woman

Catálogo de la exposición en el Lyceum, La Habana, Octubre, 1943 / Exhibition catalog at the Lyceum



Exposición de Pintura
A. Botello Barros

Del 19 al 26 de Octubre, 1943

un gallego en el caribe

a Galician in The Caribbean

EN MI TERCERA ENTREGA PARA LA SECCIÓN EL ARCHIVERO, he querido consumir una especie de trilogía sobre algunos artistas que se vincularon al desarrollo del arte en el área del Caribe y Centroamérica y, asimismo, evidenciar las interrelaciones que se establecieron entre muchos de ellos, básicamente en las décadas del treinta y el cuarenta del pasado siglo. Vimos al costarricense Max Jiménez marcando su paso por La Habana; a Jaime Colson, orientando a Mario Carreño que sufrió una rara transformación de Alumno a Maestro, pero el caso del gallego, por nacimiento, Ángel

IN MY THIRD TIME AROUND FOR THE ARCHIVIST SECTION, I want on the one hand to piece together some sort of a trilogy of a number of artists who are likened to the advance of the fine arts in the Caribbean and Central America, while on the other hand I want to lay bare the interrelations that many of them wove among themselves, basically in the 1930s and 40s. We read about Costa Rica's Max Jimenez leaving his footprints in Havana, and about Jaime Colson tutoring Mario Carreño as he endured a weird transformation from Student to Master. But the case of Galicia-born Angel Botello Bar-

Botello Barros es único; de hecho ninguno de los artistas, entre los que se exiliaron en América después de la Guerra Civil de España, recorrió como él todas las islas y países de las Antillas Mayores.

Nacido en el pueblo de Cangas de Morrazo, Galicia, en 1913 y fallecido en Puerto Rico, en 1986, se ha convertido en los últimos años, en uno de los artistas que con más frecuencia aparece en las subastas de arte latinoamericano en Sotheby's y Christie's. Llamado con frecuencia y por diversas razones "el Gauguin caribeño", su formación e itinerario artístico incluyen estudios de arte en la École de Beaux Arts, de Bordeaux y en la Academia de San Fernando, en Madrid. En 1939 la familia emigra a República Dominicana. Viaja posteriormente por México, Cuba, Haití y se establece definitivamente en Puerto Rico.

Quisiera detenerme de forma particular en su estancia en Cuba ya que, mientras en las biografías consultadas se señala que el viaje fue en 1940, los documentos existentes

ros is one of a kind. As a matter of fact, no other artist who lived in exile in the Americas following the Spanish Civil War toured all the islands and nations of the Greater Antilles as he did.

He was born in 1913 in the town of Cangas de Morrazo, Galicia, and passed away in 1987 in Puerto Rico. However, he's become one of the hottest artists in the auctions held at the Sotheby's and Christie's. Nicknamed "the Caribbean Gauguin" for a number of reasons, his artistic formation and itinerary embraced art studies at the École de Beaux Arts in Bordeaux and the San Fernando Academy in Madrid. In 1939, his family migrated to the Dominican Republic. Later on, he traveled to Mexico, Cuba and Haiti, and settled down eventually in Puerto Rico.

I'd like to make a pause in his stay in Cuba because as many bibliographic references set his trip in 1940, the documents I treasure in my archives point he made that journey in 1943 and spent eight months in Havana. In that span of time,

Madre e hijo, ca.1945 / Mother and child



sobre él en mi archivo indican que realmente fue en 1943 cuando permaneció durante ocho meses en La Habana. En este lapso de tiempo realizó dos exposiciones personales en la capital cubana, la primera, invitado por la directiva del “Muy Ilustre Centro Gallego de La Habana”, inaugurada en el mes de mayo y, en el Lyceum, en el mes de octubre. Los temas de los cuadros exhibidos tanto en un lugar como en el otro, abordaban temas y paisajes gallegos, haitianos y dominicanos y algún que otro retrato. Desconozco si pintó en Cuba, aunque es muy probable que lo haya hecho si tenemos en cuenta su estancia de ocho meses en el país. Tampoco hemos conocido de la existencia de obras suyas en colecciones cubanas.

Aunque la prensa reflejó la exposición con amplitud y de modo muy favorable, poco o nada ha permanecido en la memoria posterior del arte cubano acerca de esta visita. Tanto el Dr. René Villaverde, como el crítico argentino, residente en Cuba, Efraim Tomás Bó, prodigaron elogios a las obras del artista, se imprimieron dos catálogos con sus respectivos listados de obras, o sea, no parece haber razones para este olvido tan absoluto como prolongado. Sin embargo, tratando de encontrar una respuesta válida y sin tener que elucubrar demasiado, quizás hallemos las razones en su propia obra.

En 1943, el ambiente artístico cubano estaba en plena efervescencia; la batalla simbólica entre académicos y modernos, inclinaba la balanza a favor de los últimos. La llamada segunda vanguardia (Cundo, Mariano, Lozano, Felipe Orlando, Portocarrero) comenzaba a consolidarse definitivamente y ya no se veían con buenos ojos los retratos académicos, los paisajes postimpresionistas y tampoco las figuras influenciadas por Paul Gauguin. Hasta el mismo Víctor Manuel, abanderado de la primera vanguardia, había superado estas influencias. Guy Pérez Cisneros, el crítico más influyente de la época, en su resumen para el *Anuario Cultural 1943*, ignoró la presencia de Botello Barros al no incluirlo en la “Sala de la Amistad” donde dejó noticia de aquellos pintores y escultores extranjeros que visitaron o expusieron en La Habana durante ese año. Ni siquiera al relacionar las exposiciones presentadas en el Lyceum aparece mencionada una exposición que, según el catálogo, estuvo abierta entre el 13 y el 26 de octubre de 1943.

Hoy día la figura de Ángel Botello ha sido asimilada por el arte boricua. Su obra pictórica y escultórica se desarrolló a partir de los años cincuenta con un estilo muy personal. La Galería Botello, establecida por la familia del pintor, aún hoy es una de las más importantes de San Juan de Puerto Rico, y los precios de sus obras alcanzan cotas considerables.

Con independencia de los motivos que tuvieron los contemporáneos para no apreciar su visita a Cuba, hoy quise abrir su expediente y recordar a uno de los artistas que enriqueció el arte del Caribe. ■■■■■

he put on a couple of individual exhibitions in the nation's capital. The first exhibit came down as an invitation from the celebrated Havana Galician Center and opened in the month of May, while the second one took place in October at the Lyceum. The themes of the paintings he exhibited in both locales dealt with the Galician scenery and lifestyle, with Haitians and Dominicans, plus a number of portraits. I don't know whether he painted in Cuba, but chances are he actually did as he stayed for eight months on the island. There's no evidence either of any of his artworks in Cuban collections.

Even though the Cuban press provided extensive and positive coverage of his expositions, very little or nothing at all has remained about his visit in the memory of Cuba's fine arts. Both Dr. René Villaverde and Argentine critic Efraim Tomás Bó, praised his works, two catalogs with the listings of his artworks were printed. That leads to believing there's no reason for this long and absolute oblivion. However, our efforts to ferret out a valid answer without so much deliberation might perhaps help us find the reasons in his own work.

In 1943, Cuba's artistic ambience was in full swing; the symbolic battle had made academicians and modernists square off, though the balance was tipping to the latter. The so-called “second avant-garde” (Cundo, Mariano, Lozano, Felipe Orlando, Portocarrero) was definitely getting stronger as postimpressionist landscapes and Paul Gauguin-influenced figures began to raise a few eyebrows. Even Victor Manuel, the standard-bearer of the first avant-garde movement, had gotten over those influences. In his entry for the 1943 Cultural Yearbook, Guy Pérez Cisneros, the most influential critic at that time, ignored Botello Barros' presence as he failed to include his name in the “Friendship Hall”, a section that gathered information on foreign painters and sculptors who either visited or exhibited in Havana in that same year. Not even the listing of exhibitions put on at the Lyceum contains a single mention of his works that, according to the catalog, remained open from October 13 thru 26, 1943.

Today, Angel Botello has been assimilated by the Puerto Rican arts. His paintings and sculptures developed from the 1950s onward with a very personal style of his own. The Botello Gallery was set up by the painter's family and today is one of the most important ones in Puerto Rico's San Juan. The price tags on many of his artworks are actually very high.

Regardless of the reasons contemporary artists had to downplay his visit to Cuba, I just wanted to dust off his file and pay tribute to one of the artists who enriched the Caribbean arts. ■■■■■



GALERÍA
Villa Manuela

galeriavillamanuela@uneac.co.cu

Calle H, no. 406 e/ 17 y 19, Vedado, Ciudad de La Habana, Cuba
Tel.: + 537 832 2391

art30

FERIA INTERNACIONAL DE ARTE DE BOGOTÁ 2009

del 21 al 26 de octubre



Carlos Quintana

De la inteligencia una vez que entras no se sale nunca
2008 / Técnica mixta / 150 x 150 cm



Manuel Mendive

Agua de Río, 2008
Madera caracol y tela / 138 x 92 x 24 cm



Ernesto Javier

De la serie *Once upon a time*, 2009
Caja de aluminio, impresión digital backligh / 129 x 86 cm



Moisés Finalé

Extraño perfume, 2006 / Técnica mixta
195 x 100 cm



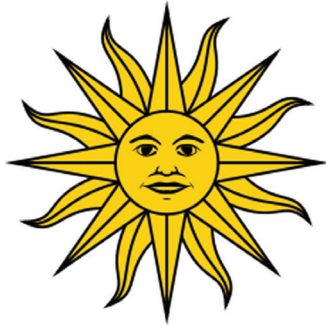
Roberto Diago

Pájaro, 2009 / Técnica mixta sobre lienzo
100 x 130 cm



Olazábal

Te amarré la lengua, 2008
Técnica mixta / 120 x 120 cm



SEBASTIAN ALONSO / MARTIN CRACIUN (ALONSO+CRACIUN)

AFICHES: SANTIAGO VELAZCO Y JAVIER CIRIONI

land

MONTEVIDEO POST85 SE RECONOCE como una ciudad donde el cartel, el afiche y la pintada en el espacio público, constituyen parte fundamental de su repertorio visual. Tales expresiones, otrora de carácter netamente político, devienen matriz visual heterogénea desde los especulares años 90 donde coexisten la promoción cultural, las reivindicaciones sindicales, los productos de consumo y las clásicas contiendas futboleras. La privatización y profesionalización de la práctica del pegado de afiches, así como los “códigos de la calle” construyen un nuevo orden en nuestra visualidad. La condición periférica de ciertas áreas centrales y las propias centralidades posibilitan una eficaz dinámica en la circulación, visualidad y reposición de material gráfico. Es en ese conflictivo y democrático contexto urbano donde LAND coloniza metros cuadrados de ciudad, son ellos quienes ganan la contienda: “Quiero hacer lo mío, y quiero mostrar a la gente cómo se puede utilizar una ciudad”.

LAND es un estudio de diseño gráfico –integrado actualmente por Santiago Velazco y Gabriel Pica– que se encuentra en la ciudad de Montevideo, Uruguay. Trabaja fundamentalmente para el campo editorial e imagen corporativa, la música, las artes visuales.

Contactos: (00598 2) 410 56 05 /
web: www.land.com.uy / svelazco@gmail.com / www.alonso-craciun.net

El resultado visual de LAND, desde el diseño, se conforma en referencia a productos culturales que se encuentran en circulación, manipulando formas reconocibles, utilizando y combinando valores heterogéneos para generar nuevos significados. La puesta y permanencia de sus trabajos en la vía pública, genera y reformula el concepto de damero constituido en único plano que finaliza por funcionar desde el error, la ruptura, el desgaste y la acumulación, en relaciones de nuevas y complejas capas visuales.

La referencia a los modos de producción y postproducción contemporáneos está determinada por un obsesivo trabajo propio de los estudios de diseño, donde priman los procesos digitales en función de los diversos *softwares*. LAND complementa y traduce prácticas de laboratorio que provienen del arte callejero global (signos, marcas, formas), desde la pintura, el estencil, el *graffiti* y la imagen fotográfica, hacia resonancias locales. Estos contactos con lo local en nuestra esfera provienen de la escena musical contemporánea, ¿único lugar posible de contacto? Pareciera oportuna la disposición de LAND a construir una nueva visualidad urbana en relación con reconocibles figuras de la música regional. El producto masivo permite experimentaciones formales, juegos subjetivos de autor, elaboración de imágenes identitarias y la devolución casi inmediata del público.

14 de agosto de 2009

Cafetacvba, 2008
Offset 2 tintas / 70 cm x 100 cm
Cliente **Majareta Producciones**

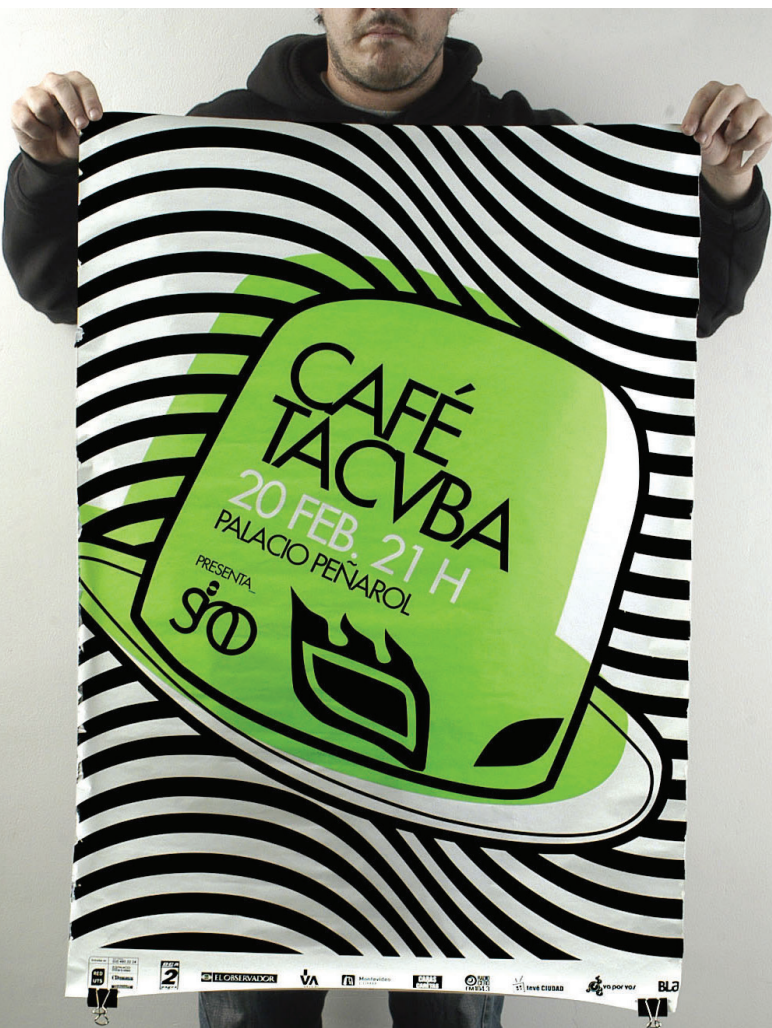




Luciano Supervielle en el Solis, 2005
 Offset / 70 cm x 100 cm
 Fotografía Matilde Campodónico / Cliente Majareta Producciones



La Vela Puerca, 2008
 Offset 2 tintas / 70 cm x 100 cm
 Cliente La Vela Puerca





Melingo / *Maldito Tango*, 2007
 Offset 1 tinta / 70 cm x 100 cm
 Cliente **Majareta Producciones**



Fernando Cabrera / *Bardo*, 2006
 Offset 4 tintas / 70 cm x 100 cm / Fotografía: Land
 Cortesía tipografía Yaugurú de Gustavo Wojciechowsky (Maca) Ayui discos
 Cliente **Majareta Producciones**

land

SEBASTIAN ALONSO / MARTIN CRACIUN
 (ALONSO+CRACIUN)

AFICHES: SANTIAGO VELAZCO Y JAVIER CIRIONI

MONTEVIDEO IS RECOGNIZED AS A city where posters, billboards and paintings in public places are key players of the burg's visual repertoire. Those expressions –formerly conceived with mere political motifs– turned into a heterogeneous visual matrix since the breathtaking 1990s in which cultural promotion, trade union vindications, consumers' products and the traditional soccer matches rub elbows with one another. The privatization and professional character of poster and billboard hanging, as well as the “street codes”, make up a new order in our visual scenario. The outskirts condition of certain downtown areas and central-

ity itself provide a dynamic circulation, viewing and reposition of the graphic material. It's right within that conflictive and democratic framework where LAND colonizes square yards of urban landscape, the one who actually win the match: "I want to do my own stuff and I want to show the people how the city can be used."

LAND's visual outcome, from the designing process, takes shape in reference to cultural products that make the rounds, manipulating recognizable forms, using and mixing heterogeneous values in a bid to generate a new meaningfulness. The exhibition and permanence of its works in the public highway triggers and reformulates the checkerboard concept constituted in only one stage that winds up working on the basis of error, rupture, wearing and accumulation, of the relationships between new and complex social layers.

A reference to the contemporary production and postproduction ways is determined by a obsessive job derived from design studies and in which digital processes provided by different software are the name of the game. LAND complements and renders lab trials hailing from the global street art (signs, marks, forms), from the painting, the stencil, the graffiti and photographic images, toward local resonances. These contacts with the local in our field come from the contemporary music scene. Is it the only contact point? LAND's layout seems to come right on time for building a new urban viewing in relation to boldface names from the regional showbiz. The massive product allows for formal experimentations, subjective games by the author, the making of identifying images and quasi-immediate feedback on the part of the public.

August 14, 2009



CALLE 13, 2008
Offset / 70 cm x 100 cm
Fotografía Martín de Rossa / Mario Barriola
Cliente **Majareta Producciones**

LAND is a graphic design studio currently composed by Santiago Velazco and Gabriel Pica located in the city of Montevideo, Uruguay. It basically works for the publishing and corporate image fields, music and the visual arts.



Local traces

JUSTO PASTOR MELLADO

rastros locales

LA MUESTRA *RASTROS: EL OJO PRIVADO* CORRESPONDE a una iniciativa de artistas que montan una empresa de registro y traslado de las huellas que habilitan sus acciones fuera de las escenas artísticas de las que cada uno proviene. A tal punto, que en su afirmación de autonomía declaran la preeminencia del rostro como configuración de un mapa de tensiones identitarias que transfieren homogeneidades y discontinuidades que anudan simbólicamente la representación de los cuerpos, en coyunturas culturales severamente averiadas por estrategias estatales de aniquilación de la noción misma de ciudadanía.

Las obras aquí expuestas hilvanan decisiones formales, que tienen en común una obstinada fascinación por lo que denominaré *instancia sudario* del discurso reparatorio. En este

THE TRACES: THE PRIVATE EYE EXHIBIT IS AN INITIATIVE thought out by artists who set up a company for the registration and transfer of the personal stamps of their works out of the artistic scene each and every one of them hails from. At his point, their autonomy statement points to the preeminence of the face as a configuration map of identity tensions that move beyond the homogeneities and discontinuities that weave into symbolic knots of corporal representations in cultural scenarios seriously damaged by State-run strategies that aim at doing in the very notion of citizenship.

The art exposed here knits together a patchwork of formal decisions that share a stubborn fascination for what I'll now call *the shroud instance* of the reparatory discourse. In this particular field, either through copies or by simple

campo, ya sea mediante monocopia o por simple ejecución autógrafa, la representación afirma el deseo de recolectar gráficamente los residuos de los cuerpos, como si se tratara de una medición de intensidades que reproduce la posición excéntrica de cada uno de ellos en una articulación de escenas locales sometidas a prevenciones éticas y materiales de diversa consistencia.

Hablemos de escenas: se trata de configuraciones institucionales mínimas en las que se reproduce el relato mítico sobre el origen de las prácticas, en una historia que se articula a partir de discontinuidades combinadas. Las contemporaneidades no son homogéneas y no se realizan de manera simultánea. A lo que se debe agregar que los montajes, los encuadres, las localizaciones, no hacen más que delimitar el rango de intervención de acometidas gráficas significativas. En el discurso, parece que tuvieran todas el mismo valor: Posadas, Cabichuí, la Lira Popular. En la materialidad, las pinturas nacionales se diversifican como si fuesen analogías disipativas del paisaje, de las fuerzas telúricas, de las epopeyas industriales convertidas en mapas de relaciones simbólicas.

La proveniencia diferenciada de los artistas cuyas obras han sido reunidas y expuestas en el Centro Cultural San Marcos de Lima, luego en el Centro Cultural El Cabildo en Asunción del Paraguay, en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia y finalmente en el Centro Regional de las Artes en Zamora (Michoacán, México), consolidan un momento decisivo en la producción de una lectura minoritaria de las relaciones inter-zonales. Éstos son los espacios en que las iniciativas de los artistas se adelantan a las políticas públicas y señalan los rumbos a seguir, a partir del diagrama implícito en sus obras. En este sentido, plantean la preeminencia del ojo privado respecto del ojo público; siendo, el primero, condición de un encuadre que sostiene la existencia de la iniciativa individual, mientras que el segundo, se somete al autoritarismo programático de las instituciones de cultura.

El *ojo privado* es un *afecto de estilo* forjado en la guarida, como situación de retracción formal. Valga decir que Antonio Guzmán, Paté, Patricio Bruna, Víctor Hugo Bravo, Isabel Montesinos, Héctor Siluchi, por mencionar a algunos chilenos, son oriundos de Valparaíso, un puerto cuya configuración espacial y su historia de merma barrial permite que los artistas puedan disponer de espacios propios que favorecen la retracción, y por qué no decir, una cierta autorreferencialidad que por momentos llega a jugar en contra. Los artistas se refugian en sus cuarteles y se abstienen de establecer relaciones sociales abiertas, desarrollando prácticas que acrecientan la defensa imaginaria y fortalecen la no pertenencia a un circuito real.

El *ojo público*, en cambio, da lugar a aquel autoritarismo “blando” que apela a la disolución de las iniciativas individuales y se refugia en la mitología de “lo colectivo”, que al final de cuentas, sólo es un modelo de vigilancia mutua que impide la interlocución crítica. Sin embargo, en la vida de las comunidades locales de artistas, tiene lugar un momento propiamente especial, deudor de lo que llaman la lógica del *clínamen*, ese impulso de la lateralidad productiva que en la desviación genera una dinámica nueva. En esto consistió el trabajo operativo de Antonio Guzmán en Valparaíso, pasando primero, en los años noventa, por la experiencia auto-defensiva del ojo privado, que ha dejado un rastro, reconocible hoy día en esta exposición, como efecto de este dispositivo de auto-producción.

En efecto, en los años noventa, un grupo de artistas de Valparaíso, todos ellos pintores, experimentaban la exclusión –por ser pintores y por vivir en Valparaíso–, de parte de las hegemonías discriminantes de la escena plástica metropolitana; es decir, de la que tenía lugar en Santiago. Pero al respecto, tendremos que aceptar la hipótesis de que en los países que esta exposición ha visitado, ocurre “más o menos” la misma situación: las escenas locales son discriminadas por la producción

autographic execution, the representation underscores the desire to graphically collect the body residues, as if it were a gauging of intensities that reproduces the eccentric of each and every one of them in an articulation of local scenes submitted to esthetic preventions and materials of different consistence.

Let's talk about scenes. It's all about minimal institutional configurations whereby the mythical story about the origin of the practices is told, a yarn-spinning narration that gets whipped into shape through combined discontinuities. Contemporariness is not homogeneous and never gets cranked up simultaneously, let alone that mountings, framings and localizations do nothing but mark off the scope of the intervention of significant graphic developments. In the discourse, they seem to be equally valued: Posadas, Cabichui, la Lira Popular. In materiality, though, national paintings diversify as if they were dissipative analogies of the landscape, of the telluric forces, of the industrial epic poems turned into maps of symbolic relations.

The differentiated provenience of artists whose artworks have been culled and exhibited at the San Marcos de Lima Cultural Center, followed by the El Cabildo Cultural Center in Paraguay's Asuncion, the Museum of Contemporary Art in Valdivia and finally at the Regional Arts Center of Zamora (Mexico's Michoacan), buttresses a decisive moment in the minority reading of inter-zone relationships. These are the spaces in which the artists' initiatives go the public policies one better and show the road ahead based on the in-built diagrams their works of art display. In this sense, they state the prevalence of the private eye over the public eye, the former construed as the framing that holds the existence of individual initiatives, while the latter is submitted to the programmatic authoritarianism of the cultural institutions.

The *private eye* is a *style affect* forged in the den as a formal retraction situation.

hegemónica que domina la circularidad de los mercados y de la distribución de la tasa mínima de legitimación. De este modo, en los noventa, este grupo de pintores se autoerigió en el grupo de los pintores portugueses, que *pin-taban-paisajes-por-poca-plata-para-poder-pasar-por-parís*.

El chiste de los noventa conducía a la concreción de un deseo orgánico, sostenido por la voluntad de inscripción auto-producida desde los lindes de la escena oficial. El único programa que los unía era del orden de la complejidad afectiva de una auto-defensa expandida, que entendía la necesidad de salir de la guarida y establecer relaciones entre artistas; es decir, iniciativas de trabajo formal con vistas a concertar una plataforma de circulación subalterna. Sólo que al cabo de una década, el propio Antonio Guzmán buscó a algunos antiguos de esa otra experiencia y los convocó para hilvanar una muestra que pudiera reunir la conjunción de heterogéneas formas de sobrevivencia minoritaria. Si bien, los artistas que convoca, finalmente, no todos ocupan una situación excéntrica en relación a los lugares predominantes de la producción en cada país. Hacer comparaciones resultaría enojoso.

Desde el punto de vista de la acumulación orgánica de fuerzas sólo es posible hacer alianzas asimétricas, para poder forjar espacios de reconocimiento que no dependan de los mercados dominantes ni de la distribución de legitimaciones institucionales. Existen otros campos, otras formas de hacer circular las producciones, otras formas de comparar supuestos formales deslocalizados.

Únicamente de este modo Antonio Guzmán podía “inventar la pólvora” para generar una experiencia de circulación desde los bordes, especialista –como siempre lo fue–, en navegación de borde costero, que supone una flexibilidad ligera para sortear arrecifes, roqueríos amenazantes, radas de bajo calado, en oposición a las disposiciones duras de los navíos transcontinentales. De algún modo, lo que ha hecho es repetir la frase *to-*

dos-somos-pintores-portugueses, reuniendo un conjunto de obras en soporte blando, como si fueran telas de veleos arcaicos dobladas después del uso mercantil para ser desvinculadas del comercio y pasar a asumir funciones de envoltura en las artes funerarias. De este modo, lo que estas telas transportan es la memoria de unos cuerpos que jamás han dejado de estar presentes en los inventarios fantasmales del dolor irreparable. Pero que, como en la pintura de Ricardo Migliorisi, remedan la disposición de los cuerpos para ejecutar su condición de en/sobramiento, como si los residuos orgánicos fueran nada más que las letras sustitutas que hacen cuerpo sobre la sábana sobrecargada por el conocimiento que proyecta materialmente el olvido. Es así como el ojo público negocia la negación del deseo y hace de la frustración figural una política de representación.

Rastros: el ojo privado. Exposición de emblemas conyugales desplazados y convertidos en insignias que enseñan el origen de la *facilidad*, como si estas prácticas pictóricas contemporáneas no fueran más que una declinación del paño que recoge el Vero Icono. No puedo sino hacer mención a la pintura de Watteau, *A l'enseigne de Gersant*, donde unos mozos de tienda retiran –¿o embalan?– la imagen del monarca. ¿En/sobran la imagen? La caja de embalaje opera como la metonimia de un sarcófago que acoge el sueño del deseo asociado a la diseminalidad de la imagen como insignia. No hacemos sino volver a plantear –de más o de menos– los mismos problemas. Entre Watteau y Zurbarán, lo que permanece es el des/pliegue y el pliegue que determina las condiciones de una cartografía del poder de la representación. ■■■■■

Julio, 2009

It's worth to point out that Antonio Guzman, Pate, Patricio Bruna, Victor Hugo Bravo, Isabel Montesinos, Hector Siluchi, just to name but a few Chileans, come all from Valparaiso, a seaport whose spatial configuration and history of neighborhood decline provide artists with spaces they can call their own for retraction, and even a certain self-referential character that sometimes stand up against it. Artists fall back on their quarters and abstain themselves from establishing open social ties. They rather develop practices that make imaginary defense accrue and beef up their not pertaining to a real circuit.

The *public eye*, in turn, gives way to a kind of “soft” authoritarianism that appeals to the dissolution of individual initiatives and finds shelter in the mythology of “the collective” that, at the end of the day, is nothing but a model of mutual surveillance that stands in the way of critical interlocution. Nonetheless, the lifestyle of local artistic communities is marked by a genuinely special moment dubbed the “logic of the clinamen”, a drive into productive laterality that generates new dynamics out of deviation. That was the core of Antonio Guzman's operative work in Valparaiso, first back in the 1990s and based on the self-defensive experience of the private eye that left a stamp of its own and can now be seen in this exhibition as an effect of this self-productive devise.

In fact, back in the 1990s a group of artists from Valparaiso –all painters– were suffering from exclusion for both being painters and for living in Valparaiso, victimized by the discriminating hegemonies of the metropolitan fine arts, that is, the one that was going on in Santiago. However, we must accept the hypothesis that in the countries this exposition has been seen quite a similar situation is going on: the local scenes are discriminated against by the hegemonic production that dominates the markets and rules the distribution of a minimal legitimization rating. Thus, back in the 90s this bunch of painters proclaimed itself the group of



ANTONIO GUZMÁN (Chile)
El jardín secreto, 2007
 Técnica mixta

The secret garden
 Mixed techniques

the Portuguese painters who *pintaban paisajes-por-poca-plata-para-poder-pasar-por-parís* (painted landscapes for a few bucks just to travel to Paris).

The joke of the 90s led to the concretion of an organic desire supported by the willingness of self-produced inscription from the boundaries of the official scene. The only program that bound them together was the order of the affective complexity of an expanded self-defense that cottoned on to the need of stepping out of the den and forging ties among artists. That is, formal work initiatives with a view to piece together a platform of subordinated circulation. But the fact of the matter is that a decade later Antonio Guzman himself looked for some members of that former experience and summoned them to put on a show that could gather the

conjunction of heterogeneous forms of minority survival, even though the artists he called upon –not all of them– take an eccentric position in relation to the predominance of the artistic creation in their own countries. Making comparisons will really be somewhat annoying.

From the standpoint of the organic accumulation of strengths, only asymmetric alliances can be forged in order to come up with spaces of recognition that do not depend on dominant markets or on the distribution of institutional legitimizations. There are other fields, other forms of letting creations make the rounds, other ways of sharing alleged dislocated formals.

Only by doing this Antonio Guzman could “invent the powder” to rekin-

dle a circulation experience from the edges. He always was an expert in coastal navigation and that includes a slight resiliency to sail past reefs, threatening cliffs and shallow-water bays that oppose the hardened regulations dictated by the transcontinental vessels. Someway, what he’s done is a repetition of the phrase “we’re all Portuguese painters” by collecting a number of soft-material artworks, as if they were the dog-eared sails of archaic ships that were useful during the commercial years and have now been forced out of the market to serve merely as shrouds in the funeral arts. Thus, what these pieces of cloth convey are the memories of bodies that have always been present in the ghostly inventories of the heart-wrenching pain. But as in Ricardo Migliorisi’s paintings, they mend the willingness of the bodies to execute their function of coverage providers, as if the organic residues were nothing but the replaced letters that get shaped on the sheets, overloaded by the knowledge materialistically projected by oblivion. It’s like the public eye negotiating the negation of the desire and making figural frustration a policy of representation.

Traces: The Private Eye. An exhibit of conjugal emblems displaced and turned into insignias that reveal the origin of the facial, as if these contemporary pictorial practices were nothing but a declination of the shroud that covers the Vero Icon. I can’t help it but I need to mention Watteau’s painting entitled *A l’enseigne de Gersant*, in which some store clerks remove –or pack– the image of the monarch. Is the image actually needed? The packing box acts as the metonymy of a casket in which the desire likened to the dissemination of the image as an insignia rests. We do nothing but go back to square one as far as the same problems are concerned. What really stands between Watteau and Zurbaran is the unfolding and folding process that determines the conditions of a cartography associated to the power of representation. ■

July, 2009

NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO

CADA VEZ ES MÁS COMÚN VER CÓMO LOS ESPACIOS DE PROMOCIÓN DEL ARTE buscan su correlato en la red de redes o Internet. En ocasiones, es ésta quien contribuye a la legitimidad de un proyecto, al hacer más accesible su propuesta y masivo su consumo. Es por eso que hoy no podemos imaginar una bienal, feria de arte, museo o galería, revista o evento internacional, sin un sitio *web* que lo presente al gran público.

Conect-art: el arte en la red da a conocer los más importantes sitios *web* de/sobre la cultura y las artes de América Latina y el Caribe para instituirse en directorio de referencia dirigido a críticos, investigadores, artistas, curadores, coleccionistas y amantes del arte en general.

En ésta su primera edición hemos seleccionado un conjunto de relevantes bienales y ferias de arte, así como Museos de Arte Latinoamericano ineludibles a la hora de conocer el circuito institucional del arte en la región. Descubriremos incluso algunos ejemplos sólo existentes en el espacio virtual, lo que demuestra la impronta de Internet como una de las vías para la conservación y la promoción del patrimonio.

BIENALES, TRIENALES Y FERIAS DE ARTE

Bienal de São Paulo. Brasil
www.bienalsaopaulo.globo.com
Bienal de Venecia: www.labienale.org
Bienal Internacional de Cuenca. Ecuador
www.bienaldecuenca.org
Bienal Internacional de Curitiba Vento Sul, Brasil
www.bienalventosul.com.br
Bienal de La Habana. Cuba
www.bienalhabana.cult.cu
Trienal de Chile / www.trienaldechile.cl
Trienal Poligráfica de San Juan, Puerto Rico
www.trienalsanjuan.org
ARCO. Feria de Arte Contemporáneo. Madrid
www.arco.ifema.es
Absolut L. A International Bienal Art Invitational. Los Ángeles
www.artsla.org/home.html
ArteBa. Feria de Galerías de arte. Buenos Aires / www.arteba.com
Art Basel. Feria Internacional de Arte de Miami Beach / www.artbasel.com
Art Chicago. Feria de Arte Contemporáneo
www.artchicago.com
Arte Lisboa. Feria de Arte Moderno
www.artelisboa.fil.pt
Art Miami. Feria de Arte Contemporáneo Miami / www.art-miami.com
Feria Iberoamericana del Arte. Caracas
www.fiacaracas.com
FIAC. Feria de Arte Contemporáneo de París
www.fiac.com
San Francisco International Art Exposition
www.sfiac.com
The London Contemporary Art Fair
www.londonartfair.co.uk
Feria Internacional de Arte de Bogotá
www.artboonline.com

MUSEOS DE ARTE LATINOAMERICANO

Museo de Arte Latinoamericano "Fernando Ureña Rib" / www.latinartmuseum.com
Museo de Arte Virtual Latinoamericano
www.mav.cl

Argentina

MALBA. Museo de Arte Latinoamericano Buenos Aires / www.malba.org.ar
Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires: www.mnba.org.ar
Centro Cultural Recoleta
www.centroculturalrecoleta.org

México

Museo Antiguo Colegio San Ildefonso
www.saniildefonso.org.mx
Museo de Arte Contemporáneo "Carrillo Gil"
www.museodeartecarrillogil.com
Museo de Arte Moderno
www.bellasartes.gob.mx
Museo "Rufino Tamayo"
www.museotamayo.org
Museo Nacional de Arte
www.munal.com.mx
Museo Universitario del Chopo
www.chopo.unam.mx

Brasil

Museo de Arte Contemporáneo de Universidad de São Paulo / www.mac.usp.br
Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro
www.mamrio.com.br

Colombia

Museo de Arte Moderno. Medellín
www.elmamm.org
Museo Nacional de Colombia
www.museonacional.gov.co

Cuba

Casa de las Américas
www.casadelasamericas.org
Museo Nacional de Bellas Artes
www.museonacional.cult.cu

Venezuela

Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos"
www.celarg.org.ve

Museo de Arte Contemporáneo de Caracas "Sofía Imber": www.maccsi.org
Museo de Artes Visuales "Alejandro Otero"
fmaotero@cantv.net
Museo de Bellas Artes. Caracas
www.fmn.gob.ve/fmn_mba.htm
Museo de la Estampa y el Diseño "Carlos Cruz Diez": www.museocruzdiez.com

Chile

Museo de Arte Contemporáneo. Universidad de Chile: www.mac.uchile.cl

Bolivia

Museo Virtual de Arte Boliviano Contemporáneo
www.bolivianet.com/arte/index.htm

Ecuador

Centro Cultural "Benjamín Carrión"
<http://cce.org.ec>

Uruguay

Museos del MERCOSUR
www.artemercosur.org.uy
Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo: www.mnav.gub.uy
MUVA. Museo de Arte Virtual
www3.diarioelpais.com/muva

Perú

Museo de Arte de Lima
museoarte.perucultural.org.pe

Paraguay

Centro de Artes Visuales Museo del Barro
www.museodelbarro.com

Costa Rica

Museo de Arte Costarricense
www.musarco.go.cr
Museo de Arte y Diseño Contemporáneo
www.madc.ac.cr

Panamá

Museo de Arte Moderno de Panamá
www.macpanama.org

El Salvador

Museo de la Palabra y la Imagen
www.museo.com.sv

Puerto Rico

Museo de Arte Contemporáneo
www.museocontemporaneopr.org
Museo Arte Ponce: www.museoarteponce.org

Estados Unidos

Museo de Arte Latinoamericano. California
www.molaa.com
Latin Art Museum. Miami
www.latinartmuseum.org

España

Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. Extremadura: www.meiac.org

IT'S BECOMING INCREASINGLY COMMON TO SEE BRICK-AND-MORTAR ART promotional places getting their virtual correlate on the world wide web or the Internet. There are times when the giant network helps to legitimize a certain project, making its proposal more accessible and reaching out massively to the public. That's why we just can't think of a biennial, an art fair, a museum or gallery, a magazine or international event without a website to call its own.

Conect-art: art on the web provides info on the most outstanding websites on culture and the arts in the Americas and the Caribbean, thus becoming a reference directory targeting critics, researchers, artists, curators, collectors and lovers of the arts.

In its premiere issue, we have handpicked a number of major biennials and art fairs, as well as Latin American art museums impossible to pass up when it comes to knowing what's going on in the region's institutional art circuit. We'll even find out some examples that only exist in the cyberspace, a token of the Internet's potentials as a way to both help promote and preserve the artistic heritage.

BIENNIALS, TRIENNIALS & ART FAIRS

Sao Paulo Biennial. Brazil
www.bienalsaopaulo.globo.com
Venice Biennial / www.labienale.org
International Cuenca Biennial. Ecuador
www.bienaldecuenca.org
Brazil's Curitiba-Vento Sul International Biennial
www.bienalventosul.com.br
International Havana Biennial. Cuba
www.bienalhabana.cult.cu
Chile Triennial / www.trienaldechile.cl
San Juan Polygraphic Triennial. Puerto Rico
www.trienalsanjuan.org
ARCO. Contemporary Art Fair. Madrid
www.arco.ifema.es
Absolut L. A International Bienal Art Invitational. Los Angeles
www.artsla.org/home.html
ArteBa. Art Gallery Fair. Buenos Aires
www.arteba.com
Art Basel. Miami Beach International Art Fair
www.artbasel.com
Art Chicago. Contemporary Art Fair
www.artchicago.com
Arte Lisbon. Modern Art Fair
www.artelisboa.fil.pt
Art Miami. Contemporary Art Fair. Miami
www.art-miami.com
Feria Iberoamericana del Arte. Caracas
www.fiacaracas.com
FIAC. Paris Contemporary Art Fair
www.fiac.com
San Francisco International Art Exposition
www.sfiae.com
The London Contemporary Art Fair
www.londonartfair.co.uk
ArtBo, Colombia
www.artboonline.com

LATIN AMERICAN ART MUSEUMS
"Fernando Ureña Rib" Latin American Art Museum / www.latinartmuseum.com
Latin American Visual Art Museum
www.mav.cl

Argentina
MALBA. Latin American Art Museum
Buenos Aires / www.malba.org.ar
National Museum of Fine Arts. Buenos Aires
www.mnba.org.ar
Recoleta Cultural Center
www.centroculturalrecoleta.org

Mexico
San Ildefonso College Old Museum
www.sanildefonso.org.mx
"Carrillo Gil" Museum of Contemporary Art
www.museodeartecarrillogil.com
Museum of Modern Art
www.bellasartes.gob.mx
"Rufino Tamayo" Museum
www.museotamayo.org
National Museum of Art / www.munal.com.mx
Chopo Collegiate Museum
www.chopo.unam.mx

Brazil
Museum of Contemporary Art of the Sao Paulo University: www.mac.usp.br
Rio de Janeiro Museum of Modern Art
www.mamrio.com.br

Colombia
Museum of Modern Art. Medellin
www.elmamm.org
National Museum of Colombia
www.museonacional.gov.co

Cuba
Casa de las Americas
www.casadelasamericas.org
National Museum of Fine Arts
www.museonacional.cult.cu

Venezuela
"Romulo Gallegos" Center & Foundation for Latin American Studies / www.celarg.org.ve
"Sofia Imber" Museum of Contemporary Art, Caracas / www.maccsi.org

"Alejandro Otero" Museum of Visual Arts
fmaotero@cantv.net
Museum of Fine Arts. Caracas
www.fmn.gob.ve/fmn_mba.htm
"Carlos Cruz Diez" Museum of Pattern Design / www.museocruzdiez.com

Chile
Museum of Contemporary Art. Universidad de Chile: www.mac.uchile.cl

Bolivia
Virtual Museum of Bolivian Contemporary Art
www.bolivianet.com/arte/index.htm

Ecuador
"Benjamin Carrion" Cultural Center
www.cce.org.ec

Uruguay
Museums of MERCOSUR
www.artemercosur.org.uy
National Museum of Visual Arts, Montevideo
www.mnav.gub.uy
MUVA. Museum of Visual Arts
www3.diarioelpais.com/muva

Peru
Museum of Art, Lima
museoarte.perucultural.org.pe

Paraguay
Clay Museum, Center for Visual Arts
www.museodelbarro.com

Costa Rica
Costa Rican Art Museum
www.musarco.go.cr
Museum of Contemporary Art & Design
www.madc.ac.cr

Panama
Museum of Modern Art, Panama
www.macpanama.org

El Salvador
Museum of Word & Image
www.museo.com.sv

Puerto Rico
Museum of Contemporary Art
www.museocontemporaneopr.org
Museum of Art, Ponce
www.museoarteponce.org

United States
Museum of Latin American Art, California
www.molaa.com
Latin Art Museum, Miami
www.latinartmuseum.org

Spain
Extremadura & Iberian American Museum of Contemporary Art, Extremadura
www.meiac.org



HILDA MARÍA RODRÍGUEZ ENRÍQUEZ

*agbón ilé**

*Casa de la sabiduría / House of wisdom





Cada cual con su carga, 2008 / Mixta sobre lienzo
150 x 200 cm / *Everyone with his burden*
Mixed on canvas

LA EXPOSICIÓN *ORÍ. EL ÒRÌSÀ PERSONAL*, ES UN NUEVO pretexto para volver sobre la obra de Santiago Rodríguez Olazábal, una de las propuestas ideológicas que mejor integra las esencias de rituales, las ceremonias y, sobre todo, los saberes de las prácticas religiosas de origen africano que, una vez transmutadas y asentadas en Cuba, operan con el contexto en sus intersecciones, a partir de la contingencia, el pragmatismo y la operatividad.

Quizá una de las esencias más connotadas en la obra de este artista sea el trascendental compendio de “advertencias” orientadas fundamentalmente hacia el destino moral del creyente. Olazábal traspolo ese sentido y objetivo primordiales, en y a través de su poética, a la vez que recompone una identidad colectiva que se formó –como ha sido aseverado en otras ocasiones– a partir de la experiencia, la tradición y la memoria de diversa procedencia o de microlocalizaciones de una gran región. Habría que reconocer que, sobre todo, se formó desde una hibridez desdibujada por las “tracciones”, negación, intolerancia y prejuicios, gestados y manifiestos primero desde el sistema de relaciones coloniales y luego por la

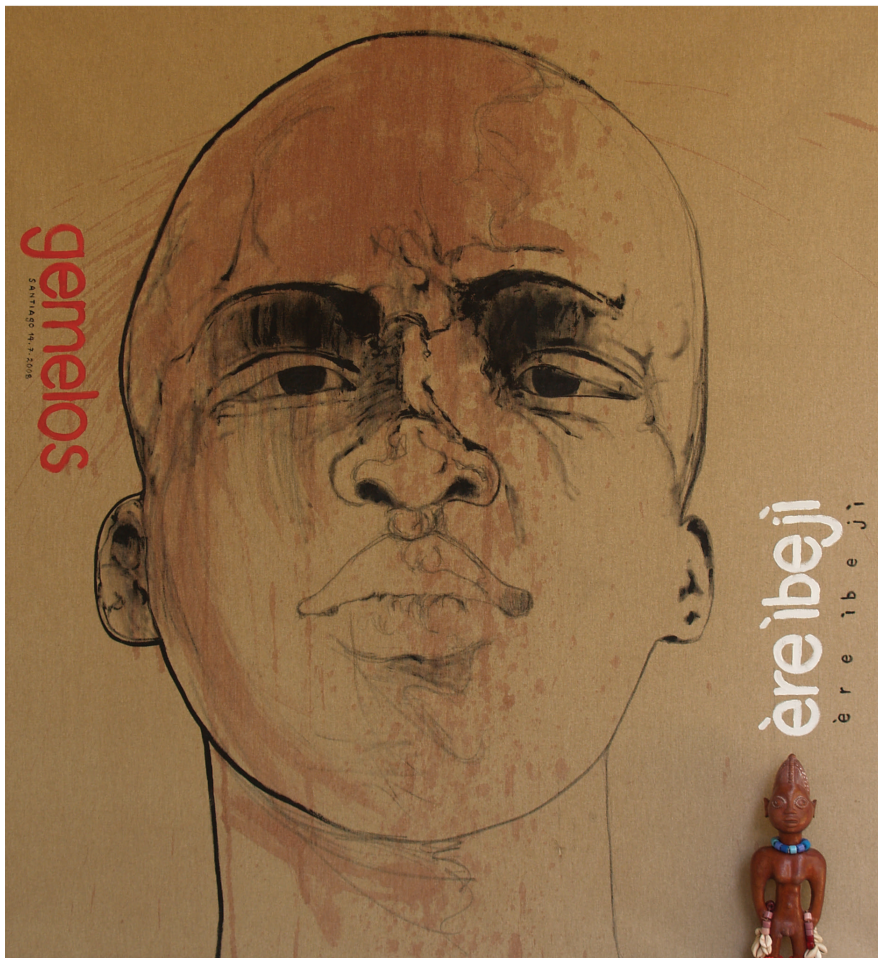
THE *ORÍ. EL ÒRÌSÀ PERSONAL* EXHIBITION IS JUST another excuse to take back on Santiago Rodríguez Olazabal’s artwork, one of the esthetic proposals that better brings together the rituals, the ceremonials and, above all, the knowledge of the African-origin religious worship that, once inserted and enrooted in Cuba, operates with the context in its intersections, on the basis of contingency, pragmatism and operational capacity.

Perhaps one of the most significant basic elements in the artist’s work is the outstanding compilation of “warnings” that fundamentally target the moral fate of the worshiper. Olazabal switches that sense and nitty-gritty objective through his poetry while he redoes a collective identity that was whipped into shape –as it has been averred every so often– on the basis of experience, tradition and memories of different origins, as well as tiny pinpointing in one large region. There must be a need to recognize, above all, that it was forged as part of a hybrid blurred by “tractions,” negation, intolerance and prejudices begotten and expressed firstly from the colonial relation system and afterwards by the inability or integrationist incapacity of the postcolonial processes, especially due to historic reasons and racial deformations found even among those for whom, as part of the State’s official policy, the new social-cultural perspectives have tried to rebuild and vindicate the scope of the different cultural universes and identities without the meddling and discriminating strategy of the “messianic civilizing model” whereby popular religious expressions and, above all, those hailing from the black continent, were labeled as “bastards.”¹

The “urgency” in Olazabal’s work is humble despite, of course, the integration of the entire philosophical assumptions, the turning points in the rituals and ceremonials that engulf his whole work in a bid to legitimize and spread the ethical warnings and pierce the daily moral behavior of all men.

Santiago Rodríguez lives out oblivion, or just to put it in a different way, simply can do with vindicating religious syn-

¹ Term used by professor and researcher Lazara Menendez when referring to the characterization of the mulatto.



Gemelos, 2008 / Mixta sobre lienzo / 120 x 120 cm
Twins / Mixed on canvas

cretism and saving it from the realm of reminiscences and nostalgic testimonies. He dignifies it from the arts, especially with a sincere compensation of vitality and projection arrayed in a way that takes no worshipers to prove its worthiness and requires no moments of “crisis” to get by and show how deep its roots run.

Olazabal’s ingenuity, the sweeping energy of his works, the heated character, the suggestive aura of the images, or even the dramatic, intense sense that oozes out of his compositions, moves far beyond the cognitive ties with which he watches –he simply watches– unable to break free from an inexplicable supra-sensorial interaction, even when he doesn’t manage to get over the allegedly airtight symbolic universe that strips him of knee-jerk anecdote.

Like the “nuts and bolts” of the Ifá

Òrìs à cult, the texts, phrases and words in his works send a strong message of expressive, symbolic and semantic autonomy. In these cults, words replace the lack of visual representation, but the importance of the verb energizes, in the long run, the linkage with the worshiper. That’s what happens in Olazabal’s representation.

In the work “Te Amarré la Lengua” (I Tied Up Your Tongue), a huge all-white head carries in its mouth a bunch of irons, knives, sticks –real objects glued on cloth– that incarnates the representation of Ògún, Òrìsà from the Hills, whose moxie and braveness make him a winner. The suggested reading –in its ambivalence– is both subtle and smart: the tongue bears the Àse, because words make us achieve or destroy a lot, even everything. Ògún is beefing up the meaningfulness of the word, though it’s also restraining imprudence, anger, the expression people

incapacidad o la imposibilidad integracionista de los procesos poscoloniales, especialmente por razones históricas, deformaciones raciales, aún en aquellos donde por “ley”, como parte de la política oficial del Estado, las nuevas perspectivas socio-culturales han intentado reconstruir y reivindicar la dimensión de los diferentes universos e identidades culturales, sin que medie la falsa y excluyente estrategia del “mesiánico” modelo civilizatorio, en el cual, las expresiones religiosas populares y, sobre todo, las provenientes del continente negro fueron declaradas “bastardas”.¹

La “urgencia” en la obra de Olazábal es modesta, claro está, no obstante la incorporación de todo el presupuesto filosófico, las pautas del pensamiento de las prácticas rituales dentro del cuerpo de toda su obra para legitimar y extender las advertencias de índole ética y penetrar el comportamiento y la conducta moral cotidiana de los hombres.

Santiago Rodríguez Olazábal trasciende la memoria o, dicho de otro modo, no se conforma únicamente con vindicar y rescatar del mundo de la reminiscencia, el testimonio nostálgico de las religiones sincréticas. Las dignifica desde el arte, sobre todo con su sincera comprensión de la vitalidad y la proyección de un orden que no precisa del religioso para probar su valía y pertinencia, como tampoco requiere de momentos de “crisis” para sobrevivir y denotar su arraigo.

El ingenio de Olazábal, la energía que desborda cada obra, el carácter suscitativo, el aura sugestiva de las imágenes e incluso el sentido dramático, intenso, que emana de sus composiciones, trasciende la relación cognitiva con el que observa –simplemente observa– pero no puede sustraerse de una inexplicable interacción suprasensorial, aún cuando no logra superar el aparentemente hermético universo simbólico que le priva de la anécdota inmediata.

* Término utilizado por la Profesora e Investigadora Lázara Menéndez cuando se refiere a la caracterización que se ha hecho de la mulatez.

Como en la “médula” del culto Ifá Òrìsà, los textos, las frases, la palabra en su obra, no son sólo vehículos, son fuertes significantes de autonomía expresiva, simbólica y semántica. La palabra sustituye en estos cultos la ausencia de representatividad visual, pero esa importancia del verbo dinamiza, en última instancia, el vínculo con el practicante. Es lo que ocurre en la representación de Olazábal.

En la obra “Te amarré la lengua”, una gran cabeza pintada toda de blanco, lleva en su boca un amasijo de hierros, cuchillo, palos –objetos reales pegados sobre la tela– que encarna la representación de Ògún, Òrìsà del monte, cuya energía y bravura lo hace vencedor. La lectura sugerida, en su ambivalencia, es sutil e inteligente: la lengua es portadora del Àse, pues mediante la palabra podemos lograr o destruir mucho e incluso todo. Ògún está fortaleciendo la significación de la palabra, aunque también está conteniendo la imprudencia, la soberbia, la expresión que se esgrime para “dañar”.

Las obras escogidas para esta muestra, superan la asepsia de dibujos anteriores, en virtud de un connotado rigor conceptual, de la racionalidad virtuosa del oficio que pondera la idea y el expresionismo que exhibe la fuerza interior de obra y artista. Los ojos cerrados de casi todas las figuras revelan el poder de la introspección, la necesidad de mirar hacia dentro y de reconocer nuestro universo interno.

La imagen se estructura en una monumentalidad que se puede sentir por la gravedad del dibujo, de los trazos, los gestos, las manchas, como si fuera la instantánea de la dinámica convulsa propia del ritual, del sonido de las palabras y rezos que forman parte de ese acto sagrado, íntimo, pero concebido para ser asimilado desde la espiritualidad aprehensiva de los seres humanos, para que se comprenda que la relación Òrìsà-hombre o mujer, es dialógica, pero también una conexión singular y una transacción en la que se da y se recibe mucho más que bonanza material y no sólo es una fría negociación,

wield when “damage” is meant.

The selected works for the sample overcome the asepsis of previous drawings in virtue of a highlighted conceptual vigor, of the virtuous rationality of the trade that praises ideas and the expressionism that displays an inner strength in both the work and the artist. The closed eyes in nearly all the figures reveal the power of introspection, the need to look inside and recognize our internal universe.

The image is laid out in a monumentality that can be felt in the gravity of the drawing, in the lines, the gestures, the stains, as if it were the snapshot of the very convulsive dynamics of the ritual, the sound of the words and the prayers that are part of this sacred and intimate act. Yet all this much is conceived to be assimilated from the apprehensive spirituality of the human beings only to understand that the relationship Òrìsà-man or woman is in the form of a dialogue, but is also a singular connection and a transaction in which you give and take a whole lot more than a mere material bonanza. It's not only a coldhearted negotiation –as it's regretfully assumed by many– that remains trapped in the immediateness of the value of any perk.

“Eja tútù meta Orí” is one of the works that moves anyone with its expressionism and representative “aridity.” It lifts us to the substantive transcendence of the EBO, a ceremony held for the purpose of feeding Orí, for the strengthening, purification, buttressing of the land and the prosperity of health.”² The saying goes like this: “àse ebo, àse to”, characterizing the importance of this “cleansing” whereby a peculiar interaction among the deity, the worshiper and the officiants is established.

In this òrìsà-worshiper communion is

² Expressions related to religious oral narration, the language of officiants, worshipers and the ones used in the mo júbà or prayers in ceremonies, rituals and especially in the EBO. [Those expressions are highlighted in this text by boldface fonts]

expressed in the Orí, a form of energy that connects the earth with heaven. As Olazabal puts it, “it's like entering a state of metaphysical dreamscape.” The worshiper gets involved in an act of faith as he or she seems to receive the energy and the power of the ancestors through the mo júbà of the méji of Ifá, whose special cadence, intonation and inflections “confirm” its importance for the “completion” of the Ibori ceremony. There are no parables in this work; everything is aimed at dimensioning the sacrifice by “offering” three fresh fish to the head, as it's evoked in the head title.

In all these works, the constant presence of hyperboles pans out to be the resource of choice for trespassing the cryptic, for making distinctive symbols and images that would otherwise remain hidden for those who know nothing about the basics of the worshiping and rituals. The end result would be the echeloning of certain readings.

Olazabal validates the timely choice of certain odu, stories and ceremonials or “works.” Thus, the piece entitled “Cabeza verde-Cabeza seca-Cabeza hueca” (Green Head-Dry Head-Hollow Head) pays no heed to descriptions but rather to the conceptual and iconic synthesis in a bid to capture the meat of the message. Ifa says that **the tongue wants to speak faster than what the head thinks**, therefore *the Ifa nuts are not just nuts*. Ò rúnmilà wanted to crack some nuts and rallied all the Òrìsà because none of them was able to do so on his or her own. Only Orí cracked the nuts with his head. Since then, Orí is the top and supreme being, vital and definitive. He's out thinking cap, our reason, our conscious. **Your head guides you, but your head also gets you lost**. Of course, in this last instance, “everyone carries his or her own weight,” an ironic, nearly sarcastic piece that motivates us to take a closer look at our own responsibility.

The symbolic universe of religious worshiping is overblown in Olazabal's own iconography as he creates a new imagery in which he no doubt makes the rep-



*Te amaré la lengua, 2008 / Mixta sobre lienzo
120 x 120 cm / I tied up your tongue / Mixed on canvas*

representations that go along with the cult morphologically more complicated.

“Orí Mèèrìn Layé”, an outstanding piece given the imposition of images, symbolizes the four cardinal points that support the world (the head of the cardinal points), the evocation of the creation, but also it leads to Òrun (the otherworldliness up there) and Aiyé (the earth down here). And in this conception, the virtue of Osun (Oshun, the last Irúnmóle or deity that came down the pike) to work conciliation among all the deities. That explains the use of mirrors and gilt pigment.

Olazábal is increasingly more consequent with the end use of resources, materials and components of his artworks, things that have become indispensable as so has been the insertion of matter, the object, the special “weight” and the visual energy. Like a genuine alchemist, he makes his own pigments, makes use of alloys, powders, herb juices that act as conceptual

como lamentablemente es asumida por muchos, que quedan atrapados en la inmediatez del “valor” de cualquier prebenda.

“Eja tútù meta Orí”, una de las obras que sobrecoge por su expresionismo y “aridez” representativa, remite a la trascendencia sustantiva del EBO, ceremonia que se realiza para “alimentar a Orí, para el fortalecimiento, depuración, afianzamiento en la tierra y prosperidad en la salud”.² El refrán que dice: “àse ebo, àse to”, caracteriza la importancia de esta “limpieza”, en la cual se manifiesta una singular

² Expresiones propias de la oralidad religiosa, el lenguaje de oficiantes, creyentes y también utilizadas en las mo júbà o rezos en ceremonias, rituales y especialmente en EBO. [En este texto se enfatizan esas expresiones mediante el uso de la negrita]

interacción entre deidad, creyente y oficiante.

En esa comunión òrìsà-creyente se manifiesta en el Orí, una energía que conecta la tierra con el cielo y, al decir de Olazábal, “es como entrar en un estado de ensoñación metafísica”. La persona se entrega en acto de fe, mientras parece recibir la energía y el poder de lo ancestral a través de la mo júbà de los méjì de Ifá, cuya especial cadencia, entonación e inflexiones, “**confirmar**” su importancia para “**completar**” la ceremonia Íborí. No hay parábola en esta obra, todo está orientado a dimensionar el sacrificio, “**dando**” tres pescados frescos a la cabeza, como se evoca desde su título.

En todas estas obras la ya constante hipérbole, se convierte en el recurso que logra transgredir lo críptico, hacer

distintivos símbolos e imágenes que, de otra forma, quedarían ocultas para el que desconoce las esencias de las prácticas y rituales y jerarquizar determinadas lecturas.

Olazábal valida la escogencia puntual de determinados odu, historias y ceremonias o “trabajos”. Es así que la obra “Cabeza verde-Cabeza seca-Cabeza hueca”, no presume de la descripción, sino más bien, de la síntesis conceptual e icónica para apresar la sustancia del mensaje. Dice Ifá que **la lengua quiere hablar más rápido que lo que piensa la cabeza**, por eso *Las nueces de Ifá no son simples nueces*. Òrúnmìlà quería partir unas nueces e hizo venir a todos los Òrìsà, porque ninguno lo lograba, sólo Orí las partió con su cabeza. Desde entonces Orí es el primero y es también supremo, como vital y definitorio, es nuestro pensamiento, nuestra razón, nuestra conciencia: **tu cabeza te guía, pero tu cabeza también te pierde**. Claro que, en última instancia, “Cada cual con su carga”, una irónica, casi sarcástica obra que nos motiva a que asintamos acerca de nuestra responsabilidad.

El universo simbólico propio de la práctica religiosa es sobredimensionado en la iconografía propia de Olazábal, al crear un nuevo imaginario en el que, sin dudas, complejiza morfológicamente las representaciones que acompañan al culto.

“Orí Mèèrìn Layé”, una pieza notable por la imposición de las imágenes, simboliza los cuatro puntos cardinales que sostienen al mundo (la cabeza de los puntos cardinales), la evocación de la creación, pero también de Òrun (el más allá, arriba) y Aiyé (la tierra, abajo). Y en esa concepción, la virtud de Osun (Oshun, el último Irúnmolé o deidad que bajó a la tierra) para lograr la conciliación entre todas las deidades, de ahí la utilización de los espejos y el pigmento dorado.

Olazábal es cada vez más consecuente con el fin de los recursos, materiales y componentes en su obra, que devienen significantes indispensables, así como la incorporación de lo matérico, el objeto, de especial “carga” y energía visual.

Como verdadero alquimista produce sus propios pigmentos, utiliza aleaciones, polvos, sumos de hierbas, que operan como complemento conceptual en sus obras y refuerzan el sentido del todo y las partes, sin hacer concesiones.

La versatilidad de este demiurgo le ha permitido acceder a la realización de una instalación para un espacio específico dentro de la galería. En rigor, la ha asumido como una obra experimental, en la que una vez más acepta los desafíos de la especialidad y se apropia de la naturaleza emancipatoria de la intervención instalativa, esta vez desbordada por la articulación que propicia la interdiscipliniedad, por la incorporación de sonido, la concepción escénica y el despliegue del texto, aunque con un sentido mínimo.

Elementos, atributos y símbolos propios de Òsányìn, la deidad poderosa, están dados en el Kobelofó (cazuela), el Aweru o Tintiyero (güiro con cuentas de colores y plumas), los carapachos de tortugas – su alimento preferido–, las tinajas que guardan los más recónditos secretos de poder, protección, sapiencia, el Agborán (figura tallada en madera) y los nse (colgados en las paredes), que resguardan. Los olores, las hojas y los sonidos, pertenecen al misterio de las entrañas del monte, donde habitan las fuerzas de todas las sombras, el cual es evocado desde la oscuridad de la sala y provoca un extrañamiento en el espectador que vacila acerca de la pertinencia de su irrupción en el espacio, mientras sospecha de la ambigüedad sagrada de la pieza. “Los dieciséis ojos de Òsányìn”, representados por 16 espejos redondos y colocados donde podemos ver nuestros pasos, son como los “ojos psíquicos”, que nos conducen a que nos reconozcamos en esa imagen inversa e idéntica y a que intentemos redescubrirnos en el entendimiento (Òye), el conocimiento (Imó) y la sabiduría (Agbón) de lo cotidiano ■■■

Mayo, 2009

complements in his works and reinforces the sense of everything and all the parts without making any concessions whatsoever.

This versatility has allowed him to get to the realization of an installation for one specific space within the gallery. In fact, he has taken on this work as an experimental piece in which once again he accepts the challenges of his specialty and lays his hands on the emancipating nature of the installation, this time around brimming with the articulation provided by the interdisciplinary character of it, by the insertion of sound, the scenic layout and the scrolling of the text, though in a minimal sense.

Elements, attributes and symbols of Òsányìn, the mighty deity, are rendered in the Kobelofó (pot), Aweru or Tintiyero (gourd filled with beads and spruced up with feathers), the turtle shells –their favorite food– the earthenware jars that keep the well-concealed secrets of power, protection and knowledge, the Agborán (a wood-carved figure) and the nse (hanging from the walls) they protect. The smells, the leaves and the sounds belong to the mystery of the jungle innards, inhabited by the forces of all the shadows which have evoked from the darkness of the hall a strange glimpse from the spectator who clearly hesitates about the pertaining of its irruption in space while he or she suspects the piece’s sacred ambiguity.

“Los dieciséis ojos de Òsányìn” (Òsányìn’s Sixteen Eyes), represented by 16 round mirrors located in a way that we can see our own steps, resemble “psychic eyes” that lead us to recognize ourselves in that inverse and identical image, as well as to rediscover ourselves in the field of understanding (Òye), knowledge (Imó) and wisdom (Agbón) into the daily going of life. ■■■

May 2009

HENRY KLUMB (Alemania)
Iglesia de San Ignacio
San Juan, Puerto Rico / 1954-1974

EDUARDO LUIS RODRÍGUEZ

ARQUITE

*Preserving The Caribbean's Modern Architecture**

(FOTOGRAFÍA / ALL PHOTOGRAPHS: © EDUARDO LUIS RODRÍGUEZ)



La relativa similitud en aspectos claves como el clima y la geografía, y la sabia y talentosa interpretación de estas condiciones por los arquitectos locales y extranjeros que diseñaron obras en los diversos países del Caribe, propiciaron respuestas arquitectónicas que expresan una intención primaria de integrar adecuadamente el lenguaje universal del Movimiento Moderno a las condiciones locales del Trópico caribeño. Es éste uno de los mayores logros de muchas de las obras construidas en el área, las cuales poseen en común el uso frecuente de amplias galerías, prolongados portales y extensos aleros para proteger del sol y la lluvia; la presencia de patios interiores, para facilitar la ventilación cruzada; y el dominio magistral de la exagerada luminosidad local mediante persianas y celosías, además de la presencia frecuente de una exuberante vegetación como complemento funcional y visual de la arquitectura.

PRESERVAR LA ARQUITECTURA MODERNA EN EL CARIBE*

EL CARIBE ES HOY UNA DE LAS REGIONES MÁS DINÁMICAS, vibrantes y coloridas de las Américas, destino preferencial no sólo para el descanso sino también para el conocimiento de su rica diversidad cultural. Más de cinco siglos de historia le han permitido acumular un acervo artístico, y específicamente arquitectónico, que le permite mostrar una significativa cantidad de sitios declarados Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO. Lamentablemente, de ellos, que suman varias decenas, muy pocos corresponden a la arquitectura y al urbanismo modernos, a pesar de la calidad indiscutible de muchas obras construidas entre las décadas de los años veinte y setenta del siglo pasado, tanto en el Caribe insular como en el continental.

Un análisis de las obras que gozan de tal distinción en cualquier región del mundo revelaría que la cantidad correspondiente a épocas muy distantes del presente y a estilos artísticos anteriores al Movimiento Moderno componen una absoluta mayoría. Lo mismo sucede con la declaratoria de Monumento Nacional. Esta circunstancia, que obedece a factores objetivos –como el valor de poseer una larga historia– y subjetivos –como el escaso entendimiento de

THE CARIBBEAN IS TODAY ONE OF THE MOST DYNAMIC, vibrant and colorful regions of the Americas, a sought-after travel destination not for a good rest, but also for learning about its rich cultural diversity. Over five centuries of history have allowed the area to amass an artistic heritage – especially in architecture– that help out the region on the map with a significant amount of landmarks listed as World Cultural Heritage by UNESCO. Unfortunately, only a handful of them –adding up to several dozens– are strictly labeled as modern architecture or urbanism, despite the undisputed quality of many works built between the 1920s and 1970s both in the insular Caribbean and in mainland.

An assessment of the works contained in that category in any part of the world would reveal that a majority of them belongs to the past and to artistic styles before the Modern Movement. A similar situation can be found with the national monuments. This circumstance likened to objective factors –like the value ingrained in longstanding works– and subjective ones –the lack of clear understanding on the part of some experts and the general population, coupled with limited adjudication of heritage character to the most recent architectural gems– has begun to turn back. Now the

* El autor agradece a Emilie d'Orgeix, Michael Newton y María Isabel Oliver sus amables colaboraciones en este texto.

* The author wants to thank Emilie d'Orgeix, Michael Newton and Maria Isabel Oliver for their kind contributions to this text.

algunos especialistas y buena parte de la población, y la limitada adjudicación de carácter patrimonial a obras más recientes–, ha comenzado a revertirse y ya las pertenecientes al siglo xx clasificadas como Patrimonio Mundial se acercan a la veintena. Entre otras realizaciones, han recibido tal categoría Brasilia (arqs. Lucio Costa, Oscar Niemeyer y otros, 1956, designada en 1987), y las ciudades universitarias de Caracas (arq. Carlos Raúl Villanueva, 1940-1960, designada en 2000), y de México (arqs. Mario Pani, Enrique del Moral y otros, 1950-1952, designada en 2007). En Cuba, luego de un prolongado clamor por parte de especialistas cubanos y extranjeros, se prepara en la actualidad el expediente de propuesta al Centro de Patrimonio Mundial del conjunto de las cinco Escuelas Nacionales de Arte de Cubanacán (arqs. Ricardo Porro, Vittorio Garatti y Roberto Gottardi, 1961-1965). En palabras de Francesco Bandarin, Presidente de dicho centro, la disposición para aceptar, analizar y clasificar como Patrimonio Mundial obras del Movimiento Moderno “es totalmente abierta y positiva, y si el número de ellas no es mayor actualmente es porque no se han recibido más propuestas de obras modernas”.¹ Por esto, pero sobre todo por los inmensos valores arquitectónicos, y en general socio-culturales, de las Escuelas de Arte, es de esperar que Cuba cuente por fin, en un plazo no muy lejano, con una obra moderna designada Patrimonio de la Humanidad.

Tal declaratoria podría tener un beneficioso efecto colateral a nivel regional: despertar en el público más amplio, tanto especializado como lego, un interés mayor por el período moderno. La evidencia derivada de un análisis de las ciudades más importantes del Caribe denotaría que si bien prácticamente todas poseen valiosos centros históricos que datan de su época colonial y son hitos a salvaguardar, esos centros, como sucede con La Habana Vieja, son dimi-

nutos en extensión, comparados con el resto de las urbes en que se encuentran insertados, y la cantidad de obras del período colonial en ellos ubicadas es relativamente reducida, mientras el mayor desarrollo urbano y arquitectónico se produjo en casi todas durante el siglo xx, época de arraigo e incremento acelerado de la modernidad que se había comenzado a vislumbrar desde mediados del siglo anterior, aproximadamente.

Urge, hoy día, un entendimiento amplio e inclusivo del concepto de monumento y de patrimonio que permita extender la aceptación de lo valioso –y, por tanto, que amerite protección– a mucho de lo realizado en el siglo pasado en zonas externas a los centros históricos tradicionales. De la ampliación o no de esta noción, depende en gran medida el carácter futuro de las ciudades caribeñas: si éstas poseerán un núcleo o “casco” histórico protegido y mantenido vivo por la afluencia turística, pero rodeado de zonas depauperadas con residentes que deberán emigrar hacia el viejo centro en busca de posibilidades de todo tipo, o si por el contrario, la ciudad será entendida como un ente integral en el que es necesario salvar la totalidad de lo que es valioso aunque no sea antiguo, en lugar de propiciar una interpretación y acciones insuficientes que provocarían una incompleta perdurabilidad selectiva, ya sea basada en criterios cronológicos, económicos, políticos o de cualquier otra índole.

En la capital de Cuba, en particular, ¿sería hoy posible negar los valores indiscu-

tibles de El Vedado, Centro Habana, el Cerro, Miramar, Siboney y Cubanacán, por citar unos pocos ejemplos de barrios fuera de lo que se acepta tradicionalmente como Centro Histórico de la ciudad? En estas zonas la abundancia de méritos urbanos y arquitectónicos es tan evidente que se hace difícil el entender su falta actual, casi generalizada, de protección y de control sobre algunas acciones en ellos emprendidas de manera insensible e insensata, abiertamente contraria a la conservación de sus valores. Si bien es cierto que las Escuelas de Arte pueden asumirse como el estandarte del movimiento arquitectónico moderno en la región, no son ellas las únicas obras de ese movimiento que demandan valoración y protección. Por el contrario, la gran cantidad de realizaciones modernas que así lo amerita permite afirmar que, de tener hoy nosotros la actitud visionaria de proteger adecuadamente, contra deterioro y transformaciones, todo lo que las futuras generaciones merecen les sea legado, el ahorro sería significativo, y la inversión en obras de restauración podría reducirse considerablemente. Algo similar habría sido posible si nuestros ascendientes hubieran valorado más el patrimonio colonial, que hoy demanda tanto esfuerzo para su recuperación.

A nivel internacional, el paso más significativo en relación con la protección del patrimonio moderno ha sido la creación del Grupo de Trabajo Internacional para la Documentación y Conservación de Edificios, Sitios y Barrios del Movimiento Moderno (DOCOMOMO International), en 1988, inicialmente

The relative similarity in key aspects, like weather and geography, coupled with the wise and talented interpretation of these conditions by the local and foreign architects who designed works in different Caribbean nations, prompted architectural responses that used to express a primary intention of adequately integrating the Modern Movement's universal language to the local conditions of the tropical Caribbean. This is by and far one of the greatest achievements of many of the works built in the region and that share the common use of ample galleries, huge porches and wide gables to provide shelter from the sun and the rain, inner patios to let wind drafts in and the mastery of local lighting by means of blinds and latticework, let alone the frequent presence of lavish foliage as a functional and visual complement to the architecture.

¹ Comentario de Francesco Bandarin al autor, luego de impartir una conferencia en el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología, La Habana, 2003.



MAX BORGES RECIO (Cuba)
Club Náutico, La Habana, 1953 *Nautical Club*

number of works hailing from the 20th century is closing in to the 20 mark. Among others, Brasilia has been labeled in that category in 1987 (architects Lucio Costa, Oscar Niemeyer and others, 1956; and the university campus of Caracas in 2000 (architect Carlos Raul Villanueva, 1940-1960); the university campus of Mexico in 2007 (architects Mario Pani, Enrique del Moral and others, 1950-1952). In Cuba, following a long claim staked by local and foreign experts, a file is in the works for a proposal to the World Heritage Center (WHC) on the five national art schools of Cubanacan (architects Ricardo Porro, Vittorio Garatti and Roberto Gottardi, 1961-1965). As WHC President Francesco Bandarin said, the willingness to accept, assess and classify modern works as part of the World Heritage “is completely open and positive, and if the number is not bigger right now is just because not enough proposals have been made.”¹ Therefore and based on the immense

architectural, social and cultural values the art schools have to offer, is quite likely that Cuba will sooner rather than later have a modern work listed as World Heritage.

The declaration could have a beneficial collateral effect on the region by helping the broadest public –specialized or not– feel drawn to the modern period. The evidence derived from the analysis of the Caribbean’s major cities shows that regardless of their possessing priceless historic cores from the colonial rule worth preserving for forever more, those cores –as in the case of Old Havana– are too small in surface as compared to the rest of the burgs and that the amount of works dating back to the colonial time is relatively undersized, while the largest urban and ar-

¹ Comment made by Francesco Bandarin to the author after dictating a conference at the National Center for Conservation, Restoration and Museology, Havana, 2003.

chitectural development came in nearly each and every one of them during the course of the 20th century –a time of stepped-up increase of a modernity that had already taken its big break circa the mid 19th century.

There’s a need today to embrace a vast and inclusive understanding of the monument and heritage concepts that could allow the valuable acceptance – and therefore the protection– of most of what was built in the course of the century in areas other than the cores that contain the traditional monuments. The enhancement of this notion hinges heavily on the future character of the Caribbean cities: whether they’d manage to maintain a historic core protected and kept alive by tourist inflows, yet surrounded by rundown buildings dwelt by residents who would be forced to migrate to the old downtown areas of town in search of a better life; or the city will eventually be construed as a comprehensive entity where it will be

paramount to save everything valuable, either old or new, rather than prompting shortsighted interpretations and insufficient actions that at the end of the day could make an incomplete selective perdurability prevail, either based on chronological, economic, political criteria or of any other kind.

Especially in the Cuban capital, could it be possible to deny the undisputed values of El Vedado, Centro Habana, Cerro, Miramar, Siboney and Cubanacan, just to name but a few examples of neighborhoods situated outside what has traditionally been viewed as the city's historic core? In those areas, the abundance of urban and architectural merits is so visible that it's hard to believe why the lack of protection and control on some of insensitive and unwise actions, openly opposite to the preservation of their values, are so overwhelming. Even though it's true the art schools can be seen as the flagships of the region's modern architectural movement, they are not the only works pigeonholed in that category that call for serious assessments and all-out protection. On the contrary, the tremendous amount of modern creations worth conservation efforts leads us to asserting that would have we had the visionary attitude of adequately preventing those modern gems from decaying or being transformed –works that must be passed on to the new generations– the quantity of funds earmarked for restoration could be slashed dramatically. Something similar could have been possible if our ancestors would have paid more heed to the colonial heritage that today calls for so much hard work in its refurbishment.

At an international level, the most significant step taken for the protection of modern heritage has no doubt been the foundation of the International Task Force for the Documentation and Conservation of Modern Buildings, Sites and Neighborhoods (DOCOMOMO International) in 1988, originally based on Holland's Delft and headquartered in Paris since 2002². This organization has played a major role in gathering willingness and support for the acceptance of the heritage concept applied

to modern works, as well as to the implementation of campaigns worldwide to support local safeguarding actions. DOCOMOMO currently gathers over fifty countries, including some from the Caribbean Basin.³ *DOCOMOMO Journal*, the entity's magazine, put out a special issue on the insular Caribbean back in 2005.⁴

Three decades ago the salvation of our region's colonial heritage seemed more of wishful thinking. Today, though, it's a reality. As far as the modern heritage is concerned, the expansion of the DOCOMOMO International membership, as well as the close collaboration among national groups, will increasingly bridge the gap between reality and chimera: the consideration and labeling as local and national monuments –even as part of the World Cultural Heritage– of a great deal of modern works built –some of them– as recently as in the 1950s, 60s and 70s, a period of splendor in the Caribbean region's construction. Consequently, this will guarantee the safeguarding of a legacy of unfathomable value in terms of its integrality, an effort that must undoubtedly embrace the protection of specific local landmarks based on their history, climate and geography –yet all of the sharing a lot in common– that gave a touch of variety, within the boundaries of unity, to the rich Caribbean identities. ■■■■■

Bibliography

- Rodriguez, Eduardo Luis & Gustavo Luis More: "The Sinuous Pace of Modern Architecture in the Insular Caribbean", in *DOCOMOMO Journal*, Paris, is. 33, 2005, pages 5-8.
- Rodriguez, Eduardo Luis: *The Havana Guide, Modern Architecture, 1925-1965*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.
- Saavedra Bruno Sofia, Michael Newton & others: *The impact of Caribbean Modern Architecture*. Willemstad: The University of the Netherlands Antilles, 2009.
- Vivoni Farage, Enrique: "Modern Puerto Rico, from the Beginning to Henry Klumb's Works", in *DOCOMOMO Journal*, Paris, is. 33, 2005, pages 28-37.

² A high-ranking delegation from DOCOMOMO International paid a working visit to Cuba in 2004. The delegation was made up of Maristella Casciato, President; Emilie d'Orgeix, Secretary General; and Wessel de Jonge, former Secretary General and one of the founding members of the organization that will move to Barcelona in January.

³ A country's admission to DOCOMOMO International takes a relatively complex process following the application. Some of the region's nations that have been officially accepted to join DOCOMOMO are Cuba (2002), Dominican Republic (2004), Puerto Rico (2006) and Curacao (2008).

⁴ That special issue's introductory essay entitled "The Sinuous Pace of Modern Architecture in the Insular Caribbean" (Eduardo Luis Rodriguez and Gustavo Luis More) grabbed the top honors of the Pierre Vago Architectural Journalism Award handed out by the International Architecture Critics Committee (CICA) gathered in Turin.



CORNELIS MARINUS BAKKER (Holanda)
Biblioteca Pública Willemstad / Curazao, 1944
C.M. Bakker Public Library





HENRY KLUMB
Colegio Jesuita San Ignacio de Loyola, San Juan, Puerto Rico, 1958-1967
Jesuit School San Ignacio de Loyola

con sede en Delft, Holanda, y desde 2002 radicado en París.² Esta organización ha sido fundamental para la concertación de voluntades y para la aceptación del concepto de patrimonio aplicado a obras de la modernidad, así como para la realización de campañas internacionales de apoyo a acciones locales de salvaguarda. DOCOMOMO agrupa actualmente a más de cincuenta países, entre ellos varios de la geografía caribeña,³ a cuya porción insular su revista, *DOCOMOMO Journal*, dedicó un número especial en 2005.⁴

Hace solamente tres décadas la salvación del patrimonio colonial de nuestra región parecía poco menos que una utopía. Hoy es una realidad. En relación con el patrimonio moderno, la expansión de la red de países del área miembros de DOCOMOMO International, así como la estrecha colaboración entre

los grupos nacionales, permitirá acercar cada vez más lo que para muchos quizás todavía pueda parecer un imposible: el considerar y clasificar como Monumentos Locales y Nacionales, e incluso Patrimonio Cultural de la Humanidad, una gran cantidad de obras modernas construidas, algunas de ellas, en fechas tan recientes como las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo pasado, período de esplendor de esta manera de hacer en el Caribe. Consecuentemente, se garantizará la salvaguarda de un legado de inmenso valor en su integralidad, la que debe contemplar, sin dudas, la protección de las especificidades locales que, basadas en particulares historias, climas y geografías –pero compartiendo mucho en común– otorgaron variedad, dentro de la unidad, a las ricas identidades caribeñas.

de solicitud. Entre otros países del área han sido aceptados oficialmente Cuba (2002), República Dominicana (2004), Puerto Rico (2006) y Curazao (2008).

⁴ El ensayo introductorio de ese número, con el título “El paso sinuoso de la arquitectura moderna en el Caribe insular” (Eduardo Luis Rodríguez y Gustavo Luis Moré) obtuvo el premio de periodismo arquitectónico “Pierre Vago” en 2008, otorgado por el Comité Internacional de Críticos de Arquitectura (CICA) reunidos en Turín.

Bibliografía

Rodríguez, Eduardo Luis y Gustavo Luis Moré: “El paso sinuoso del Movimiento Moderno en el Caribe insular”, en *DOCOMOMO Journal*, París, no. 33, 2005, pp. 5-8.

Rodríguez, Eduardo Luis: *The Havana Guide, Modern Architecture, 1925-1965*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.

Saavedra Bruno Sofia, Michael Newton y otros: *The impact of Caribbean Modern Architecture*. Willemstad: The University of the Netherlands Antilles, 2009.

Vivoni Farage, Enrique: “Puerto Rico moderno, de los inicios a la obra de Henry Klumb”, en *DOCOMOMO Journal*, París, no. 33, 2005, pp. 28-37.

² Una delegación de alto nivel de DOCOMOMO International realizó una visita de trabajo a Cuba en enero de 2004. Estuvo compuesta por Maristella Casciato, Presidenta; Emilie d’Orgeix, Secretaria General; y Wessel de Jonge, ex-Secretario General y uno de los fundadores de dicha organización que radicará en Barcelona a partir de enero de 2010.

³ La aceptación por DOCOMOMO International de un país como miembro oficial requiere de un relativamente complejo proceso previo

Presentación de la exposición *Topología* en Galería Excelencias de Madrid

Presentation of the Topology exhibit in Madrid's Excelencias Gallery

En su interés por promover el arte de las Américas y el Caribe, Galería Excelencias presentó el pasado mes de septiembre en su espacio cultural de Madrid, la exposición *Topología*, integrada por cinco series de dibujos realizados por jóvenes artistas cubanos reunidos en el grupo de creación Espacios 08: Jorge Wellesley, Douglas Argüelles, Abel Barreto y Ruslán Torres.

Espacio 08 se dedica fundamentalmente a la experimentación visual en la relación arte-idea, con una labor reconocida por la crítica a partir de la calidad y originalidad de sus creaciones. El grupo ha realizado exposiciones en eventos y galerías internacionales de La Habana, Miami, Colombia, España, México, Ecuador, Chicago, Francia, Inglaterra, Alemania, Suiza, Argentina, Brasil y China.

En la inauguración, José Carlos de Santiago, presidente del Grupo Excelencias, expresó que la muestra coincide con los objetivos de su espacio cultural: ofrecer un nuevo concepto del arte, de la vida y la comunicación. Por eso se integra con una agencia especializada en viajes culturales, y se dedica a la exhibición y comercialización de las obras de artistas representativos de las Américas y el Caribe.

La galería forma parte del Proyecto Cultural Excelencias para la promoción artística a través de exposiciones, conferencias, talleres y otras acciones; e incluye además esta revista (*Arte por Excelencias*), un espacio virtual (www.galeriaexcelencias.com), así como un periódico digital (www.arteporexcelencias.com), destinados a reflejar las principales tendencias, acontecimientos y noticias del arte contemporáneo en las Américas y el Caribe. La iniciativa busca también insertarse en el propósito del Ayuntamiento de Madrid de extender el ambiente cultural de la ciudad.



In its interest in the promotion of the arts in both the Americas and the Caribbean, last September the Excelencias Gallery in Madrid presented the *Topology* exhibit made up of five drawing series made by young Cuban artists from the Espacios 08 creative group: Jorge Wellesley, Douglas Argüelles, Abel Barreto and Ruslán Torres.

Espacio 08 is basically dedicated to visual experimentation in the art-idea relationship, with a job recognized by the critics for the top quality and originality of its ideas. The group has mounted expositions in international events and galleries in Havana, Miami, Colombia, Spain, Mexico, Ecuador, Chicago, France, UK, Germany, Switzerland, Argentina, Brazil and China.

In the grand opening, Excelencias Group president Jose Carlos de Santiago said the exhibition matches perfectly with his cultural space's objectives: the establishment of a new art concept, of life and communication. That's why the gallery is part of a major projects that includes a travel agency specialized in cultural trips, and it showcases and sells artworks by representative artists from the Americas and the Caribbean.

The gallery is part of the Excelencias Cultural Project for artistic promotion through expositions, lectures, workshops and other actions. Also part of the project are the *Art by Excelencias* magazine, a virtual space (www.galeriaexcelencias.com), and an online newspaper (www.arteporexcelencias.com), aimed at reflecting the main trends, developments and news updates about the contemporary arts in the Americas and the Caribbean. The initiative also seeks to join the Madrid City Hall in its effort to expand the Spanish capital's cultural outreach.





X

bienal de cuenca

Tenth Cuenca Biennial *reality and new times*

**realidad y nuevos
tiempos**

CHARO GUERRA

entrevista al curador general

Q & A with Head Curator *josé manuel noceda*

DEL 22 DE OCTUBRE AL 4 DE DICIEMBRE DE ESTE AÑO acontecerá la X Bienal Internacional de Cuenca, evento que por primera vez invita como Curador General a un especialista de otro país. Además del valor añadido que aporta en tales escenarios la jerarquía intelectual del invitado, dicha práctica, cada vez más frecuente, implica el alto compromiso de éste con el diseño y la tradición del certamen, así como su rápida inclusión y la conquista profesional de espacios que –desde lo físico-urbano hasta lo espiritual y lo social (en escala totalizadora)–, pueden resultarle ajenos.

Desde que fuera designado Curador General de la Bienal de Cuenca, mediados del año 2008, José Manuel Noceda (Cuba, 1959) comenzó a trabajar en ese proyecto, incluso simultaneando su trabajo con la curaduría de la X Bienal de La Habana. Para atender los imponderables del nombramiento –que, dicho con sus propias palabras: “constituye un desafío personal, más allá del respaldo de un equipo”– dispone de sus reconocidos estudios de arte contemporáneo del Caribe, Centroamérica y tres países andinos (Perú, Bolivia y Ecuador); estimable experiencia adquirida como jurado, curador de muestras y colaborador en salones y bienales de Lima, Madrid, Santo Domingo, Colombia, Managua, Tegucigalpa, Guayaquil, Cuenca (IX Bienal), Costa Rica, y una competencia probada dentro del prestigioso equipo de curadores de la Bienal de La Habana, en el Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”, donde ejerce desde 1984.

Ante la proximidad de la Bienal de Cuenca, entregamos en estas páginas la visión panorámica y valorativa de José Manuel Noceda, uno de sus principales protagonistas. Sus juicios excluyen el recurrente tópico triunfalista; por el contrario tienen, entre otras, la virtud de descubrir esencias que emanan de la propia personalidad del entrevistado: la precisión, la medida, la objetividad.

THE TENTH EDITION OF THE CUENCA INTERNATIONAL Biennial –slated from Oct. 22 to Dec. 4 this year– will this time around have an expert from another country as the event's head curator. In addition to the value added of the guest intellectual's status, this increasingly common practice implies higher commitment to the biennials' layout and tradition, as well as to its fast-paced inclusion and the professional conquest of spaces that, from the physical-urban to the spiritual and the social in a totalizing scale, could be alien to the event.

Since his designation as Head Curator of the Cuenca Biennial back in 2008, Jose Manuel Noceda (Cuba, 1959) began to work in that project, even juggling his hats at the curatorship of the tenth Havana Biennial. To deal with the imponderables of his appointment –as a matter of fact and in his own words, “it's a personal challenge far beyond the support of a team”– he relies on his own research studies on contemporary art from the Caribbean, Central America and three Andean nations (Peru, Bolivia ad Ecuador), ample experience under his belt as a juror, exhibit curator and collaborator in exhibitions and biennials at the Havana event and at the “Wifredo Lam” Center for Contemporary Art, where he's been around since 1984.

Given the proximity of the Cuenca Biennial, we present our readers with an all-embracing and assessing view of Jose Manuel Noceda, one of its key players. His judgments rule out any on-again, off-again gloating; on the contrary, they bear the virtues of someone who unearths the basics that come out of his own character: accuracy, restraint, objectivity.

Han transcurrido veintidós años desde la celebración de la primera Bienal de Cuenca. Al trazar un rápido bosquejo histórico de este encuentro internacional, ¿cómo aprecias su evolución?

La Bienal de Cuenca surge gracias a la iniciativa de un pequeño grupo de cuencanos interesados en las manifestaciones del arte y la cultura, quienes después de ingentes esfuerzos logran que la iniciativa se institucionalice en 1985 como evento del Municipio de Cuenca. Es más o menos contemporánea con la Bienal de La Habana, pues aparece en el firmamento de los eventos internacionales en abril de 1987 como el evento más significativo de las artes visuales en la ciudad sede y en el Ecuador.

Desde su fundación fue dedicada por entero a la pintura, enfocada a las indagaciones estéticas de ese perfil dentro de la visualidad del hemisferio occidental. Es una de las pocas bienales que aún confiere premios. Las primeras ediciones fueron fieles al perfil eminentemente pictórico y contaron con altos exponentes de esa disciplina en América Latina: Julio Le Parc (Argentina), Carlos Colombino (Paraguay); Enrique Tábara (Ecuador), Ignacio Iturria (Uruguay), Myrna Báez y Arnaldo Roche (Puerto Rico), entre muchos otros. En 1999, durante la VI Bienal, aparecen algunas señales de cambio al incluirse el arte digital dentro de las propuestas seleccionadas. Sin embargo, la edición siguiente será la promotora del vuelco radical dentro de la orientación del evento, con la apertura hacia otras disciplinas, soportes y manifestaciones, y la entrada al ruedo de las instalaciones, el arte objeto, el video, etcétera, en sintonía con las grandes transformaciones acontecidas en las morfologías artísticas. Ésa es la orientación predominante hasta hoy. De hecho, desde 1999 la pintura comienza a perder protagonismo en las premiasiones, las cuales se desplazan hacia el terreno de la fotografía, el video, los *environments*, las proyecciones en espacios urbanos de gran significación.

Cuenca pudo enriquecer su perfil fundacional adscribiéndose a las estrategias de renovación del campo pictórico, lo que hoy se conoce como pintura

expandida o pintura híbrida; así habría sido totalmente consecuente con sus orígenes y a la vez contemporánea, pero optó por la variante antes descrita, lo cual también es válido.

¿Cuál es tu tesis como Curador General, y en qué medida ésta engarza o rompe con la línea conceptual histórica de la Bienal?

Intento insertarme en un proceso y no desconocer la historia y evolución de la Bienal. Eso para mí es muy importante. Ya en el 2007 colaboré en la Novena Bienal y había publicado un artículo de fondo sobre ella en *Art Nexus*, mientras ahora funjo como Curador General de la Décima Bienal, lo cual ha sido posible gracias a un convenio de colaboración suscrito ese año entre la Bienal de La Habana y la Bienal de Cuenca. Es decir, cuando asumo ese rol contaba con una aproximación previa.

Como estamos ante una edición redonda del evento, la propuesta teórica que sostengo, al margen de que resulta una tesis totalmente independiente, resume en alguna medida aspectos abordados en experiencias anteriores. Por otra parte, a la hora de desarrollar la convocatoria “Intersecciones entre la memoria, la realidad y los nuevos tiempos” he tenido muy en cuenta las expectativas de los organizadores, de modo que concilio sus intereses con mis presupuestos curatoriales.

Intersecciones es un término clave para indicar registros plurales de asociaciones temáticas y simbólicas. Un enunciado lo suficientemente amplio como para generar múltiples reflexiones y cuestionamientos desde el arte. En primera instancia, presupone establecer interconexiones que partan de

un marco histórico referencial específico, el de un país dolarizado y global, inmerso en la profunda crisis que vive el mundo de hoy; por tanto requiere una bienal que problematice e incentive los espacios de reflexividad social, política y cultural.

A partir de ahí articula sentidos entre la ciudad anfitriona, su tegumento identitario y otros contextos, entre la memoria y zonas de la realidad; es decir, valoriza las categorías espacio-temporales, con un papel tan activo para la memoria que va interesando todo el discurso curatorial. Recuerdo que el teórico francés Nicolás Bourriaud validaba el trabajo sobre los acervos y los “estratos” y conceptuaba el “*time specific*” a la par del *site specific*.

Si bien esta tesis curatorial actúa como epicentro de todo el concepto, intento a su vez no quedar apresado en la rotundez del tópico general por antonomasia, sino apoyarme en cuatro subtemas supeditados a él que exhiben cierta autonomía discursiva. Estos cuatro subtemas ponderan una mayor dialogicidad con la región del Azuay en la cual está enclavada Cuenca, de modo tal que el papel de la Bienal no se reduzca al de simple importador temporal de obras, o al de mediador entre éstas y los públicos, sino que emerja de las profundidades de la ciudad que la acoge y convoca, que conviva o se nutra de ella, y derive en punto de partida para establecer vasos comunicantes y trasvases de sentido con el mundo, y hacia las producciones y procesos artísticos contemporáneos.

El primer subtema: “Las poéticas del agua” –que bien podrían titularse las problemáticas del agua– enfatizará aspectos fundacionales naturales.

INTENTO INSERTARME EN UN PROCESO Y NO DESCONOCER LA HISTORIA Y EVOLUCIÓN DE LA BIENAL

I TRY TO GET INVOLVED IN A PROCESS AND NEVER IGNORE THE BIENNIAL'S HISTORY AND EVOLUTION

It's been 22 years since the first edition of the Cuenca Biennial. If you were to make a brief historic sketch of that international event, how do you assess its evolution?

The Cuenca Biennial is owed to the initiative of a small bunch of local residents interested in artistic and cultural expressions. After enormous efforts, they managed to have this initiative institutionalized in 1985 as an event in the municipality of Cuenca. It's more or less as old as the Havana Biennial because its big break in the realm of international events happened in April, 1987 as the most outstanding event of the visual arts in both the host city and in Ecuador.

Since its creation, the biennial homed in entirely on painting, focusing on esthetic questionings within this profile of the visual arts in the Western Hemisphere. It's one of the few biennials that still dole out awards. The first editions were faithful to that profoundly pictorial outline and they boasted some

boldface names from Latin America, like Julio Le Parc (Argentina), Carlos Colombino (Paraguay); Enrique Tabara (Ecuador), Ignacio Iturria (Uruguay), Myrna Baez and Arnaldo Roche (Puerto Rico), among many others. During the sixth biennial in 1999, some signs of change popped up with the addition of digital art. However, the following edition became the promoter of a sea change in the event's orientation with its opening to other disciplines, formats and expressions, not to mention the start of installations, art objects, videos and the like, all this much in sync with the major transformations going on in the arts at that time. That's the orientation the event has today. As a matter of fact, since 1999 painting began losing foreground in the awards and most prizes are now leaning to meaningful photography, video, environments and projections in urban spaces.

Cuenca managed to enrich its foundational profile by clinging to renovation strategies in the pictorial field – what we now call expanded or hybrid painting. By doing so, it would have been completely consistent with its origin, yet it opted for the abovementioned variant, and that counts too.

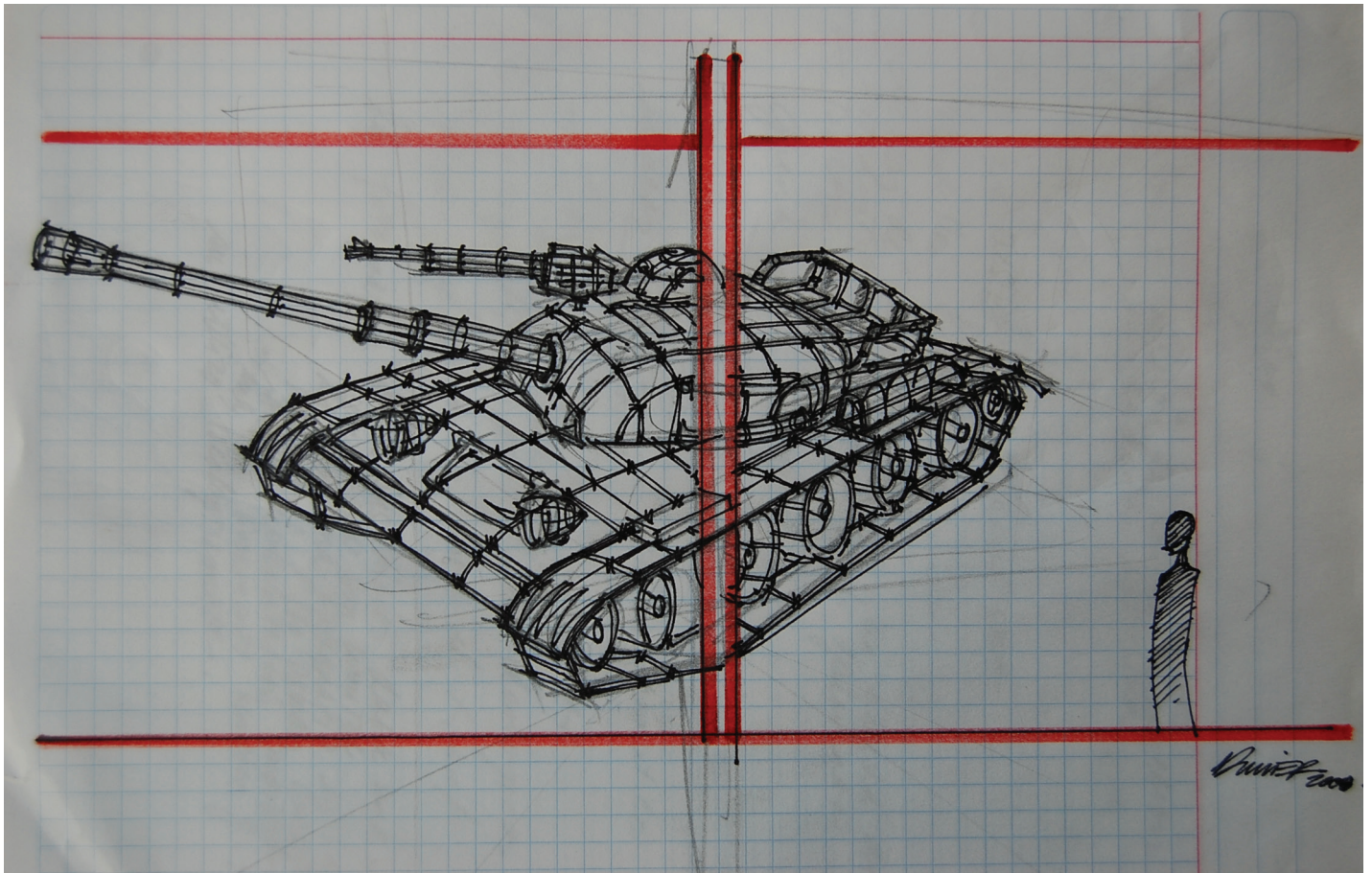
As head curator, what's your curatorial thesis and up to what extent this view of yours engages or breaks away from the history of this conceptual development line?

I try to get inserted in a process and never ignore the biennial's history and evolution. This is very important to me. In 2007 I collaborated with the ninth Biennial and I'd written an in-depth article on it for the Art Nexus publication. Now, I'm the head curator of the tenth Biennial, thanks to a collaboration agreement signed this year between

ADRIÁN VILLAR ROJAS (Argentina)

Algo va a pasar sobre mi cuerpo muerto, 2009 / Intervención escultórica en espacio exterior
Dimensiones variables / *Something will be running over my dead body / variable sizes*





DUVIER DEL DAGO (Cuba)
 De la serie *Error Humano Levedad*, 2009 / Vídeo instalación / Dimensiones variables
 Outdoors sculpture intervention / Variable sizes

Cuenca florece en la topografía de los Andes determinada por el agua, la cual ha sido capital para las culturas andinas y sus herederos, cuyos desarrollos dependieron del dominio alcanzado sobre el uso y conservación del vital líquido, símbolo además de territorio y de soberanía. “Las poéticas del agua” deviene, entonces, un referente local pero también medioambiental planetario, sobre los usos y abusos de los recursos naturales. Creo que fue un visionario como Leonardo da Vinci quien homologó el agua con la sangre de la naturaleza.

Le sigue: “Con las glorias no se olvidan las memorias” que se refiere a formas de instrumentar el pasado, a las construcciones basadas en el uso operativo de las memorias colectivas. Cuenca es un reservorio de memoria,

se levanta sobre un asentamiento pre-incaico perteneciente a la cultura cañari, con una evolución posterior de base colonial. Actúa a contrapelo del refrán popular “con las glorias se olvidan las memorias”, para connotar lo contrario, así como explorar campos de mayor hondura en la revisión de los procesos históricos y culturales.

Después: “Los laberintos de la realidad”, que se dirige hacia las prácticas artísticas interesadas en la realidad cotidiana y sus rizomas; en repensar el presente y las realidades múltiples que habitamos en medio de un universo internacional y local complejo.

El cuarto subtema es “Los imaginarios sobre Cuenca”. Aquí se trata de potenciar miradas activas sobre esta ciudad (cuyo centro histórico fue declarado Patrimonio de la Humanidad

por la UNESCO, en 1999), su historia y actualidad, a partir de propuestas para espacios públicos y urbanos, obras procesuales, de interacción con los públicos, o con lecturas resultantes de esa interacción.

“Intersecciones entre la memoria, la realidad y los nuevos tiempos”, en el fondo, también puede interpretarse como un guiño a la historia de la Bienal y a su devenir; a la necesidad de recapitular sobre lo acontecido en ella hasta el presente de cara al futuro del evento y a las proyecciones de la práctica artística. Todavía su espíritu de apertura suscita polémicas, pues unas pocas personas abogan por el retorno a sus orígenes. Ese llamado de atención sugiere indagar en las posibles contradicciones que aún se localizan en su interior, y en los mecanismos

the Havana Biennial and the Cuenca Biennial. I mean, the moment I took on this new role I already had approached the event.

Now in its tenth anniversary, the theoretical proposal I'm sticking to – regardless of the fact that it's a completely independent thesis– somehow sums up some of the aspects tackled in previous experiences. On the other hand, when it came to developing the "Intersections connecting the memory, the reality and the new times" summoned proposal, I've paid close heed to the organizers' expectations, so I'm just trying to conciliate their interests with my curatorial foundations.

Intersections is a key term to indicate the plural registries of thematic and symbolic associations. It's a heading broad enough to trigger a multitude of reflections and questionings from the arts. In the first place, it presupposes the establishment of interconnections that start off from a specific historic and referential framework, that of a global, dollarized country enduring the same profound crisis that's sweeping today's world. Therefore, this takes a biennial that encourages and makes room for social, political and cultural reflections.

Based on that, it tries to make some sense between the host city and its identity tegument and other contexts, between the memory and the reality zones. That is, it gives value to the temporal space categories, playing so active a role in memory that it draws interest on the whole curatorial discourse. I remember that French theoretician Nicolas Bourriaud once validated the work on heritage and strata, and used to put the *time specific* up to par with the *site specific*.

Even though this curatorial thesis acts as the centerpiece of the whole concept, at the same time I try to avoid getting boxed in the polish of the general theme by antonomasia. I rather try to prop on four subtopics attached to it that show some kind of discursive autonomy. These four subtopics ponder more dialogue with the Azuay region Cuenca belongs to in such a way that the biennial's role won't boil down to that of a simple temporal importer of artworks or mediator between them and the public, but rather stand up from the bottom of the host city to make a call, to live and nourish from it, and to become a starting block for building communicating and decanting vessels for the world and toward contemporary artistic creations and processes.

The first subtopic, "The poetics of water" –that could perfectly be entitled *the problems of water*– will focus on the natural foundations. Cuenca flourishes in the topography of the Andes and its waters, home to Andean civilizations and their offspring, and whose development hinged heavily on their mastery in the use and preservation of this vital liquid which, by the way, stands for a symbol of territorial sovereignty. Thus, "the poetics of water" is no doubt a local reference and a planetary environmental reference on the use and misuse of the natural resources. I think a visionary like Leonardo Da Vinci was the one who said water was nature's blood.

It's followed by "Memories don't go away with glories" that deals with the forms of implementing the past, with constructions based on the operating use of collective memories. Cuenca is a reservoir of memories. It's perched on a pre-Inca settlement that belongs

to the *cañari* culture that eventually evolved during the colonial rule. This is an opposite version to the popular saying that reads "Memories go away with glories" in a bid to express things all the way around and to explore the fields in a more in-depth fashion in terms of the review of historic and cultural processes.

Then comes "The mazes of reality" that zeroes in on those artistic practices that draw a bead on the daily reality and its ripple effects; it's a chance to rethink the present and the multiple realities we go through amidst a complicated international and local universe.

The fourth subtopic is "The imaginaries on Cuenca." This is about drawing all eyes on this city, whose historic core was declared World Heritage by UNESCO in 1999. It's all about focusing on its history and its present on the basis of proposals for public and urban places, artworks in progress that interact with the public, or the readings resulting from this interaction.

"Intersections among the memory, the reality and the new times," could eventually be construed as a wink at the history of the Biennial and its development, at the need to recap on what has been going on in it up to now in the face of the future and the projections of the artistic practice. Its opening spirit still raises a few eyebrows because a handful of people are calling for a return to the event's origins. This wakeup call hints at delving into the possible contradictions that can still be found inside of it, into the institutional mechanisms, its underpinnings and guidelines that remain anchored in the foundational pictorial conception. Let me give you an example; the ninth biennial planned on doling out two awards for painting and the rest of them among the other artistic creations. The jury ignored those regulations and gave the award to an installation-scale, to a shadow projection on the wall of the Convent of Concepts and to an *environment*.

UNA BIENAL QUE PROBLEMATICE E INCENTIVE LOS ESPACIOS DE REFLEXIVIDAD SOCIAL, POLÍTICA Y CULTURAL

A BIENNIAL THAT MESSES WITH AND ENCOURAGES
SPACES FOR SOCIAL, POLITICAL AND CULTURAL
REFLECTION

para superarlas. Si bien Cuenca es una bienal abierta a las nuevas disciplinas, conserva mecanismos institucionales en sus bases y normativas anclados en la concepción pictórica fundacional. Te pongo un ejemplo: la Novena Bienal estipulaba dos premios para la pintura y el restante para las demás disciplinas. El jurado hizo caso omiso de estas bases y premió una instalación-maqueta, una proyección de sombras en el muro del Convento de Las Conceptas y un *environment*.

En medio de la profunda crisis que vive hoy la región y el mundo, ¿cuáles han sido las respuestas a esta convocatoria? Y, ¿qué criterios han prevalecido en la selección de los invitados y países seleccionados?

En sentido general han sido respuestas de compenetración y solidaridad con la convocatoria, desde las instituciones involucradas en Cuenca en la organización de la Bienal (el Sr. Alcalde, el Municipio, el directorio de la Bienal) o en la toma de decisiones, hasta las instancias especializadas. El sistema de trabajo descansa en la curaduría general que diseña las pautas temáticas y conceptuales de la cita y realiza la selección de los artistas a invitar. Pero se auxilia del valioso e imprescindible aporte de las curadurías nacionales. Cuenca tiene convenios de colaboración con entidades y curadores en los diferentes países que intervienen en la Bienal. Estas curadurías trabajan a partir de la convocatoria y pueden proponer hasta seis artistas y proyectos, de los cuales se seleccionan hasta dos por país y, en contadas excepciones, tres. En el caso del país sede deben hacer veinte propuestas para seleccionar diez (en esta oportunidad se está invitando a once artistas ecuatorianos). Entre ellas están, por ejemplo, la Fundación Bienal de São Paulo, el Goethe Institut (Alemania), la Fundación Brownstone (Francia), la Bienal de La Habana, el Museo del Barrio (Nueva York), el Museo de Arte de Lima y los curadores Alfons Hug (Alemania), quien ha sido director de la Bienal de São Paulo y de la Bienal del Mercosur; Adriana Almada (Argentina-Paraguay), quien trabaja

con Ticio Escobar en la Primera Trienal de Chile; Orlando Britto (España), Victoria Verlichak (Argentina); Adrienne Samos (Panamá), de amplia influencia en la escena visual de su país y del istmo centroamericano, María Luz Cárdenas, Venezuela. Por el Ecuador se definió una terna curatorial integrada por los prestigiosos conocedores del medio: Jorge Dávila, Ana Rodríguez y Carlos Rojas.

Muchas de esas curadurías nacionales son sinónimo de buen trabajo y garantizan una excelente nómina de invitados (nómina concurso) en la que sobresalen algunas figuras con muy buena circulación internacional o reconocimiento en sus países y regiones: Frank Thiel, Alemania; Laura Vinci y Rochelle Costi, Brasil; Eduardo Ponjuán, Cuba; Gao Shiqiang, China; Laurent Grasso, Francia; Alex Burke, Martinica; Humberto Vélez, Panamá; Francisco Mariotti, Perú; Jorge Francisco Soto, Uruguay, Alexander Nikolaev, Uzbekistán; Magdalena Fernández y Luis Molina Pantin, Venezuela; Ana Fernández, Saidel Brito o María Rosa Jijón, Ecuador. Junto a ellos intervienen artistas emergentes como Adrián Villar (Argentina), Sila Chanto (Costa Rica), Duvier del Dago (Cuba), Beatriz Lecuona y Óscar Hernández (España), Oscar Acuña (Nicaragua), Francisco Barsallo (Panamá), Carlos Ruiz Valarino y Marx Rosado (Puerto Rico), Raquel Paiewonsky (República Dominicana), o Geovanny Verdezoto, Carolina Alvarado y los colectivos Tranvía Cero, El Bloque y La Vanguardia, por Ecuador.

¿Qué criterios han prevalecido en la selección de los invitados y países seleccionados?

Como expresé con anterioridad, la selección de invitados no depende del criterio exclusivo del curador general, sino que trabajé sobre los presupuestos conceptuales y estéticos de un heterogéneo grupo de curadores nacionales. Aún así, los pilares fundamentales para la selección fueron la concordancia con el tema de convocatoria y el nivel y la fundamentación de los proyectos presentados.

¿Cuáles serán las novedades de las muestras, partiendo de la diversidad de las prácticas del arte contemporáneo, y de sus vínculos cada vez más intensos con la tecnología y la búsqueda de nuevos lenguajes?

Esta edición continúa el camino de apertura abierto en ediciones anteriores. No creo que renueve significativamente nada. De hecho trabajo sobre categorías tradicionales como pueden ser las poéticas, la memoria o los imaginarios, pero confiriéndoles sentido en su interacción con los contextos. En todo caso, refuerza y legitima ese espíritu de apertura y de contemporaneidad.

No observo un protagonismo sustancial del factor tecnológico. Considero que la nómina de artistas y proyectos seleccionados exhibe equilibrio, balance. Son en total 61 invitados de 30 países. El público encontrará pintura-pintura expandida; dibujo-dibujo instalado; escultura-objeto; escultura tipo *art vivant*; fotografía; instalación-instalación fotográfica, instalación documental; apropiaciones de expresiones tradicionales como el textil o los tejidos utilizados para configurar obras muy contemporáneas; obras de base gráfica; video-video proyecciones y videoinstalaciones; *performances* y acciones; obras *site specific*, arte contextual. En suma, una propuesta diversificada.

Quizás, como posible novedad, podamos considerar una mayor interacción de la Bienal con los escenarios urbanos, y ello no implica que esté enfocada hacia ese entorno o que sea un evento sobre lo urbano. Pero la Bienal puede repercutir significativamente en la calle y entre los cuencanos. Numerosos proyectos funcionarán en espacios no convencionales, en bares, en parroquias populares, en las orillas de los ríos, en la calle y repercutirán sobre los constructos sociales y culturales de Cuenca, más que sobre sus espacios físicos y constructivos. Te menciono la intervención en un bar, una pasarela con modelos y atuendos que desplazan el *glamour* hacia protagonistas de la cotidianidad; una procesión y concurso de belleza con llamas, alpacas y vicuñas, animales de significación para las culturas andinas; intervención de ómni-

Amid the profound crisis the region and the rest of the world of going through right now, how have potential visitors responded to this call? What criteria have prevailed in the selection of guests and nations?

By and large the responses have been marked by understanding and solidarity toward the summoning, from the institutions involved in the decision-making process and the planning of the Cuenca Biennial –the Mayor, the City Hall and the Biennial director– to the specialized entities. The working system rests on the general curatorship that dictates the event’s thematic and conceptual guidelines and hand-picks the guest artists. However, it gets some valuable help from the indispensable contribution of national curators. Cuenca has inked collaboration agreements with entities and curators from different parts of the world taking part in this biennial. These curatorships work once they’ve been summoned and are entitled to propose up to six artists and projects before

that process narrows their choices down to two, three tops in only a few exceptional cases. As far as the host country is concerned, there must be 20 proposals for a final selection of 10 –this time around as many as 11 Ecuadorian artists have been invited. Some of those curatorships include the Sao Paulo Biennial Foundation, the Goethe Institute (Germany), the Brownstone Foundation (France), the Havana Biennial, the Barrio Museum (New York), the Lima Art Museum, and such curators as Alfons Hug (Germany), who has directed both the Sao Paulo Biennial and the MERCOSUR Biennial; Adriana Almada (Argentina-Paraguay), who works with Ticio Escobar in Chile’s first Triennial; Orlando Britto (Spain), Victoria Verlichak (Argentina); Adrienne Samos (Panama), with a tremendous influence in his country’s visual arts and all over Central America; Maria Luz Cardenas, from Venezuela. Representing Ecuador, there’ll be a curatorial team made up of some boldface names in the business, like Jorge Davila, Ana Rodriguez and Carlos Rojas.

Many of these national curatorships are synonymous of a job well done and guarantee an excellent turnout of guests –contestants– with such standouts in the world scene and with great recognition in their countries and regions as Frank Thiel, Germany; Laura Vinci and Rochelle Costi, Brazil; Eduardo Ponjuan, Cuba; Gao Shiqiang, China; Laurent Grasso, France; Alex Burke, Martinique; Humberto Velez, Panama; Francisco Mariotti, Peru; Jorge Francisco Soto, Uruguay, Alexander Nikolaev, Uzbekistan; Magdalena Fernandez and Luis Molina Pantin, Venezuela; Ana Fernandez, Saidel Brito or Maria Rosa Jijon, Ecuador. These talented figures rub elbows with fledgling artists like Adrian Villar (Argentina), Sila Chanto (Costa Rica), Duvier del Dago (Cuba),

JOSÉ MANUEL NOCEDA en su oficina del Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam” / in his office at the “Wifredo Lam” Center for Contemporary Arts





CARLOS RUIZ VALARINO (Puerto Rico)
Proyecto Paradiso, 2008 / Fotografía / 113 x 164 cm
Paradise Project / Photography

bus, *performances* con esculturas blandas portables, un taller de jardinería y ecología urbana, la producción y venta de espumillas, un dulce tradicional en Cuenca... Todo ello en función de expandir el radio de acción de la Bienal, y de potenciar escenarios y locaciones nunca antes contemplados, como la localidad de Baños, en la periferia de la

ciudad, o el aeropuerto de Cuenca, por ejemplo.

Completan el diseño expositivo algunos proyectos paralelos: un Pabellón de África con pintura, instalaciones videos y *performances*, algo totalmente nuevo en Cuenca; la colectiva *Playlist. Grandes éxitos del arte contemporáneo del Ecuador*, curada por Rodolfo Kronfle para la

galería Procesos y muestras personales de Raquel Rabinovich (Argentina-USA), Lee Man Soo (Corea del Sur) y Luis Morales (Nicaragua), entre otras.

Otro elemento a destacar es que la bienal de Cuenca deja de ser hemisférica, con la incorporación inédita a la muestra concurso de artistas de Europa, Asia y África.

¿Cuáles son los ejes temáticos del



CUENCA ES UNA BIENAL ABIERTA A LAS NUEVAS DISCIPLINAS

CUENCA IS A BIENNIAL OPEN TO NEW DISCIPLINES

What criteria have prevailed in choosing guest artists and countries?

As I said at the top of this interview, guest selection does not depend on the head curator's exclusive criterion because I worked on the conceptual and esthetic premises of putting together a heterogeneous group of national curators. In spite of that, the basic foundations for the selection were in line with the event's summoned themes and the quality of the contesting projects.

What will the new stuff be this time around, given the diversity of today's contemporary art and its increasingly closer linkage with technology and the quest for new languages?

This biennial will cling to the openness provided by previous editions. I don't believe there'll be a dramatic renewal in anything. In fact, I'm working on traditional categories such as poetics, memory or imaging, but always putting some sense into their interaction with the contexts. In any case, the event strengthens and legitimizes that spirit of openness and contemporariness.

I don't see a substantial prominence of the technological factor, either. I think the lineup of artists and projects that have been picked strikes quite a balance. There are 61 guests from 30 countries in all. The public will find expanded painting-painting, installed drawing-drawing, sculpture-object, art vivant sculpture, photography, photographic installation-installation, docu-

mental installation, appropriations of traditional expressions like textiles or fabrics used in the configuration of very contemporary artworks, graphic-based pieces, video-video projections and video installations, performances and actions, site specific works, contextual art. In a word, a diversified exhibit.

Perhaps the possible new stuff to the show is a greater interaction of the Biennial with the urban scenarios, and that implies more focus on that environment, that is, a more urban-oriented event. But the Biennial might have huge repercussions on the streets and on the local population. Countless projects will work in unconventional places, in bars, parishes, along the river banks, in the streets, with ripple effects on the social and cultural fabrics of Cuenca rather than on the physical and constructive spaces. I mentioned the bar because there'll be a runway with models and costumes that will take their glamour to the daily residents. There'll be a procession, a beauty contest with llamas, alpacas and vicuñas –animals of great significance for the Andean civilizations. There'll interventions in buses, performance with portable soft sculptures, a workshop on gardening and urban ecology, the making and sale of *espumilla*, a traditional local pastry... All this much will be aimed at enhancing the biennial's outreach and at portraying scenarios and locations never taken into account before, like the locality of Baños in the outskirts of town, or

Beatriz Lecuona and Oscar Hernandez (Spain), Oscar Acuña (Nicaragua), Francisco Barsallo (Panama), Carlos Ruiz Valarino and Marx Rosado (Puerto Rico), Raquel Paiewonsky (Dominican Republic), or Geovanny Verdezoto, Carolina Alvarado and the Tranvía Cero, El Bloque and La Vanguardia collectives from Ecuador.

evento teórico, y qué estudiosos disertarán en éste?

En esencia son los mismos que estipula el concepto de la Bienal. Pero intervendrán críticos y curadores con ponencias sobre cuestiones inherentes al paisaje y al medio ambiente, incluida la ecología urbana y humana; las escenas locales, sus dinámicas y proyecciones; el papel de los museos de arte contemporáneo; los modos actuales en la deconstrucción de la memoria histórica; la memoria y sus relaciones con la construcción contemporánea de la noción de patrimonio: desde la antropología, la arqueología y la etnografía (en el caso de Cuenca es especial en este momento por el debate iniciado en torno a la revalorización del patrimonio arquitectónico urbano); las alternativas a la institución o sobre los estudios de las exposiciones.

Entre los ponentes figuran Kevin Power, Julia P. Herzberg, Adriana Almada, Rodolfo Kronfle, Orlando Britto, Lupe Álvarez, Ángel Emilio Hidalgo, Leonor Amarante, Eduardo Pérez. Habrá una jornada con conferencias sobre el arte y la cultura del África y sus diásporas, con la presencia de relevantes intelectuales de ese origen: Simon Njami, Fernando Alvim, Sindica Doko, Simao Souindula, Doudou Diene, Antonio Monteiro Nunes.

Contando con el ejemplo que comentaste acerca de la premiación en la Novena Bienal, ¿cómo está previsto ahora el trabajo del jurado, y quiénes lo integrarán?

Se conformó un jurado internacional con reconocidos expertos, quienes trabajarán sobre la selección hecha por la curaduría general y enjuiciarán con absoluta autonomía el total de las obras en exposición. Lo integran Kevin Power (Inglaterra-España), Julia P. Herzberg (Estados Unidos), Leonor Amarante (Brasil), Cristóbal Zapata (Ecuador) y María del Carmen Carrión, también del Ecuador. Ellos instrumentarán la metodología que estimen pertinente para seleccionar los premios y las menciones. Tanto los artistas como las disciplinas concursan en equidad, en igualdad de condiciones, pues a diferencia

de la cita anterior, los galardones no llevan “apellidos” tendenciosos.

Además del privilegio profesional que representa una experiencia como ésta, supongo que la práctica demanda también algo menos grato como dialogar o colegiar los –no siempre afines–, intereses curatoriales de instituciones privadas y organismos estatales que intervienen en la preparación... En una etapa tan próxima (principios de septiembre), ¿cómo has sentido que se manifiesta esa circunstancia?

Tienes mucha razón. En el Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam” y en la Bienal de La Habana, donde el accionar es colectivo, uno cuenta siempre con el respaldo y las opiniones de los demás curadores, y se desenvuelve en su propio país. Una historia diferente es insertarse en otro medio, llevar sobre sus hombros las riendas del proceso curatorial en condiciones y con reglas de juego que pueden diferir de lo que uno conoce. Es una tarea bien compleja. Uno debe ubicarse con respeto en ese espacio, compenetrarse con él. Pero no he sentido tensiones. Al margen de las diferencias siempre lógicas en el enfoque de algunos aspectos, la Bienal de Cuenca ha sido muy respetuosa con mis criterios y me ha permitido trabajar con absoluta independencia. Creo que hemos integrado un buen equipo de trabajo, nos complementamos, me considero uno más entre ellos. Liderado por su presidente el Licenciado René Cardoso Segarra, este evento cuenta con un pequeñísimo equipo que no sobrepasa las diez o doce personas, en capacidad

de organizarlo todo. Quiero señalar que Cuenca ha dado un paso importante y acaba de convertirse meses atrás en Fundación Municipal Bienal de Cuenca, lo cual le confiere un fundamento y un mayor “anclaje” institucional, y la ubica en mejores condiciones para enfrentar, a mediano y largo plazo, estrategias investigativas y de promoción en beneficio de las artes plásticas en Ecuador y para su proyección internacional. Por otro lado, los curadores nacionales han sido muy receptivos a mis sugerencias. Conozco a la gran mayoría de los curadores; desde el comienzo me propuse sortear el peligro de caer en una interacción fría y a distancia, y establecer una comunicación sistemática con todos estos colegas. Pienso que hasta ahora lo he logrado.

A partir de tu condición de investigador, y dentro de una posible cosmología del arte contemporáneo en las Américas y el Caribe y también en el ámbito internacional, ¿qué categoría concederías al Ecuador y, en particular a Cuenca?

Una cosa es la escena visual contemporánea del Ecuador, muy activa y reanimada en los últimos lustros, que intenta recuperar el espacio perdido dentro del contexto del arte en América Latina, con voces importantes que la estudian y documentan como Lenin Oña, Rodolfo Kronfle, Carlos Dávila, Cristóbal Zapata, Lupe Álvarez, Ana Rodríguez, Trinidad Pérez. Otra, la Bienal de Cuenca, evento consolidado, con 22 años de vida, al que sitúo entre los cinco establecidos en el subcontinente.

FRANK THIEL (Alemania)
De la serie *Chimborazo*, 2003 / Fotografía / From the
Chimborazo series / Photography

LA BIENAL DE CUENCA HA SIDO MUY RESPETUOSA CON
MIS CRITERIOS Y ME HA PERMITIDO TRABAJAR
CON ABSOLUTA INDEPENDENCIA

THE CUENCA BIENNIAL HAS BEEN VERY RESPECTFUL ABOUT
MY CRITERIA AND HAS GIVEN ME PLENTY OF WIGGLE ROOM TO
WORK INDEPENDENTLY



the Cuenca airport, for instance. There'll also be a number of parallel exhibition projects, like an Africa Pavilion featuring paintings, video installations and performances –something completely new to Cuenca. We'll have the collective *Playlist: the Greatest Hits of Ecuador's Contemporary Arts*, curated by Rodolfo Kronfle for the Procesos galleries, and a number of personal exhibits by Raquel Rabinovich (Argentina-U.S.), Lee Man Soo (South Korea) and Luis Morales (Nicaragua), among others.

Another element worth highlighting is that the Cuenca Biennial will no longer be a hemispheric event because there'll be artists from Europe, Asia and Africa.

What is the theoretical event's main theme and what scholars will dissert in it?

The same theme basically stipulated in the biennial's concept. Yet we'll have a turnout of critics and curators with

paper works tackling things likened to landscapes and the environment –including urban and human ecology– the local scenes, their dynamics and projections; the role played by museums in the contemporary art; the ongoing ways of deconstructing the historic memory; the memory and its ties with contemporary building of heritage notion from anthropological, archeological and ethnographic standpoints. This is something very special in the case of Cuenca right now due to the ongoing debate on the revalorization of the urban architectural heritage. And last but not least, the alternatives to the institution or about exposition studies.

Some of the keynote speakers will be Kevin Power, Julia P. Herzberg, Adriana Almada, Rodolfo Kronfle, Orlando Britto, Lupe Alvarez, Angel Emilio Hidalgo, Leonor Amarante, Eduardo Perez. There'll be a session of lectures and conferences on art and culture in Africa and its diasporas, featuring some

first-string experts in the field like Simon Njami, Fernando Alvim, Sindica Dokolo, Simao Souindula, Doudou Diene, Antonio Monteiro Nunes.

Based on what you mentioned earlier about the award presentation during the ninth biennial, how has the jury's work been laid out for this edition and who are the jurors?

An international jury made up of renowned experts will work on the head curatorship's selection and will judge with complete autonomy all the artworks in display. The jurors are Kevin Power (UK-Spain), Julia P. Herzberg (U.S.), Leonor Amarante (Brazil), Cristobal Zapata (Ecuador) and Maria del Carmen Carrión, also from Ecuador. They will implement whatever methodology they see fit for determining the prizewinners and the mentions. Both artists and disciplines contest in equity, on equal footing, because unlike the previous edition, the awards don't

Dentro del panorama artístico del país, ¿cómo repercute el desarrollo de la Bienal en la ciudad de Cuenca, que no es la ciudad capital?

Es todo un acontecimiento. Resulta curioso porque, por lo regular, las bienales se generan en las capitales o en polos urbanos de alta significación económica para un país. Se dice que detrás de ellas subyacen intereses extrartísticos para conferirle mayor visibilidad internacional a un país y a una ciudad. La lógica indica que la Bienal debió aparecer en Quito, o en el emporio económico de Guayaquil. Pero no fue así, y Cuenca tomó la delantera, quizás ese hecho responda también a una tradición en el campo del saber, por su justo apelativo de *Atenas del Ecuador*. En ella no sólo florece esta Bienal; existen bienales de poesía, festivales de teatro, en síntesis, una activa vida cultural. Durante mi experiencia en la Novena Bienal pude constatar la extraordinaria acogida que suscita, sobre todo en un público nacional muy diverso, así como la efectividad de programas de divulgación instrumentados por los organizadores en función de atraer a los posibles espectadores.

¿Cuál es tu posición ante el cuestionamiento de la utilidad y el sentido del concepto Bienal?

Éste es un tema muy polémico en la actualidad. Efectivamente, creo que el modelo debe ser reformulado. Estamos arrastrando con el modelo bienal desde finales del siglo XIX, con la Bienal de Venecia: después aparecieron sus continuadoras, las bienales atravesaron por períodos de crisis. Aquí mismo, en América Latina, hubo un *boom* de bienales y después muchas de ellas desaparecieron de un golpe; sólo sobrevivieron São Paulo, la hoy Trienal Poligráfica de San Juan (Puerto Rico), Cuenca, La Habana. Pero a pesar de la obsolescencia anunciada del modelo, asistimos a un renacer de estos espacios diseminados por la cartografía cultural planetaria: Estambul, Turquía; Sevilla y Valencia, en España; Sydney, Australia; Kwangju, en Corea del Sur. En la Europa del Este aparecen las bienales de Moscú y de Praga. En Áfri-

ca, junto a la ya tradicional Bienal de Dakar, encontramos la Bienal de Fotografía de Bamako, Mali y la Trienal de Luanda, Angola. En Suramérica emergen la Bienal del Mercosur, la Bienal de Ushuaia –conocida también como Bienal del Fin del Mundo–, la Bienal Internacional de Curitiba-Vento Sul, Brasil y la Trienal de Chile. Tal vez la crisis no radique sólo en el modelo y debemos evaluar las prácticas curatoriales establecidas, la reiteración de un reducido grupo de artistas que uno encuentra en casi todos los catálogos. Comparto el criterio de Fumio Nanjo, de que uno debe pensar no sólo en los especialistas, sino en el público al cual se dirigen las bienales, en acercarlos al difícil acontecer de las prácticas del arte contemporáneo, y generar saberes desde él. Mientras no surja una alternativa que supere el modelo actual, la iniciativa goza de un gran reconocimiento.

¿Te sientes satisfecho con las decisiones que has tomado como Curador General, sabiendo que una buena parte del saldo –positivo o negativo– del certamen recaerá de forma inevitable sobre tu nombre?

Aunque suena a lugar común, te miento si digo que me siento satisfecho. Aún falta un trecho por recorrer. Además, siempre habrá cosas susceptibles de ser mejor imaginadas y concebidas. He puesto mi mejor empeño y la experiencia que pueda haber adquirido en las Bienales de La Habana en función de la cita cuencana. Pero estoy muy entusiasmado con lo que pueda arrojar el resultado final. Sobre todo, pienso en las posibles ganancias que la edición pueda dejar para el funcionamiento de la institución, en la ciudad y en el público que la visite. ■■■■■

carry a “tendentious” label.

In addition to the professional privilege contained in an experience like this, I assume the practice demands something not as pleasant as unifying the not-always-alike curatorial interest of private institutions and state-run entities taking part in the planning effort... Now that the event is so near –in early September– how have you seen this circumstance going on?

You're right about that. At the “Wifredo Lam” Center for Contemporary Art and in the Havana Biennial, where collectiveness is the name of the game, you always count on the support and the opinions of the other curators who act as such in their own countries. But it's a complete different ballgame when you have to get inserted in a different ambience and carry on your shoulders the burden of a curatorial process under conditions and rules others than those you know. It's quite a complex task. You must respectfully join that ambience and get acquainted with it. However, I've been under no strains at all. Regardless of the logical differences of approach in some aspects, the Cuenca Biennial has been very respectful about my views and has given plenty of wiggle room to do my job. I think we've put together quite a good team; we complement one another and I see myself as part of that teamwork. Led by its chairman, René Cardoso Segarra, this event banks on a small team of nearly a dozen people capable of organizing and planning everything. I must say Cuenca has taken a major step forward by turning, a few months ago, into the Cuenca Biennial Municipal Foundation, a move that puts the event on solid ground and gives it more institutional leverage, let alone it puts it in a better position to cope –in the mid and long terms– with research and promotional strategies for the benefit of the fine arts in Ecuador and for the sake of its international projection. On the other hand, the national curators have paid heed to my suggestions. I know most of the curators and from the very beginning I set out to stay out of the harm's way and avoid falling into coldhearted, distant approaches. Instead, I decided to touch base with

LAS BIENALES ATRAVESARON POR PERÍODOS DE CRISIS... PERO ASISTIMOS A UN RENACER DE ESTOS ESPACIOS

THE BIENNIALS WENT THROUGH PERIODS OF CRISIS... YET WE'RE WITNESSING THE REBIRTH OF THESE SPACES

all the colleagues on a regular basis. I think I've handled that quite well up to now.

Based on your condition as a researcher and viewing this event within the possible cosmology of the contemporary arts in the Americas and the Caribbean, how would you label Ecuador and Cuenca in particular?

Ecuador's contemporary visual scene is one thing, so active and rekindled in recent years, eager to win back the lost ground within the art context of Latin America, with major figures who study and document everything going on in this realm, like Lenin Oña, Rodolfo Kronfle, Carlos Davila, Cristobal Zapata, Lupe Alvarez, Ana Rodriguez, Trinidad Perez. And the Cuenca Biennial, a rock-solid event with 22 years of experience under its belt and penciled in as one top-five cultural biennials of the subcontinent is just something else.

Within the country's artistic scenario, how does the development of the Biennial exert influence on the city of Cuenca which, as a matter of fact, is not the nation's capital?

This is quite a major development. It's funny, you know, because biennials are usually held in the capitals of the countries or in other highly-developed cities. Some say the biennials hide non-artistic interests that seek to give both the city and the country more international hype. Logic has it this biennial was supposed to take place in Quito or in the economic powerhouse of Guayaquil. But it didn't turn out that

way and Cuenca took the lead. Perhaps this has to do with something in the field of knowledge because this city is known as Ecuador's Athens. Not only the biennial thrives in this city, but also the local poetry biennial, the theater festival and a rich cultural life that flourishes. During the ninth biennial I had the chance to see the extraordinary acclaim this event has, especially in a very diverse national public, as well as the effectiveness of the promotional programs implemented by the organizers in a bid to draw in potential spectators.

Where do you stand when questioning the usefulness and the sense of the biennial concept?

This is quite a controversial topic nowadays. Indeed, I believe the model ought to be reformulated. We're dragging along the old biennial model of the late 19th century, like the Venice Biennial. Then, its followers came up and the biennials went through a period of crisis. Right here in Latin America, we witnessed the biennial boom only to see many of them vanish altogether, all at once. Only the Sao Paulo Biennial, the San Juan (Puerto Rico) Polygraphic Triennial, the Cuenca Biennial and the Havana Biennial survived. But despite the trumpeted obsolescence of the model, we also witnessed the rebirth of these cultural spaces scattered all around the world: Istanbul, Turkey; Seville and Valencia, Spain; Sydney, Australia; Kwangju, South Korea. Eastern Europe churned out its own bevy of biennials in Moscow and Prague. In Africa –alongside the traditional Dakar Biennial– we

now have the Bamako (Mali) Photographic Biennial and the Luanda (Angola) Triennial. In South America we have the Mercosur Biennial, the Ushuaia Biennial –also known as the End of the World Biennial. Brazil's Curitiba-Vento Sul International Biennial and the Chile Triennial. Perhaps the crisis is now only gnawing at the model and we should also take a closer look at the curatorial practices, the reiteration of a handful of artists you can find in virtually all catalogs. I share the view of Fumio Nanjo about one having to think not only of the experts, but also of the public the biennials are made for. We should come closer to the daily going of the contemporary art and generate knowledge from it. As long as a new alternative to the current model doesn't show up, this initiative is still garnering great recognition and acclaim.

Are you pleased with the decisions you've made as head curator, aware of the fact that a considerable chunk of the balance –positive or negative– of the event will inevitably fall on your shoulders?

As hackneyed as it might sound, I'd lie to you if I tell you I'm pleased. There's still a long way to go. Moreover, there'll always be things susceptible to being better imagined and conceived. I've done my best the best way I know how, armed with the best experience I've acquired in the Havana biennials for the sake of the Cuenca event. Yet I'm pretty enthusiastic about the end result come late October. Above all, I believe in the possible gains this edition might have for the development of the institution, for the city and the public walking past the turnstiles.



photographs by [Kelly Castro](#), from the series [Exteriors](#) | collage by [Santiago Ortiz](#) | -> [autonomous movement](#) | [+ info](#)

el lugar de la

*9na. Bienal de Video y Artes Mediales
Chile 2009*

CAROLINA LARA B.



x fullscreen

SANTIAGO ORTIZ (Colombia)
Love is patient
Pieza interactiva / Interactive piece

A place for resistance *Ninth Video & Media Art Biennial,* *Chile 2009*

THE NINTH VIDEO & MEDIA ART BIENNIAL, CHILE 2009, is far more than a collection of a hundred pieces –situated halfway between art and technology, with an Internet accent and a touch of interactivity and Latin America– displayed between August and September at the Museum of Contemporary Art in Santiago de Chile's Quinta Normal. It's just indispensable to talk about the history of an event that has grown thanks to the willingness of a few people, the heir to a video art-oriented movement that started out back in the 1980s in the midst of the dictatorship. It's also important to speak about the artistic situation of a country that whipped its cultural institutionalism into shape in the course of the 1990s, with a democracy engaged in the free market and a fledgling scenario owed at that time to the proliferation of collegiate art schools and the opening of new exhibition spaces –a process that has been getting beefed up dramatically in the 2000s.

FROM VIDEO TAPE TO NEW MEANS

The antecedents of this Biennial hark back to the French-Chilean Video Art Festival, sponsored by the Chilean-French Institute of Culture, that gathered a bunch of creators in the 1980s. Swaying between the fascination for the format and the political commitment, this was a generation that managed to portray itself and talk with artists coming from Europe. After the end of the military regime and the start of the new decade, the event is going through a process of reaching out to other Latin American nations. Some of the authors that made the rounds there moved on to television and publicity. Thus, the spirit that breathed life into the event faded out and eventually turned it into a myth and a standard of counterculture.

Things seemed to go quiet in the early 1990s. However, the feeling was still alive among some authors who, in addition to teaching, witnessed the birth of a new breed of audiovisual creators that belonged to the Chilean Video Corporation. One of them is Nestor Olhagaray, a man who grabbed this platform to launch the First Santiago Video Biennial in 1993.

resistencia

LA 9na. BIENAL DE VIDEO Y ARTES MEDIALES CHILE 2009, es algo más que el muestrario de cien propuestas –situadas en el cruce entre arte y tecnología, con un acento en Internet, en la interactividad y en Latinoamérica– expuestas entre agosto y septiembre en el Museo de Arte Contemporáneo, sede Quinta Normal de Santiago. Es indispensable hablar de la historia de un evento que ha crecido gracias a la voluntad de unos pocos, emergiendo a partir de un movimiento en torno al video arte que creció en los años 80, en plena dictadura. Y hablar además de la situación del arte en un país que fue conformando su institucionalidad cultural durante los años 90, con una democracia tributaria del libre mercado y

una escena emergente, gracias a la proliferación de escuelas de arte universitarias y a la apertura de nuevos espacios de exhibición, proceso que en los años del 2000 se va consolidando.

DE VIDEO TAPE A NUEVOS MEDIOS

Los antecedentes de esta Bienal se hallan en el Festival Franco Chileno de Video Arte, instancia del Instituto Chileno Francés de Cultura que en los años 80 congregó a un grupo de realizadores. Entre la fascinación por el formato y el compromiso político, fue una generación que logró así visualizarse y dialogar con artistas que venían de Europa. Tras el fin del régimen militar y el cambio de década, este encuentro vive su propio proceso de apertura hacia otros países latinoamericanos. Varios de los autores que por allí circularon, luego derivan al mundo de la televisión y de la publicidad. Se diluye así el espíritu que le dio vida y lo convirtió en mito y emblema de contracultura.

En los primeros años de la década del 90 todo parece silenciarse. Sin embar-

go, continuaba la inquietud en algunos autores que, además de impartir clases y ver surgir una nueva generación de audiovisualistas, forman la Corporación Chilena de Video. Uno de ellos es Néstor Olhagaray, quien desde esta plataforma, en 1993, lanza la I Bienal de Video Arte de Santiago.

Gracias al contacto con otros festivales de Latinoamérica y al apoyo de institutos binacionales, el evento crece con autores que van surgiendo, todavía con fuerte tendencia documental. Las redes que se abren, así como la tenacidad de su director, que esporádicamente cuenta con sustento institucional, son los factores que le dan consistencia. El financiamiento privado resultará prácticamente esquivo.

Llamada en 1995 “Bienal de Video y Artes Electrónicas” y, ya en 1999, “de Video y Nuevos Medios”, la reunión va haciéndose partícipe de los cambios que experimenta el arte gracias a los avances tecnológicos en el mundo. Sin embargo, la escena de tendencia crítica-

FERNANDO RABELO
Nostalgia, 2004 / Maleta, cemento y ladrillos
85 x 54 x 35 cm / Suitcase, brick and cement



Thanks to the ties with other Latin American festivals and the support provided by bi-national institutes, the event embraced other emerging artists with a flair for documental works. The networks that are opening, coupled with the steadfastness of its director – he counts on sporadic institutional support– are the factors that give consistency to this event. Private funds were virtually nonexistent.

Called the Video and Electronic Arts Biennial in 1995, it changed name to “Video and New Media Biennial” in 1999. The event had already engulfed the new art trends thanks to the advance of cutting-edge technology all over the world. Nonetheless, the critical-experimental trend taking shape in Chile from the collegiate art schools remains reluctant to technology. Little by little, video elbows its way into the contemporary practices. People are already talking about video installations. But those artists who get trained in audiovisual means are still trapped in some kind of parallel circuit and don't get access to the fledgling institutional exhibition halls and to an art vehicle increasingly marked by academicism and endogamy. Audiovisual artists will hardly ever get a foot in a circle of critics and artists who look at themselves and waste their time on self-references, who tangle up the local and international social-political context, yet they don't manage to move past the universal environment of the museums and the galleries into other contexts and disciplines.

One of the audiovisual artists who embraced the contemporary arts was Guillermo Cifuentes (1968-2007).¹ The author was formed in Audiovisual Communication at the Arcos Institute, the same place that churned out such major artists as Claudia Aravena and Patricio Pereira. It wasn't until his return in 1998 from a Master degree in Fine Arts with Video Mention at the

¹ Cifuentes served as some sort of hinge between worlds apart. He participated actively in the Video and New Means Biennial, but he passed away shortly after the opening of the eighth edition, hit by a runaway car driver.

University of Syracuse, the U.S., that he swooned into filmmaking and video, thus redefining himself as a visual artist and going all the way into full-time legitimization with openly contemporary works, critical-based pieces that go beyond all sight and documental concerns.

[In the United States] was the first time I found out the idea of making art by using means, such as video, cinema, photography and computers, was not in doubt at all. It was a fact... Until now, I tend to think of visual solutions for certain concerns linked to political contingency. Even though video continues to be the means I feel most comfortable with to tamper with reality and reflect creatively, he said in an interview in 2005.²

TECHNOLOGY IN ACTION

This time around, the Ninth Biennial unveiled its new name (Video and Media Arts Biennial, BVAM), and a multidisciplinary team of youngsters –always under the leadership of Olhagaray– took the reins of its organization. Convened by the Plataforma Cultura Digital group, some of the talented creators in the event were Enrique Rivera and Catalina Ossa, plus sociologist Simon Perez. Under a slogan reading “Critical Resistance,” Olhagaray’s political consciousness melted into the drive of a team that boasts tremendous management skills, a team that in the course of the 2000s has generated research studies, creation, reflection and spread related to the multimedia practices. The money came mostly through the funds granted by the Audiovisual Council of the National Council of Culture and Arts.

Video installations, works built with both analogical and digital tools, recycling strategies and technological vanguard, net art, performance, sound art, photography, art video cycles, documentaries, cinema and experimental music,

² Interview made by Carolina Lara to Guillermo Cifuentes in the PDF book “Chile Extreme Art: New Trends in the Turn of the Century”, Carolina Lara, Guillermo Machuca and Sergio Rojas. <http://www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/>, Santiago de Chile, 2005.

experimental que se va conformando en Chile desde las escuelas de arte universitarias es todavía reticente a la tecnología. Poco a poco, el video va ingresando como material dentro de las prácticas contemporáneas. Ya se está hablando de video-instalación. Pero los artistas que se forman en medios audiovisuales permanecen aún en una especie de circuito paralelo y no acceden a las nacientes salas institucionales de exhibición y a un medio de arte que va siendo marcado por el academicismo y la endogamia. Los autores del audiovisualismo difícilmente logran penetrar en un círculo de críticos y artistas que se miran a sí mismos y se desgastan en autorreferencias, que problematizan fuertemente el contexto socio-político local e internacional, pero no logran traspasar el ámbito de la universidad, del museo o de la galería, hacia otros contextos y disciplinas.

Uno de los audiovisualistas que ingresó al espacio del arte contemporáneo fue Guillermo Cifuentes (1968-2007).¹ El autor se formó en Comunicación Audiovisual en el Instituto Arcos, de donde salieron varios nombres importantes para la bienal por esos años, como Claudia Aravena y Patricio Pereira. No fue hasta su regreso, en 1998, de un Magíster en Bellas Artes con mención en Video en la Universidad de Syracuse, Estados Unidos, cuando pudo ingresar a otros espacios de exhibición en Chile que no estuvieran precisamente ligados al cine y al video, redefiniéndose como artista visual y legitimándose con obras eminentemente contemporáneas, de un sustento crítico que iba más allá de las preocupaciones retinianas y el documento.

“[En Estados Unidos] fue la primera vez que me encontré con que la idea de hacer arte utilizando medios –video, cine, fotografía, computación– no estaba puesta en duda. Era un hecho... Hasta hoy, más bien tiendo a pensar en soluciones visuales para ciertas preocupaciones ligadas a la

¹ Cifuentes fue una suerte de bisagra entre mundos apartes. Participó activamente en la Bienal de Video y Nuevos Medios, y a punto de inaugurar la 8ª versión, falleció atropellado por un automóvil que se dio a la fuga.

contingencia política. Aunque el video sigue siendo el medio con el cual me siento más cómodo para intervenir la realidad y reflexionar creativamente”.²

TECNOLOGÍA EN ACCIÓN

Este año la 9ª Bienal estrenó su nuevo nombre (de Video y Artes Mediales – BVAM–) y un equipo multidisciplinario de jóvenes –siempre bajo la autoridad de Olhagaray– tomó las riendas de su organización. Congregados en el grupo Plataforma Cultura Digital, se encuentran entre ellos los realizadores Enrique Rivera y Catalina Ossa, más el sociólogo Simón Pérez. Bajo el lema “Resistencia crítica”, confluyeron en esta oportunidad la conciencia político-social de Olhagaray con el ímpetu de un conjunto de fuerte poder de gestión, que durante los años 2000 ha generado una instancia de investigación, creación, reflexión y difusión de las prácticas multimediales. El financiamiento llegó principalmente a través del fondo del Consejo Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Video instalaciones, trabajos con herramientas análogas y digitales, estrategias de reciclaje y de vanguardia tecnológica, *net art*, *performance*, arte sonoro, fotografía, ciclos de video arte, documentales, cine y música experimental pero, principalmente, obras interactivas marcaron un encuentro que contó con la participación de artistas como Tom Heene y Yacine Sebti, de Bélgica, del colombiano Santiago Ortiz, el argentino Emiliano Causa, el uruguayo Brian Mackern y la española Nerea Calvillo.

La BVAM es el principal encuentro de esta naturaleza en Chile, un referente latinoamericano por el peso de los artistas e instituciones que convocan y participan, a los que se sumaron este año muestras provenientes del Instituto IMAL (Bélgica) y de Le Fresnoy (Francia).

² Entrevista realizada por Carolina Lara a Guillermo Cifuentes en el libro (pdf): “Chile arte extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo”: Carolina Lara, Guillermo Machuca y Sergio Rojas. <http://www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/>, Santiago de Chile, 2005.



GRUPO BIOPUS (Argentina)
Sensible / Sensitive

En el concepto curatorial ha precisado Olhagaray:³

Generalmente, hay una gran confusión en relación a los soportes digitales, que suelen mostrarse ligados al sistema de mercado. La BVAM no pretende ilustrar avances tecnológicos. En estos trabajos hay una labor de decantación, un trabajo crítico con el lenguaje del arte, con el espacio en que se inserta y los contextos. La tecnología asume una noción de lo poético, donde el autor es un agente socializador de problemas de cultura contemporánea...

Resistencia es sinónimo de decir "aquí estamos", existimos en la diferencia, la pluralidad y diversidad, fomentando la defensa de la acción libre, promoviendo acciones participativas y también potenciando la calidad estética de la producción de arte. La clave está en un arte inclusivo y

but above all interactive artworks, were the name of the game in an event that attended by such artists as Tom Heene and Yacine Sebti, from Belgium, Colombia's Santiago Ortiz, Argentina's Emiliano Causa, Uruguay's Brian Mackern and Spain's Nerea Calvillo.

The BVAM is the number-one event of its kind in Chile, a Latin American reference given the turnout of artists and institutions summoned to attend, plus the participation for the first time ever this year of the IMAL Institute (Belgium) and Le Fresnoy (France).

On the curatorial concept, Olhagaray has pointed out:³

In general terms, there's great confusion about digital formats that are usually shown in a linkage with the market system. The BVAM does

not intend to display technological breakthroughs. These artworks go through a decanting process, a critical work with the language of art, with the space and the contexts it gets slotted in. Technology takes on the notion of the poetic, in which the author is a socializing agent of contemporary cultural problems... Resistance is synonymous of "here we are," we do exist amid difference, plurality and diversity, fostering the defense of free actions, promoting participative actions and boosting the esthetic quality of the artistic creation as well. The key to success is an inclusive and experimental art stacked up against a decorative and dazzling art.

Topics like the influence of the Internet, the democratization of digital means, the use of communitarian software and hacker-activism, among others, also took center stage through a multitude of parallel activities during the event, such as theoretical workshops, chats with artists and, above all, the International

³ Néstor Olhagaray, en Comunicado de Prensa Completo, Sección Prensa www.bvam.cl, Santiago de Chile, ago. 2009.

³ Nestor Olhagaray, in Complete Press Release, Press Section www.bvam.cl, Santiago de Chile, Aug. 2009.

experiencial contra un arte decorativo y epatante.

Temas como la influencia de Internet, la democratización de los medios digitales, el uso de *softwares* comunitarios y el fenómeno del *hacktivismo* (*hacker-activismo*), entre otros, fueron relevantes también a través de las múltiples actividades paralelas de las muestras, como talleres teóricos, *workshops*, conversaciones con artistas, charlas y, principalmente, en el Coloquio Internacional “Estéticas de la Resistencia Crítica”, donde intervinieron personalidades de la talla del brasileño Arlindo Machado, el mexicano Fran Ilich y el argentino Rodrigo Alonso.

Estas instancias son las que sin duda dieron especial vida a un encuentro que en cada versión atrae primordialmente al público joven, pero que motiva con notoriedad a generaciones anteriores de autores que se suman a preocupaciones abiertas por la vorágine del desarrollo tecnológico y de los medios digitales de información. Entre los autores chilenos, por ejemplo, cabe mencionar el ingreso en escena de la pintora Yto Aranda y del ingeniero Roberto Larraguibel. Además, se incluyeron artistas que llevan un tiempo trabajando con video e Internet, de gran calidad, contingencia y poca visibilidad, entre ellos, Alejandra Pérez, que se conectó con agrupaciones de resistencia ciudadana en el puerto de Valparaíso (*Wiki_del_pueblo: CachUreo? Valparaíso: Pichanga Urbana*); Viviana Bravo, que trabajó con el registro interactivo de un grupo de mujeres limpiando un monumento en memoria de las víctimas de la dictadura: *Sin título (Los héroes)*; y Andrea Wolf, que en su video *Souvenir, recuerdos del futuro*, invitaba al espectador a terminar de definir con su presencia la imagen en pantalla de un añoso registro de niños jugando.

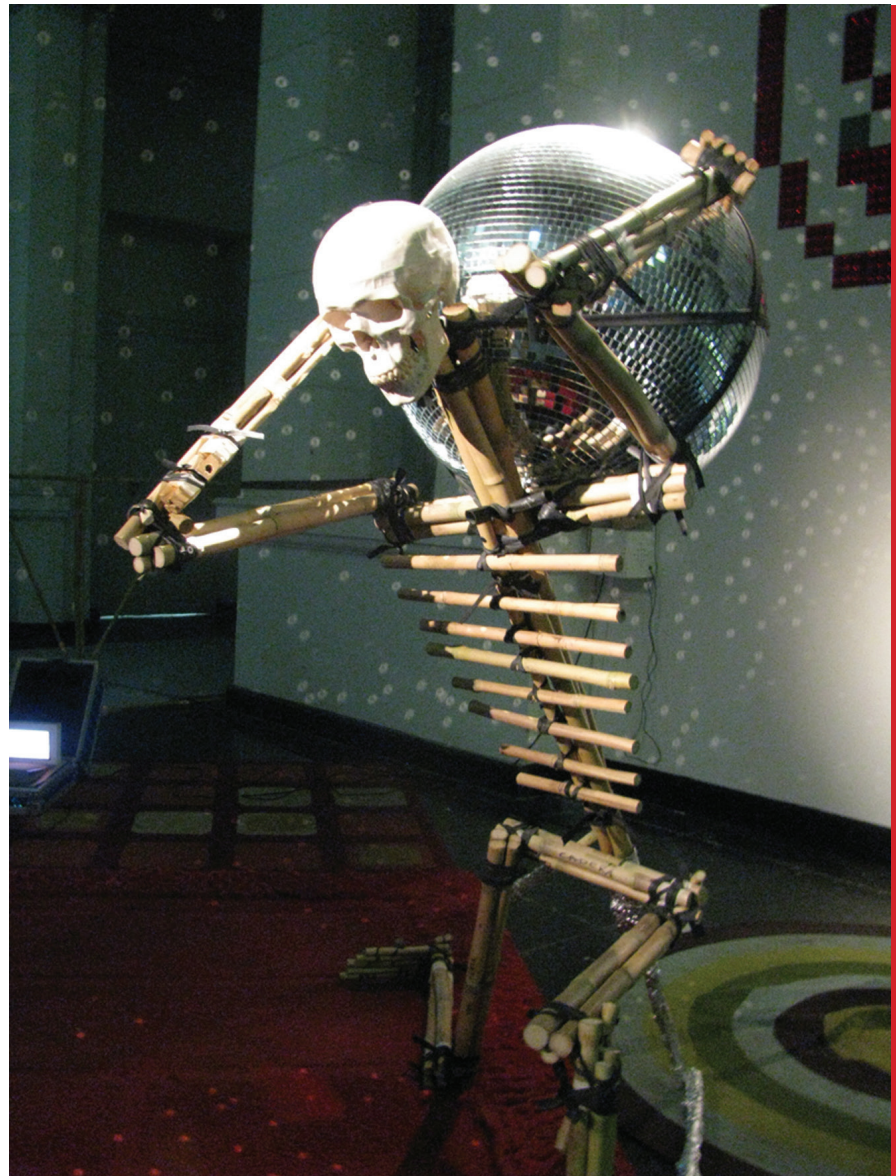
La cantidad de público diario y la diversidad de realizadores que confluyeron tanto en las actividades paralelas como en el Concurso “Juan Downey” (una instancia de apoyo al video arte y a los medios digitales paralelo a la bienal, que homenajea al artista chileno fallecido en 1993, uno de los pioneros del video

Colloquium entitled “Critical Resistance Esthetics,” attended by boldface names like Brazil’s Arlindo Machado, Mexico’s Fran Ilich and Argentina’s Rodrigo Alonso.

These instances were the ones that doubtlessly cheered up an event whose each and every edition always reels in a young public, yet it also encourages previous generations of authors willing to share the concerns generated by technological development and the advance of digital means of commu-

nication. Among Chilean authors, for examples, it’s important to mention the addition of painter Yto Aranda and engineer Roberto Larraguibel. Other artists who have been working on video and the Internet for quite some time also attended, such as Alejandra Pérez, who logged in with citizenship resistance groups in the seaport of Valparaíso (*Wiki_del_pueblo: CachUreo? Valparaíso: Pichanga Urbana*); Viviana Bravo, who worked with the interactive registry of a group of women cleaning a monument that pays tribute to the

MARIO Z (Chile)
The Farm of discursos / The Farm of Discourses



arte en el mundo), verificaron que existe una creciente efervescencia sobre las prácticas multimediales en Chile.

Claramente hubo una primacía del arte interactivo. Por lo general, eran propuestas de gran presencia estética, experiencias a la vez plenas de poesía y sentidos que pasaban desde la íntima impresión hasta contenidos de gran incidencia político-social. Varias podían a la vez ser activadas a través de Internet. Algo que el público chileno no acostumbra, si pensamos que las exposiciones más masivas suelen estar ligadas a los grandes maestros exponentes de lenguajes tradicionales, y que buena parte de los visitantes de museos y galerías se muestran reticentes aún a la ruptura con los lenguajes y a la densidad conceptual de una escena ensimismada.

Para convocar a este público, precisamente, hubo instalaciones donde la tecnología invitaba a interactuar fluida y eficazmente. Sin embargo, frente a la sinfonía de sonidos, formas y colores que el gesto propio activaba en *Sensible* (del grupo argentino Biopus, donde milita Emiliano Causa); frente al “infierno medial” que nos sometió *Salt Lake* (de los belgas Tom Heene, Yacine Sebti y Charo Calvo); a la experiencia íntima y sutil de los dispositivos cinematográficos de Fabrice Cavallé; o a la rigurosidad matemática de los rostros de Santiago Ortiz, algunas obras chile-

nas sólo demostraron ideas potentes; o mejor, buenas intenciones, con un nivel de experimentación y de problematización de la tecnología limitadas por falta de apoyo institucional y de plataformas de investigación, creación y crítica.

En obras como la pintura electrónica *RX1000* de Yto Aranda, en la pretenciosa instalación sonora *The farm of discursos* de Mario Z, o en el registro de *performances Habitar* de Klaudia Kemper, así como en la serie fotográfica *Los peces gordos* de Mónica Palma, se evidenció el trabajo de autores que provienen de distintos lenguajes, y asumen la tecnología de manera anecdótica y sin problematizarla íntegramente.

Por otro lado, en obras a las que costaba ingresar, donde claramente era necesario personal que informara o reseñas que guiaran al público neófito; o en propuestas cuya tecnología simplemente fallaba ante el agotamiento de tantos días de exhibición (tres semanas), se evidenció la falta de recursos, una realidad también convertida en tema por la bienal. Ésta se planteaba a la vez como un gran laboratorio, asumiendo al mismo tiempo estrategias de reciclaje (incluso en el montaje y rediseño del antiguo edificio del museo), exhibiendo trabajos *low tech* y cierta

precariedad aparente en algunas instalaciones. Como en *Quicksand Box* del grupo chileno UDK, por ejemplo, donde una imagen de calles santiaguinas proyectada al suelo, podía ser intervenida con las pisadas sobre circuitos sujetos con *masking tape*, pero que sucumbió a la semana expuesta.

Algo personal tal vez, pero me llamó la atención ver entre los visitantes a algunos artistas y teóricos más propios de la escena crítico-experimental de arte contemporáneo que de las artes mediales, verificar interés y, al mismo tiempo, cierta “resistencia” inaudita. “¿Por qué debo interactuar para terminar de hacer una obra? Prefiero ver un trabajo que me estremezca en todo sentido sin tener que colaborar para lograr una experiencia”, decía un artista reconocido de la generación del 90, planteándose nociones de arte y de autoría.

Con experiencias inquietantes, la bienal demostró, sin dudas, la necesidad de revisar la historia reciente, replantear los sistemas del arte y su influencia en un público afectado por la desinformación, la primacía del espectáculo y por grandes urgencias sociales. El circuito de artes mediales que ahora se conforma quiere entonces entrar en acción. ■■■■

LIU ZHENCHEN
Under construction, 2007



victims of the dictatorship: *Untitled (The Heroes)*; and Andrea Wolf, whose video *Souvenir: Keepsakes of the Future* invites viewers to rely on their own presence to end the presentation of a group of playful kids that appear on the screen.

The public that visited the exhibit on a daily basis and the diversity of creators in both the parallel activities and the “Juan Downey” Contest (an event in support of art video and digital means that takes place alongside the biennial and that pays homage to the like-name Chilean artists who dies in 1993, a harbinger of art video in the world) bore out the increasing high spirits about multimedia practices in Chile.

There was, of course, clear primetime hype on interactive art. On a general basis, there were proposal of tremendous esthetic presence, experiences teeming with poetry and a lot of sense that sway from intimate printings to contents of enormous social and political incidence. Some of the could even be activated all at once from the Internet, something the Chilean public is not used to if we consider that the most massive expositions are usually hooked up with the masters of the traditional language and that a considerable chunk of the public visiting museums and art galleries still remain somewhat reluctant to a breakup with that language and the conceptual density of an engrossed scene.

For convening this public, there were precisely installations in which technology called for fluent and efficient interaction. However, in the face of that symphony of sounds, forms and colors that the gesture itself triggered in *Sensible* (by Argentine group Biopus, home to Emiliano Causa); in the face of the deadly hell raised by *Salt Lake* (by Belgium’s Tom Heene, Yacine Sebti and Charo Calvo); the intimate and subtle experience of Fabrice Cavaille’s cinematographic devices, or the mathematic rigor of Santiago Ortiz’s faces, some Chilean artworks only showed powerful ideas;


better yet, good intentions with a level of experimentation and embracement of limited technology due to the lack of institutional support and adequate research, creation and critical platforms.

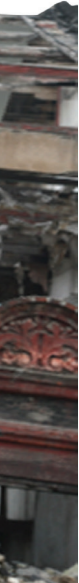
In works like the electronic painting *RX1000* by Yto Aranda, the pretentious sound installation in *The Farm of Discusoz* by Mario Z, or the performance *Habitar* by Klaudia Kemper, as well as the photographic series entitled *The Big Fish* by Monica Palma, there were clear-cut evidence of the creations by authors coming from different languages and who take on technology in an anecdotic and non-troublemaking in-comprehensive fashion.

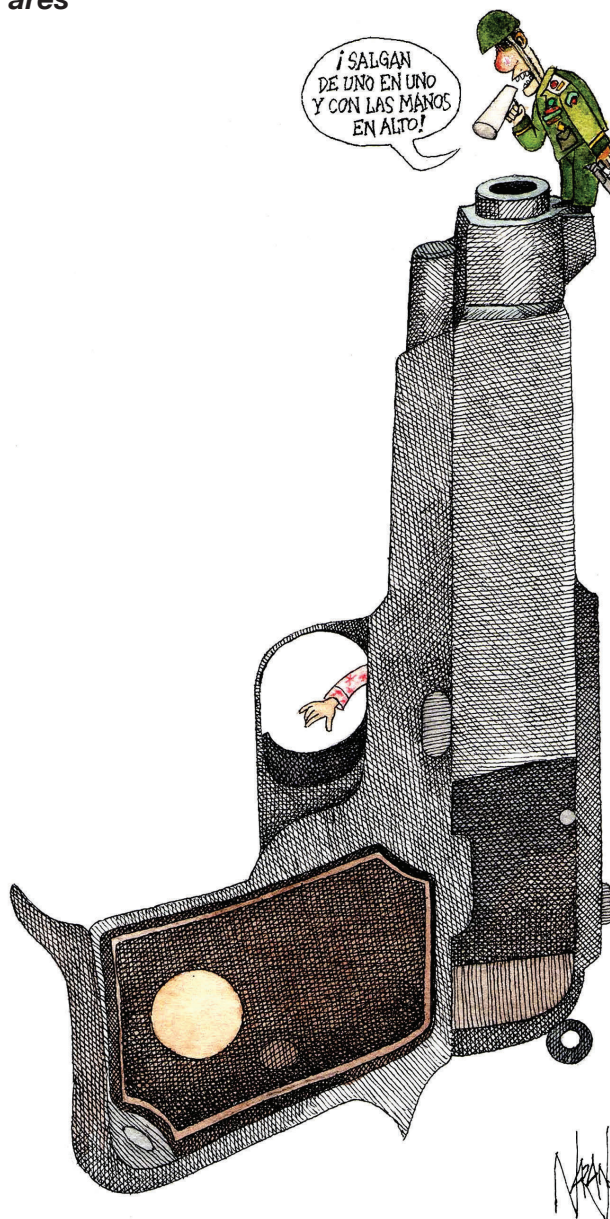
On the other hand, there were works that needed the presence of staff members to inform or brief the unknowing public, or proposals whose kinky and glitch-laden technology buckled under after so many days of exhibition –three weeks in all. This laid bare a lack of resources –just another reality brought up by this biennial. The event presented itself as one huge lab that, in the same breath, undertook recycling strategies –event the mounting and redesign of the former museum building–that showcased low-tech and apparently precarious pieces in some of the installations. A good case in point is *Quicksand Box* by Chilean group UDK, in which an image of Santiago streets projected on the floor could perfectly be stepped on, featuring circuits tied up with masking tape, but that it unfortunately succumbed a week after its debut.

Maybe this is something very personal, but it struck my attention to see in the public a number of artists and critics from the critical-experimental side of the contemporary art, rather than from the media arts, with mixed emotions of interest and certain unprecedented resistance. “Why should I interact to finish a work? I’ll rather watch the work that shakes me up all over without having to collaborate with it in order to get that feeling,” said a renowned artist from the 1990s generation while refer-

ring to notions of art and authorship.

With some uneasy experiences, the biennial showed by and large the need to review the recent history, to revise the art systems and their influence on the public hit hard by misinformation, showbiz supremacy and humongous social urgencies. The media art circuit that taking shape wants to see some action now. 





Rogelio Naranjo



Nació en el estado de Michoacán, México, en el año de 1937. Realizó estudios de artes plásticas en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. En 1965 empezó a colaborar como caricaturista profesional en el periódico *El Día* de la ciudad de México. En 1977 obtuvo el Premio Nacional de Periodismo y en 1987 el Premio Manuel Buendía a trayectoria periodística.

Ha ganado varios premios internacionales por su obra y por el libro *La abeja haragana* se le otorgó la medalla *Ezra Jack Keats Award* por parte de IBBY, en Nueva York, en el año 1985.

He was born in 1937 in the Mexican state of Michoacan. He studied Fine Arts at the hometown University of San Nicolas de Hidalgo. In 1965, he began working as a collaborating cartoonist for the *El Día* newspaper in Mexico City. In 1977 he won the National Journalism Prize and grabbed the Manuel Buendia Lifetime Achievement Award in 1987.

His works have nabbed a number of international awards, while his book entitled *La Abeja Haragana* (The Lazy Bee) gave him the 1985 Ezra Jack Keats Award presented by the IBBY in New York.

Génesis

GALERÍAS DE ARTE

Representa a través de sus galerías a los más reconocidos artistas plásticos cubanos de diversas generaciones.

Atendiendo las nuevas tendencias del mercado, legítima su presencia en el circuito internacional del arte.

GALERIA

LA ACACIA

San José 114 e/ Industria y Consulado
Ciudad de La Habana, Cuba
Tel. (537) 861 3533 / Fax (537) 863 9364
lacacia@cubarte.cult.cu
www.artnet.com/lacacia

GALERIA DE ARTE

La Casona

Muralla 107 esq. a San Ignacio
Habana Vieja, C. Habana, Cuba
Tel.: (537)861 8544 / Fax: (537)861 8745
lacasona@cubarte.cult.cu
www.artnet.com/lacasona

Servando

Galería de Arte

23 esq. a 10, Vedado
Ciudad de La Habana, Cuba
Tel.: (537) 838 3650 al 55 ext. 259
servandoartgallery@gmail.com
www.artnet.com/servandogaleriadearte

DIAGO

Galería de Arte

Muralla 107 esq. a San Ignacio
Habana Vieja, C. Habana, Cuba
Telf.: (537) 863 4703, 862 2633
Fax: (537) 861 8745

www.galeriascubanas.com

GÉNESIS GALERÍAS DE ARTE
Se presenta otra vez en la
Feria de Arte de Bogotá,
con una muestra de
artistas representados por
nuestras galerías.

art30
FERIA INTERNACIONAL DE ARTE DE BOGOTÁ 2009
STAND 120



ERNESTO VILLANUEVA
Summer In My Garden VIII, 2009. Óleo sobre tela. 150 x 180 cm



KADIR LÓPEZ
CocaCola Lobaton, 2009
Mixta sobre metal. 50 x 45 cm



ALAN MANUEL
"¿Pueden beber el trago amargo
que voy a beber yo?"
San Mateo 20.22.(III), 2009
Acrílico sobre lienzo. 79 x 53 cm



MICHEL MIRABAL
La Habana de verdura, 2008. Mixta tela. 230 x 140 cm



EDUARDO ABELA
S/T, 2009. Acrílico sobre lienzo. 100 x 80 cm

G R U P O



EXCELENCIAS

WWW.EXCELENCIAS.COM