ARTE POR EXCELENCIAS / REVISTA DE LAS AMÉRICAS Y EL CARIBE
Año II No. 6 2010

arte
POR EXCELENCIAS

Escultura en Dominicana
Sculpture in the Dominican Republic
Sandra Ramos
José Villa
Rigoberto Mena
Teresa Margolles
Diseño en Nueva York
Design in New York
Art Basel / Miami
Trienal Poli/gráfica de San Juan

8142409411880006

Art | 41 | Basel | 16–20 | 6 | 10

Art Galleries | A | **303 Gallery** New York | **Acquavella** New York | **Air de Paris** Paris | **Aizpuru** Madrid | **Alexander and Bonin** New York | **de Alvear** Madrid | **Ammann** Zürich | **Andréhn-Schiptjenko** Stockholm | **Andriesse** Amsterdam | **Anhava** Helsinki | **Approach** London | **Artiaco** Napoli | B | **Baronian Francey** Bruxelles | **von Bartha** Basel | **Benítez** Madrid | **Benzacar** Buenos Aires | **Béraudière** Genève | **Berggruen** San Francisco | **Bernier/Eliades** Athens | **Beyeler** Riehen | **Bischofberger** Zürich | **Blau** München | **Blum** New York | **Blum & Poe** Los Angeles | **Boesky** New York | **Bonakdar** New York | **BQ** Berlin | **Brown** New York | **Buchholz** Köln | **Buchmann** Agra, Lugano | C | **c/o – Gerhardsen Gerner** Berlin | **Campaña** Köln | **Capitain** Köln | **carlier gebauer** Berlin | **Carzaniga** Basel | **Cheim & Read** New York | **Coles** London | **Contemporary Fine Arts** Berlin | **Continua** San Gimignano | **Cooper** New York | **Crousel** Paris | D | **Daiter** Chicago | **De Carlo** Milano | **Dvir** Tel Aviv | E | **Ecart** Genève | **Eigen + Art** Berlin, Leipzig | F | **Feigen** New York | **Fischer** Düsseldorf | **Foksal** Warsaw | **Fortes Vilaça** São Paulo | **Fraenkel** San Francisco | **Freeman** New York | **Friedman** London | **Frith Street** London | G | **Gagosian** New York | **Galerie 1900-2000** Paris | **Galerist** Istanbul | **Galleria dello Scudo** Verona | **Gelink** Amsterdam | **Gladstone** New York | **Gmurzynska** Zürich | **González** Madrid | **Goodman Gallery** Johannesburg | **Marian Goodman** New York | **Grässlin** Frankfurt am Main | **Gray** Chicago | **Green** London | **Greene Naftali** New York | **greengrassi** London | **Greve** Köln | **Guerra** Lisboa | H | **Haas & Fuchs** Berlin | **Hauser & Wirth** Zürich | **Hetzler** Berlin | **Hopkins-Custot** Paris | **Houk** New York | **Hufkens** Bruxelles | **Hutton** New York | I | **i8** Reykjavik | **Invernizzi** Milano | J | **Jablonka** Berlin | **Jacobson** London | **Janda** Wien | **Rodolphe Janssen** Bruxelles | **Jeffries** Vancouver | **Johnen** Berlin | **Juda** London | K | **Kaplan** New York | **Kargl** Wien | **Kelly** New York | **Kerlin** Dublin | **Kern** New York | **Kewenig** Köln | **Kicken** Berlin | **Kilchmann** Zürich | **Klosterfelde** Berlin | **Klüser** München | **Knoedler** New York | **Kohn** Los Angeles | **Christine König** Wien | **Johann König** Berlin | **Koyama** Tokyo | **Koyanagi** Tokyo | **Kraus** New York | **Kreps** New York | **Krinzinger** Wien | **Krugier** Genève | **Krupp** Basel | **Kukje** Seoul | **kurimanzutto** México City | L | **L & M** New York | **L.A. Louver** Venice | **la Città** Verona | **Lahumière** Paris | **Lambert** Paris | **Landau** Montreal | **Leavin** Los Angeles | **Lee** London | **Lehmann** Dresden | **Lehmann Maupin** New York | **Lelong** Paris | **Linder** Basel | **Lisson** London | **Löhrl** Mönchengladbach | **Lorenzo** Madrid | **Luhring Augustine** New York | M | **m Bochum** Bochum | **Maass** Berlin | **Magazzino** Roma | **Mai 36** Zürich | **Marconi** Milano | **Marks** New York | **Marlborough** London | **Mathes** New York | **Mayer** Düsseldorf | **Mayor** London | **McKee** New York | **Meert** Bruxelles | **Meier** San Francisco | **Meile** Luzern, Beijing | **Mennour** Paris | **Metro Pictures** New York | **Meyer Riegger** Karlsruhe | **Millan** São Paulo | **Minini** Brescia | **Miro** London | **Mitchell-Innes & Nash** New York | **Modern Art** London | **Modern Institute** Glasgow | **Mot** Bruxelles | **Müller** Zürich | **Munro** Hamburg | N | **nächst St. Stephan** Wien | **Nagel** Köln | **Nagy** London | **Nahem** New York | **Helly Nahmad** London | **Nature Morte/Bose Pacia** New Delhi | **Nelson-Freeman** Paris | **Neu** Berlin | **neugerriemschneider** Berlin | **New Art Centre** Salisbury | **Noero** Torino | **Nolan** New York | **Nordenhake** Berlin | **Nothelfer** Berlin | **Nourbakhsch** Berlin | O | **OMR** México City | **Obadia** Paris | P | **Pace** New York | **Painter** Santa Monica | **Paley** London | **Pauli** Lausanne | **Paviot** Paris | **Perrotin** Paris | **Persano** Torino | **Petzel** New York | **Pia** Zürich | **Podnar** Berlin | **Prats** Barcelona | **Praz-Delavallade** Paris | **Presenhuber** Zürich | R | **Raucci/Santamaria** Napoli | **Rech** Paris | **Regen Projects** Los Angeles | **Denise René** Paris | **Reynolds** London | **Riis** Oslo | **Ropac** Paris | **Rosen** New York | S | **Sage** Paris | **SCAI** Tokyo | **Scheibler** Berlin | **Schipper** Berlin | **Schöttle** München | **Schulte** Berlin | **Seroussi** Paris | **Shafrazi** New York | **ShanghART** Shanghai | **Shugoarts** Tokyo | **Sies + Höke** Düsseldorf | **Sikkema Jenkins** New York | **Silverstein** New York | **Skarstedt** New York | **Skopia** Genève | **Sperone Westwater** New York | **Sprüth Magers** Berlin | **St. Etienne** New York | **Staerk** Copenhagen | **Stampa** Basel | **Starmach** Krakow | **Stein** Milano | **Strina** São Paulo | T | **Taka Ishii** Tokyo | **Taylor** London | **Team** New York | **Tega** Milano | **Templon** Paris | **Thomas** München | **Tschudi** Glarus | **Tucci Russo** Torino | U | **Ubu** New York | V | **van Orsouw** Zürich | **Verna** Zürich | **Vitamin** Guangzhou | W | **Waddington** London | **Wallner** Copenhagen | **Washburn** New York | **Jamileh Weber** Zürich | **Weiss** Berlin | **Werner** New York | **White Cube** London | X | **XL** Moscow | Y | **Young** Chicago | Z | **Thomas Zander** Köln | **Zeno X** Antwerpen | **Zero…** Milano | **Ziegler** Zürich | **Zwirner** New York |
Art Edition | **Alexander** New York | **Artelier** Graz | **Borch Jensen** Berlin | **Cristea** London | **Crown Point** San Francisco | **Fanal** Basel | **gdm** Paris | **Gemini** Los Angeles | **Item** Paris | **Klosterfelde Edition** Hamburg | **Knust** München | **Lelong Editions** Paris | **mfc – Didier** Bruxelles | **Nitsch** New York | **Pace Prints** New York | **Paragon** London | **Polígrafa** Barcelona | **Two Palms** New York
Art Statements | **A Gentil Carioca** Rio de Janeiro | **Abreu** New York | **Arataniurano** Tokyo | **Balice Hertling** Paris | **Bartlett** London | **Boers-Li** Beijing | **Chatterjee & Lal** Mumbai | **Cortex Athletico** Bordeaux | **de Bruijne Projects** Amsterdam | **Dépendance** Bruxelles | **Freymond-Guth** Zürich | **Hollybush Gardens** London | **Hunt Kastner** Prague | **Kadel** Karlsruhe | **Kamm** Berlin | **Kordansky** Los Angeles | **Lett** Aukland | **Lullin + Ferrari** Zürich | **Monclova** México | **Monitor** Roma | **Neue Alte Brücke** Frankfurt am Main | **ProjecteSD** Barcelona | **Rokeby** London | **SKE** Bangalore | **T293** Napoli | **Trülzsch** Berlin
Art Feature | **Bize** Nancy | **Bortolozzi** Berlin | **Breeder** Athens | **Casas Riegner** Bogota | **Chemould** Mumbai | **Chouakri** Berlin | **Cohan** New York | **De Cardenas** Milano | **Flor** Düsseldorf | **gb agency** Paris | **Gray Assoc.** New York | **francesca kaufmann** Milano | **Mezzanin** Wien | **Sakshi** Mumbai | **Schwartz** Melbourne | **Standard (Oslo)** Oslo | **Stigter** Amsterdam | **Vilma Gold** London | **Wien Lukatsch** Berlin | **Wolff** Paris | Index May 2010
Art Unlimited | Art Public | Art Film | Art Basel Conversations | Art Salon | Art Magazines
Catalog order | Tel. +49 711 44 05 204, Fax +49 711 44 05 220, www.hatjecantz.de

Vernissage | **June 15, 2010** | **by invitation only**
Art Basel Conversations | **June 16 to 20, 2010** | 10 to 11 a.m.

The International Art Show – Die Internationale Kunstmesse
Art 41 Basel, MCH Swiss Exhibition (Basel) Ltd., CH-4005 Basel
Fax +41 58 206 26 86, info@artbasel.com, www.artbasel.com

M .CH

UBS

S/t, 2009 / Acrílico sobre tela / 100 x 130 cm

LUIS E. CAMEJO

14 - 20 | 06 | 2010

Hot-Art
Claramatte Parkhaus
Klingentalstrasse 25,
4057 Basel
www.hot-art-fair.com

Havana Gallerie
Dienerstrasse 30, CH-8004. Zürich
Teléf.. + 41 442418692
www.havanagalerie.ch

EXPOSICIONES

MAYO / AGOSTO 2010

NOEL MORERA
ELVIS CELLEZ
IBRAHIM MIRANDA
OSNELDO GARCÍA

GALERÍA
Villa Manuela

galeriavillamanuela@uneac.co.cu Calle H, no. 406 e/ 17 y 19, El Vedado, ciudad de La Habana, Cuba Tel.: + 537 832 2391

Personaje con títere, 2010 / Óleo, *collage*, acrílico sobre tela / 133 x 125 cm

SOSABRAVO—

[80 CUMPLEAÑOS]

www.sosabravo.com

pinta

THE MODERN &
CONTEMPORARY
LATIN
AMERICAN
ART SHOW

NEW YORK 2010, NOV. 11-14
PIERS 92 & 94 | NEW YORK CITY
711 12TH AVENUE | WWW.PINTAART.COM

EDITORIAL

Desde comienzos del año 2010 *Arte por Excelencias* ha trabajado para consolidar su presencia internacional y estrechar los vínculos de distribución con fundaciones, galerías, museos, centros académicos e instituciones dedicadas al arte contemporáneo.

Con apenas seis números publicados, en un año de existencia, hemos logrado cubrir casi la totalidad de las regiones influyentes en los rumbos de las artes plásticas de América y el Caribe, y en cada una no sólo conquistamos la atención de prestigiosos especialistas y creadores, sino que muchos han mostrado disposición de colaborar permanentemente con nuestra publicación.

Hemos invertido recursos e intensificado las gestiones para estar presentes en ferias de envergadura, conscientes de que éstas constituyen una plataforma indispensable para la promoción y legitimación de nuestro proyecto editorial. Art Madrid y Arco (España), Artbo (Colombia), Zona Maco (México), son algunos de los eventos en los que hemos participado, y donde *Arte por Excelencias* ha despertado gran interés y expectativas.

José Carlos de Santiago
Editor y Director General / Publisher

Since early 2010, *Art by Excelencias* has worked hard to beef up its stance worldwide and strengthen its distribution channels with foundations, art galleries, museums, academic centers and institutions dealing with the contemporary arts.

With barely half a dozen issues in a year of publishing life, we have managed to cover nearly all the influential regions and trends of the plastic arts in the Americas and the Caribbean, capturing in each and every one of them not only the attention of prestigious experts and creators, but also the glance of many people who are now willing to collaborate with our publication.

We have poured resources into this effort and buttressed our presence in major fairs, fully aware of their role as indispensable platforms for both the promotion and legitimization of our editorial project. Art Madrid and Arco (Spain), Artbo (Colombia), Zona Maco (Mexico), are just a few cases in point of the events we have attended and where *Art by Excelencias* has generated great interest and expectations.

EDITOR Y DIRECTOR GENERAL JOSÉ CARLOS DE SANTIAGO **EDITOR JEFE** DAVID MATEO **CORRESPONSAL PERMANENTE** MARÍA CARIDAD GONZÁLEZ NICOLAU **DIRECTOR DEL PROYECTO DE ARTE EXCELENCIAS** FRANK PÉREZ ÁLVAREZ **EDITORA ASISTENTE** CHARO GUERRA **DISEÑO GRÁFICO** R10 **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 / JULIO ALVITE **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** ADELAIDA DE JUAN, 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. 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. **USA MIAMI** HAYDHELEN VELASQUEZ 2601 NW 105 AVE MIAMI, FLORIDA 33172 TEL. 786 412 8006 HAYDHELEN@AOL.COM **PANAMÁ** CALLE 51, BELLA VISTA, EDIFICIO 38, LOCAL NO. 4 TEL.: (507) 2142030 FAX: (507) 2142033. DIR.PANAMA@EXCELENCIAS.COM **VENEZUELA Y CARIBE** YNDIANA MONTES CELL US: (910) 2979935 - (252) 5315836. CELL LATIN AMERICA: +(58-412) 3343194. YNDIANAMONTES@HOTMAIL.COM **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 I C.7207. TEGUCIGALPA, HONDURAS CEL.:+ (504) 99287571. TEL.: + (504) 2267354. KARII26@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 - EMANUELA FERNANDES FRANCO EMANUELA@EXCELENCIAS.COM **ECUADOR/ QUITO** MADELÍN MESA GOPAR +087941959 DIR.ECUADOR@EXCELENCIAS.COM **ALEMANIA** FERNANDO PARDO RION MÖRIKESTRASSE 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) **FOTOMECÁNICA 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. TAMPOCO SE RESPONSABILIZA CON LOS CONTENIDOS DE LA PUBLICIDAD. SUPLEMENTO ESPECIALIZADO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LAS AMÉRICAS Y EL CARIBE DEL GRUPO EXCELENCIAS.

EXCELENCIAS TURÍSTICAS DEL CARIBE ES MIEMBRO DE:

8

CATARSIS Y EXORCISMO EN SANDRA RAMOS
Catharsis and Exorcism in Sandra Ramos
ERENA HERNÁNDEZ (Cuba) Crítica de arte / elpatiodemicasa@cubarte.cult.cu

14

ESCULTURA CONTEMPORÁNEA DOMINICANA
Contemporary Dominican Sculpture
MARILYN SAMPERA (Cuba) Curadora. Especialista del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales / rigo@cubarte.cult.cu

a cuenta y riesgo / *all by oneself*

24

DESEANDO A MARIANELA (Y A MARÍA REGLA)
Craving Marianela (and Maria Regla)
POR RUFO CABALLERO (Cuba) Doctor en Ciencias y ensayista / ensayo@cubarte.cult.cu

el libro / *the book*

30

ESCRITURAS DEL ARTE ARGENTINO: ENTRE INVESTIGADORES/AS Y CURADORES/AS
Writings of Argentinean Art: Between Researchers and Curators
GRACIELA DISTÉFANO (Argentina) Investigadora, curadora y directora de Espacio Contemporáneo de Arte de Mendoza / gracieladistefano@yahoo.com.ar

35

PERVIVENCIA DE LA FOTOGRAFÍA
Survival of Photography
HORTENSIA MONTERO (Cuba) Especialista del Museo Nacional de Bellas Artes / hortensia@bellasartes.co.cu

38

OJOS DE ALFONSO REYES
The Eyes of Alfonso Reyes
LUIS LORENTE (Cuba) Escritor / mariaga@enet.cu

41

¿UN TESTIGO FUGAZ Y DISFRAZADO?
A Fleeting and Disguised Witness?
ALEX FLEITES (Cuba) Escritor / alef54@cubarte.cult.cu

46

JOSÉ VILLA: UNA AVENTURA DE LA TRANSFIGURACIÓN
An Adventure of the Transfiguration
MIGUEL BARNET (Cuba) Escritor y Presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) presidencia@uneac.co.cu

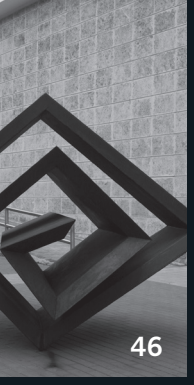
el archivero / *the archivist*

54

CARMEN HERRERA: AL FIN DESCUBIERTA
Finally Unearthed
JOSÉ VEIGAS (Cuba) Investigador / jveigas@infomed.sld.cu

58

MIRADA INTERIOR. ENTREVISTA CON JOÃO NOUTEL
Inner look. Q & A with João Noutel
YUMILA REYES (Cuba) Historiadora del arte / ap@excelencias.com



En cubierta: MARCOS LORA
Cinco Carrozas para la Historia, 1991
5 yolas, espadas, ruedas y flores
Yawls, swords, wheels and flowers

62

CONECT-ART: EL ARTE EN LA RED
Art on the Web
NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRÓ (Cuba) Especialista de Casa de las Américas / nahela@casa.co.cu

64

INTERIORES Y CIRCUNSTANCIAS DE LO ABSTRACTO
Interiors and Circumstances of the Abstract
NELSON HERRERA YSLA (Cuba) Crítico de arte y curador / ysla@cubarte.cult.cu

74

ARTE Y LITERATURA SOBRE LA CUERDA
Art and Literature on the String
JORGE FORNET (Cuba) Ensayista y crítico literario / fornet@casa.co.cu
Coordinación: Pepe Menéndez (Cuba) / pepeylaura@cubarte.cult.cu

76

TERESA MARGOLLES: LA MUERTE ES BELLA
Death is Beautiful
ELVIA ROSA CASTRO (Cuba) Crítica de arte, curadora y editora
elviarosa@cubarte.cult.cu

86

MINIMALISMO ARQUITECTÓNICO: UN ESPACIO PARA VIVIR Y TRABAJAR
Architectural Minimalism: A Loft for Living and Working
BELMONT FREEMAN (EE.UU.) Arquitecto

94

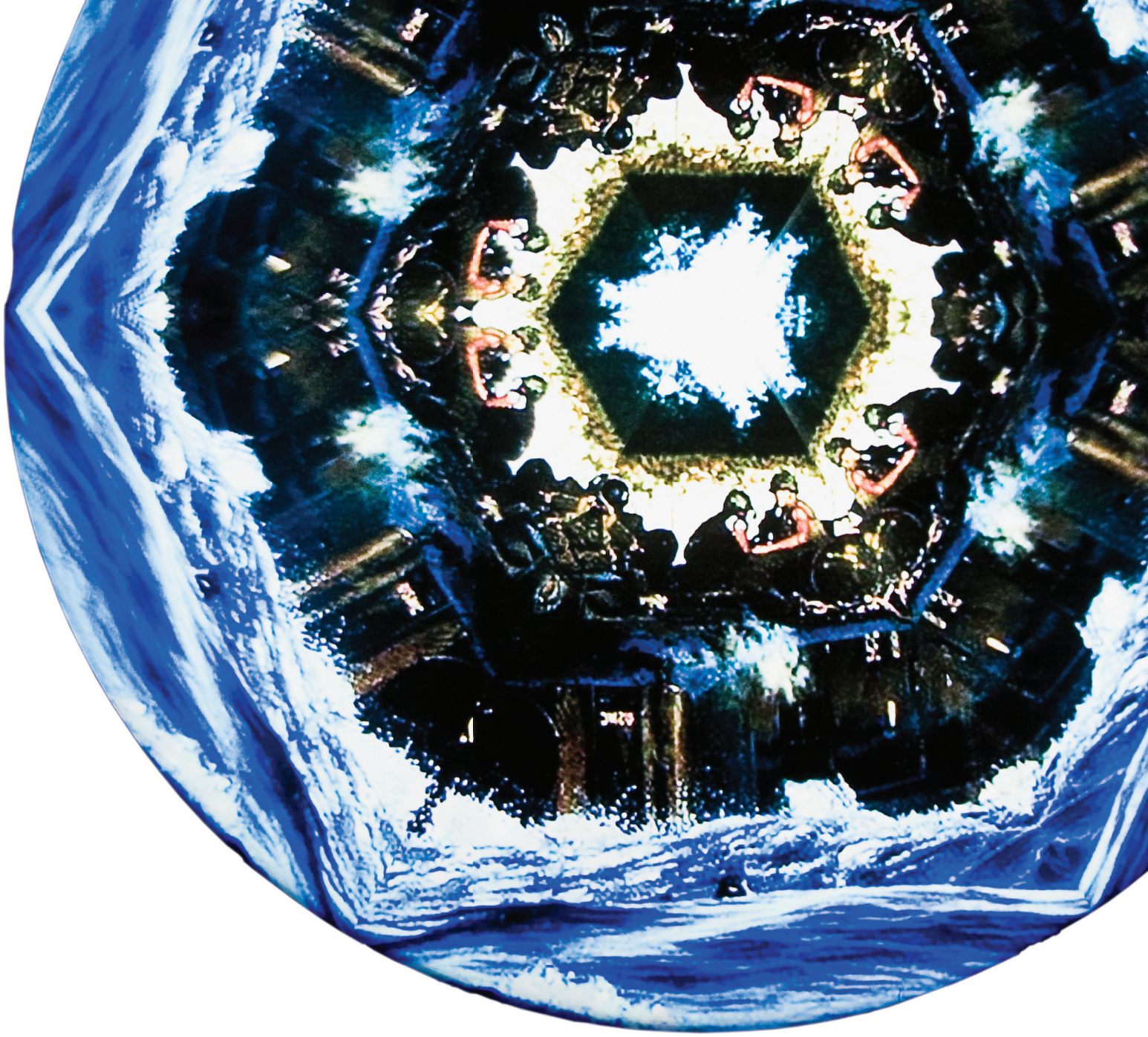
CRÓNICA DE LA ARCADIA FLORIDANA
Chronicles of the Floridian Arcadia
PEDRO DE ORAÁ (Cuba) Artista de la plástica, escritor y crítico de arte / poraa@yahoo.com

102

TRIENAL POLI/GRÁFICA DE SAN JUAN. MOLDES ROTOS Y RICAS POLÉMICAS
Broken Molds and Rich Polemics
VANESSA DROZ (Puerto Rico) Escritora y Crítica de arte / vanessadroz@prtc.net

la caricatura /
the caricature
112

ARÍSTIDES E. HERNÁNDEZ (ARES)
(Cuba) Humorista gráfico / aefdez@enet.cu / www.areshumour.com



Entropidoscopios, 2009 / Instalación / Installation

CUANDO UNA TIENE EL PRIVILEGIO DE VER EN SECUENCIA la obra de Sandra Ramos en un disco con nítidas imágenes, recibe la impresión de haber entrado con Alicia en su viaje por el irreal país de las maravillas. Sandra está ahí presente siempre, al igual que aquella "curiosa criatura […] dada a fingir el desdoblamiento de su persona, creyendo ser dos en vez de una".

Pero su trabajo, contrario a lo establecido, no es autobiográfico (sólo lo fue en cuatro de sus grabados iniciales). Aunque su rostro aparece todo el tiempo, deviene una suerte de *alter ego*, para conducirnos a través de su motivador universo pleno de sugerencias.

Sandra es una mujer jovial y risueña. Sin embargo, para mi percepción, su discurso revela paradójicamente una atmósfera

WHEN SOMEONE HAS THE PRIVILEGE OF SEEING AS A sequence the work of Sandra Ramos, on a disk with neat images, you get the impression of having entered with Alice in her journey through the unreal wonderland. Sandra is always present there, just like that "curious creature [...] given to clearly pretending her endeavor, believing to be two instead of one".

But her work, unlike what is established, is not autobiographical (it was so only in four of her early engravings). Though her face appears all the time, it becomes a sort of alter ego, which leads us through her inspiring universe full of suggestions.

Sandra is a jaunty and cheerful woman. However, to my perception, her discourse paradoxically reveals an atmosphere

ERENA HERNÁNDEZ

catarsis y exorcismo en sandra ramos

Catharsis and Exorcism in Sandra Ramos

where nostalgia, gloominess and sadness join in. The tone, polite indeed, denotes confusion and bewilderment at the world, but still strong, sharp and ironic at times, even sarcastic. She works hard, in a cathartic and exorcism compass. When questioned about these remarks, she answered quickly and from laughter, "That is why I never get depressed!"

It is far from being questioned the work of this artist, who manages herself adroitly and effectively in the engraving art, in painting (in acrylic better than in oil), in drawing, installations, digital printing and video. Much of what she does appeals attractive for both, those with a sophisticated eye and those unacquainted with the artistic codes as well. When arguing on the aesthetic issue and how to control the "cuteness" that flows naturally from her work, she mentioned her constant struggle for finding the right balance. Since the artistic form agrees the message, some works turn out to be more narratives for her while others are more symbolic. Sandra enjoys everything she does; though she expressed to feel better off when working with installations: "they are something different, like when you break your everyday life routine".

Against all established stereotypes –those who make her known for her mastery of engraving and for treating the emigration issue– her focus of interest is that of the limit. Hence, the appearance in her work of such cloistered figures, borders, frames, confining peripheral lines, etc. "There is no total freedom", she told me. "Total freedom is not possible for anything or anyone, because everything is limited by something. Total freedom would be

donde se aúnan la nostalgia, la melancolía y cierta tristeza. El tono, comedido, denota desconcierto y perplejidad ante el mundo; pero sin dejar de ser a la vez fuerte, agudo e incluso irónico por momentos y hasta sarcástico. Trabaja mucho, en cuerda catártica y de exorcismo. Al hacerle estas observaciones, respondió rápido y desde la risa: "¡Por eso no me deprimo nunca!"

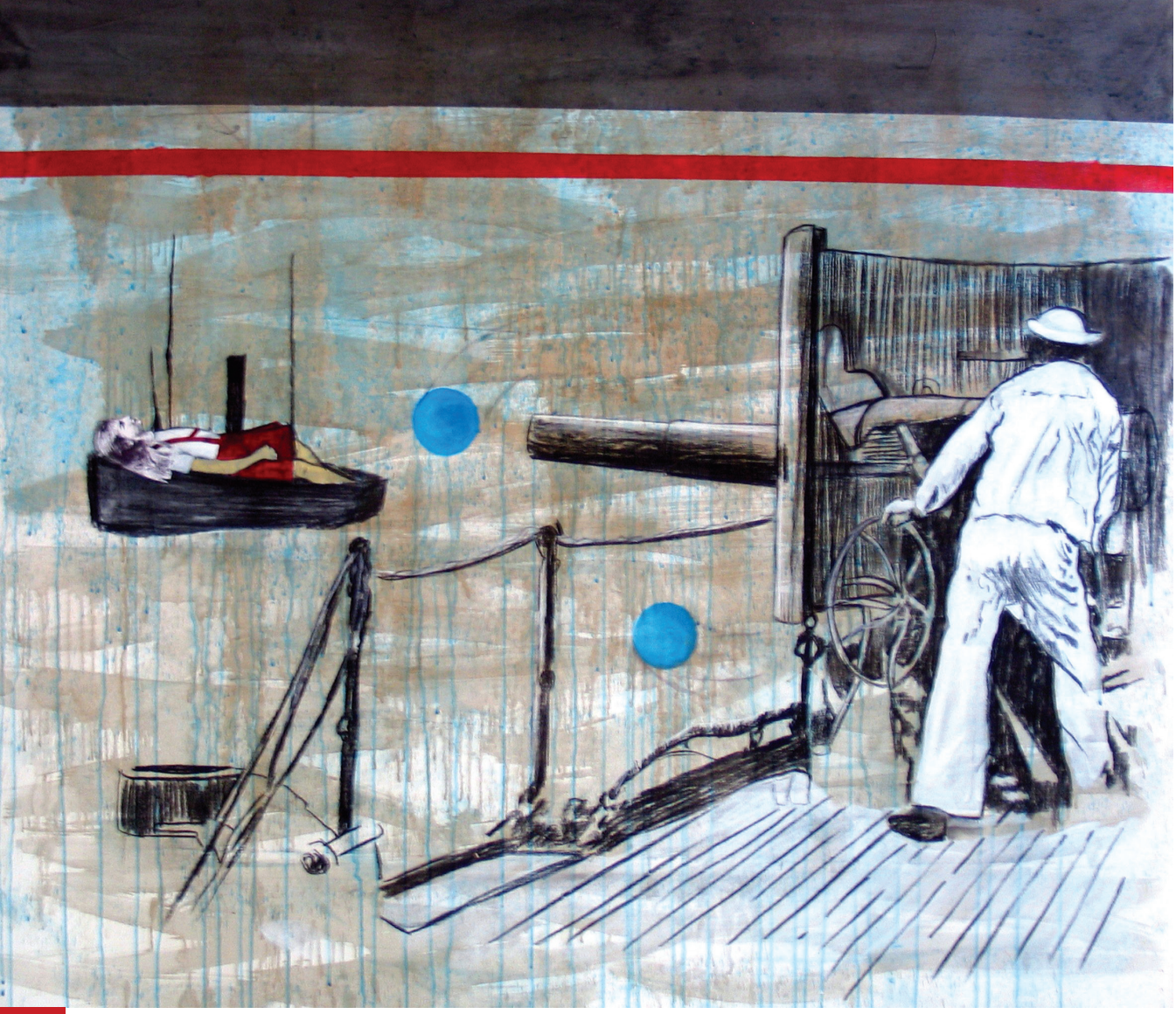
Es incuestionable el oficio de esta artista, quien se desenvuelve con soltura y eficacia lo mismo en el grabado, en la pintura (mejor cuando es acrílico que óleo), en el dibujo, las instalaciones, la impresión digital y el video. Mucho de lo que hace resulta atractivo al ojo sofisticado y a los desconocedores de las claves plásticas por igual. Al comentarle sobre el aspecto estético y la forma de controlar la "lindura" que brota en forma natural de sus obras, me habló de su lucha constante por buscar el balance adecuado. Como la forma artística condiciona el mensaje, unas obras le resultan más narrativas y otras más simbólicas. Sandra disfruta todo lo que hace, pero me dijo sentirse mejor cuando trabaja las instalaciones: "son algo diferente, igual a cuando una rompe la rutina de la vida cotidiana".

Contra todos los estereotipos establecidos –los que la hacen conocida por su dominio del grabado y por tratar el tema de la emigración–, en verdad su asunto fundamental es el límite. De ahí que haya en su trabajo tanta figura enclaustrada, fronteras, marcos, líneas periféricas confinantes, etc. "No hay libertad total" –me dijo. "La libertad total no es posible para nada ni para nadie, porque todo lo que es está limitado por algo. La libertad total sería no existir". Quizá por eso la omnipresencia del agua en sus creaciones, cuando no físicamente, por el empleo del papel metálico en alusión al líquido, rico en simbolismos. Y el trabajo de Sandra está muy permeado de lenguaje simbólico, aunque en ocasiones peque de literalidad.

La libertad y el agua son recurrentes en su obra, a modo de *leit motiv*. La primera, entendida desde el punto de vista filosófico como ausencia de condiciones y de límites, en tanto autocausalidad y autodeterminación. La segunda, por la dualidad del símbolo, en el sentido de la doctrina de Zoroastro, que admite dos principios o divinidades, uno del bien y otro del mal, que continuamente luchan entre sí, metaforizados por Sandra en ahogamientos, naufragios, limpiezas revivificadoras, etc.

Existen múltiples símbolos para el agua. En el folclore judío, por ejemplo, la separación de las aguas hecha por Dios en superiores e inferiores, designa la

El síndrome de Rapunzel, 2008 / Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas
140 x 212 cm



Rescate, 2006 / Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas
120 x 140 cm

the symbol, on the track of Zoroaster's doctrine, which supports two principles or divinities, those of good and evil that constantly fight among themselves and are *metaphorized* by Sandra through drowning, shipwrecks, and revitalizing cleanings, etc.

There are plenty of symbols for water. In Jewish folklore, for example, the separation of the waters made by God into upper and lower ones designates the water division into male and female categories, symbolizing security and insecurity, male and female. Water can be considered in two opposite planes, but by no means irreducible. Such ambivalence is at all levels. Water is a source of life and death, creative and destructive. It is even a symbol of spiritual life. A similar ambivalence is seen in Sandra, in the same subtle way that spirituality emanates from many of her creations.

History is also a fairly common issue in Sandra's artistic work. Likewise, she assumes familiar cartoon and humorous Cuban drawing characters, like Abela the fool, Liborio, etc., and places them into a dialogue with representations of characters of her own invention to establish the recurrence of situations. The comments those Creole prototypes made of their epoch are still valid for her. She aims to find the background of current events, since she holds the criterion that nothing happens by chance; everything has a reference in the country's history.

It is not by chance that Sandra's work is rich in meanings and connotations that contribute to the title of the pieces. It is thanks to her rich inner world, nurtured by multiple readings that include literature (poetry, mostly), classical philosophy, history, etc. Therefore, it is relatively easy for her to resort to improved quotations or to use old engravings, recontextualized when commenting on today's issues with them. With such images she achieves a sort of unreal visuality, but yet with a work regardless of surrealism. At least, they give the impression of unreal worlds that bring to our minds Alice's favorite phrase to begin her stories: "Let's imagine that..." And then comes the viewer's possibility of telling stories... Limits in this case, lay in his capacity for invention.

división de las aguas macho y las aguas hembra, que simbolizan la seguridad y la inseguridad, lo masculino y lo femenino. El agua puede considerarse en dos planos opuestos, pero de ningún modo irreductibles. Semejante ambivalencia se sitúa a todos los niveles. El agua es fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora. También es símbolo de la vida espiritual. Tal ambivalencia se percibe en Sandra, del mismo modo que una espiritualidad sutil emana de gran parte de sus creaciones.

La Historia es también un asunto bastante frecuente en el trabajo de Sandra. Gusta retomar personajes conocidos de la caricatura y el dibujo humorístico cubanos, como el Bobo de Abela, Liborio, etc., y ponerlos a dialogar con representaciones de personajes inventados por ella, para establecer la recurrencia de las situaciones. Los comentarios que esos prototipos del criollo hacían en su época, para ella no pierden vigencia. Busca develar los antecedentes de los sucesos actuales, pues es del criterio de que nada ocurre por gusto, todo tiene un referente en la historia del país.

No por casualidad la obra de Sandra es abundante en significados y connotaciones, que aportan hasta los títulos de las piezas. Es gracias a su rico mundo interior, cultivado por múltiples lecturas que incluyen literatura (poesía, sobre todo), filosofía clásica, historia, etc. De modo que le es relativamente fácil acudir a citas cultas, o usar grabados antiguos, recontextualizados al comentar con ellos la actualidad. Con tales imágenes logra una especie de visualidad surreal, sin que su obra tenga nada que ver con el surrealismo; dan la impresión al menos de mundos irreales, que nos traen a la mente la frase favorita de Alicia para comenzar sus relatos: "Vamos a imaginar que…" Y entonces queda al espectador la posibilidad de fabular… Los límites en este caso sólo están en su capacidad de invención.

La rueda de la historia, 2009 / Calcografía / Chalcography
80 x 50 cm

27 DE ABRIL - 27 DE MAYO

GALERÍA OSWALDO GUAYASAMÍN

OBRAPÍA NO. 111 ENTRE OFICIOS Y MERCADERES. LA HABANA VIEJA

Paraíso, 2010. Acrílico sobre tela. 200 x 300 cm

ALBERTO LAGO

VIAJE A FIGUERAS

CURADURÍA Y MUSEOGRAFÍA

MILAGROS BORGES - REINALDO MONTERO

EMBAJADA DE ESPAÑA EN CUBA

aecid Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Presidencia Española eu 2010.es

OFICINA DEL HISTORIADOR CIUDAD DE LA HABANA

GALERÍA GUAYASAMÍN

MARILYN SAMPERA

escultura contemporánea dominicana

*Contemporary Dominican Sculpture**

DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX COMIENZA a gestarse en República Dominicana una forma artística propiamente nacional que, si bien se expresó más a través del arte pictórico, contó con un exponente fundamental en el ámbito de la escultura: Abelardo Rodríguez Urdaneta. El proceso de modernización posterior discurrió entre acontecimientos como la ocupación estadounidense del país entre 1916 y 1924, y la instauración del gobierno dictatorial de Rafael Leónidas Trujillo, quien se mantuvo en el poder desde 1930 hasta 1961.

En ese ambiente se consolida el potencial nacionalista que abonaría el terreno para la irrupción de una vanguardia artística tardía –con respecto a los análogos procesos que se verificaron en otros países de la región–, y que resultó esencial en el reconocimiento y la afirmación de la identidad del país. Entre las figuras precursoras de la época, se distingue Celeste Woss Gil, en el arte pictórico.

En 1942, con la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, comienza a cobrar importancia la enseñanza de la escultura y se forman los primeros escultores del patio. La nutrida emigración de exiliados europeos (sobre todo españoles), entre 1939 y 1941, fue también un acontecimiento capital para el desarrollo de esa manifestación.

Más allá de su labor docente, el escultor español Manolo Pascual, primer director de la Escuela, desplegó una fructífera obra personal que incluyó el trabajo con materiales

* Síntesis de mi Tesis de Master: "El arte escultórico contemporáneo en la República Dominicana".

DURING THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY IT began to take shape in the Dominican Republic. It was a national art form that though mainly expressed through pictorial art, counted on an essential exponent in the field of sculpture: Abelardo Rodriguez Urdaneta. The coming modernization process occurred all along different events, such as the U.S. occupation of the country between 1916 and 1924, and the establishment of the dictatorship of Rafael Leonidas Trujillo who, held power from 1930 to 1961.

In that atmosphere, the reinforcement of the nationalist potential that paved the way for the emergence of a late artistic vanguard –once compared to similar processes that occurred

* Summary of my Master degree thesis work: "Contemporary Sculptorial Art in the Dominican Republic".

BISMARCK VICTORIA
Espíritu taíno

in some other countries of the region– which played an important role in the recognition and affirmation of the country's identity come to pass. It is worth mentioning the name of Celeste Woss Gil in pictorial art among the pioneering figures of the time.

In 1942, with the founding of the National School of Fine Arts, the teaching of sculpture became quite important and the first local sculptors were formed. The large emigration of European exiles (especially Spaniards), between 1939 and 1941, was also a major event for the development of this expression.

Beyond his teaching, Spanish sculptor Manolo Pascual, the first director of the National School of Fine Arts, displayed a fruitful personal labor which included working with traditional materials and the introduction of polychrome wood and metal, a material he managed to master in the accents of modernity that he gave to the sculpture art.

Pascual proved to have a unique sensitivity to the distinctive elements of the national Dominican and Caribbean culture, its ethnic background and popular traditions. To his modernist vocation, he added the richness of the language of avant-gardism and reached a high level of stylization in its formal structures, up to the threshold of abstract expression.

Another young Spanish artist, Antonio Prats Ventós, is the link of continuity between the generations of exiled artists that entered the plastic culture of the island. During the first stage of his career, Prats Ventós fostered interest in human Dominican types, in addition to treating the religious theme in pieces that seem to be inspired on the local tradition of wood-carved saints, as a conscious expression of an affirmation proposal of national identity. In these thematic preferences, and in the artistic appreciation of the local timber wealth, lie his contributions to the Dominican sculpture of the 1940s and 50s.

Domingo Liz, Luichy Martinez Richiez and Antonio Toribio form the most outstanding triad of exponents of modern Dominican sculpture that ever emerged from the National School of Fine Arts, where an avant-garde move towards abstraction was planned as the 1950s were already rolling on. Amidst all that, the Trujillo dictatorship was breaking out again.

The death of Leónidas Trujillo (May 1961) opened a new phase in the Dominican Republic. The so-called "democratic transition" that was supposed to begin by the end of the dictatorship turned out to be a tumultuous period. Events such as the 1963 military coup, the heroic leftist resistance, the invasion and subsequent occupation by U.S. troops, were answered in the cultural life of the nation with the emergence of numerous artistic groups with a strong social activism, practical and theoretical props of the most advanced thinking, figuratively speaking.

Despite the complex context of economic crisis, social instability and disruption, crucial to the development of art and culture and some of its most important institutions, the Dominican sculpture continues its process of renewal. It is noticeable the work of new artists such as Ramiro Matos, who together with Domingo Liz and Antonio Toribio, in addition

MANOLO PASCUAL
Cabeza de rinoceronte

MARCOS LORA
Entre Ítaca y San Borondón, 1997

tradicionales, y la introducción de la madera policromada y el metal, material éste con el cual consiguió llegar todavía más lejos en los acentos de modernidad que concedió a la escultura.

Pascual demostró poseer una singular sensibilidad frente a los elementos distintivos de la cultura nacional dominicana, y regional caribeña, su etnia y tradiciones populares. A su vocación modernista, sumó la riqueza del lenguaje de las vanguardias, y alcanzó un alto nivel de estilización en sus composiciones formales, hasta llegar al umbral de la expresión abstracta.

Otro joven español, Antonio Prats Ventós, constituye el nexo de continuidad entre la generación de artistas exiliados que se insertan en la cultura plástica de la Isla. Durante una primera etapa de su trayectoria, Prats Ventós potenció el interés por los tipos humanos dominicanos, además de trabajar la temática religiosa en piezas que parecen inspirarse en la tradición imaginera local de los santos de palo, como expresión consciente de una propuesta de afirmación de la identidad nacional. En estas preferencias temáticas, y en la valorización artística de la riqueza maderera local, radican sus aportes a la escultura dominicana de los años cuarenta y cincuenta.

Domingo Liz, Luichy Martínez Richiez y Antonio Toribio conforman la más destacada tríada de exponentes de la escultura moderna dominicana emergida de la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde fragua una primera vanguardia que transita hacia la abstracción a medida que avanza el decenio de los años cincuenta, justo cuando se recrudece la dictadura trujillista.

La muerte de Leónidas Trujillo (en mayo de 1961) abre una nueva etapa en República Dominicana. La presunta "transición democrática", que debía iniciarse con el fin de la dictadura, resultó un período convulso. Acontecimientos como el golpe militar de 1963, la heroica resistencia de las fuerzas de izquierda, la invasión y posterior ocupación del país por tropas norteamericanas, tuvieron respuesta en la vida cultural de la nación con la formación de numerosos grupos artísticos de gran activismo social, puntales prácticos y teóricos del pensamiento más avanzado de la vertiente figurativa.

En este complejo entramado de crisis económica, inestabilidad social y afectaciones cruciales para el desarrollo del arte y la cultura, y de algunas de sus instituciones más importantes, la escultura dominicana continúa su proceso de renovación. Sobresale el quehacer de nuevos creadores como Ramiro Matos quien, junto a Domingo Liz y Antonio Toribio, amén de las nuevas aportaciones del maestro Prats Ventós, consiguen allanar el camino para el giro sustancial que más adelante dará el arte escultórico en el país.

Es importante resaltar, en Ventós, dos obras claves en el panorama de la escultura dominicana del período: "Procesión de ángeles por una estatua muerta" (1969) y, "El bosque" (1973), pieza ésta que, pese a los convencionales límites técnicos y materiales de la talla en madera, apunta hacia un concepto más complejo dada la eficaz conjunción de los volúmenes, y la importancia que se le concede al espacio como elemento de interconexión entre los componentes de la obra.

No obstante, es la artista Soucy de Pellerano el mayúsculo exponente del tránsito hacia una escultura de nuevo signo en la escena artística dominicana. Sus estructuras metálicas incorporan chatarra y engranajes de funcionamiento mecánico que otorgan movilidad y vida propia a las piezas. Esas prácticas definieron su filiación con móviles cinéticos que, por esos mismos años, se extendían en Europa, en no pocas plazas de América Latina, y en la poética del llamado nuevo realismo francés.

Verdadera precursora de un concepto ampliado del arte escultórico que se proyecta en el quehacer instalativo, participativo y transdisciplinario, Soucy de Pellerano supo impregnar un acento de crítica social al proyecto desarrollista que, por esos años, se pretendía llevar a cabo en su país. Su nombre merece ser identificado como la expresión más elevada de la escultura en la República Dominicana, en el período

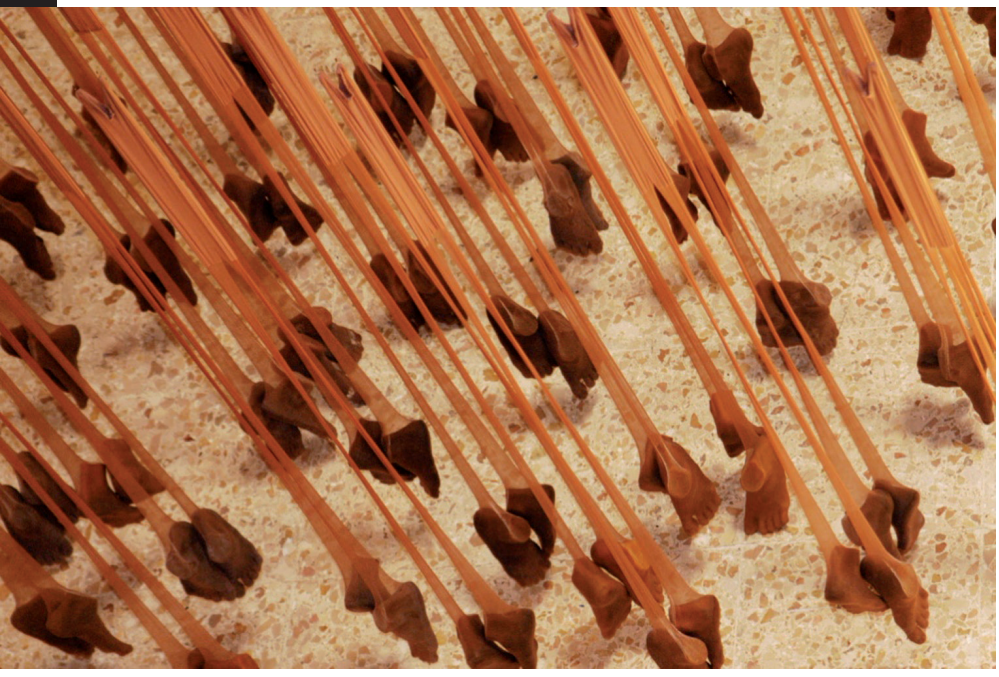
to the new contributions of Ventós Prats, smoothened out the path for the further U-turn the sculptural art in the country was about to take.

It is of paramount importance to highlight two of Ventós' key works within the framework of the Dominican sculpture of the period: "Procession of angels for a dead statue" (1969), and "The Forest" (1973). This piece, despite the conventional material and technical limits of woodcarving, points to a more complex concept given the effective combination of volumes, and the importance conferred to the space as an interconnection element among the components of the work.

However, it is artist Soucy de Pellerano the egregious example of the transition to a new sculpture in the Dominican art scene. His metal structures, incorporating scrap iron and mechanical performance gears, provide mobility and life to the pieces. These practices defined his affiliation with kinetic art, which was spreading all over Europe, in many places in Latin America, and in the poetics of the new French realism of those years.

As a genuine harbinger of an extended concept of sculptural art fairly evident through her installation-prone, engaging and interdisciplinary doing, Soucy de Pellerano knew how to give a tone of social criticism to the development project that by that time was intended to be carried out in her country. Her name deserves to be labeled as the highest expression of sculptural art in Dominican Republic in a period that stretched out to the second half of the 1980.

As in most underdeveloped countries in our region, the option of immigrating to the United States becomes a usual alternative for the poorer classes. At the same time, the Dominican Republic is a permanent inbound destination of Haitian migration which provides a more radical internal note of inequality and poverty. The particular duality of the migratory phenomenon, the complex problem of ethnic self-recognition, and the graveness of social circumstances, such as violence, abuse and defenselessness of women and children, body organ trafficking, and the like, weave a cobweb of issues whose impact is reflected in culture and art, especially in those expressions that support an attitude of criticism and commitment to the nation.



RAQUEL PAIEWONSKY
Levitando a solo un pie, 2003

In the institutional system, there were circumstances that favor the evolution of art during this period. Here we find, for example, the reactivation of the National Biennial of Plastic Arts (1979), and the "Eduardo Leon Jimenes" National Art Contest (1981). In the same breath, there is the gradual growth in the number of galleries, where the Art Nouveau Center(1982) holds a relevant position for its avant-garde profile since it supports the promotion and marketing of pop-art, besides the outstanding work of the Gallery of Modern Art (founded in the mid-60), which turned later on into the Museum of Modern Arts of Santo Domingo, and whose board paved the way for the execution of an event of particular significance for the Dominican art: the Biennial of the Caribbean Biennial.

To the abovementioned aspects, it should be added the increasing participation of Dominican artists in other exhibitions and international events which panned out to be areas of confrontation and encouragement, such as the Havana Biennial. Last but not least, there was the foundation in 1983 of the Altos de Chavon School of Design. This center of private sponsorship is supported on cutting-edge pedagogical conceptions, plus a broad and updated perspective on artistic creation processes.

That was the cultural context of the Generation 80 group, the emblem to raise awareness through group exhibits towards the many creators that were formed in the context of that decade, and in which young artists, as well as beneficiaries of this strategic promotional alliance, became conscious of the benefits of a group spirit that allowed them the confrontation of ideas and experiences, let alone the opportunity of generating ideas that were not influenced by the budgets of an artistic market clearly interested in the most conventional and accommodating languages. Those artists, having a stronger

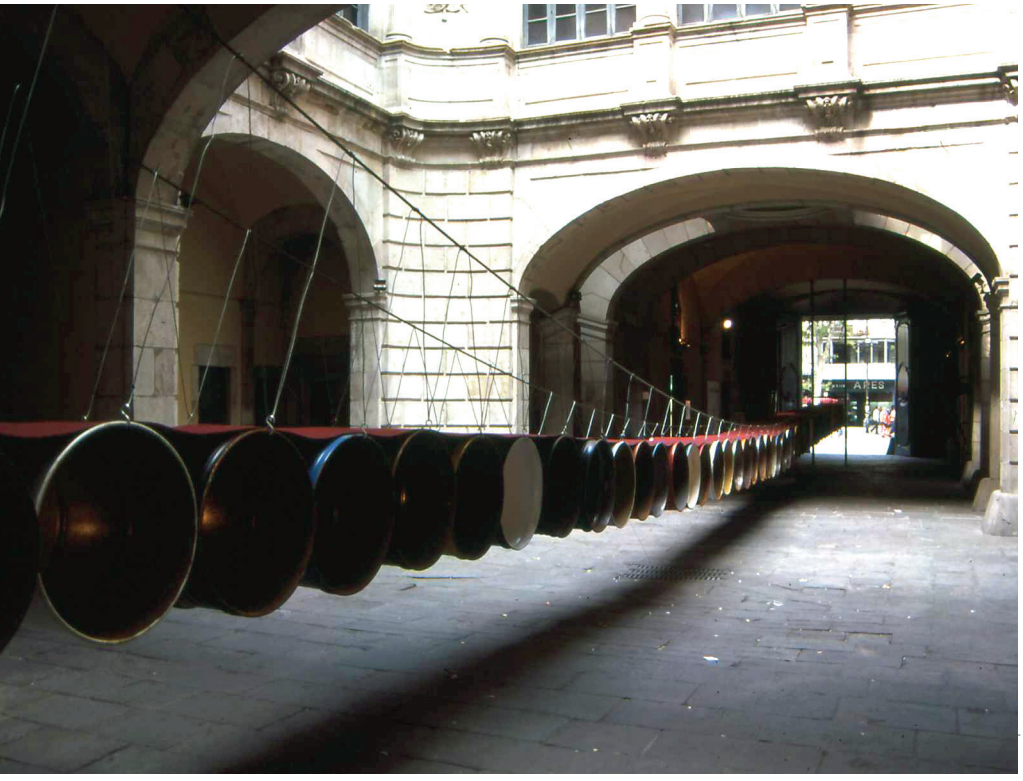
que abarca hasta la segunda mitad de los años ochenta del siglo xx.

Como ocurre en la mayoría de los países subdesarrollados de nuestra región, la opción de emigrar hacia los Estados Unidos se convierte en alternativa cada vez más generalizada para las clases más pobres. Al mismo tiempo, República Dominicana es permanente receptora de una migración haitiana que aporta una nota interna de desigualdad y pobreza aún más radical. La singular dualidad del fenómeno migratorio, el complejo problema del autorreconocimiento étnico, y la gravedad de circunstancias sociales tales como la violencia, el abuso y la indefensión femenina e infantil, el tráfico de órganos, etc., conforman un espectro de asuntos cuyo impacto se refleja en la cultura y el arte, especialmente en aquellas expresiones que sostienen una postura crítica y de compromiso con la nación.

En el orden institucional concurren circunstancias que favorecen el devenir del arte durante este período. Aquí se ubican, por ejemplo, la reactivación de la Bienal Nacional de Artes Plásticas (1979), y el Concurso Nacional de Arte "Eduardo León Jimenes" (1981); la gradual multiplicación de la red de galerías, entre las que se distingue por su perfil vanguardista el Centro de Arte Nouveau (1982) –que apoya la promoción y comercialización de un arte emergente–, y la destacada labor de la Galería de Arte Moderno (fundada a mediados de los años 60), que luego se convertiría en el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, y cuya dirección gestó la realización de un certamen de particular trascendencia para el arte dominicano más reciente: la Bienal del Caribe.

A lo anterior se suma la creciente participación de artistas dominicanos en otras exposiciones y eventos internacionales que devienen espacios de confrontación y estímulo, tales como la Bienal de La Habana. Por último, un acontecimiento no menos relevante es la fundación, en 1983, de la Escuela de Diseño de Altos de Chavón, centro

MARCOS LORA
Puente, 1995



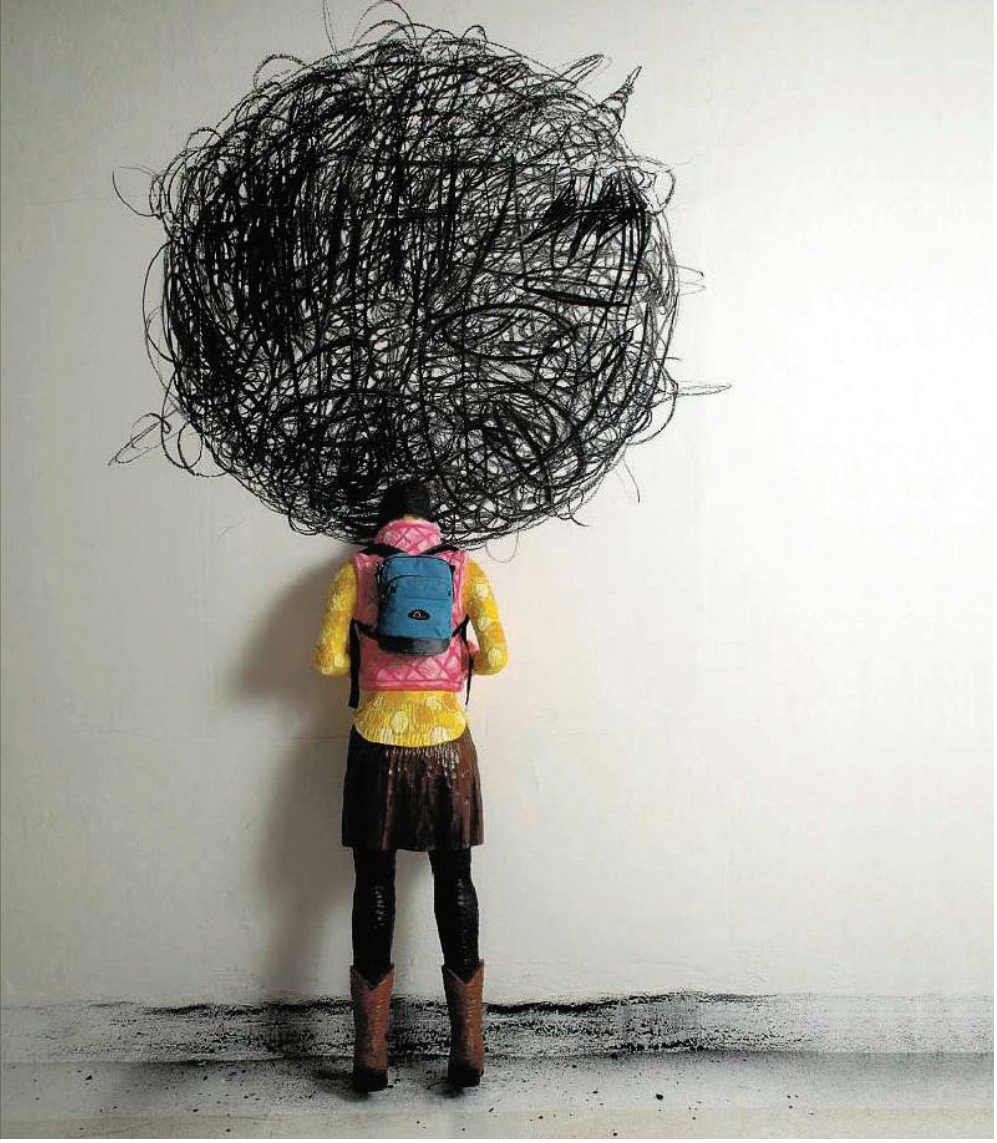
poetical conception who had belonged to Generation 80, along with some other graduates of the Altos de Chavon School of Design, became within the course of the 1990 and the beginning of new millennium, outstanding figures of the current Dominican art.

Most of them opted to develop a creation that went deeper into the cultural background, while increasing the formal options by means of profitable hybrid languages, whereby a harmonious bond tended to forge the discourse of the installation. It is precisely in this context that the vital segment of the Dominican sculptural contemporary art meets its continuity, expansion and consolidation: Bismarck Victoria, Tony Capellán, Pascal Meccariello, Johnny Bonnelly, Mónica Ferreras, Belkis Ramirez, Raquel Paiewonsky, Marcos Lora and Jorge Pineda.

Some of these artists are born sculptors as Victoria Bismarck, who has preferred to work with the volumetric uniqueness of the piece, but incorporating the common object or the component of pure sculptural elaboration in an environment that involves the engagement of other media, such as photography, painting and the occupation of the space itself, in an interest of full museum design that has close ties with the inclusive spirit of the installation doing (especially notice her "Whitening machine" one of the most interesting works of the artist, made in 2001).

Others, like Tony Capellan, downplay the action on the everyday object, choosing most of the times an accumulative process with mountings that are usually spread out in gallery space on discursive frameworks that stress three-dimensionality and make the best of this sort of repetition game. All this in the service of efficient communication of works dealing with social issues involving masses ("Caribbean Sea", "Land of Sunshine", "Target Shooting", "Organ's market" are key examples of Capellán's poetics).

Artists such as Johnny Bonnelly, Pascal Meccariello and Marcos Lora, have also



JORGE PINEDA
Afro, 2006

worked with the common object out of the home environment and / or drawn by hand, in accordance with their placement in showcases or retable of an obvious sculptural vocation. Johnny Bonnelly stands closer to that crafting expression that characterizes his sculptures of medium and large format in terms of color, texture, composition and ensembles. ("The ciguapa's erotic trip", in 1987, and a recent work, "Po po popular art" in 2006, portray these characteristics as well as the purification and maturity level that his artistic discourse has been reaching.)

While Pascal Meccariello is addressing an increasing diversity of materials, even when dealing with the body through manipulated photography, he conceives the support of the human body as a sort of "biological sculpture" and resorts to light boxes, easels and dissimilar elements forming resolved compositions like altars (notice "Sings of a soul" of 1997, which allows him to consolidate those mystical atmospheres so closely related to the spiritual and intimate reflections which are the centerpiece of his poetry).

Meanwhile, Marcos Lora uses a kind of original craftsmanship, based on its cultural roots to produce yawls, so recurrent in his works, following a procedure similar to that the one used by indigenous people to build the canoes they used to sail the Caribbean Sea with. (The works presented by this artist in the 4th and 5th Havana Biennials are well known.) Moreover, it is his personal way of installing what gives a sculptural character to the pieces and scenarios where three-dimensionality and open dialogue, with the space involved, take the lead.

Lora prefers to respect the physical integrity of the incorporated object; but taking the maximum advantage of his symbolic potential of origin (Kapicúa Kid is a made in 2002 that appears to initiate a quest journey, quite attached to the documented inquiry of individual stories containing an ethical-social message.)

However, in Raquel Paiewonsky's work prevails the most demanding and virtuous crafting. She makes and models each and every element, at the time she carefully selects the ideal material to create a discourse that transmits the interest in the accomplishment of the work and for that exquisite completion that shows off her knowledge of textile design to deal with the installation issue. (A paradigmatic work that follows this same line is the set of pieces that formed her personal exhibition "Vestial" presented in 2001 in Santo Domingo, during the celebration of the 4th Caribbean Biennial.)

As to Monica Ferreras, she goes for the nitty-gritty. Ferreras is likely the most conceptual of all the artists we have identified as top expressions of the contemporary installation doing in the Dominican Republic. Her works, clearly leaning to the minimalist aesthetic, when in the exhibition space, appeal to be highly sculptural proposals (Notice the pieces "ISO" and "Maze", both from 2000), where the untarnished volume still remains, devoid of secondary accidents, in an effort to emphasize the metaphorical power of the morphology she conceives to organize the aesthetic material.

Belkis Ramirez and Jorge Pineda highlight the way the sculptural doing, from the installation conception, relates to other expressions, such as engraving and drawing. Belkis, a renowned maker of the engraving art, once she decided to transgress the traditional way of conceiving and presenting the artistic

de patrocinio privado sustentado en concepciones pedagógicas de avanzada, y con una perspectiva amplia y actualizada sobre los procesos de creación artística.

Ése fue el contexto cultural del colectivo Generación 80, rótulo para dar a conocer a través de muestras grupales la hornada de creadores forjada en el clima de aquel decenio, y en cuyo seno los jóvenes artistas, además de beneficiarios de esa alianza promocional estratégica, concientizaron las ventajas de un espíritu gremial que les permitió la confrontación de ideas y experiencias, a la vez que hizo posible generar espacios descontaminados de los presupuestos de un mercado artístico sólo interesado en los lenguajes más convencionales y complacientes. Aquellos artistas de poéticas más sólidas que habían pertenecido a Generación 80, junto a algunos otros mayormente egresados de la Escuela de Diseño de Altos de Chavón, llegaron a erigirse con el decursar de los años noventa e inicios de este milenio, en figuras esenciales del arte dominicano actual.

La mayoría de ellos optaron por desarrollar una producción que fue profundizando el sedimento culturológico, al tiempo que multiplicó las opciones formales a través de gananciosos lenguajes híbridos, cuya armónica conjunción tendió a fraguar el discurso de la instalación. Es precisamente en ese contexto donde halla continuidad, expansión y consolidación el segmento más vital del arte escultórico dominicano contemporáneo: Bismarck Victoria, Tony Capellán, Pascal Meccariello, Johnny Bonnelly, Mónica Ferreras, Belkis Ramírez, Raquel Paiewonsky, Marcos Lora y Jorge Pineda.

EN LOS ÚLTIMOS AÑOS LA PRODUCCIÓN ESCULTÓRICA EN LA REPÚBLICA DOMINICANA AMPLÍA CONSIDERABLEMENTE SUS RECURSOS EXPRESIVOS Y LOS CONCEPTOS QUE LA VALIDAN

IN RECENT YEARS, SCULPTURING IN THE DOMINICAN REPUBLIC HAS DRAMATICALLY ENHANCED ITS EXPRESSIVE RESOURCES AND VALIDATING CONCEPTS

Algunos de estos creadores son escultores natos, como Bismarck Victoria, quien ha preferido operar con la unicidad volumétrica de la pieza, aunque incorporando el objeto común resemantizado o el elemento de pura elaboración escultórica, en un ambiente que compromete la intervención de otros medios tales como la fotografía, la pintura y la ocupación misma del espacio, en aras de una cabal concepción museográfica que mucho le debe al espíritu inclusivista del hacer instalativo (obsérvese, especialmente su "Máquina blanqueadora", una de las más interesantes obras del artista, realizada en el año 2001).

Otros, como Tony Capellán, reducen al mínimo la acción sobre el objeto cotidiano, optando, las más de las veces, por un procedimiento acumulativo, con montajes que suelen desplegarse sobre el espacio galerístico en entramados discursivos que enfatizan la tridimensionalidad, y obtienen el mejor partido del recurso de la repetición, todo ello puesto al servicio de la eficacia comunicativa de obras que abordan problemáticas sociales de implicación masiva ("Mar Caribe", "Tierra de sol", "Tiro al blanco", "Mercado de órganos", constituyen ejemplos representativos de la poética de Capellán).

Artistas como Johnny Bonnelly, Pascal Meccariello y Marcos Lora, han trabajado también con el objeto común extraído del entorno doméstico y/o artesanalmente elaborado, en función de su colocación en vitrinas o retablos de obvia vocación escultórica. Johnny Bonnelly se mantiene más apegado a esa facturación artesanal que en términos de color, textura, composición y ensambles llega a caracterizar, incluso, sus esculturas de mediano y gran formato. ("Trip erótico de la ciguapa", de 1987; y una obra muy reciente: "Arte po po Popular", del año 2006, reflejan estas características, así como el nivel de depuración y madurez que ha ido alcanzado su discurso plástico).

Mientras que Pascal Meccariello se orienta hacia una cada vez mayor diversidad de materiales; incluso cuando asume el trabajo con el cuerpo a través de la fotografía manipulada, concibe el soporte del cuerpo humano cual una suerte de "escultura biológica", y apela a las cajas de luces, a los caballetes y a los disímiles elementos objetuales conformando composiciones resueltas a la manera de altares (obsérvese "Cantos de ánima sola", de 1997, que le permite consolidar esas atmósferas místicas tan afines a las reflexiones espirituales e intimistas, que constituyen el centro de su poética).

Marcos Lora, por su parte, recurre a una suerte de artesanalidad originaria, bebiendo en sus raíces culturales

PASCAL MECCARIELLO
La silla de Pilatos, 2002

BISMARCK VICTORIA
Máquina blanqueadora, 2001

result of this demonstration, set out to engrave its origins, and to show them in full gallery space with all the semantic force that fosters the occupation itself as part of an active creation of meanings. (One of the most important and best conceived pieces by the artist was the one done in 2001 under the title "From sea to worse".)

Similarly, the figures Pineda carves in wood using tradition behind imagery of wood-carved saints, interacts with the pictures captured by the artist on the walls of the gallery and engage in an interaction that attests the intelligent and complete plurality of expressive media, borrowings and exchanges among them, which are proved true in the result of the installation doing. (See works like "The Village", 2004, "Afro"–Grand Prize of the "Eduardo Leon Jimenes" XXI edition in 2006–; and "Afro: Issue I", which has just taken part in ARCO Fair in Madrid in February 2010.)

All these artists serve to illustrate how, in recent years, sculptural creation in the Dominican Republic has considerably widened its expressive resources and concepts that support it by embracing proposals of a great significance and from an unlimited variety of nontraditional methods. An interesting aspect is the way creators have managed to implement this expansion of resources and concepts in favor of an artistic expression deeply committed to the Dominican complex reality. It is not to be ignored the fact that among the various motivations that encourage them, migration, poverty, social deprivation, child defenselessness and violence play a notorious role as some of the most urgent social problems of this Caribbean nation.

JORGE PINEDA
Niña tatuada, 2001

Double morality and the perils of a society that moves towards a consumer model regardless of widespread conditions of poverty for the vast majority of its population, the manipulative empire of mass media, women discrimination, racial issue, the recognition of indigenous and African roots, and the validation of different expressions of traditional folk culture, also have a significant space among the concerns of the representatives of sculpture, a demonstration unfairly ignored by art historians in the Dominican Republic and despite being an inevitable chapter in the history of the Caribbean arts.

PASCAL MECCARIELLO
Los secretos mejor guardados, 2002

para elaborar las yolas tan recurrentes en sus trabajos, siguiendo un procedimiento similar al de los aborígenes para construir las canoas con las que surcaron el mar Caribe. (De este artista son harto conocidas las obras presentadas en la IV y V Bienales de La Habana.) Por lo demás, es su personal manera de instalar la que le confiere un carácter escultórico a piezas y ambientes en los que prima la tridimensionalidad y el diálogo abierto con el espacio intervenido.

Lora prefiere respetar la integridad física del objeto incorporado, sólo que aprovechando al máximo su potencialidad simbólica originaria ("Kid Kapicúa" es una obra del año 2002 con la que parece iniciar un camino de búsquedas, más apegado a la indagación documentada de historias individuales que encierran un mensaje ético-social.)

En la obra de Raquel Paiewonsky prima, en cambio, la más exigente y virtuosa manualidad. Ella teje, modela, fabrica cada elemento, y selecciona rigurosamente el material idóneo para conformar un discurso que transparenta el interés por la laboriosa facturación de la obra, y por ese acabado exquisito que hace gala de sus conocimientos de diseño textil para operar en el ámbito de la instalación. (Uno de sus trabajos paradigmáticos en esa dirección es el conjunto de piezas que integraron su exposición personal "Vestial", presentada en el año 2001 en Santo Domingo, durante la celebración de la IV Bienal del Caribe.)

Mónica Ferreras, entretanto, opta por la esencialidad. Ella es quizás la más conceptual de los artistas que hemos identificado como cimeros exponentes de este hacer instalacionista contemporáneo en la República Dominicana. Aún sus piezas de franca adscripción a la estética minimalista, se comportan en el espacio exhibitivo como propuestas de marcado acento escultórico (obsérvense las piezas "ISO" y "Laberinto", ambas del año 2000), donde prima el volumen limpio, desprovisto de accidentes secundarios, en favor de subrayar el poder metafórico de las morfologías que concibe para organizar el material estético.

Belkis Ramírez y Jorge Pineda ponen de relieve el modo en que el hacer escultórico dialoga, desde la instalación, con otras manifestaciones como el grabado y el dibujo. Belkis, reconocida artífice del grabado, una vez que decidió transgredir el modo tradicional de concebir y de exponer la resultante artística de esa manifestación, se dispuso a tallar sus matrices, y a desplegarlas en el espacio galerístico con toda la fuerza semántica que propicia la ocupación del mismo como parte de una activa producción de sentidos. (Una de las piezas más importantes y mejor logradas fue la que en el año 2001 concibiera bajo el título "De mar en peor".)

De igual modo, las figuras que Pineda talla en madera articulando con la tradición imaginera de los santos de palo, interactúan con el dibujo plasmado por el artista sobre los muros de la galería, y entablan una complementación que testimonia la inteligente y cabal pluralidad de medios expresivos, préstamos e intercambios entre éstos, que se verifican en el cuerpo del quehacer instalativo (Véanse obras como "El Bosque", 2004, "Afro" –Gran Premio de la XXI edición del Concurso "Eduardo León Jimenes" en el año 2006–; y "Afro: Issue I", con la que acaba de participar en la Feria ARCO de Madrid en febrero de 2010.)

Todos estos artistas ilustran cómo, en efecto, en los últimos años la producción escultórica en la República Dominicana amplía considerablemente sus recursos expresivos y los conceptos que la validan, y abarca propuestas de gran significación a partir de una ilimitada variedad de medios no tradicionales. Un aspecto interesante es el modo en que los creadores han conseguido instrumentar esa ampliación de recursos y conceptos, en favor de una expresión artística profundamente comprometida con la compleja realidad dominicana. No es gratuito el hecho de que, entre las diversas motivaciones que los animan, cobren especial presencia y peso la migración, la pobreza, el desamparo social, la indefensión infantil y la violencia, problemáticas sociales que se revelan como de máxima urgencia para esta nación caribeña.

Las dobleces morales y los peligros de una sociedad orientada al modelo consumista, pese a las generalizadas condiciones de miseria de una gran mayoría de su población, el imperio manipulador de los *mass media*, la discriminación de la mujer, la cuestión racial, el reconocimiento de las raíces indígenas y africanas, y la validación de diferentes expresiones de la cultura popular tradicional, tienen también un espacio notable entre las preocupaciones de los representantes de la escultura, manifestación, injustamente preterida por la historiografía del arte en la República Dominicana a pesar de constituir un capítulo ineludible del arte caribeño.

ROBERTO **DIAGO**

De la serie *Un lugar en el mundo*, 2009 / Mixta sobre madera / 80 x 120 cm

MANUEL **MENDIVE**

Meditación, 2008 / Acrílico sobre lienzo / 130 x 145 cm

pinta

The Modern and Contemporary
Latin American Art Fair

STAND J04

mendive.diago@yahoo.es

LONDON 2010, JUNE 3-6

EARLS COURT EXHIBITION CENTRE BROMPTON HALL

GALERÍA Villa Manuela

Asociación Artistas Plásticos
UNEAC

Craving Marianela
(and Maria Regla)

deseando a marianela

(y a María Regla)

CUANDO NO SE CONOCEN LAS TEORÍAS DE GÉNERO, cuando no se ha leído su letra, el chiste aparece como la salida perfecta. El feminismo es cosa de lesbianas reprimidas, la interpretación *queer* se debe a Edipos no resueltos, o la política de las masculinidades obedece a la necesidad de legitimidad social de maricones en el closet. Qué sabroso suena todo a la falta de luz del ignorante carnavalesco, presto a la parodia y el aquelarre.

En la segunda mitad del siglo xx aprendimos que el sujeto nunca es abstracto. El "hombre" genéricamente entendido constituye una entelequia bastante más peligrosa que lo que parece a simple vista. En dudosa virtud del "hombre", de abstracciones confortantes, se han cometido los crímenes más terribles, las exclusiones y las segregaciones menos humanistas. El sujeto se proyecta siempre desde un posicionamiento; o mejor, desde uno no: desde varios. La voz del sujeto suda, directa o indirectamente, un montaje de condiciones donde se expresa el nivel y la ascendencia cultural, la pertenencia etnorracial, el credo político (las terceras posiciones existen apenas en la mente), la filiación sexual. Las teorías de género han enseñado que la masculinidad o la feminidad son construcciones socioculturales bastante más

WHEN THE GENDER THEORIES ARE UNKNOWN, WHEN NO reading has been made, the joke seems to be the perfect way out. Feminism is more about lesbians with pent-up feelings, the interpretation of *queer* has to do with unresolved Oedipus characters, or the politics of manhood goes along with needs of social legitimization among homosexuals in the closet. This sounds so good when the frolicking ignorant can shed no light on the issue and things slide into lampoon and witches' Sabbath.

In the second half of the 20th century, we learned that the subject is never abstract. *Man*, generically construed, stands for a far more dangerous entelechy than what it actually looks like to a naked eye. In the name of man's dubious virtue, of comforting abstractions, the most terrible crimes have been committed, as well as the least humane exclusions and segregations. The subject always projects himself from a positioning. Better yet, not from one, but from several ones. The subject's voice sweats directly or indirectly, a mounting of conditions whereby the cultural level and ascendency, the ethno-racial pertaining, the political creed –third parties barely exist in the

Camino, performance / Montreal, 2009
VIVA Art, Performance Art Festival of Montreal / (stills de video y fotografía)

En la videoperformance *Camino*, Marianela Orozco ironiza con los extremos que frecuentan a la mujer: la pasarela que la lee desde la cosmética y la voracidad sexual, y la victimización y el martirio de la segregación. Más aún: las tensiones a la que está sometida una artista del comportamiento en un mundo periférico, cuando "actúa" para los centros metropolitanos del poder artístico. La obra de Marianela no se agota en el ademán feminista; pero tampoco, en modo alguno, se sustrae de él.

complejas que la mera identidad sexual, o que la biología, la anatomía, la fisiología. El género supone una construcción debida al aprendizaje, la formación del individuo, los vectores de su educación; sin excluir la voluntad de las elecciones del sujeto, su orientación sexual (la que también aparece cruzada por la experiencia de la confrontación social), etc. El yo se debate entre los reclamos y los impulsos del *ello* y las demandas contextuales del Super-yo. Lo que identificamos por masculino o femenino resulta atravesado por procesos psicosociales y socioculturales que trascienden la inclinación de la libido.

Las teorías de género nos han enseñado cómo más que la masculinidad, en abstracto, existen las masculinidades, las hegemónicas y las subordinadas. La lucha hoy día reside en el intento de socavar los lindes entre unas y otras; lo que no quiere decir que las líneas de deseo basten para que, en el tejido social, dejen de actuar las instituciones (lo sólido que parece aire) que redundan de hecho en la hegemonía o la subordinación. Tampoco existe un solo feminismo. Aunque la postura de género comporta una actitud política –desde

In the video performance entitled Way, Marianela Orozco lampoons the extremes of women: the runway that reads her from the cosmetic and sexual standpoint, and the victimization and anguish of segregation. Furthermore, she deals with the strain an artist is put under in terms of the behavior of a more peripheral world when he or she acts for the metropolitan centers of the artistic power. Marianela's work never skimps on its feminine gesture, yet it doesn't scant on its own stance either.

mind– sexual orientation are expressed. Gender theories have taught that masculinity or feminism is a socio-cultural construction far more complex than the mere sexual identity, or biology, anatomy, physiology. Gender assumes a construction owed to learning, to the formation of the individual, the guidelines of his or her education, without ruling out the willingness of the subject, his or her sexual orientation –which also appears crossed by the experience of social confrontation, and the like. The inner self struggles between the claims and the drives of *themselves* and the contextual demands of the Super Inner Self. What we label as masculine or feminine is eventually run across by psychosocial and socio-cultural processes that move far beyond the inclination of the libido.

Gender theories have taught us that more than just masculinity in abstract, there are masculinities, those that are hegemonic and subordinated. Today's struggle lies in the attempt to undermine the boundaries between the two of them, which doesn't mean that the lines of desire are good enough to let the institutions act within the social fabric –the solid that resembles the air– and that redound as-a-matter-of-factly in both hegemony and subordination. There's no such thing either as feminism. Even though the stance of the gender represents a political attitude –of course, there's no need to be afraid of the term– the most lucid feminist is not precisely the one who wants to replace the patriarchal pattern for the matriarchal realm, or the one who assumes that women's emotional and rational universe can take the luxury of discarding or attempt against the power of masculinity. Thinking of the processes of artistic culture, especially in cinema from the 1970s, the term systematizes the reflections of a discouraging feminism that probably constitutes the other great epistemological commotion following Michel Foucault's *A History of Sexuality*.

These authors, in competent studies on the classic cinema –especially the black cinema– and by the hand of stabbing essays on narration as a science, have deconstructed the hegemony of the masculine way of understanding the world, installed by the patriarchal society. They have lashes out on the fallacy of narration's universal law, according to which all stories tells us more than just an individual's fright in his quest for the object of his desire as plenty of social, familiar and moral snags get in the way. This feminism lays bare that whatever has been disguised as "universal" has done nothing but clone a world with values of its own attached to the masculine mindset: the gathering of such attributes and experiences as travels, adventures, possessions, belongings,

luego; no hay que temerle al término, y quien dice política, dice resuelta–, el más lúcido de los feminismos no es precisamente el que quisiera sustituir el patrón patriarcal por el reino del matriarcado, ni el que supone que el universo racional y emocional de la mujer puede sostenerse de excluir o atentar contra el imperio de lo masculino. Pensando los procesos de la cultura artística, particularmente del cine, a partir de los años setenta del pasado siglo, sistematiza sus reflexiones un feminismo desalienante que constituye, probablemente, la otra gran conmoción epistemológica, luego de la *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault.

Esas autoras, en competentes estudios sobre el cine clásico –en especial, sobre el cine negro–, y en punzantes ensayos a propósito de la Narratología como ciencia, han deconstruido la hegemonía de la manera masculina de entender el mundo, instaurada por la sociedad patriarcal. Ellas han denunciado la falacia de "la ley universal" del relato, según la cual toda historia no cuenta más que el sobresalto de un sujeto interesado en alcanzar un objeto de deseo, mientras salta *n* cantidad de obstáculos sociales, familiares, morales. Este feminismo pone de relieve que cuanto ha querido pasar por "universal" no hace sino clonar un mundo de valores propio de la mentalidad masculina: la reunión de atributos y experiencias como el viaje, la aventura, la posesión, la propiedad, la conquista, el dominio. En tal sentido, estas autoras han precisado la vocación de la mirada en el cine clásico, el tipo de espectador para el que se sublima o cifra la objetualización de la mujer, en el lugar de un fetiche adorado y tranquilizador. En el caso del cine contemporáneo, son estimulantes los análisis sobre cineastas como el inglés Derek Jarman o el danés Lars von Trier. Jarman se propuso la revisión de la historia del Estado británico sobre la base de la recolocación del sujeto homosexual y la crítica despiadada a la exclusión; sin embargo, para tanto, su cine necesitó ser misógino. Teníamos ahí una protesta ante la exclusión, que clonaba el propio mecanismo de la segregación, y generaba, de hecho, otra preterición. El Otro que odia al Otro. Juego de espejos, rarefacción de la experiencia. En el caso del danés, hemos presenciado el tránsito de la martirización de la mujer a la demonización absoluta de su amenaza, en un filme como *AntiCristo*, tratado misógino a tenor del cual la mujer es una perenne tenaza psicológica sobre el varón. Quizás Lars von Trier no se da cuenta de que cuanto muestra es el exceso de odio y exclusión de la sociedad patriarcal. La mujer no representa ningún peligro; es la mirada de Von Trier la que la ve así, acaso demasiado impulsada por los designios del Super-yo patriarcal.

A pesar de que la interpretación de las poéticas de artistas como Frida Kahlo, Andy Warhol, Francis Bacon, José Luis Cuevas, Robert Mapplethorpe, René Peña, Rocío García, Aymée García, Eduardo Hernández, y otros, no puede emprenderse sin atender los postulados de la teoría *queer*, el develamiento de las sublimaciones del machismo secular, la utilización artística de la parafernalia sadomasoquista, la poética gay o la parodia de la poética gay, el feminismo, etc., todavía hoy son escasos los estudios de género ins-

conquest and domination. In that sense, these authors have turned to the glimpse at the classic cinema, the kind of spectator for whom the sublimation of women's objectivity is achieved, rather than the quieting and gilt fetish. In the case of contemporary cinema, there are some encouraging analyses on filmmakers, like UK's Derek Jarman or Danish Lars von Trier. Jarman set out to review the history of the British State on the basis of the relocation of the homosexual individual and the scornful critique of exclusion. However, his movies had to be misogynic. There was a complaint against exclusion that was cloning the very mechanism of segregation and was, in the same breath, generating just another hackneyed concept: the others who hate the others; a game of reflections, a refraction of experience. As far as the Danish moviemaker is concerned, we have witnessed the passage of women from martyrdom to the absolute demonization of her threat in a film like *Antichrist*, a misogynic treatise in which women are portrayed as psychological pincers that tweeze the males. Perhaps Lars von Trier hasn't realized that what he's showing is nothing by the excessive hatred and exclusion of the patriarchal society. Women pose no threat at all, that's what Von Trier tries to portray, maybe too much driven by the guidelines of the patriarchal Super Inner Self.

Regardless of poetic interpretations made by such artists as Frida Kahlo, Andy Warhol, Francis Bacon, Jose Luis Cuevas, Robert Mapplethorpe, Rene Peña, Rocio Garcia, Aymee Garcia, Eduardo Hernandez and many others, nothing can be construed without cottoning on to the rules of the *queer* theory, the unveiling of the sublimations of secular machismo, the artistic use of sadomasochist trappings, the gay poetry or the parody of gay poetics, feminism, etc. The amount of gender studies conducted from the standpoint of the visual arts is still pretty slim. Perhaps the reason behind this has to do with certain abstract trend around modern and contemporary visual arts that hinges on man's huge problems and his times. Reviews have failed to perceive –or just a little– the filter where those "big-time reflections" are siphoned away in when it comes to gender perspective. Commonly, this kind of study is socked away for arts more directly linked to the pulse of everyday life, arts of a more analogical and even more dramatic nature, like cinema, the performing arts and storytelling.

In the most recent creation of the video art, far more related to the genealogy of the visual arts than to the audio visual field, properly speaking –a situation we're planning on dealing with in coming editions of *All By Oneself*– we find, especially in the art made by female artists, an intense perspective of gender. Feminist-oriented video is no stranger to female creators, that's for sure. As a matter of fact, the feminist thinking can be seen in creators like Antonioni, Humberto Solas, Woody Allen, Almodovar, and others –squared off against the imagery of moviemakers like Martin Scorsese, whose films are mostly leaned to unraveling the masculine psychology. In Cuba, it's been a couple of years since a video made by a man, Javier Castro, offered a complex gender perspective. In

Variable Sizes, a group of women caught on tape explain the penis size they prefer. Javier was giving evidence of the isolated machismo that inhabits the mindset of Cuban women and, in that respect, was mulling over the scope of the patriarchal hegemony that eventually manages to convince even its most troublesome female interlocutors.

But there's a group of female artists who use their videos to pry into the encouragement to feminism, not in excess, not with hateful accents, but rather with supreme intelligence. In *Palimpsesto* –just a case in point– Aylee Ibañez relies on the sound of a testimony on the salvage domestic violence endured by women and inserts that sound in a series of performance images created by herself, some of them striking stylized poses and stances that finally reach the possibility of sentimental morbidity. Yet she manages to touch the inner fabrics by means of cultural finesse, like in a scene when the artist's irony or dramatic consciousness work on the developments commented by the victim. Marianela Orozco has caught on tape an array of performances in which censorship or existential anguish does not affect each and every individual in the same way. However, that anguish is suffered in a very special way when is endured by a woman. In *Way*, Marianela parades in her underwear and high heels on a 130-foot-long

René Peña, el Mapplethorpe cubano (sin que el discurso sobre el descentramiento de la masculinidad tenga que ver, en este caso, con militancia alguna), teatraliza situaciones allí donde la masculinidad subordinada necesita o desea rugir como hegemónica. Para ello, en forma de argucia retórica, el artista emplea la geografía de su mismo cuerpo, que le permite la parodia del arquetipo macho-negro-bomba sexual.

Rene Peña, the Cuban Mapplethorpe –without letting the decentralizing discourse about masculinity stand in the way of militancy- acts on situations in which subordinated masculinity needs or wants to roar full of hegemony. With that view in mind, the artist makes use of his own body's geography with tremendous rhetoric boldness to make room for the satire of the sexual-machine black macho man.

Wardrobe, 2007
De la serie Untitled album / impresión digital / 100 x 134 cm / Edición de 5

trumentados en las artes visuales. Tal vez la razón tenga que ver con la cierta tendencia abstracta de la visualidad moderna y contemporánea, dada a grandes problemáticas del "hombre" y de la época. La crítica ha sido poco sagaz al no percibir, o percibir poco, la tamización o el filtro de esas "reflexiones mayores" por la perspectiva de género. De común, se reserva este tipo de estudios para artes más directamente conectadas con el pulso de la vida cotidiana, artes de naturaleza más analógica, o incluso dramática: el cine, el teatro, la narrativa.

En la más reciente producción de videoarte, más relacionada con la genealogía de las artes visuales que con el campo de la audiovisualidad propiamente dicho (problemática a la que dedicaremos una próxima entrega de *A cuenta y riesgo*), encontramos, sobre todo en la creación de mujeres artistas, una intensa perspectiva de género. El video de sesgo feminista no es privativo de las creadoras; está claro. De hecho, pensamiento feminista se aprecia en creadores como Antonioni, Humberto Solás, Woody Allen, Almodóvar, entre otros –frente al imaginario de cineastas como Martin Scorsese, cuyo cine se interesa mayormente por el descentramiento de la psicología masculina. En Cuba, hará un par de años, apareció un video realizado por un hombre, Javier Castro, donde se ofrecía una compleja perspectiva de género: en *Dimensiones variables* un grupo de mujeres mostraba a cámara el tamaño, por lo general dadivoso, con que preferían los penes. Javier evidenciaba el machismo asilado en la mentalidad de la mujer cubana y, en tal sentido, meditaba sobre el alcance de la hegemonía patriarcal, que consigue "convencer" hasta sus interlocutoras más "problemáticas".

Pero tenemos un grupo de mujeres artistas que desanudan en sus videos el aliento del feminismo, sin excesos, sin acentos odiosos, con suma inteligencia. En *Palimpsesto* –es un ejemplo–, Aylée Ibáñez toma el sonido de un testimonio acerca de la salvaje violencia doméstica contra la mujer, y lo monta sobre imágenes performáticas de la propia artista, que aparece en poses y actitudes estilizadas, hasta extrañar y distanciar la posibilidad del morbo sentimental, mientras que conmueven aún más por vías del refinamiento cultural, cuando actúan la ironía o la conciencia dramática de la misma artista en relación con los sucesos comentados por la testimoniante. Marianela Orozco ha grabado en video varias performances donde la censura o el agobio existencial no atañen por igual a cualquier sujeto, sino que se experimentan de un modo particular cuando los sufre la mujer. En *Camino*, Marianela "desfila", en ropa interior y tacones, sobre una tela de fieltro de cuarenta metros, para más tarde ser envuelta con la misma tela, y recogida, por un hombre y una mujer, que la montan en un vehículo y la desaparecen. Este trabajo es una brillante ironía hacia los dos extremos de actuación sobre la mujer: la veneración de un objeto de deseo glamoroso y excitante, el de la pasarela, y la anulación fiera, que la desconoce y pisotea. La artista resuelve en una impactante parábola los sentidos de subordinación históricamente reservados a su género. Algo que en *Equilibrio* se hace más acuciante y desesperante: la creadora trata de resistir, de prepiece of felt cloth only to get wrapped around in that same cloth a few minutes later, picked up by a man and a woman and whisked away in a vehicle. This work is a brilliant piece of irony showing the two extremes as far as behavior toward women is concerned: the worshipping of the glamorous, desirable object, the runway girl, and the fiery annulations that trample on her. The artist works out the situation with a wallop-packing parabola related to the kind of subordination historically reserved for her gender. That's something that in the case of *Balance* is far acuter and more nerve-racking: the creator tries to resist, to cling to the balance between two compressing bars. Is that pressure for staying afloat more dramatic than the best sports exercise? Could it be the same in today's world, before the eyes of men? Marianela's video performance seems to let us in on the fact that pressure on her head is far more formidable, far more painful than the one any man could carry on his shoulders: repression is twice as much hurtful then.

Humanism used to claim for men's values in an ecumenical sense and it used to slither into the setup of depicting just one kind of man –white, western, straight, nearly Arian. The transit thinking and artistic imagery woven for centuries is sticking to its guns –and this image I'm resorting to could either be balletic or military. It's squared off against the politics of segregation and disguised subjugation. People must love baseball and ballet, jump from the flower to the saffron. Enough is enough when it comes to hegemonies!

Today's socio-cultural individual is multiple, performance-oriented and transversal. Let's take a look, for instance, at Maria Regla, a physician in the morning, a biker in the afternoon and a transvestite at night. Maria Regla cuts herself out as a liberal islet under an excluding sky in a historically macho city. Pointing a finger at Maria Regla is the liberating way of saying: "I've got no problems; I'm straight like an arrow. The problem is there, and is called Maria Regla." And then, at 3:00 in the morning, that same punisher goes out to ask Maria Regla for sexual favors, because a black man like him, well built and tall, and dressed like a woman, makes people wonder he's probably hung like a horse too. And then it's worthwhile to be Maria Regla's woman. The social punisher wants to be Maria Regla's woman and for pulling that off he's got the perfect alibi: Maria Regla is dressed like a woman.

Today's contemporary art takes care of Maria Regla. But rather than that, it takes care of the genuine transvestite, the pretender, the mounting of masks and conditions that marks the behavior of the contemporary individual whose compositional richness is a far cry from straight arrows or closed identities. Why contemporary societies, why men and women in different ways are so hooked on the big horse? Today's art seems to delve into that, with a perplexed glance and trapped between powerlessness and certainty, as if it were shaking off the old ghost of our beloved Freud once and for all.

servar el equilibrio, entre dos barras compresoras. ¿Esa tensión por mantenerse a flote, bastante más dramática que el mero ejercicio deportivo, sería exactamente igual, en el mundo de hoy, a los efectos de un hombre? La videoperformance de Marianela parece decirnos que sobre su cabeza pesa mucho más, la oprime mucho más, que cuanto pudiera caer sobre hombros masculinos: la represión resulta doble.

El Humanismo clamaba por los valores del "hombre" en un sentido ecuménico, y se deslizaba en la trampa de entronizar un solo tipo de hombre (blanco, occidental, heterosexual, casi ario). El pensamiento y el imaginario artístico del tránsito de milenios está parado en sus trece, parado de punta –obsérvese que esta imagen es lo mismo balletística que militar–, en contra de la política de la segregación y el sometimiento disimulado. Hay que amar lo mismo la pelota que el ballet. Ir del lirio al azafrán. ¡Está bueno ya de hegemonías!

El sujeto sociocultural es hoy múltiple, performático y transversal. Tenemos el caso de María Regla, médico en la mañana, bicicletero en la tarde y travesti en la noche. María Regla se recorta, como un islote de libertad, sobre el cielo excluyente de una ciudad histriónicamente machista. Punir, señalar con un dedo a María Regla, es el modo liberador de decir: "Yo no tengo problemas; soy hombre, varón, masculino. El problema está allí; se llama María Regla". Y luego, a las tres de la mañana, ese mismo castigador sale a rogar a María Regla que le haga favores sexuales, porque, hombre negro, alto, fornido, vestido de mujer, lo cierto es que María Regla debe tener un caballo grande, ande o no ande. Y vale la pena entonces hacerle de mujer a María Regla. El castigador social quiere ser la mujer de María Regla; para eso, tiene la coartada perfecta: María Regla está vestido de mujer.

El arte contemporáneo se ocupa hoy de María Regla; pero, más que de ella, se ocupa del verdadero travesti, del simulador; de ese montaje de máscaras y condiciones que comporta el sujeto contemporáneo, cuya riqueza de composición queda actualmente muy lejos de la linealidad o la identidad cerrada. ¿Por qué las sociedades contemporáneas, por qué hombres y mujeres, de distinta manera, siguen tan pendientes del caballo?, parece indagar hoy el arte, con mirada perpleja, entre el abatimiento, la impotencia y la certidumbre. Como sacudiéndose, de una vez, el fantasma del viejo y querido Freud.

Foto: Ferval

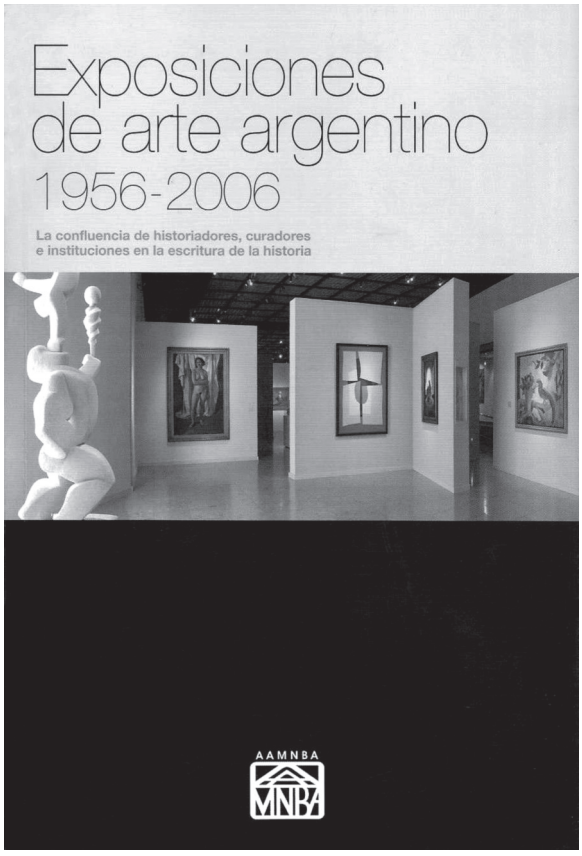
RAMÓN DÍAZ TRIANA
Artista Plástico

Tel.: +537 863 2391
+535 347 8170
diaz_triana@yahoo.es

Roniel Rodríguez
Representante

Tel.: +1 786 380 9023
+1 786 277 4435

rodriguezroniel@hotmail.com
www.artetriana.com



ESCRITURAS DEL ARTE ARGENTINO: ENTRE INVESTIGADORES/AS Y CURADORES/AS

Graciela Distéfano

"**La exposición es una puesta en** escena de distintos saberes e implica una verdadera construcción de sentidos". Con esta afirmación María José Herrera[1] abre la presentación de una importante compilación (*Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*) que reúne textos del grupo de investigadores del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), del cual comparte la coordinación con Andrea Giunta. Junto a estos ensayos, los de los participantes de las Primeras Jornadas sobre exposiciones de Arte Argentino conforman en el libro un *corpus* en torno al análisis de prácticas museales en relación con distintos discursos teóricos y artísticos en el lapso de medio siglo.

Si bien –como aclara la brillante compiladora– el trabajo de fondo de los investigadores fue un relevamiento minucioso de las exposiciones[2] de las instituciones públicas y privadas de Buenos Aires, los trabajos presentes corresponden a una mirada más intensa y sujeta a los intereses puntuales de un cruce interdisciplinario entre investigadores y curadores.

Organizado en torno a temáticas generales, es la misma María José Herrera quien da la puntada inicial al analizar la acción de Romero Brest como primer curador argentino en el sentido contemporáneo de administrador de sensibilidades, una gestión "de profundo empuje modernizador".[3]

El primer apartado "Instituciones y políticas curatoriales" está dedicado exclusivamente al decano de los museos argentinos, el MNBA, fundado en 1895 mediante el proceso de institucionalización que emprendiera la Generación del Ochenta "una generación de intelectuales que soñaba un país con escuelas de artes y museos", que apostó a esta aventura pública como un factor modernizador y de crecimiento. Destinado a ser el depositario de los tesoros artísticos de la nación, su colección se fue constituyendo por la vía de las legitimaciones de las cuales el Salón Nacional de Bellas Artes era el galardón consagratorio. Este certamen instituido en 1911 se ocupó de marcar, a la manera europea, el "adentro" y el "afuera" del circuito del arte y el sendero de lo que podríamos denominar la "tradición académica" argentina.[4] Por otro lado, las donaciones de colecciones privadas contribuyeron a acrecentar el patrimonio museal.

Las políticas curatoriales analizadas en el libro son las que comienzan a partir de la gestión de Jorge Romero Brest desde que

[1] Licenciada en Artes de la Universidad de Buenos Aires (UBA), jefa de Investigación y curaduría del MNBA, presidenta de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA-AICA). En 2008 fue directora artística interina del MNBA.

[2] El libro cuenta con un segundo apéndice ("Museo Nacional de Bellas Artes: Exposiciones temporarias: 1956-2006"), pp. 329-351, con datos que constituyen un tesoro para investigadores de otras regiones.

[3] María José Herrera: "Romero Brest en el MNBA: la hora de los curadores", pp. 15-28.

[4] Fabiana Serviddio (UBA): "La exposición 150 años de arte argentino. MNBA: 1960-1961. Academia y cosmopolitismo en la contienda por el relato de arte argentino", pp. 29-44.

[5] Es la época de la denominada Revolución Libertadora, golpe militar que derrocara al gobierno de Juan Domingo Perón en septiembre de 1955. Una máxima tensión política de la época prohíbe nombrar al líder de la "Dictadura derrocada". Jorge Romero Brest es una de las figuras más notorias de la oposición intelectual al "Régimen depuesto" y, desde la revista *Ver y Estimar* fundada por él, a la vez que fustiga, propone estrategias modernizadoras.

asumiera en 1955[5] en carácter de interventor, y desarrollara un modelo de valoración y difusión que no regatea esfuerzos por convertir a la institución en paradigma de visibilidad del arte argentino a nivel internacional.[6]

A través del análisis de sucesivas gestiones se aprecian sus sesgos diferenciadores y los debates que sacuden el campo del arte argentino en más de tres décadas: las propuestas de percepción estética, los lazos con el poder, las tormentas generadas por los avatares económicos y políticos.[7]

En "Las exposiciones como institución del campo artístico" se analiza cómo las exposiciones son un formato de interpretación de los sentidos del arte y se establece un diálogo entre contextos institucionales y geográficos distintos. Aquí se profundiza en el papel jugado por Guido Di Tella, empresario y coleccionista, que comisionara a los más destacados arquitectos para construir el edificio "marco"[8] de su colección de arte moderno y sede del Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), emblemático de los años 60 en la Argentina y dirigido por Romero Brest. Sobre la representativa figura de Brest volverán una y otra vez los investigadores, tanto para analizar su postura frente a la exposición de Antonio Berni, artista rosarino, "antiguo realista" y muy mayor para formar parte del juvenil grupo del ITDT, como para encontrar las tácticas que le permitan justificar una gran muestra retrospectiva del autor.[9] Otro de los aspectos desarrollados en el capítulo es el papel del arte y la cultura en las relaciones diplomáticas con Brasil, país que configura un reconocido modelo en los 60 como potencia continental por su desarrollo de la cultura.[10]

El ensayo se introduce en los cruentos años setenta, marcados por la violencia y la censura, para describir las estrategias que desde los lenguajes estéticos forjaron los artistas para burlar las restricciones impuestas desde ámbitos oficiales. Como en muchos lugares de Latinoamérica, el cuerpo fue la metáfora de la sociedad, desgarrada, mutilada, torturada. Artistas como Juan Carlos Distéfano y Lea Lublin se apuntan como casos de búsquedas alternativas y resistencias al discurso hegemónico.[11] Sobre la ausencia de las mujeres en la Historia del Arte, la construcción del discurso de la sexualidad, los mitos sobre el lugar de la mujer, sus roles y transgresiones trata el relato acerca de un ciclo de exposiciones cuestionadoras –Mitominas I, II y III–, un aporte de la reflexión crítica y de la inclusión de la temática de género en la agenda del arte.[12]

Otra contribución esclarecedora es la dedicada al problema del reconocimiento de artistas de ciudades de provincia, como Rosario en el nivel país, para lo cual necesitan primero legitimar sus instituciones en la "relativa autonomía del campo artístico", y mostrar el valor de sus poéticas propias. La experiencia narrada es la de la exposición *34ARC* (*34 Artistas Rosarinos Contemporáneos*) que implicó primero vencer resistencias de su propio entorno.[13]

Cierra este bloque de artículos un debate sobre los centros legitimadores de los 90 que se disputan la herencia del ITDT e intentan "reponer el aura de los 60" cuando su "eficacia mitológica" consiste en lo efímero de las acciones de esa "poética extremista de la intensidad".[14] Recoge la postura de dos curadores Gumier Maier del Centro Cultural Rojas y de Elena Oliveras, en la exposición 90-60-90, en la Fundación Banco Patricios, y la de la crítica especializada en dos medios de posiciones opuestas.

En el apartado "Las estrategias curatoriales: del guión científico a la instalación museográfica", se plantea en cada artículo la relevancia del guión como constructor de sentidos desde un presente histórico y lo que sus estrategias comunicativas pueden transmitir.[15] Aclara que cada recorte implica una lectura posible entre otras y cómo aportan a la misma el diseño, la iluminación, los textos, es decir el arsenal comunicativo que se despliega en función de acompañar al visitante.

En dos artículos del equipo de investigación del MNBA se aborda el guión museográfico crítico que aprovecha los recursos actuales para poner en valor la colección, sosteniendo que su identidad emerge de las condiciones en que se formó. La representación de las obras y artistas, requiere criterios eclécticos para abordar ausencias notables y rescates, como es el caso de la inauguración de una sala de Arte Andino Precolombino, legitimándola a partir del valor estético sumado a la documentación aportada por la investigación arqueológica.[16]

En "Más allá de la geometría. Un puente entre dos décadas", la autora examina la exposición del mismo título curada por Romero Brest (alude al período 40-70) que configura un hito del proyecto de internacionalización del arte argentino. Aquí el guión es una toma de posición, justificada teóricamente desde el catálogo, y apunta a un mensaje tranquilizador en torno a las relaciones internacionales: la voluntad de orden implícita en la geometría, aunque los agitados tiempos que se vivían no parecieran revelarlo.[17]

El último artículo de esta serie plantea cómo las prácticas cura-

[6] María José Herrera: ibídem.
[7] F. Serviddio: "Samuel Oliver al frente del Museo Nacional de Bellas Artes (1964-1977) nuevos sentidos para el proyecto modernizador", pp. 45-62; Mariana Marchessi (CONICET-UBA): "Entre el desarrollo y la crisis institucional exhibiciones, patrimonio y proyectos del MNBA en los 70", pp. 63-80; Viviana Usubiaga (CONICET-UBA): "Sobre lo temporario de la exposición permanente de arte argentino en la historia reciente del Museo Nacional de Bellas Artes", pp. 81-96.
[8] Silvia Pampinella (UNR): "El marco invisible. Las estrategias expositivas de Guido Di Tella en los primeros sesenta", pp. 99-112.
[9] Silvia Dolinko (CONICET-UBA): "Un antiguo realista en el centro de la vanguardia: Antonio Berni en el Di Tella", pp. 113-122.
[10] María Amalia García (CONICET-UBA): "La brasilidade de la gestión Romero Brest en el MNBA", pp. 123-136.
[11] Paola Melgarejo y Florencia Ballarino (MNBA): "El discurso del arte entre la estética y la censura", pp. 137-148.
[12] María Laura Rosa (UCM): "El rol de las exposiciones en la escritura de la historia. Mitominas y el origen de la relación arte-feminismo en Buenos Aires", pp. 149-158.
[13] Pablo Montini (UNR): "La batalla entre novedad y tradición: *34ACR* en la modernización del campo artístico rosarino contemporáneo", pp. 159-170.
[14] Cecilia Rabossi (UBA): "¿Transgresión y contenido social en los 60? ¿Tolerancia y preservacionismo en los 90? Debates sobre una muestra", pp. 171-182.
[15] María Florencia Galesio, María José Herrera y Valeria Keller (MNBA): "Nuevo guión curatorial y museografía de las salas de arte argentino del Museo Nacional de Bellas Artes", pp. 211-224.
[16] _____ , y Mariana Rodríguez (MNBA): "El arte precolombino andino en el Museo Nacional de Bellas Artes", pp. 201-210.
[17] Cristina Rabossi (UBA): "Más allá de la geometría. Un puente entre dos épocas", pp. 185-199.

toriales constituyen lecturas de los objetos culturales que atraviesan una sociedad determinada. Y se pregunta por los dispositivos de exhibición para poner en escena un discurso lleno de las dificultades que implica trasladar al ámbito público experiencias pensadas para el espacio privado y no museable. La exposición *Cosmococas*, de Helio Oiticica (MALBA, 2005) le sirve para historiar esta gramática de los enunciados que se ponen en juego en cada exposición.[18]

En el capítulo "La voz del curador", cuatro curadores relatan experiencias que plantean distintos desafíos y demuestran la importancia de las exposiciones en la escritura de la historia. Por eso se examinan distintas alternativas[19] a la hora de tomar decisiones curatoriales: ¿cómo actualizar una experiencia estética? ¿recrear? ¿reconstruir? ¿cuáles son las condiciones que debe adquirir un relato? Los planteamientos de la museología actual implican evidenciar los marcos teóricos, y contar con el trabajo del equipo interdisciplinario de investigación como soporte para una puesta que revele una lectura de un fragmento de historia.

En "Apéndice: políticas culturales", última parte del libro, se comparten documentos que explicitan los principios rectores de una política que considera a la cultura "un lugar habitable y compartido por los ciudadanos en igualdad de condiciones",[20] y donde es claro el paradigma que representa el MNBA, al que se proveyó de todos los elementos para su óptimo funcionamiento, con énfasis en la investigación y la curaduría y un diseño sujeto a nuevas premisas de comunicación. Un descarnado análisis de los museos emergentes en el siglo XXI revela también el sentido paradojal y positivo de lo que las crisis suelen representar en el mundo del mercado de arte, cuando sus objetos se convierten en "bienes refugio". También el largo camino que queda por transitar en las provincias para lograr construir instituciones que se sostengan y avancen con criterios renovados.[21]

A lo largo de las 351 páginas, lo que se advierte en este libro es –exactamente lo que concluye María José Herrera en su presentación– la discusión "entre la investigación pura y los códigos de representación de la museología que el curador practica", así como una manera de "poner en evidencia las diversas estrategias históricas, críticas y simbólicas involucradas en la construcción de la representación del arte argentino en las últimas décadas a partir de los diversos tipos de exposiciones producidas". Que la edición la haya realizado la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes con el patrocinio de una empresa privada, habla de lo que éstas significan como aporte para la vida y salud de los museos.

Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia es, definitivamente, una importante contribución al conocimiento en un área que en Argentina recién se comienza a explorar, y una incitación a los investigadores de distintas latitudes a participar y producir conocimiento de las respectivas historias locales, estrategias de visibilidad, posibilidades y dificultades para verse incluidos en las zonas metropolitanas donde se asignan los lugares y distribuyen los sentidos.

María José Herrera (directora-compiladora): *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia,* Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes (AAMNBA), Buenos Aires, 2009.

[18] Teresa Riccardi (CONICET-UBA): "Dispositivo de exhibición y estrategias de visibilidad. Del *Cosmococas* a Helio Oiticica / Neville D'Almeida", pp. 225-240.
[19] Raúl D'Amelio (Museo de la Ciudad de Buenos Aires): "La exhibición como construcción colectiva", pp. 243-2549; Tomás Ezequiel Bondone (Esc. Sup. de Bellas Artes "Dr. Figueroa Alcorta"): "Una historia, una colección. Memoria de una exposición", pp. 255-266); María José Herrera: "Estrategias curatoriales en la exhibición *En medio de los medios*", pp. 267-286; Ana María Batisttozzi: "Escenas de los 80, la cultura del retorno a la democracia", pp. 287-298.
[20] Américo Castilla (DNPM / Fundación TyPA): "Notas para: Una política cultural para los museos en la Argentina", pp. 301-308.
[21] Andrea Giunta (CONICET-UBA / IDAES-UNSAM): "Crisis y Patrimonio", pp. 309-328.

WRITINGS OF ARGENTINEAN ART: BETWEEN RESEARCHERS AND CURATORS

Graciela Distéfano

"Exhibitions are stages of dif-ferent insights and imply a true construction of senses". With this statement, Maria Jose Herrera[1] began the presentation of an important compilation (*Exhibitions of Argentinean Art 1956-2006. The convergence of historians, curators and institutions in the writing of history)* of texts by a group of researchers of the National Museum of Fine Arts (MNBA), where she, along with Andrea Giunta Herrera, is a coordinator.

The book includes as well essays by the participants in the *First Days of Argentinean Art Exhibitions.* All together, the works make up a *corpus* focusing on the analysis of museum practices in relation to different theoretical and artistic trends in half a century.

As much as the researchers' rigorous work –as stated by the brilliant compiler– make up a thorough presentation of art displays by both public and private institutions of Buenos Aires, the texts included in the compilation correspond to a much more intense approach based on temporal interests that arouse from the interdisciplinary convergence of researchers and curators.

Organized around general topics, it is Maria Jose Herrera herself who throws the first stone as she analyzes the Romero Brest's efforts as the first Argentinean curator, in the modern sense of administrator of sensitivities, an activity requiring high will of modernization.[2]

The first chapter "Institutions and Curatorial Policies" is exclusively devoted to the doyen of Argentinean museums, the MNBA, founded in 1895 through an institutionalization led by the Generation of the Eighties "a generation of intellectuals who dreamed of a country full of art schools and museums" that bade for this public adventure as a factor leading to growth and modernization. Destined to be the bearer of the artistic treasures of the nation, the museum's collection started to grow through authentications whose main consecrated award was the National Fair of Fine Arts. This event, first held in 1911, established –following European standards–, what was "in" or "out" of the art circuit and the road leading to what could be labeled as the Argentinean "academic tradition".[3] On the other hand, donations from private collections contributed to increase the museum patrimony.

The curatorial policies analyzed in the book are those that came out from Jorge Romero Brest's management actions after he took on the post of administrator in 1955[4] and developed an evaluation and promotion model that didn't spare efforts to transform the institution into a paradigm of visibility of the Argentinean art in the international arena.[5]

When studying his successive managements, his differentiating slants and debates that shook the field of arts in Argentina for more than three decades pop up: propositions on aesthetic perception, bonds with power, storms unleashed by political and economic ups and downs.[6]

In "Exhibitions as institutions of the artistic field," it is explained that exhibitions are a format for the interpretation of the art senses and that dialogues between different institutional and geographical contexts can be established. The material presents a thorough analysis of the role played by businessman and collector Guido Di Tella, who commissioned renowned architects at the moment to build the "frame" building[7] housing his collection of modern art and venue of the Visual Arts Center (CAV) of the Torcuato Di Tella Institute (ITDT), a flagship of the 1960s in Argentina under the direction of Romero Brest. Researchers would go back into Brest over and over again, either to analyze his stance regarding Antonio Berni's exhibition, an artist from Rosario, "former realist" and too old to be part of the ITDT youth group, or to discover the tactics that allowed him to justify a great retrospective display by the author.[8] Another aspect developed in the chapter is the influence of art and culture in the diplomatic relations with Brazil, a country that established a model recognized as a continental power for its cultural development in the 1960s.[9]

The essay is introduced in the 1970s, marked by violence and censorship, to describe strategies forged by artists through aesthetic languages to evade restrictions imposed by official institutions. As in many other places of Latin America, the body became the metaphor representing the torn, mutilated and tortured society. Artists like Juan Carlos Distefano and Lea Lublin are examples of alternative and resistant solutions to the hegemonic trends.[10] The absence of women in the History of Art, the construction of the discourse on sexuality, myths around the place of women, her role and transgressions are the

[1] Arts Degree from the University of Buenos Aires (UBA), MNBA's head researcher and curator, president of the Argentinean Association of Art Critics (AACA-AICA). In 2008 she was the MNBA's acting art director.

[2] Maria Jose Herrera: "Romero Brest in the MNBA: the time of curators," pp. 15-28.

[3] Fabiana Serviddio (UBA): "The exhibition 150 years of Argentinean Art. MNBA: 1960-1961. Academy and Cosmopolitism in the conflict for the Argentinean art story," pp. 29-44.

[4] The so-called Liberating Revolution, coup d'état that overthrew Juan Domingo Peron's government on September 1955. The extreme political tension of the time makes it impossible to name the leader of the "Defeated Dictatorship." Jorge Romero Brest is one of the most prominent figures of the intellectual opposition to the "Toppled Regime" and in the magazine *Ver y Estimar* –he founded–, he slams and at the same time puts forward modernizing strategies.

[5] Maria Jose Herrera: ibidem.

[6] F. Serviddio: "Samuel Oliver as director of the Nacional Museum of Fine Arts (1964-1977) new senses for the project of modernization," pp. 45-62; Mariana Marchessi (CONICET-UBA): "Between development and institutional crisis MNBA exhibitions, patrimony and projects in the 1970s," pp. 63-80; Viviana Usubiaga (CONICET-UBA): "About the temporary character of the permanent exhibition of Argentinean art n the recent history of the National Museum of Fine Arts," pp. 81-96.

[7] Silvia Pampinella (UNR): "The invisible frame. Exhibiting strategies by Guido Di Tella in the early 1960s," pp. 99-112.

[8] Silvia Dolinko (CONICET-UBA): "Former realist in athe avant-garde center: Antonio Berni in the Di Tella," pp. 113-122.

[9] María Amalia García (CONICET-UBA): "La brasilidade of Romero Brest's management in the MNBA," pp. 123-136.

[10] Paola Melgarejo and Florencia Ballarino (MNBA): "The discourse of art between aesthetics and censorship," pp. 137-148.

core of the narration about one cycle of questioning exhibitions –*Mitominas I, II and III*–, an input on critical reflection and the inclusion of gender in the artistic agenda.[11]

As another enlightening contribution, it addresses the issue of the lack of recognition of artists from provincial cities like Rosario at the country level. In order to be acknowledged, its institutions would have to be legitimized in the "relative autonomy of the artistic sector," and the value of its own poetics would have to be demonstrated. The experience taken as reference was the exhibition *34ARC* (34 Modern Artists from Rosario) which had to overcome firstly the resistance of its own environment.[12]

This set of articles wraps up with a debate about centers for legitimization in the 1990s which disputed their right to the ITDT's inheritance and tried to "bring back the aura of the 1960s" when their "mythological efficiency" consists of ephemeral actions of that "exaggerated poetics of intensity."[13] It contains the thoughts by two curators: Gumier Maier with the Rojas Cultural Center and Elena Oliveras about the exhibition *90-60-90* displayed in the Banco Patricios Foundation, and the opinion of art critics in two media outlets with totally opposing stances.

Each article of the chapter "Curatorial Strategies: from the scientific script to the museum installation," reveals the importance of museum scripts as constructors of senses using the historic present and what its communicative strategies can achieve.[14] It states that each cutting has different readings influenced by the design, illumination, texts, that is, a communicative arsenal deployed to accompany the visitor.

In two articles, the MNBA research team tackles the museum's critical narrative structure that takes advantage of modern resources to increase the value of the collection arguing that identity is the result of the conditions in which the work is created. Eclectic criteria is required in the presentation of works of art and artists to be able to deal with notable absences and rescues, such as the case of the opening of a Pre-Columbian Andean Art Salon that was legitimized based on the aesthetic value and the documentation provided by the archeological research.[15]

In *Beyond geometry. A Bridge between two decades*, the author examines the exhibition of the same title curated by Romero Brest (about the period 40-70) which was a milestone in the internationalization project of the Argentinean art. In this case, the script takes a stance theoretically justified in the catalogue and aims to convey a reassuring message regarding international relations: the will of order geometry entails, even though the state of unrest of the moment did not seem to reveal it.[16]

The last article of this series states that curatorial practices are readings of cultural objects within a certain society. It enquires of exhibition mechanisms employed to stage in public a concept that was originally conceived for the private and non-museum space. The exhibition *Cosmococas* by Helio Oiticica (MALBA, 2005) illustrates the grammar of narrative statements that are at stake in every exhibition.[17]

In the chapter "The voice of the curator" four curators relate experiences setting new challenges and showing the importance of exhibitions in the writing of history. For that reason different alternatives[18] are taken into account when making curatorial decisions: how to analyze, recreate or rebuild an aesthetic experience? What are the conditions set for a narrative? According to modern trends in museology, theoretical frameworks need to be highlighted and an interdisciplinary research team is required as support for an exhibit that reveals a reading of a fragment of history.

The "Appendix: cultural policies," last part of the book, is made up of documents explaining the guidelines of a policy that considers culture as "a habitable place shared by citizens on equal grounds,"[19] and where it is quite clear the paradigm set by the MNBA, which was provided with all the necessary elements for an optimum performance, especially in the fields of research and curatorship and a design subjected to modern communication premises. An in-depth study of the museums emerging in the 21st century unveils as well the paradoxical and positive sense of what crises could mean to artistic market, when its objects become "refuge assets." It shows as well that there is a long way to go for institutions in the provinces to be able to sustain and move forward with renewed criteria.[20]

In 351 pages, the book basically offers –exactly as Maria Jose Herrera concluded in her presentation– a debate "between the pure research and the museology representation codes practiced by the curator," and presents a way to "question the different historical, critical and symbolical strategies involved in the construction of the representation of the Argentinean art over the past few decades starting from the different types of exhibitions produced in that period." The fact that the edition was issued by the Association of Friends with the Museum of

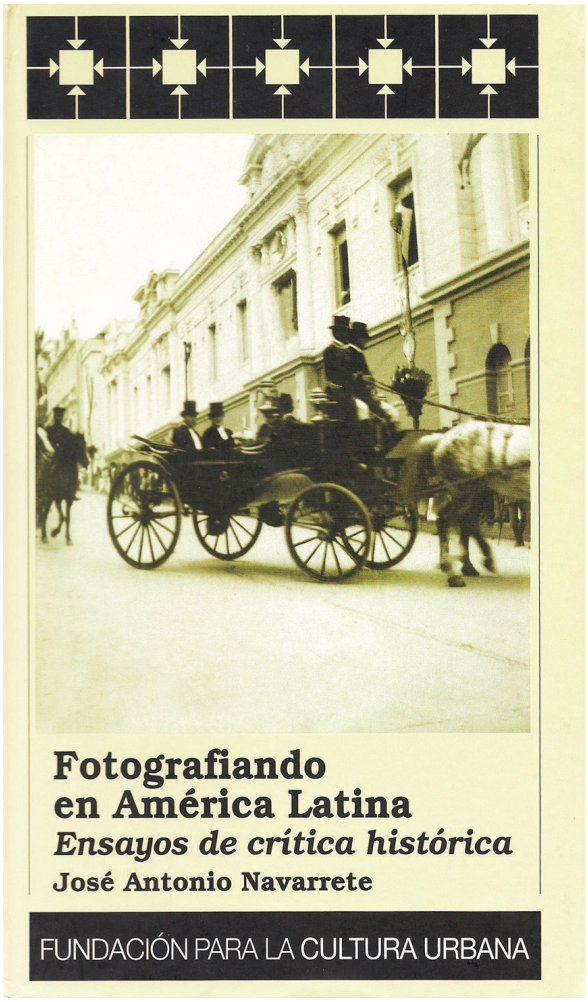
[11] Maria Laura Rosa (UCM): "The role of exhibitions in the writing of history. Mitominas and the origin of the art-feminism relationship in Buenos Aires", pp. 149-158.
[12] Pablo Montini (UNR): "The battle between novelty and tradition: *34ACR* in the modernization of modern Rosario's artistic field," pp. 159-170.
[13] Cecilia Rabossi (UBA): "Transgression and social context in the 1960s? Tolerance and preservationist in the 1990s? Debates about an exhibition," pp. 171-182.
[14] Maria Florencia Galesio, Maria Jose Herrera and Valeria Keller (MNBA): "New curatorial script and museography of Argentinean art galleries of tahe National Museum of Fine Arts," pp. 211-224.
[15] _____, and Mariana Rodriguez (MNBA): "The Andean pre-Columbian art in the National Museum of Fine Arts," pp. 201-210.
[16] Cristina Rabossi (UBA): "*Beyond geometry. A bridge between two epochs,*" pp. 185-199.
[17] Teresa Riccardi (CONICET-UBA): "Exhibition mechanism and visibility strategies. From *Cosmococas* to Helio Oiticica / Neville D'Almeida", pp. 225-240.
[18] Raul D'Amelio (Museum of the City of Buenos Aires): "Exhibitions as collective construction," pp. 243-2549; Tomas Ezequiel Bondone (Higher Institute of Fine Arts "Dr. Figueroa Alcorta"): "One history, one collection. Memoirs of an exhibition," pp. 255-266); Maria Jose Herrera: "Curatorial strategies in the exhibition *En medio de los medios*," pp. 267-286; Ana María Batisttozzi: "Scenes of the 1980s, the culture of return to democracy," pp. 287-298.
[19] Americo Castilla (DNPM / TyPA Foundation): "Notes for: A cultural policy for museums in Argentina," pp. 301-308.
[20] Andrea Giunta (CONICET-UBA / IDAES-UNSAM): "Crisis and Patrimony," pp. 309-328.

Fine Arts sponsored by a private company, speaks for itself about the meaning of art displays to the museums' life and health.

Exhibitions of Argentinean Art 1956-2006. *The convergence of historians, curators and institutions in the writing of history* is definitely an important contribution to knowledge in a field that is just starting to be explored in Argentina, and a call to researchers of different latitudes to participate in the production of knowledge about their respective local histories, visibility strategies, possibilities and obstacles posed to be accepted in the metropolitan areas where the places in culture are assigned and senses are distributed.

PERVIVENCIA DE LA FOTOGRAFÍA

Hortensia Montero



La Fundación de la Cultura Urbana (FCU) en Venezuela realiza desde el año 2001 un programa editorial múltiple, de naturaleza intergénerica, que incluye: colección principal de la Fundación para la Cultura, serie Cuadernos y ediciones especiales. Su empeño se constata en el auspicio de estudios de complejas exploraciones de la realidad, que permiten compartir una concepción coherente acerca de la dimensión cultural en los procesos sociales. Este arduo y especializado trabajo ha permitido a la FCU establecerse como espacio abierto para el conocimiento y la divulgación en el campo del saber.

Ante el volumen *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica,* acuñado con sello del FCU, se corrobora la trascendencia del citado programa de publicaciones. *Fotografiando…* es una compilación de textos de la autoría del investigador cubano José Antonio Navarrete, resultado de sus estudios sistemáticos sobre la fotografía latinoamericana. Sus concepciones sobre el devenir de esa especialidad en la América Latina proponen una historia de la fotografía que intenta razonar acerca de cómo esa expresión "actúa simultáneamente *contra* y *por* el arte, más que en un movimiento contradictorio de enfrentamiento *vs.* claudicación respecto a éste, en formas complicadas y disímiles de colisiones, contactos e intercambios mutuos".

Navarrete aprovecha y contextualiza los diversos conocimientos con vistas a una teorización plural sobre el arte del lente desde una postura crítico-histórica. En un primer grupo de ensayos, problematiza la construcción del campo historiográfico de la fotografía como disciplina, y proyecta un espectro de mayor complejidad al considerar la asunción del registro fotográfico a partir de las nociones de archivo, clase, género y etnia, labor comúnmente asumida desde las consideraciones de orden técnico y sus connotaciones estéticas.

En un segundo bloque, concentra los temas en los cuales la fotografía aborda la estructuración de los imaginarios nacionales en América Latina entre el siglo XIX y comienzos del XX, en relación con las buenas maneras, los retratos nacionales, la emergencia de los modelos identitarios en las campañas etnográficas, arqueológicas y evangelizadoras, y finaliza con su hipótesis del inicio, que se diversifica en distintos textos consagrados a personalidades como Eugenio Courret, Charles D. Fredicks y Muybridge, cuya presencia en distintas localidades del continente coadyuvó a la configuración iconográfica y cultural de esos sitios.

En el apéndice, retoma los enunciados del prólogo en torno al campo de estudios históricos sobre la fotografía, fenómeno originario de la segunda y tercera décadas de la pasada centuria, y reseña diversos esfuerzos de la escena internacional y latinoamericana, tanto desde el punto de vista académico como asociándolos a determinados proyectos expositivos.

La compilación propone –a partir de una rigurosa metodología–, la entrega de un útil instrumento cultural para la sociedad. Tras una seria reflexión, Navarrete incursiona en el imaginario de los creadores latinoamericanos que se mueven entre la recuperación de sus orígenes, la asunción de los experimentalismos europeos y la concreción de un universo particular recreado una y otra vez. Convencido del valor social del arte, recorre nuevos lenguajes artísticos donde luz, color, sentimientos e ideas conforman el arte fotográfico del contexto.

El esfuerzo de la FCU concretó este proyecto editorial, señalado con el número 76, bajo el diseño de la colección de ProduGráfica y el aporte de un equipo de especialistas. *Fotografiando…* fue impreso por Gráficas Lauky, con un diseño de carátula de John Lange mediante una foto de Federico Carlos Lessmann, cuyas relaciones resultan sugerentes. En 222 páginas, y con láminas en blanco y negro, en el muestrario subyacen criterios que tienen sus pivotes en la unidad orgánica entre el método científico, la teoría y la praxis. Para provocar al público, el autor sigue el camino didáctico en la construcción de un saber que parte de la problematización de la realidad y nos conduce a su comprensión y transformación a partir de una mirada aguda y desprejuiciada, que permite disfrutar así de las múltiples aristas del tema que devela. Adscrito a un discurso directo a partir del gusto por una audaz conceptualización, el recorrido aborda conceptos de una dinámica muy particular que dan título a las distintas secciones y definen la estructura interna del conjunto. En la presentación de esta obra, el crítico cubano Félix Suazo apunta al respecto:

> Reconocido como uno de los estudiosos más consistentes del medio fotográfico en el continente, el autor reúne en este volumen un cuerpo de ideas, previamente concebidas para ponencias y publicaciones especializadas, que en esta compilación recobran la coherencia discursiva y conceptual propia de un pensamiento en desarrollo. Se trata de un libro erudito, escrito con sobriedad y precisión documental, cuyos argumentos se erigen sobre una rigurosa metodología.
>
> Y se concreta desde un universo semiótico de profunda raíz teórica, como la existencia de múltiples maneras de reflejar esencias del arte que definen el cauce de la memoria artística. Una publicación que cuestiona viejos tópicos sin fundamento, y sitúa al arte fotográfico en el lugar que merece por su originalidad y pujanza.

Siguiendo la línea de pensamiento aristotélico: "No hay memoria del ahora en el ahora, sino que de lo presente hay sensación, de lo porvenir hay esperanza; de lo pasado, memoria".* La memoria tiene la capacidad de vencer al tiempo y organizar en él, la secuencia y armonía de los sucesos. Precisamente porque la memoria, en especial la escrita, ejerce su poder preponderante sobre el testimonio de efímera permanencia, para socorrer al pensamiento, alzarlo en un paradójico y prodigioso vuelo. Este libro es una de las señales de esa pervivencia. ■

José Antonio Navarrete: *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*, FCU, Caracas, 2009.

* *Sobre memoria y reminiscencia*, citada por Emilio Lledó, "El tiempo y las palabras. Notas para un catálogo", en *La pasión por el libro. Una aventura editorial*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, abr.-may. 2002.

SURVIVAL OF PHOTOGRAPHY
Hortensia Montero

Since the year 2001, the Urban Culture Foundation (FCU) in Venezuela has been implementing an inter-generic multiple editorial program that includes the FCU's main collection, the Cuadernos series special editions. Its endeavor counts on the auspices of profound reality-prying studies that allow for sharing a coherent conception about the cultural scope of social processes. This painstaking and specialized work has given the FCU solid grounds to build on as a space open to knowledge and the spread of that knowledge.

Before the *Photographing in Latin America. Historic Critical Essays*, put out under the FCU seal, lies a chance to bear out the significance of the above-mentioned publishing program. *Photographing…* is a compilation of texts penned by Cuban researcher Jose Antonio Navarrete and based on an array of systematic studies on Latin American photography. His conceptions on the twists and turns this specialty has taken in Latin America suggests a history of photography that tries to reason on an expression that "simultaneously acts against and for the arts, rather than being a contradictory movement of clashes versus capitulations from its own respect, in complicated and different forms of collisions, contacts and mutual exchanges."

Navarrete contextualizes and makes the most of the different knowledge through plural theorization on the art of photography from a critical-historical standpoint. In a first group of essays, he delves into the construction of the historiographic field of photography as a discipline, thus projecting a more complex spectrum by considering the photographic registry from archival, class, genre and ethnic notions –a job commonly undertaken from a view of technical considerations and esthetic connotations.

In a second bloc, he clusters those topics whereby photography addresses the layout of Latin America's national imageries between the 19th and the early 20th centuries with respect to good manners, national portraits, the emergence of identity models in the course of ethnographic, archeological and gospel-pushing campaigns. He wraps things up with his initial hypothesis, one he diversifies in different texts anointed to such boldface names as Eugenio Courret, Charles D. Fredicks and Muybridge, whose presence in parts of the continent helped whip these locations' iconographic and cultural configuration into shape.

In the appendix, he goes back over the forewords' headings as far as the historic studies on photography are concerned, a phenomenon that saw the light of day back in the 1920s and 30s. By doing so, he broached different efforts in the international and Latin American scene from both an academic viewpoint and in association with certain exhibiting projects.

The compilation proposes –on the basis of strict methodology- the provision of a useful cultural tool for society. Following a serious reflection, Navarrete goes into the imagery of Latin American creators who sway between the recovery of their origins, the undertaking of European experimentalisms and the concretion of a particular universe time and again. Convinced of the art's social value, he tours different artistic discourses in which light, color, feelings and ideas make up the context's photographic art.

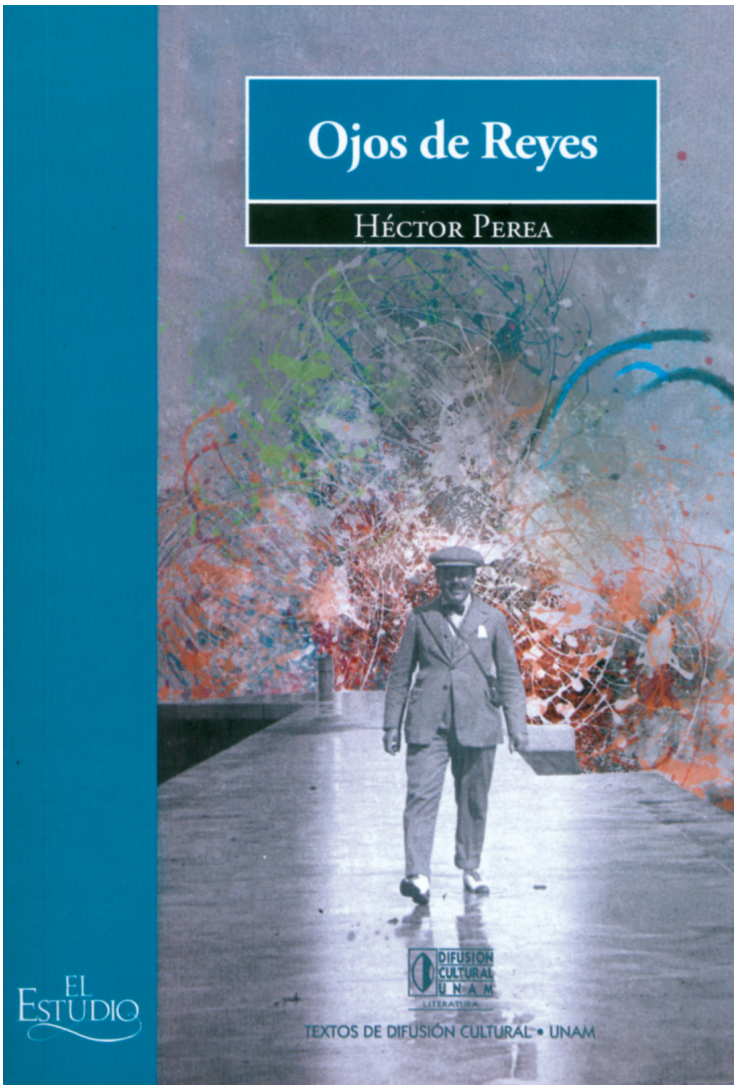
The FCU's effort with this publishing project has really paid off. It's marked with issue 76 under the collection design of ProduGrafica and the contribution chipped in by a team of experts. *Photographing…* was printed by Graficas Lauky with the cover designed by John Lange in which he used a picture of Federico Carlos Lessmann, whose ties are indeed very suggestive. In as many as 222 pages, featuring B&W sheets, the collection underlies a number of criteria that pivot on the organic unit among the scientific method, the theory and the praxis. In a bid to nudge the public, the author sticks to the didactic pathway leading to a kind of knowledge buildup that hinges on the problematic analysis of reality and takes us to the understanding of it and its subsequent transformation through accurate and unbiased vision. This vision, in turn, allows for the enjoyment of the many sides the topic has to offer. Holding on to a straightforward discourse that relies on his liking for bold conceptualism, this grand tour embraces the concepts of a very particular dynamics that eventually names the different sections and defines the inner layout of the whole. In the launch of this masterpiece, Cuban critic Felix Suazo said:

> Recognized as one of the most consistent researchers of photography in the continent, this author culls a body of ideas in this volume, ideas he previously thought up for papers and specialized publications. However, in this compilation they actually acquire discursive and conceptual coherence of their own as heirs of a developing way of thinking. This is an erudite book, written with soberness and documental accuracy, whose arguments stand tall over rigorous methodology.
>
> And it all comes alive from a semiotic universe that grows deep theoretical roots, like the existence of different ways of reflecting the basics of the kind of art that defines the course of the artistic memory. This is a publication that questions a set of hackneyed, groundless topics and puts photographic art right under the limelight this

expression deserves for its originality and advance.

Following up on the Aristotelian thinking: "There's no such thing as current memory in the current times. There's only a hunch of the present; there's hope in the future, and there's memory of the past.* Memory has the ability to overcome time and organize in it the sequence and harmony of the developments. And it's just because memory –especially the written memory– exerts its tremendous influence on fleeting testimony in an effort to save thinking, to toss it into a paradoxical and prodigious flight. This book is one of those signs of that survival.

* *On memory and reminiscence*, mentioned by Emilio Lledo, "Time and Words. Notes for a Catalog" in *Passion for Book. A Publishing Adventure*, National Museum, Queen Sofia Art Center. Madrid, Apr-May, 2002.



OJOS DE ALFONSO REYES

Luis Lorente

Borges que, como todo el mundo sabe, se resistía bastante a la mano suave, escribió un gran elogio sobre Alfonso Reyes; unos versos que podrían ser lo mismo antesala o conclusión del libro publicado recientemente por el mexicano Héctor Perea,* acucioso investigador y coordinador del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Perea comienza su estudio insertando referencias sobre la admiración que despertaban los singulares garabatos en pizarrones y libretas, lo que generó que en el Monterrey de entonces, auguraran al niño Reyes un futuro inequívoco y pleno como pintor. Comenta Perea que, aunque esas primeras señales no fueron atendidas en rigor, nunca el regiomontano se apartó totalmente de ellas. Así, corriendo más el tiempo, Reyes

* Héctor Perea (Ciudad de México, 1953) es también escritor de ficción. Sobre Alfonso Reyes, ha publicado: *La caricia de las formas. Alfonso Reyes y el cine*, y *España en la obra de Alfonso Reyes*. Y curó la exposición itinerante: *Alfonso Reyes: el sendero entre la vida y la ficción,* 2007.

volvería a las artes plásticas mediante el ejercicio de la fotografía y del dibujo. Mas, donde verdaderamente puede hablarse de una relación permanente, esencial, es en su escritura, la que debe ser vista –de acuerdo con Perea–, como una forma de pintar valiéndose de las palabras, con las cuales, sabemos, podía construir imágenes y coloraciones peculiares.

Muestra Perea al Alfonso Reyes que afirma rotundo: "yo creo en la crítica de arte", y que confía en el crítico intruso (el literario), ya sea directamente al comentar la obra de un artista –aún cuando (cito otra vez a Alfonso Reyes): "carezca de ese secundario interés que llamamos el interés técnico"–, o sencillamente en aquellas piezas literarias donde los apuntes refuerzan, de modo tangencial, un ambiente o el carácter de un personaje.

El maestro, imprescindible autor que ejerció influencias en el ámbito literario de toda Hispanoamérica, quien escribió varios géneros y se destacó en el ensayo de inteligencia lúcida, integró el lenguaje de la plástica como parte natural de su quehacer, y quizás por eso pudo realizar esa labor poco común de desmontar o descifrar alusiones a obras de la plástica en textos de ficción.

Héctor Perea analiza esa cualidad de Reyes a partir de varios ejemplos; entre ellos me gustaría destacar uno, el artículo "Vermeer de Delf y la novela de Proust". Vermeer de Delf no sólo vinculado a los personajes Odette y Swann (nos aclara Perea) sino como un catalizador de atmósferas trasladadas, o asimiladas en el ámbito de la novela como santo y seña de Proust y del propio Reyes. Dice Perea:

> Alfonso Reyes consideraba la posibilidad de que Proust nos hubiera dejado una clave en la elección de Vermeer, "ley-motivo" o "manía-rítmica" dentro de la novela, como acompañante mudo de Swann. Pero al mismo tiempo, en la elección de ambos, del novelista y el pintor holandés en función de temas del ensayo, Reyes, repito, lo que también hacía era dar algunas pistas sobre su propio enfoque de la literatura, y en particular de la ensayística.

Ojos de Reyes es un volumen que capta y acopia vislumbres como ésos para privilegiar y enseñar a apreciar otras aristas en la labor del autor de "Ifigenia cruel" y de "Visión de Anáhuac". En este sentido, Perea esgrime armas acerca de la trascendencia del pensamiento del polígrafo en función de las artes, suficientes argumentos como para validar la frase: "En cuanto pongo los ojos en un objeto veo en él cuanto hay", que con toda razón, sustenta el excelente título del libro.

Es apreciable que la búsqueda de Perea rebasa lo meramente puntual; se sustenta en un cruce de información, en reinterpretaciones y profundidades a la altura de las exigencias del propio objeto de estudio. Se abordan y documentan aquí las facetas de Reyes coleccionista, crítico (más bien observador del arte como prefiere llamarle Perea citando a Raquel Tibol), pensador, y parte activa del entorno artístico de su época como escritor y también diplomático, función esta última que le permitió (en sus estancias por varios países) confraternizar o admirar a artistas como Picasso, Portinari, Tarsila do Amaral, Cícero Dias, quienes (junto a coterráneos como Diego Rivera, José Clemente Orozco, Manuel Rodríguez Lozano, Juan Soriano, Julio Ruelas, y tantos otros), tuvieron el privilegio de que sus obras fueran miradas, a veces para ponderar virtudes, para filosofar, descubrir y trasmitir claves de una corriente artística, de un modo de hacer o para enjuiciar el arte, la crítica y sus funciones.

Quisiera incluir un fragmento de un texto que Perea califica con justicia como "anticipo del *performance* multimedia y del ámbito 3D que hoy posibilita el mundo digital". Se refiere al texto "Contra el museo estático", donde Reyes, entre otras muchas ideas interesantes anota ésta: "Queremos quemar los museos y fundar el museo dinámico, el cine de bulto, el filme de tres dimensiones, donde el bordador chino borde tapices chinos, y donde el espectador pueda, si le place, ser también personaje y realizar sus múltiples capacidades de existencia".

Un intenso diálogo es este libro que propone una especie de inteligente anotación de fragmentos temáticos en las *Obras Completas* de Reyes. Y, de algún modo, crea expectativas acerca de la posibilidad futura de reunir en un volumen los textos referidos para regocijarnos con su totalidad; un trabajo que seguramente tendrá en miras el propio Perea, profundo conocedor de la obra y la vida de Reyes.

Es muy gratificante que este libro (y pienso también en esa esperada compilación) vuelvan a hacernos repetir con Borges: "*Sólo una cosa sé. Que Alfonso Reyes/ (dondequiera que el mar lo haya arrojado)/ se aplicará dichoso y desvelado/ al otro enigma y a las otras leyes".* ■

Héctor Perea: *Ojos de Reyes*, Serie El Estudio, UNAM, México, 2009.

THE EYES OF ALFONSO REYES

Luis Lorente

Borges who, as everyone knows, did not pride himself of being condescending, wrote a great praise about Alfonso Reyes; a few verses that could be either the preface or the conclusion of the book recently published by Mexican Hector Perea,* an eager researcher and coordinator for the Philosophical Research Institute's Literary Studies Center of the National Autonomous University of Mexico (UNAM).

Perea starts his study by introducing references of the admiration aroused by Reyes' singular doodles in blackboards and notebooks in the Monterrey of the time, which led some to foretell a promising future for the kid as a painter. Perea comments that even though those first signs were not strictly embraced, he never got fully away from them. Thus, later on, Reyes would go back to the plastic arts through the exercise of photography and drawing. But, it was only in his writings where he established a permanent and essential relation, and which –according to Perea–, should be seen as as a painting method using words, with which, we all know, Reyes was able to create peculiar images and colors.

Perea shows an Alfonso Reyes who would categorically state: "I believe in art critics," and who trusts intrusive (literary) critics, when reviewing the work by an artist, even if –quoting Alfonso Reyes again– "they lack that secondary interest we call technical interest," or just in the case of those literary pieces in which notes incidentally strengthen an environment or the personality of a character.

The master, indispensable author who influenced literature circles in all Hispano-America, who wrote several genres and excelled for his lucid intelligent essays and incorporated the plastic arts language as a natural element into his work, which was perhaps the key to his success in that uncommon practice of decoding plastic art works into fiction texts.

Hector Perea analyzes that quality of Reyes is several of his texts, of which I would like to highlight one in particular, the article "Vermeer van Delft and Proust's novel." Vermeer van Delft not only associated to the characters of Odette and Swann –Perea stresses–, but as a catalyst of atmospheres transferred to or assimilated by the novel as a password of Proust and Reyes himself. Perea says:

Alfonso Reyes considered the possibility that Proust had left us a key when electing Vermeer, "leitmotif" or "rhythmic-mania" in the novel, as Swann's mute fellow traveler. But at the same time, by choosing both the novelist and the Dutch painter as the main topic of the essay, Reyes, I repeat, was also providing some clues about his own view of literature and essay writing in particular.

Reyes' Eyes is a book that captures and collects such signs to acknowledge and at the same time teach the readers to appreciate other artists through the work of the author of "*Ifigenia cruel*" and "*Vision de Anáhuac*." In that sense, Perea unveils the transcendence of the polygraph's thoughts in relation to arts, he puts forward enough arguments as to validate the phrase: "As soon as I set my eyes on an object I can see everything contained in it," which is rightfully held by the excellent title of the book.

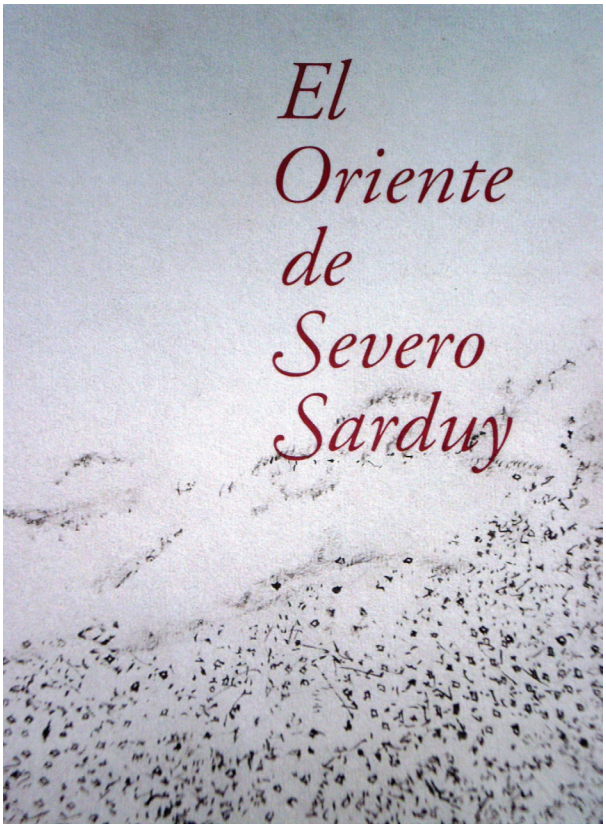
It is worth to highlight that Perea's research goes beyond merely specific facts; it is based on cross reference, re-interpretations, and deep analysis as the subject of study demands. The research pins down and provides examples of Reyes' facets as a collector, a critic (or rather an art observer as Perea prefers to call him while quoting Raquel Tibol), a thinker and an active player in the artistic field of his epoch as a writer and also as a diplomat, the latter allowing him (in his stays in different countries) to fraternize with artists like Picasso, Portinari, Tarsila do Amaral, Cícero Dias, who (along with fellow countrymen like Diego Rivera, Jose Clemente Orozco, Manuel Rodriguez Lozano, Juan Soriano, Julio Ruelas, and so many others) in turn had the privilege to have their works be watched by him, sometimes to extol virtues, philosophize, discover and transmit codes of an artistic trend or a creative style, or to j, critic and their functions.

I would like to include a fragment of a text that Perea fairly describes as "a prelude to the multimedia performance and the 3D environment enabled today by the digital world." He refers to the text "Against the Static Museum," where Reyes, among many other interesting ideas, points out the following: "We want to burn down the museums and found the dynamic museum, the bulk cinema, the three-dimensional film, in which the Chinese embroiderer embroiders Chinese tapestries, and spectators can, if they want to, be a character and perform their multiple abilities of existence."

This book is an intense dialogue proposing a sort of intelligent note made up of thematic fragments in the *Complete Works* of Reyes. And, somehow, it raises expectations about the future possibility of having in a single volume the full texts the author refers to in the book so we can fully enjoy them; a work that Perea has very likely considered, being himself a great connoisseur of Reyes' work and life.

It is very gratifying the fact that this book (and I'm also thinking in that awaited compilation) makes us repeat Borges' words: "*One thing alone I know. That Alfonso Reyes/ (wherever the sea has brought him safe ashore)/ will apply himself happy and watchful/ to other enigmas and to other laws".*

* Hector Perea (Mexico City, 1953) is also a fiction writer. About Alfonso Reyes, he has published: *The caress of shapes. Alfonso Reyes and the movie*; and *Spain in the work of Alfonso Reyes*. He was the curator of the traveling exhibition: *Alfonso Reyes: the path between life and fiction,* 2007.



¿UN TESTIGO FUGAZ Y DISFRAZADO?

Alex Fleites

Lo primero fue el asombro. ¿Severo Sarduy pintor? ¿El novelista de *Cobra* y *De dónde son los cantantes*, el poeta de *Big Bang* y *Mood Indigo*, el colaborador de la mítica revista *Tel Quel*, el pensador que acuñó el término neobarroco en ensayos memorables como *Escrito sobre un cuerpo*, *Barroco* y *La simulación*, que han servido de punto de partida a indagaciones de toda una vida para intelectuales franceses e italianos?

Pues sí, pintor, y uno muy singular dentro del panorama de las artes cubanas. Ya sabíamos que el camagüeyano (1937-1993) había salido de la Isla en los tempranos sesenta del pasado siglo becado por el Gobierno Revolucionario para hacer estudios de pintura en Madrid. Pero hasta ahí. Su vertiginosa y siempre controversial carrera literaria nos hizo olvidar a los admiradores de esta orilla su raigal filiación con la imagen, el signo que antecede a la palabra, el gesto en definitiva.

Y de la poliédrica personalidad del autor de *Pájaros en la playa* habla el volumen *El Oriente de Severo Sarduy*, quien hizo del viaje, de la frecuentación de mundos "exóticos" una práctica artística en sí, pues no se trasladó a esa lejana (para nosotros) zona del planeta como un turista más, ni siquiera como un "descubridor", tampoco como alguien que busca temas o motivos, sino como el ser mimético que fue, para fundirse, travestirse, diluir su yo en el otro, en la alteridad, hasta desaparecer.

Temprano había mostrado su interés por la obra de Franz Kline (1910-1962) y los otros expresionistas abstractos norteamericanos. Incluso llegó a decir que su novela *Gestos* (1963) no era otra cosa que una manifestación de *action writing*, en directa alusión al método pictórico conocido como *action painting*, que caracterizó a ese movimiento. Se piensa que Sarduy llegó al arte chino y japonés a partir de Kline, aunque este mismo artista negó en repetidas ocasiones cualquier relación entre el mundo asiático y su obra de trazos muy semejantes a los caligráficos.

He aquí unos pequeños fragmentos del poema "Páginas en blanco (cuadros de Franz Kline)",[1] donde sale a flote ese sustancial vínculo con el vacío, característico de la pintura china clásica:

[1] *El Oriente...,* p. 51.

I Wax Wing

No hay silencio
sino
cuando el Otro
habla
(Blanco no:
colores que se escapan
por los bordes).
Ahora
que el poema está escrito.
La página vacía.

V Zinc Door

Abierta no,
entrejunta.
Esa ranura mira.
Detrás de lo blanco,
blanco.
Ahora el silencio.
Las paredes se cuartean.
El cuarto desmoronado,
navega. Y ese brillo.
La puerta transparente.

Otro pintor que signó el camino de Sarduy antes de llegar al Oriente fue Mark Rothko. La superposición entre el rojo (color al que le confería propiedades curativas) y el naranja, tan frecuentada por este expresionista, luego el cubano la encontraría en las túnicas de los monjes tibetanos, algo que para él no podía ser mera casualidad, sino una suerte de vasos comunicantes entre el Occidente y el Oriente esencial.

Entre 1961 y 1978, Severo Sarduy viajó repetidamente a Turquía, Marruecos, India, Túnez, Indonesia, Irán, Argelia y Sri Lanka. Y viajamos con él a través de sus informes, crónicas, dibujos y cartas cargados de vivencias, y hasta buceando en su literatura misma (la novela *Cobra*). Lo apasionó el budismo, tan cercano a su concepción mínimal del arte, y las diversas religiones de la India. Y todo ese conocimiento, adquirido desde una perspectiva inevitablemen-

te occidental, lo confrontó, tal como un espejo que refleja a otro, con las concepciones religiosas de origen afrocubano que conocía de primera mano. Alejándose de su isla, su Camagüey natal, logró una perspectiva más universal y abarcadora que, contrario a lo que pudiera creerse, fijó más las raíces en el terreno de por sí cenagoso de su identidad. "Sarduy se aleja para estar más cerca".[2] Logró lo que Julián del Casal, otro de nuestros poetas colosales del siglo XIX, nunca pudo alcanzar: conocer el Oriente más allá de porcelanas y grabados. Casal, en cierta medida, era un escapista. Severo lo fue en toda la línea. A donde quiera que llegara, el artista se hacía retratar con la indumentaria del país, en un gesto no exento de frivolidad que él intentaba validar de esta forma: "Para que todo signifique hay que aceptar que me habita no la dualidad, sino una *intensidad de simulación* que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación".[3]

Al desconocimiento de Sarduy pintor contribuyó decididamente su renuencia a exhibir. No es hasta 1990, cuando ya se le había diagnosticado el SIDA, que realiza su primera muestra personal: *Tableaux manuscripts*, en la Galería "Nina Davidov", de París. Un año después, trabajos suyos son incluidos en la exposición colectiva *L'écrit et le signe, autour de quelques écrivains*, preparada por el Centro "Georges Pompidou". Y en 1993, a pocos meses del deceso, inaugura la segunda exhibición de su obra reciente, también en la Galería "Davidov", institución que cedió los derechos de reproducción de las piezas de Sarduy que se muestran en *El Oriente...*

Sobre esta arista de su trabajo creativo Sarduy reflexionó en más de una ocasión. Incluso llegó a decir que nunca sabía qué saldría primero cuando se sentaba a la mesa de trabajo, si la imagen o la palabra. En el caso de la pintura, asumía el oficio como un mantra, sólo que la repetición no era el consabido *om mane padme hums,*[4] sino la sucesión de trazos o puntos infinitos, en un intento –¿de Sísifo?– por emular al cosmos:

> La vocación del cuadro es también la fluorescencia del color. Se van acumulando, como en la escritura, minúsculos signos, trazos casi invisibles, la huella de la tinta china y el pincel más fino que existe [...]. O bien es el rojo, distintos rojos que se resumen en uno aparentemente unido y en realidad atravesado de venas, de texturas: escarlata, carmín, granate, japonés claro, napthol, Oriente".[5]

No obstante su diseño *coffee table* y sus numerosas páginas, *El Oriente...* demanda una lectura ininterrumpida. En él hallamos ensayos tan medulares como el de Roberto González Echevarría ("La ruta china de Severo Sarduy"), donde el estudioso se detiene en los contactos liminares del cubano con la inmigración china a la Isla; e incluso se fabula con un posible ascendiente asiático entre las muchas sangres que confluyeron, en feliz mestizaje, en el narrador y poeta. Por su parte, Andrés Sánchez Robaina rastrea las influencias y "préstamos" del Oriente en la obra lírica de Severo; Jaime Moreno Villareal habla de la producción gráfica y pictórica, y François Wahl, su compañero en vida, fija las pautas para la mejor comprensión del viajero, sus motivaciones, sus expectativas ante cada desplazamiento, las huellas inmediatas de las culturas "develadas" en su propio quehacer creativo.

Juan Goytisolo ("Severo Sarduy: una necesaria relectura"), José Lezama Lima ("Cartas a Severo Sarduy") y Guillermo Cabrera Infante ("Sobre una tumba, una rumba"), son otros de los autores cuyos textos se suman a los de Gustavo Guerrero, Nelda del Castillo y Rubén Gallo en la conformación del retrato plural de Sarduy.

La sección "Catálogo" está conformada por reproducciones de piezas originales de cultura oriental recogidas por Sarduy y François Wahl en sus numerosos recorridos por esa región geográfica, tales como tabletas de oración tibetanas, objetos indonesios de adivinación, piedras votivas nepalesas, estatuillas de bronce de la India y tablas de escritura marroquí, entre otras. También en ese apartado se reúne una importante iconografía de Severo en diferentes etapas de su vida, y de su obra plástica.

Completan la entrega una antología de textos de Sarduy sobre el Oriente (impresiones de viaje, poemas, artículos, fragmentos de entrevistas), una relación de sus viajes, la bibliografía exhaustiva de toda su obra publicada oficialmente y la imprescindible cronología (debida a Tania Pagola), de obligada consulta en lo adelante para quienes se interesen por la vida y obra del autor de *Un testigo fugaz y disfrazado*.

Todas estas razones hacen más que recomendable la lectura de *El Oriente de Severo Sarduy*, edición al cuidado de Gustavo Guerrero y Xosé Luis García Canido.

La gráfica y la pintura de Severo Sarduy demandan un justo e inmediato reconocimiento sobre todo en Cuba, donde desde hace décadas se le tiene –que no es poco– por un escritor de primera línea. ■

El Oriente de Severo Sarduy, Instituto Cervantes, Madrid, 2009.

[2] Gustavo Guerrero, en introducción a la edición crítica de *Obras Completas de Severo Sarduy*, Colección Archivos, ALCA, Madrid, 1999.
[3] *El Oriente...*, p. 160.
[4] Expresión que sirve de piedra angular al budismo tibetano, y que debe ser repetida constantemente por los fieles, como una especie de conjuro contra todos los males. Aproximadamente su traducción vendría a ser: "alabada sea la flor en el loto".
[5] *El Oriente...,* p. 184.

A FLEETING AND DISGUISED WITNESS?

Alex Fleites

Amazement came first. Is Severo Sarduy a painter? The novelist who wrote *Cobra* and *Where We Come From*, the poet of *Big Band* and *Mood Indigo*, the collaborating writer of larger-than-life magazine *Tel Quel*, the thinker who coined the term *neo-baroque* in memorable essays like *Paper on a Body, Baroque* and *Simulation* that have served as steppingstones for lifetime inquiries made by both French and Italian intellectuals?

Well, that's right, and he's quite a peculiar one within the panorama of the Cuban arts. We did know the Camaguey-born artist (1937-1993) had left the island nation in the early 1960s with a scholarship in a Madrid painting school arranged by the Revolutionary Government. But that was it. His fast-paced and always controversial literary career made his admirers from this side of the shore forget about his enrooted affiliation with imaging, the sign that comes before word, just the gesture.

And about the many-sided personality of the author of *Birds on the Beach* speaks the book entitled *The East of Severo Sarduy*, the man who turned the journey to exotic world into an artistic practice per se, because he didn't move to that faraway –for us– part of the planet as just another sunbather or as a "discoverer" or as someone looking for themes and motifs, but rather as a mimetic being who went there to melt into his other self with supreme haughtiness until he eventually vanished.

He has soon showed interest in the work of Franz Kline (1910-1962) and the other American abstract expressionists. He even said that his novel *Gestures* (1963) was nothing but a good expression of what *action writing* was all about, thus directly alluding to the pictorial method known as *action painting* that widely marked that movement. It's thought that Sarduy discovered Chinese and Japanese art by the hand of Kline, though this same artist rebuffed time and again any ties between the Asian arts and his work so full of calligraphic traces.

These are small fragments of the poem entitled *Blank Pages (Franz Kline's Squares)*,[1] where this substantial linkage with emptiness –so commonplace on Chinese classical painting:

I Wax Wing

There's no silence
Only when
The Other one
Speaks
(No white:
Colors that flee
Off the edges)
Now
That the poem is written
The blank page.

V Zinc Door

Not open,
But ajar
This cracks looks
Behind the white,
White
Now the silence
The walls cracks
The room crumbles,
It sails. And that brightness
The see-through door.

Another painter who followed in Sarduy's footsteps before getting to the East was mark Rothko. The overlapping of red –a color he believed it had healing powers– and orange –so commonly used in Cuba's expressionism– was something this Cuban artist found in the robes of the Tibet monks. To him, this was not a random shot across the bow, but rather some sort of communicating vessels between the West and the essential East.

Between 1961 and 1978, Severo Sarduy traveled repeatedly to Turkey, Morocco, India, Tunisia, Indonesia, Iran, Algeria and Sri Lanka. And we traveled with him through his reports, chronicles, drawings and letters teeming with experiences, even diving into his own novels, like *Cobra*. He was passionately drawn to Buddhism –so close to his minimal conception of the arts– and to India's many religious expressions. And all this knowledge, acquired from the inevitable Western perspective, confronted him like a mirror reflecting another mirror by the hand of African-Cuban religious conceptions he knew so well. Moving away from his island nation, from his native Camaguey, he managed to have a more universal and embracing perspective that, contrary to what could have been believed, made his roots grow deeper into the swampy terrain of his own identity. "Sarduy moves farther just to be closer."[2] He achieved what Julian del Casal, just another of our colossal 19th-century poets, never attained: to know the East far beyond porcelain and engravings. In a way, Casal was an escapist. Severo was one all along the way. Wherever he arrived in, the artist had pictures of him taken, wearing the traditional garments of the new location in a gesture –not stripped of sheer frivolity– he turned to time and time again. "To make things count, you need to accept that I'm not inhabited by dualism, but by an *intensity of simulation* that constitutes its own self, outside of the things that bind you. What do you simulate? Simulation."[3]

The unknowingness of Sarduy as a painter was fanned by his staunch rejection to exhibit. It wasn't until 1990 –the year he was diagnosed with AIDS, when he put up his first individual exposition: *Tableaux manuscripts*, at the Nina Davidov Gallery in Paris. A year later, some of his works were included in the *L'écrit et le signe, autour de quelques écrivains* collective exhibit prepared by the Georges Pompidou Center. In 1993, a few moths before his decease, he took the wraps off a second display of his latest works also at the Davidov gallery, which transferred the reproduction rights of the Sarduy's pieces shown in *The East...*

Sarduy reflected more than once on this facet of his creative work. He even said that he never knew which would come

[1] *The East...*, page 51.

[2] Gustavo Guerrero, on introduction to the critic edition of *Complete Works of Severo Sarduy*, Archivos Collection, ALCA, Madrid, 1999.

[3] *The East ...*, page 160.

first when he sat at his working table, if the image or the word. In the case of painting, he assumed the craft as a mantra, only that the repeat was not the usual *om mane padme hums*[4] line but a succession of strokes or infinite dots, in an attempt –by Sisyphus?– to emulate the cosmos:

> The painting's calling is also the fluorescence of the color. They start mounting up, like writing, little tiny signs, nearly invisible strokes, the mark of the Chinese ink and the finest paintbrush that ever existed [...]. Or perhaps it's the red, different shades of red overlapping into an apparently single one that is actually plowed through by texture: scarlet, carmine, deep-red, light Japanese, napthol, The East."[5]

In spite of its *coffee table* design and its several pages, *The East...* calls for a non-stop reading. We find in it fundamental essays as that by Roberto Gonzalez Echeverria (*The Chinese route of Severo Sarduy*), where the scholar dwells on the Cubans' preliminary contacts with the Chinese immigration into the island; he even fantasizes with a possible Asian ancestor that could be part of so many bloods that mixed in the miscegenation, for the better, of the narrator and poet. On his part, Andres Sanchez Robaina traces the influences and "loanwords" of the East in Severo's lyric work; Jaime Moreno Villareal speaks about graphic and pictorial production, and François Wahl, his partner in life, sets the guidelines for a better perception of the traveler, his motivations, his expectations with every journey, the immediate footprints of cultures "unveiled" along his own creative work.

Juan Goytisolo ("Severo Sarduy: a necessary rereading"), Jose Lezama Lima ("Letter to Severo Sarduy") and Guillermo Cabrera Infante ("On a grave, a rumba"), are other writers whose texts add to those by Gustavo Guerrero, Nelda del Castillo and Ruben Gallo in the conformation of Sarduy's plural portrait.

The Catalogue section is made up by reproductions of original pieces of the Eastern culture collected by Sarduy and François Wahl during their several trips across that geographical region. These include Tibetan prayer tablets, Indonesian divination objects, Nepalese votive stones, bronze statuettes from India, Moroccan writing tables, among others. The section includes as well an important iconography of different stages of Severo's life and artwork.

The issue is completed with an anthology of texts written by Sarduy about the East (trip notes, poems, articles, interviews abstracts), a list of his travels, the thorough bibliography of his officially published works and the indispensable chronology (owed to Tania Pagola), which is a must for those interested in the life and work of the author of *A fleeting and disguised witness*.

For all these reasons, reading *The East of Severo Sarduy,* edited by Gustabo Guerrero and Xose Luis Garcia Canido, is more than recommended.

Severo Sarduy's graph and painting were calling for fair and immediate recognition especially in Cuba, where he has been considered for decades –which is not a short time– as a top-class writer.

[4] Expression used as a cornerstone in Tibetan Buddhism, and which must be constantly repeated by the faithful as a sort of spell against the evil. It is approximately translated as: "praise be to the flower in the lotus."

[5] *The East ...*, p. 184.

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

Arte en Casa

ARTÍCULOS UTILITARIOS Y DECORATIVOS

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

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.

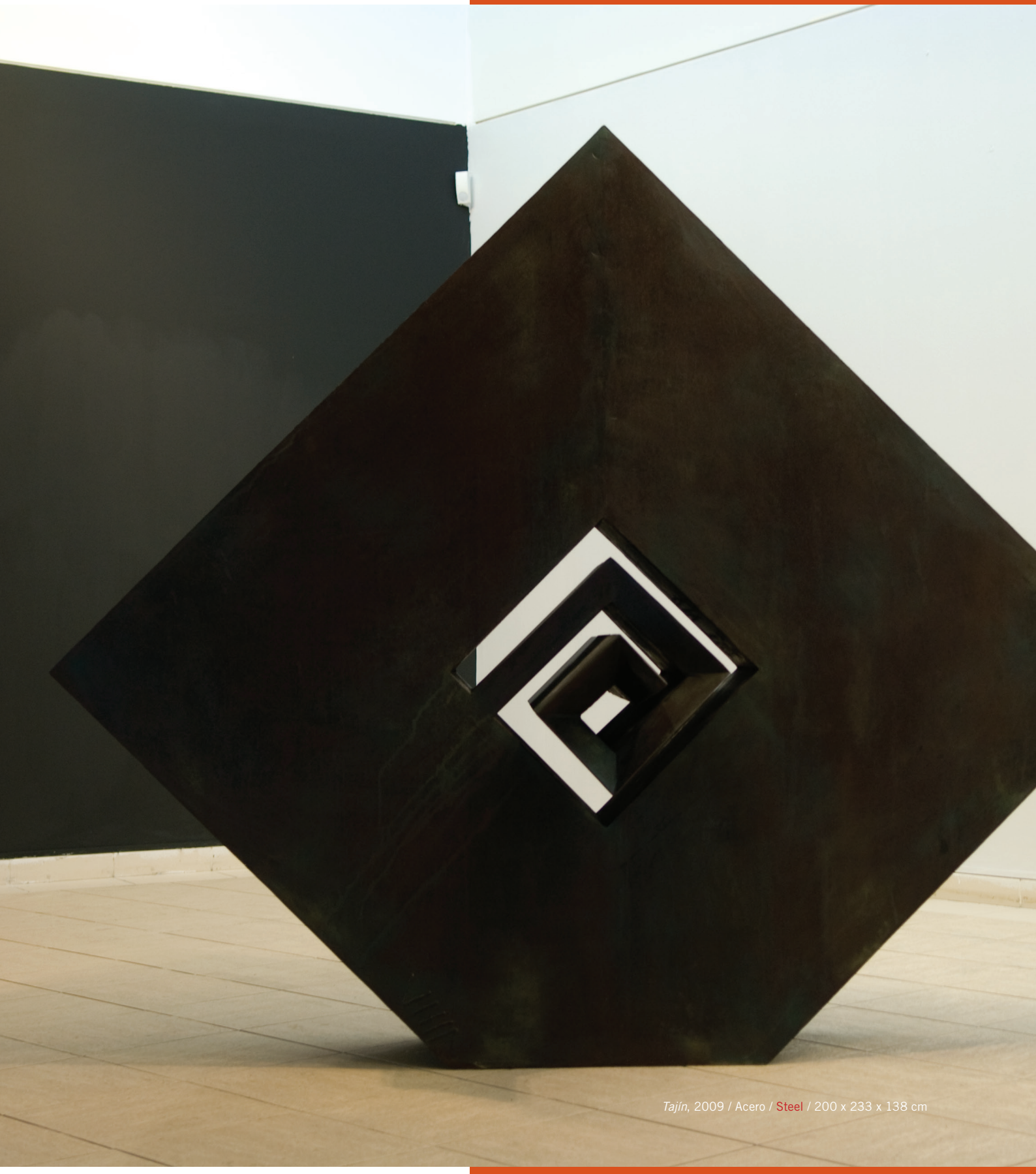
División Importadora, Distribuidora y Exportadora
10 Años
Comercial Lauros
Artex

Calle 86 No. 524 e/ 5ta B y 7ma,
Playa, C. de La Habana.
Telf.: +537 204 9135-36
204 9140 al 43
Fax: +537 204 9157
Email: clauros@clauors.artex.cu

Collage Habana
GALERÍAS DE ARTE
FONDO CUBANO DE BIENES CULTURALES

SAN RAFAEL NO. 103, ENTRE CONSULADO E INDUSTRIA / CENTRO HABANA
TEL.: +537 866 94 88 / +537 866 37 93
artes_plasticas@fcbc.cult.cu

MARIO PELEGRÍN
St., 2008
Óleo sobre lienzo



Tajín, 2009 / Acero / Steel / 200 x 233 x 138 cm

MIGUEL BARNET

una aventura de la transfiguración

josé villa

An Adventure of Transfiguration

¿QUIÉN ES EL AUTOR DE ESTA IMPONENTE MUESTRA?

Pues el autor es una persona casi hermética, pero de profunda elocuencia interior. Formado en Europa, principalmente en la Checoslovaquia socialista, y nacido en la hospitalaria y cimbreante ciudad de Santiago de Cuba, José Villa Soberón, posee cualidades muy singulares para la escultura, una de ellas, creo que la principal, es que observa todo lo que le rodea con pupila aguzada y analítica. Lo otro es que es dueño de una sensibilidad creadora de absoluta autenticidad. Seguro, inconfundible, su universo se traslada de la figuración subjetiva al abstraccionismo concreto. Todo en función de un quehacer que alienta aventuras de transfiguración pletóricas de elementos inconfundibles y personales, evocadores de clásicos signos como la espiral y las grecas. No es difícil interpretar el suntuoso mundo de metáforas del artista, ni su discurso intelectual. Villa siempre da una respuesta al misterio

WHO IS THE AUTHOR OF THIS INCREDIBLE EXHIBIT?

The author is an almost hermetical person, but with a deep internal eloquence. He was basically trained in Europe, mainly in the socialist Czechoslovakia, and was born at the hospitable and swaying city of Santiago de Cuba. José Villa Soberón has unique qualities for sculpture, and one of them which I consider to be the most important, is that of observing everything around him with a sharp and analytical pupil. The other thing is that he owns a creative sensibility of an absolute authenticity. Confident, unmistakable, his universe moves from subjective figuration to concrete abstraction. All in accordance to a doing that encourages transfiguration adventures full of distinctive and personal elements, reminiscent of classic signs such as the spiral and the frets. It is neither difficult to interpret the sumptuous world of metaphors of the artist nor his intellectual dis-

course. Villa always gives an answer to the mystery of life. He explores that porous cavity of the human species where the fairies of the spirit reside in an impossible arcane. It is an inquiry to the essence of man and his ancestral tribulations. Classical codes that the artist takes as his owns to give us a repertoire of symbols that speak for themselves, it is liberation of subterranean energy materialized in olive-colored steel and in the virile forms of movement. There are just a few Cuban sculptors who are

capable of expressing that dimension of being without mannerism or artificiality. Only an artist like him can give such lightness to the most solid and consistent materials he uses. Villa's pieces do not fit into a museum; Villa's pieces are opened to the world as a crater, they talk with Theseus and Goliath, they go far beyond the meridian of Greenwich, they are Wagnerian, they seduce and perturb the viewer's mind, they do not belong to this earthly and prosaic world.

I'm talking, just to make it clear, about Mutantia, his latest exhibition.
No, they do not fit in the museum, no matter how much he might wish it, they get out of their own armor, they do not fit in academic classifications or in those of beauticians. How to explain the extraordinary, the air, the virile and tender elegance once the artist succeeds with the most severe materials, the purest resources... How to define the appropriation of nature through human history in mutant spirals and frets suggestive and classicists? *What uneasiness, what restlessness transmits these forms devoid of mannerisms but sensual in its undeniable erotic power and civil discourse?*

Laconic, maybe, reminiscent of anthropological currents, without artifice, as its author, Mutantia shows a lyrical visitation to the roots.

Multiple rings of multiple lives; descent into the caves, ascension to the zenith. *Now I will contradict the wise critics.*

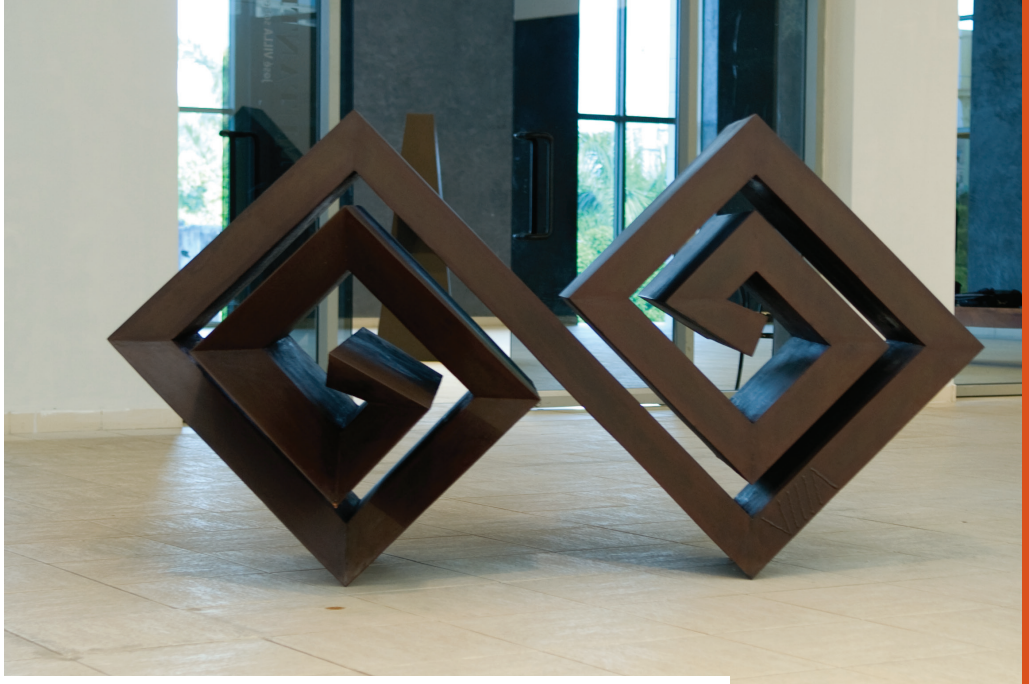
The work presented by Jose Villa Soberón in the halls of the Fine Arts Museum has little or nothing of abstract. The abstraction seen as an assumption of the concrete is not more than an alibi.

The pieces of this sculptor are forms of spirit, primogenial outcries, gasps of the planet, direct signs of historic warp worn out with eroticism and majesty. Inviolable marriage of metal and promethean fire, signs of the time when the landscape claims for toughness. The presumptively abstract work of Villa reveals the artist's inner explosion, the painful edge of his chisel, his quiet courage. The old questions, the ancestral fears, the certainty of an ethical conduct and the mounting of a contemporary cultural construction make of *Mutantia* a lesson that while compact in its structure is far from being academical. *Come you all to see how a pyramid is done.* Come you all to talk to the matter, with Mother Teresa of Calcutta, mute in her concentration, and with the Knight of Paris and its futile small papers, with Antonio Gades and John Lennon, they are true abstractions of the artist on a theme, variations of a human spiral, appropriations of the smoke; the rest, what is inside the Fine Arts Museum, is a hit in the middle of the chest with a mass of concrete. A call to perfection and taste, to sobriety and to the most hieratic composure.

December 2009

Vista panorámica de la exposición *Mutantia*
Museo Nacional de Bellas Artes / ciudad de La Habana
Panoramic view of the *Mutantia* exposition / National Museum / Havana

Atrio, 2009 / Acero / Steel / 250 x 177 x 140 cm



Grecas, 2009 / Acero / Steel / 169 x 207 x 110 cm

de la vida. Explora esa cavidad porosa de la especie humana donde residen los duendes del espíritu en un arcano inasible. Es una indagación a la esencia del hombre y sus ancestrales tribulaciones. Códigos clásicos de los cuales el artista se apropia para entregarnos un repertorio de símbolos que hablan por sí mismos; liberación de energía subterránea que se materializa en el acero patinado y en las formas viriles del movimiento. Pocos son los escultores cubanos que alcanzan expresar esa dimensión del ser sin manierismo ni artificialidad. Sólo un artista como él puede otorgarle esa levedad a los más sólidos y consistentes materiales que emplea. Las piezas de Villa no caben en un museo; las piezas de Villa se abren al mundo como un cráter, dialogan con Teseo y Goliath, sobrepasan el meridiano de Greenwich, son wagnerianas, seducen y perturban la mente del espectador, no son de este mundo terrenal y prosaico.

Estoy hablando, aclaro, de *Mutantia,* su más reciente exposición.

No, no caben en el Museo, por mucho que él lo desee, se salen de su propia armadura, no caben tampoco en clasificaciones académicas ni esteticistas. ¿Cómo explicar lo descomunal, el empaque de ellas, esa elegancia viril y tierna a la vez que el artista logra con los más severos materiales, los recursos más puros… ¿Cómo definir esa apropiación de la naturaleza a través de la historia del hombre en espirales mutantes y grecas sugerentes y clasicistas?

¿Qué intranquilidad, qué desasosiego trasmiten esas formas carentes de manierismos pero sensuales en su innegable fuerza erótica y su discurso civil?

Lacónica quizás, evocadora de corrientes antropológicas, sin artificios, como su autor, *Mutantia* muestra una lírica visitación a las raíces.

Múltiples anillos de múltiples vidas; descenso a las cavernas, ascenso al cenit.

Ahora voy a contradecir a los sesudos críticos.

La obra que José Villa Soberón llevó a las salas del Museo de Bellas Artes nada o muy poco tienen de abstractas. La abstracción vista como asunción de lo concreto no es más que una coartada.

Las piezas de este escultor son formas del espíritu, clamores primigenios, estertores del planeta, directas señales de la urdimbre histórica transidas de erotismo y majestuosidad. Nupcias del metal inviolable y el fuego prometeico, signos del tiempo cuando el paisaje reclama la dureza.

La obra presuntamente abstracta de Villa delata la explosión interior del artista, el filo doloroso de su cincel, su callado coraje.

Las preguntas antiguas, los miedos ancestrales, la certidumbre de una conducta ética y el montaje conceptual de una construcción cultural contemporánea hacen de *Mutantia* una lección que aunque compacta en su estructura nada tiene de académica.

Vengan todos a ver cómo se hace una pirámide.

Vengan todos a conversar con la materia y también con Madre Teresa de Calcuta, muda en su recogimiento, con el Caballero de París y sus papelitos fútiles, con Antonio Gades y John Lennon; ellos sí son abstracciones del artista sobre un tema, variaciones de una espiral humana, apropiaciones del humo; lo otro, lo que está en el Museo de Bellas Artes es un golpe en medio del pecho con una masa de concreto. Un llamado a la perfección y al gusto, a la sobriedad y a la más hierática compostura.

Diciembre 2009

PRESENTAN EN LA HABANA

los números 4 y 5 de Arte por Excelencias

Issues 4 and 5 of Art by Excelencias *Magazine Presented in Havana*

LA PRESENTACIÓN DE LOS NÚMEROS 4 Y 5 DE LA REVISTA *ARTE por Excelencias* fue también la ocasión para celebrar el día de la prensa y festejar el primer año de trabajo de la publicación impresa y de su semanario digital.

Las palabras de presentación estuvieron a cargo del crítico y ensayista Rufo Caballero, quien afirmó acerca de la revista: "resulta impresionante por el alcance geoestético y temático, su interés en pensar a América y el Caribe como un espacio democrático y complejo, sin exclusiones odiosas y parcialidad hacia una u otra visión sobre las estéticas o la afluencia de la cultura en nuestros países".

"Es impensable hoy una revista provinciana, aldeana, que no interactúe, que no dialogue con el otro en forma desprejuiciada, que no tome en cuenta la multiplicidad cultural. *Arte por Excelencias* acomete esta totalidad fragmentada, por decirlo de alguna forma, sin sensacionalismo, sin amarillismo, sin frivolidad", declaró en otro momento de su intervención en la que puso de manifiesto el prestigio que ha ido alcanzando la publicación y la heterogeneidad de miradas y puntos de vista que ha logrado convocar en apenas cinco ediciones.

En la celebración estuvieron presentes el escritor Roberto Fernández Retamar, Presidente de la Casa de las Américas, los artistas Nelson Domínguez (Premio Nacional de Artes Plásticas), Zaída del Río, Manuel López Oliva, Lesbia Vent Dumois, Alicia Leal, Juan Moreira, Pedro Abascal, Ever Fonseca, Rigoberto Mena, Nadal Antelmo, José Fuster, las académicas y críticas de arte Adelaida de Juan y Luz Merino Acosta, entre otros destacados artistas e intelectuales colaboradores de los dos últimos números.

THE PRESENTATION OF ISSUES 4 AND 5 OF THE *ART BY Excelencias* magazine served as the perfect occasion to observe the day of the press and celebrate the first year of this printed publication and its digital weekly supplement.

The keynote speech was made by art critic and essayist Rufo Caballero, who said how amazing "it is to see this magazine's geo-esthetic and thematic scope, its interest in thinking of Latin America and the Caribbean as a democratic and complex space, without incurring in hateful exclusions and leaning trends toward a particular vision on esthetics or the way culture flows in our countries".

"It's so hard to believe that anyone could bar a provincial, village-oriented magazine from interacting or dialoguing in an unbiased fashion, from taking into account cultural multiplicity. *Art by Excelencias* takes on that fragmented reality –just to put it this way– without any trace of sensationalism, tabloid gossiping or frivolity", Mr. Caballero added in another moment of his speech as he underscored the prestige this publication has been achieving, let alone the multitude of glimpses and standpoints it has managed to muster up in just five issues of existence.

Writer Roberto Fernandez Retamar, President of Casa de las Americas, artists Nelson Dominguez (National Fine Arts Prize), Zaida del Rio, Manuel Lopez Oliva, Lesbia Vent Dumois, Alicia Leal, Juan Moreira, Pedro Abascal, Ever Fonseca, Rigoberto Mena, Nadal Antelmo, Jose Fuster, academicians and art critics Adelaida de Juan and Luz Merino Acosta, among other boldface names of the arts and some collaborating writers of the past two issues, also attended.

Rufo Caballero

Arte x Excelencias en Zona MACO

Art by Excelencias in

COMO PARTE DE UNA ESTRATEGIA DE INSERCIÓN Y legitimación internacional, Jorge Gómez de Mello, Director Comercial de Arte Excelencias, participó recientemente en la Feria Zona MACO (México-Arte contemporáneo) en representación de *Arte por Excelencias*. Según declaraciones hechas a nuestra redacción, el *stand* reservado para la revista despertó gran interés entre el público y los especialistas. Varios artistas, críticos de arte, galeristas y editores, elogiaron la calidad de impresión de los ejemplares, el nivel de las obras y los textos publicados.

Arte por Excelencias compartió espacios con publicaciones de alto reconocimiento mundial como *Art Nexus, Arte al límite, Arte al día* (edición México) y *Exit Express*.

AS PART OF AN ENGAGEMENT AND LEGITIMIZATION strategy worldwide, Jorge Gomez de Mello, marketing director of the Art Excelencias Project, attended recently the Zona MACO Fair (Mexico-Contemporary Art) as representative of *Art by Excelencias* magazine. Staff members from our newsroom learned the magazine's booth lured both experts and the public. A number of artists, art critics, gallery owners and editors praised the publication's quality printing, the level of the artworks and the texts.

Art by Excelencias shared the limelight with such other world-class magazines as *Art Nexus, Arte al Limite, Arte al Dia* (Mexico's issue) and *Exit Express*.

Palabras

POR

José Antonio Portuondo

Está muy bien que la primera exposición de Pintura y Escultura al aire libre, que organiza un grupo de jóvenes artistas, se efectúe a la sombra de la estatua de Albear. Porque el viejo ingeniero—buen patrón de los artistas—hace ya lustros que se afana en copiar las espiendideces pectorales de la dama que, a sus pies, le otorga, representando a la ciudad, los lauros que merecen sus esfuerzos generosos por servirnos agua... alguna que otra vez.

Por este reconocimiento del patrocinio artístico de Albear, que patentiza en ellos un finísimo sentido del humor, merecen aplausos entusiastas los expositores Carmen Herrera, Helio Armenteros, Pedro F. Mantilla, Arturo Robinson y Cundo Bermúdez. Y más aun porque entendieron el deber de su tiempo: devolver a la calle y a la plaza que lo engendran, el caudal de la cultura y del arte. Su gesto, entre nosotros, significa la más limpia y noble insurgencia contra el aristocratismo falso de las capillitas y la quietud adocenada de las academias. Es salir a la calle donde están la vida y su diaria tragedia, para decirle al hombre anónimo de ella, primero, esta voz de sus lienzos y de sus esculturas que es la de su primeriza inconformidad y su evasión adolescente, para luego, nutridos del anhelo que se remanza en las plazas con la impaciencia y la angustia de todos, dotar a sus pinceles de un nuevo matiz y de un nuevo ritmo a sus esculturas, capaces de interpretar esta ansia nueva que nos enciende a todos.

Cabezas finas que prueban el talento de Pedro P. Mantilla; evasión y remanzo en el azul intenso de Arturo Robinson; búsqueda afanosa en las tallas de Carmen Herrera; parda tragedia campesina que quiere decirnos ya lienzo acertado de Helio Armenteros; afán de superar la línea cuidada de las academias, ascensión empeñosa—de la bailarina al buen retrato—de Cundo Bermúdez... Lucha: agonía. El alma en agonía de las calles dará después, en recompensa, a estos jóvenes artistas que le trajeron su primera voz, el color y el ritmo de un mundo que se forja en sus entrañas desgarradas por la angustia.

José Antonio Portuondo.

ESCULTURA

CARMEN HERRERA

1.—FORJADOR.
2.—CRISTO... (Talla directa en Caoba).
3.—¿VENCIDOS?
4.—RETRATO.
5.—BANISTA.

PEDRO P. MANTILLA

Catálogo de la artista / The artist's catalog / 1936

finally unearthed

CARMEN HERRERA

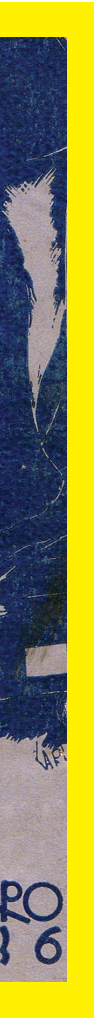
AL FIN DESCUBIERTA

LA PINTORA QUE PRESENTAMOS AHORA ES UNA ANTIGUA referencia en mi archivo, a pesar de que la prensa internacional y el mercado de arte anunciaron con bombo y platillo, en el pasado 2009, el "sensacional descubrimiento" de Carmen Herrera.

Abrí su expediente en 1975. Era un pequeño recorte de la revista de arte norteamericana *ArtNews* donde se anunciaba una exposición de la artista en la Galería Sudamericana, de Nueva York, en 1956. Ante mi insistencia, algunos amigos

THE PAINTER WE'RE PRESENTING NOW IS AN OLD REFERence in my archives, despite the fact that the international press and the art market ballyhooed in 2009 the "sensational discovery" of Carmen Herrera.

I opened her file in 1975. It was a small scrap from *ArtNews*, an American art magazine, that announced the grand opening of the artist's exhibit at the South American Gallery in New York back in 1956. Thanks to my insistence, some friends sent me catalogs, scraps, pictures and so I pieced



enviaron catálogos, recortes, fotos, y fui conformando un conjunto, no muy numeroso, que lograba al menos mostrar diferentes aspectos de la actividad artística de Carmen Herrera en Nueva York donde reside desde 1939.

Con algo más de investigación acudieron las sorpresas. Su nombre aparecía en el catálogo de la *Primera exposición de arte moderno*, realizada en los Salones del Centro de Dependientes, La Habana, entre marzo y abril de 1937, sin embargo, aún no encontrábamos a la pintora sino a una escultora que exhibía un "Cristo" tallado en caoba. Por si fuera poco, descubrimos que también había participado, días antes, en la *Primera exposición de pintura y escultura al aire libre*, en el parque de Albear. Precisamente, en el texto del catálogo, firmado por José Antonio Portuondo, aparece la primera mención conocida de su obra: "búsqueda afanosa en las tallas de Carmen Herrera". Aún pudimos retroceder más, hasta 1933 y encontrar, la que parece ser su primera presentación en público en la *Exposición de autorretratos*, organizada por el Círculo de Bellas Artes de La Habana. Luego comprobamos que durante estos años Carmen estudiaba arquitectura en la universidad habanera, carrera que abandonó en el primer año.

El itinerario de la artista no resulta fácil de seguir a partir de entonces. Estudios en París en la posguerra y regreso a Nueva York en 1953. Curiosamente realiza su primera muestra personal en el Lyceum, a finales de 1950, en una de sus visitas a la Isla. Nunca más expuso en Cuba y con poca frecuencia lo hizo en Nueva York. Como ella misma ha declarado, pintaba porque lo necesitaba, tanto como las monjas necesitan cuidar a los enfermos. La crítica de arte, las galerías y toda la parafernalia que rodea al arte la ignoró durante décadas a pesar de que su obra de pequeñas dimensiones hubiera podido colgarse al lado de las de Kelly o Newman, para no mencionar a algunos que el viento se llevó.

Cuando en 1993, el equipo de autores del proyecto *Memoria: Artes visuales cubanas del siglo xx* emprendimos la tarea de reunir información para el libro, seleccionamos sin dudarlo a Carmen Herrera entre los más importantes creadores nacidos en Cuba. Para nosotros, en aquel momento, ya era una pionera en lo concerniente al constructivismo y el arte geométrico en América Latina. Nos sirvió de referencia la lectura de un texto de la crítica de arte argentina Nelly Perazzo, escrito en 1988, donde enjuiciaba elogiosamente la obra de la artista "recién descubierta":

> Desde el comienzo, la obra de Carmen Herrera se ha caracterizado por el orden y la simplicidad. [...] ha desarrollado un tipo sumamente personal de abstracción geométrica tanto en su definición de formas como en su inesperado uso de colores suaves tales como el celeste y el amarillo limón.

La propia artista considera que si nunca fue tenida en cuenta se debió a su origen latino, sumado al hecho de ser mujer

together a not-so-large compilation that managed to depict the different aspects of Carmen Herrera's artistic activity in New York, where she's lived since 1939.

But surprises started popping up as I delved deeper into the file. Her name was in the catalog of the *First Modern Art Exhibition* held in the halls of the Centro de Dependientes, in Havana. However, she was not the painter at that time, but the sculptor of a "Christ" carved in mahogany. To top it all off, we also found out that a few days earlier she has taken part in the *First Exposition of Outdoor Painting and Sculpturing* at the Albear Park. Quite coincidentally, the text in the catalog written by Jose Antonio Portuondo, shows the first mention ever made about her work: "thorough search in Carmen Herrera's carvings". We could even turn back time a tad further, to 1933 and found her name in what appears to be her first public presentation in the *Self-Portrait Exposition* organized by the Havana Fine Arts Circle. Later on we discovered that at that time Carmen was studying architecture in the University of Havana, a course she dropped out of after her freshman year.

It's not easy at all to track down the artist's itinerary from that moment on. She studied in Paris during the postwar period and returned to New York in 1953. Curiously enough, she staged her first individual exhibit at the Lyceum in 1950 during one her visits to the island. Never again she exhibited in Cuba and hardly ever did it in the Big Apple. As she has put it, painting was a need for her, so she decided to ignore all the art fanfare for decades, regardless of the fact that her small-scale artworks could rub elbows with the likes of Kelly or Newman, let alone other names that were gone with the wind.

When in 1993 the team of authors working on the project entitled *Memory: Cuba's 20th Century Visual Arts* embarked on the task to gather information for the book, we didn't hesitate to pick Carmen Herrera among the most important Cuban-born artists. At that moment for us, she was already a forerunner of Latin America's constructivism and geometrical arts. A good reference in this effort was no doubt the reading of a text penned by Argentine critic Nelly Perazzo back in 1988 in which she praised the work of the "recently-discovered" artist. She wrote:

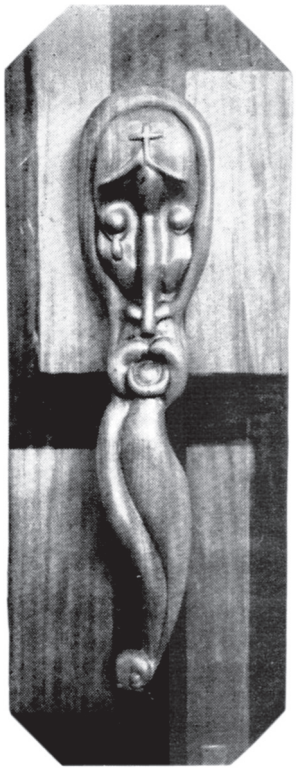
> From the beginning, Carmen Herrera's work has been characterized by order and simplicity. [...] has developed an extremely personal way of geometrical abstraction, both in her own definition of forms and her unexpected use of soft colors, such as sky blue and lime yellow.

The artist herself believes that she was never taken into account because of her Latino origin, coupled with her being a woman and her refusal to make large-scale paintings. I can't bear out these criteria completely, though I do understand them. However, the fact of the matter is that Carmen Herrera

y no hacer cuadros de grandes formatos. No puedo corroborar totalmente estos criterios aunque los entiendo, pero sí es una rotunda realidad que Carmen Herrera arribó a su novena década de vida sin reconocimiento alguno. Lo más extraordinario de esta artista es el hecho de que nunca se detuvo; pintar era un fin para ella, no un medio de vida, de lo contrario hubiera muerto de hambre ya que nadie atendía ni entendía sus cuadros.

El *boom* Carmen Herrera me asombra, aunque me alegra. Ahora su nombre aparece en *The Guardian* y en el *New York Times*; la exaltan críticos famosos; recibe reconocimientos de prestigiosas instituciones; coleccionistas y museos compran sus obras; expone en espacios que nunca soñó. Todo esto me recuerda aquella popular balada italiana de los años sesenta *La vida es una tómbola*, *tómbola, tómbola*...

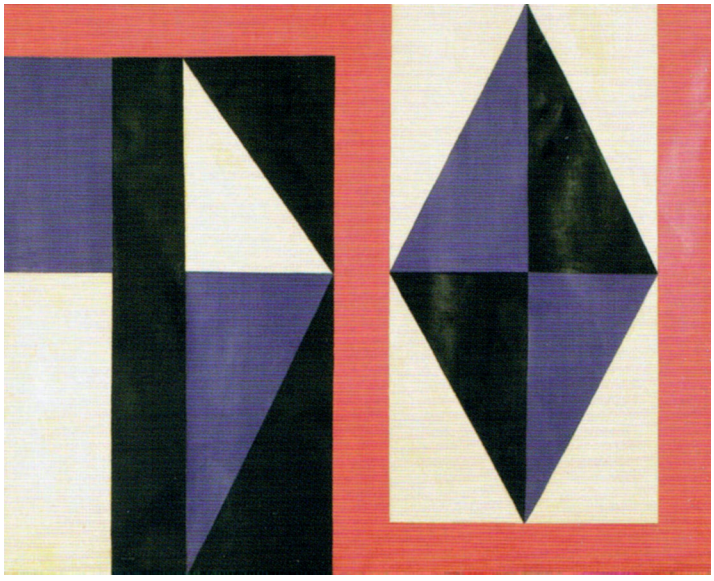
Les Lieux, no. 29, 1949 / Acrílico sobre tela
Acrylic on canvas / 73,5 x 62 cm



Cristo, ca. 1937

has turned 90 years old without any recognition whatsoever. The most extraordinary thing about this artist lies in the fact that she never stopped. Painting was an end goal for her rather her own livelihood; otherwise, she would have starved to death because nobody ever heeded or understood her paintings.

The Carmen Herrera boom stuns me now, but it makes me happy. Now her name is in *The Guardian* or *The New York Times*. She's being extolled by famous critics, receives recognitions from prestigious institutions, collectors and museums buy her artworks, she exhibits in places she never dreamed of being displayed. All this much reminds me of that famous Italian ballad from the 1960s that says, "Life is a tombola, tombola, tombola..."



Shocking pink no. 20, 1949 / Acrílico sobre tela
Acrylic on canvas / 81,3 x 101,7 cm

génesis
GALERIAS DE ARTE

Representa a través de sus galerías a los más reconocidos artistas plásticos cubanos de diversas generaciones.

Atendiendo las nuevas tendencias del mercado, legitima 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

La Casona
GALERIA DE ARTE

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

SANTIAGO R. OLAZABAL
Te amarré la lengua, 2008. Mixta sobre lienzo. 120 x 120 cm

Galería LA CASONA HOT art Basel / Mexico City Galería SERVANDO

CIRENAICA MOREIRA . De la serie Piel de Vaca, *Piel de Vaca*, 2006-2009. Mixta sobre lienzo. 100 x 133 cm

Valerie (Detalle / Detail), 2010
The Viscous Series / Tecnica mixta sobre MDF recortado
Mixed technique on cropped MDF / 140 x 155 cm

Miss Sabatine #2, 2009 / Técnica mixta sobre MDF / Mixed technique on MDF / 140 x 100 cm

YUMILA REYES

mirada interior

inner look

Q & A with

João, ¿cuáles fueron sus motivaciones para iniciarse en el mundo de las artes plásticas?
El dibujo constituyó un impulso natural desde mi niñez, pienso que como para cualquier otra persona... Sin embargo, ese *inicio de motivación*, siempre ha sido una necesidad de hacer, de expresar a través de las posibilidades de la producción artística. Mis primeros trabajos en lienzo y papel fueron experimentos con técnicas y materiales no convencionales (plástico, tejidos, etc.) que me permitían comunicarme conmigo mismo. Pintar es para mí un estimulo casi involuntario, de inicio no racional, que en determinado momento se ha convertido en forma de vida.

Coméntenos sobre su trayectoria artística y su presencia en ferias internacionales y nacionales de arte.
Mi trayectoria artística se pudiera clasificar de atípica, en correspondencia con la de otros creadores. Como estudiante rebelde no quería hacer nada que no me provocara placer, mis aficiones eran el deporte, dibujar, etc. Entonces la vida me puso a elegir entre dos opciones: derecho o arquitectura. Mientras terminaba la carrera de abogacía, sabía claramente que no quería seguir ese trayecto, de hecho tenía pedidos de obras y pequeñas exposiciones programadas. Al mismo tiempo, aceptaba algunas invitaciones de empresas como director de Marketing y Comercial, coordinando publicaciones como autor y director creativo, haciendo la ilustración de viñas de segmento *premium* (lo que continúo haciendo por invitación); pero siempre fiel a mis pinturas y dibujos, exponiendo mi trabajo en espacios del circuito alternativo, no oficial. Después me gradué en dibujo y técnicas de impresión en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Porto (la más prestigiosa de Portugal). Así empecé a explorar y a aplicar nuevas técnicas, tratando de desarrollar temática y visualmente mis proyectos. Ha sido una búsqueda gradual de varios años, hasta empezar

News, 2007 / Técnica mixta sobre MDF / Mixed technique on MDF
140 x 100 cm

entrevista con
joão noutel

(Porto, Portugal, 1971)

Valerie (Detalle / Detail), 2010
The Viscous Series / Tecnica mixta sobre MDF recortado
Mixed technique on cropped MDF / 140 x 155 cm

Joao, what motivations actually drove you into the realm of the fine arts?

Drawing was a natural drive since I was a child, I think like in any other person… However, that *motivational start* has always been a need to do, to express through the possibilities that artistic creation has to offer. My early works on canvas and paper were experiments with unconventional techniques and materials –plastic, fabrics and the like– that allowed me to communicate with myself. For me painting is nearly an involuntary, non-rational-starting impulse that in certain moments has turned into a way of life.

What can you tell us about your artistic career and your attending national and international art fairs?

My artistic career could be labeled as atypical, if compared to other creators. As rebel student I was, I didn't want to do anything except those that did actually bring me pleasure. I was fond of sports, drawing and so forth. Then my life had to choose between two options: law or architecture. As I was concluding my law studies in college, I was certain that was not the path I wanted to take. I'd even been commissioned some works and I had a few personal exhibits scheduled. At the same time, I was accepting some invitations from companies to work as marketing and commercial manager, coordinating publications as an author and creative director, making drawings for the *premium* segment –something I still do as a collaborating cartoonist, but completely off the record. After that I graduated from the School of Fine Arts at the University of Porto (the most prestigious college in Portugal) with a degree in Drawing and Printing Techniques. It was then when I started scouring and applying new techniques, trying to develop my projects from a thematic and visual standpoint. That's been a piecemeal search of several years, until I started posting professional exhibitions on a regular basis back in 2002.

NUNO SACRAMENTO
GALERIA DE ARTE CONTEMPORÂNEA

LISTADOS DE ARTISTAS
DE LA GALERIA

EUROPA
ANDRÉ CAPOTE
BRANISLAV MIHAJLOVIC
CARLA FARO BARROS
DEMO
DIOGO MOREIRA
DUARTE VITÓRIA
DUMA
ELIZABETH LEITE
JOANA RÊGO
JOÃO NOUTEL
LUÍS REPISO
MACIAS WLOSINSKY
MANUEL PATINHA
MÁRIO VITÓRIA
MÓNICA OLIVEIRA
NUNO RAMINHOS
PACO PESTANA
PEDRO FIGUEIREDO
SOBRAL CENTENO

AMÉRICA LATINA
AISAR JALIL
CARLOS ESTEVEZ
ESTERIO SEGURA
IBRAHIM MIRANDA
JAIRO ALFONSO
MABEL POBLET
RENÉ FRANCISCO
RENÉ PEÑA
ROBERTO DIAGO

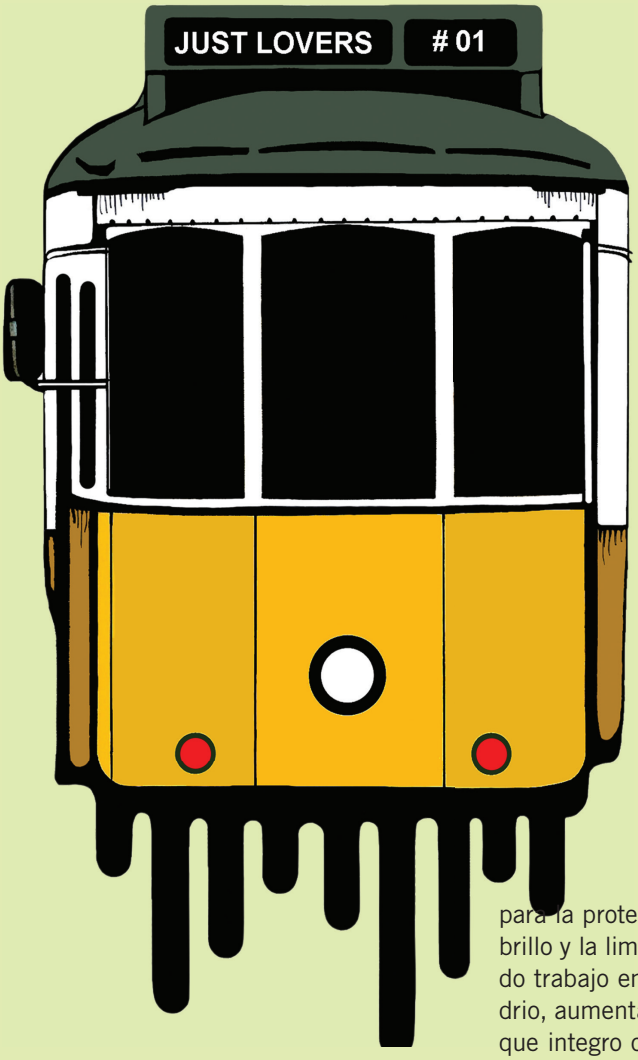
NUNO SACRAMENTO
GALERIA DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Portugal

Rua Vasco da Gama, 27 A – R/C
Edifício São Gonçalo
3830-225 Ílhavo | Portugal

Tel: +351 234 429 195 / Fax: +351 234 429 195
Móvel: +351 962 908 283 / +351 962984268
nunosacramento@nunosacramento.com.pt

www.nunosacramento.com.pt



Electric speedway, 2010 / Técnica mixta sobre MDF recortado / Mixed technique on cropped MDF / 170 x 126 cm

las exposiciones profesionales de forma regular en 2002.

Mis presencias en la Feria de Lisboa y en certámenes internacionales (en Londres, Portugal Brands, The London Design Festival) constituyen motivaciones… En el mercado de España, de Alemania, de los Estados Unidos estoy representado en diferentes colecciones particulares. El mundo es muy pequeño, comparado con años posteriores, todos estamos interconectados.

Explíquenos la técnica pictográfica que experimenta en sus obras.
La técnica pictográfica es una mixtura con un suporte en madera, MDF, donde el resultado final está dividido en varias facetas. Es un proceso que empieza en el dibujo en papel o en lienzo, pero la fotografía asume una función instrumental; en conformidad con el formato y la dimensión del soporte. Luego trabajo los fondos, simplificándolos al máximo, para aplicar lo que quiero digitalmente, preparando la superficie para la protección final que confiere el brillo y la limpieza de cada obra. Cuando trabajo en poliuretano y fibra de vidrio, aumenta la complejidad, debido a que integro componentes manipulados a partir de moldes plásticos.

Su obra tiene una marcada influencia del pop art y del diseño. ¿Cuáles han sido sus fuentes?
Reconozco esa influencia, que no es racional, quizás sea una consecuencia de mi interés afectivo por varias disciplinas (pintura, diseño, fotografía, arquitectura, música, etc.). La cultura visual implícita del arte pop y el significado simbólico del dibujo y las metamorfosis asociadas a su representación en la civilización moderna son precisamente objetivos de mi trabajo; elementos recurrentes en muchos artistas de mi generación. Las posibilidades narrativas de una imagen adecuada, reinterpretada en diálogo directo con el espacio y el encuadramiento intemporal. Entre las fuentes que han influido en mi quehacer, puedo citar a Baldessari, a Rosenquist, a Oldenburg, pero también a grandes maestros clásicos como Velázquez. Más, mi principal fuente es la vida, la experiencia en sus aspectos más sutiles y menos inmediatos.

My attending the Lisbon Fair and a number of international events, like the London Design Festival and the Portugal Brands, is always a motivation… In the Spanish market, in Germany, in the U.S., I'm represented by different private collectors. The world is way too small, compared to previous years, and so now we're all interconnected.

Can you unravel for us the pictographic techniques you use in your works?
The pictographic technique is a mixture that uses a wooden layout, MDF, whereby the end result is divided in several stages. It's all about a process that kicks off with the drawing or on canvas, yet photography plays an instrumental role in keeping with the layout's format and size. Then, I work on backgrounds, simplifying to the utmost only to then to digitally apply what I want to, just preparing the surface for the final protective coat that guarantees a glazed and cleaned artwork. When I work with polyurethane and fiberglass, the piece gets twice as much complicated due to the addition of manipulated elements cast in plastic molds.

Your work is intensely influenced by pop art and design. What have those sources been?
I acknowledge that influence, which is not rational but rather a consequence of my affective interest in a number of disciplines –painting. Design, photography, architecture, music. Visual culture ingrained in pop art and the symbolic meaning of drawing and metamorphosis associated to its representation in modern civilization are precisely the main objectives behind my creation, and they are recurrent elements in many artists of my generation. The narrative possibilities of an appropriate image, reinterpreted in a direct dialogue with space and timeless framing. Among the sources that have exerted hefty influence in my creation, I should mention Balderassi, Rosenquist, Oldenburg, but also many of the great classic masters, like Velasquez. However, life has been my main source, the experience of its subtlest and less forthcoming aspects.

EL ARTE EN LA RED

CONECT-ART:

NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRÓ

Art on the Web

LAS AMPLIAS POSIBILIDADES QUE HA BRINDADO LA red de redes desde sus inicios hasta hoy, en tanto conectividad, simultaneidad de acciones y consumo masivo de los más disímiles temas y saberes, también ha propiciado un nuevo reconocimiento en el plano cultural y artístico entre los países.

Actualmente es muy común encontrar sitios de arte que, desde cualquier rincón del planeta, dan a conocer una porción de su cultura. Latinoamérica y el Caribe han contribuido también a este empeño con la emergencia de infinidad de espacios virtuales de promoción.

Conect-art centra su atención en algunos de los sitios y blogs representativos de arte latinoamericano y caribeño accesibles en la red, condicionando una visión de la región, marcada por la diversidad.

THE VAST POSSIBILITIES OPENED UP BY THE Internet from its start to date in terms of connectivity, simultaneity of actions and massive consumption of different topics and knowledge, have also entailed a new recognition in the cultural and artistic field among countries.

Today, it's so commonplace to find art websites that, from any nook and cranny of the world, provide information on a sphere of culture. Latin America and the Caribbean have also contributed to this endeavor with countless virtual promotional sites in cyberspace.

Conect-art zeroes in on some if the most representative websites and blogs from Latin America and the Caribbean, thus providing a vision of a region so marked by diversity.

SITIOS DE ARTE LATINOAMERICANO

LATIN AMERICAN ART WEBSITES

Portal cine, literatura y arte: www.artelatino.com
Latinart. Exposiciones de arte latinoamericano: www.latinart.com
Artea. Galería virtual de arte argentino: www.artea.com.ar
Arte argentino: www.arteargentino.com
Fotografía argentina: www.fotorevista.com.ar
Agenda de arte argentino: www.asombrarte.com
Fin del mundo. Argentina: www.findelmundo.com.ar
Arte chileno y latinoamericano: www.uc.cl/faba
Artería. Arte Colombiano Contemporáneo: www.periodicoarteria.com
Club fotográfico de Medellín. Colombia: www.clubfotograficomedellin.org
Art Nexus. Colombia y América Latina: www.artnexus.com
Teorética. Arte y pensamiento. Costa Rica: www.teoretica.org
Arte cubano contemporáneo: www.cubancontemporaryart.com
La Selecta. Arte ecuatoriano contemporáneo: www.laselecta.org
Agenda de Arte Mexicano: www.arte-mexico.com
Zona Zero. Portal de fotografía latinoamericana: www.zonezero.com
México Arte. Galería de arte contemporáneo: www.mexico-arte.com
Arteven: Arte contemporáneo México, América Latina y España: www.arteven.com
Centro Fundación Telefónica Perú Virtual: http://centro.fundaciontelefonica.org.pe/cartelera.asp
Arte Nuevo. Perú: http://arte-nuevo.blogspot.com
Coalición Artistas de Puerto Rico: www.coapr.org
Galería virtual ArteUy. Uruguay: www.arteuy.com.uy
Arte Mercosur: www.artemercosur.org.uy

www.resolviendo.com, 2009 / Mixta sobre madera / 100 x 60 cm

eduardo abela torrás

Verbio Corporation

abela@cubarte.cult.cu
Telf: +537 861 0201
HELENA CARRASCO BRIOSO
helenacarrasco@cableonda.net
Telf.: +507 6675 7100, Panamá
www.artnet.com/helenacarrasco.html

ALICIA LEAL

Próxima exposición personal

Ir, venir y volver a ir

Julio/Agosto de 2010

lustraciones inéditas para el libro
Los cuentos de Arroche Pelly,
de Philippe Calon.

GALERÍA
Boulangerie CALON
3 Rue de Reims
L-2417
Gran Ducado de Luxembourg

Havana Gallery
1139 W. Webster Ave.
Chicago. IL 60614-3529
(773) 549-2492
www.havanagallery.com

ALICIA LEAL
JUAN MOREIRA
ESTUDIO GALERIA

Calle 8 no, 262 e/ 11 y 13, Vedado, Ciudad Habana. Cuba.
Teléf.: (537) 313511. E-mail:aljm@cubarte.cult.cu

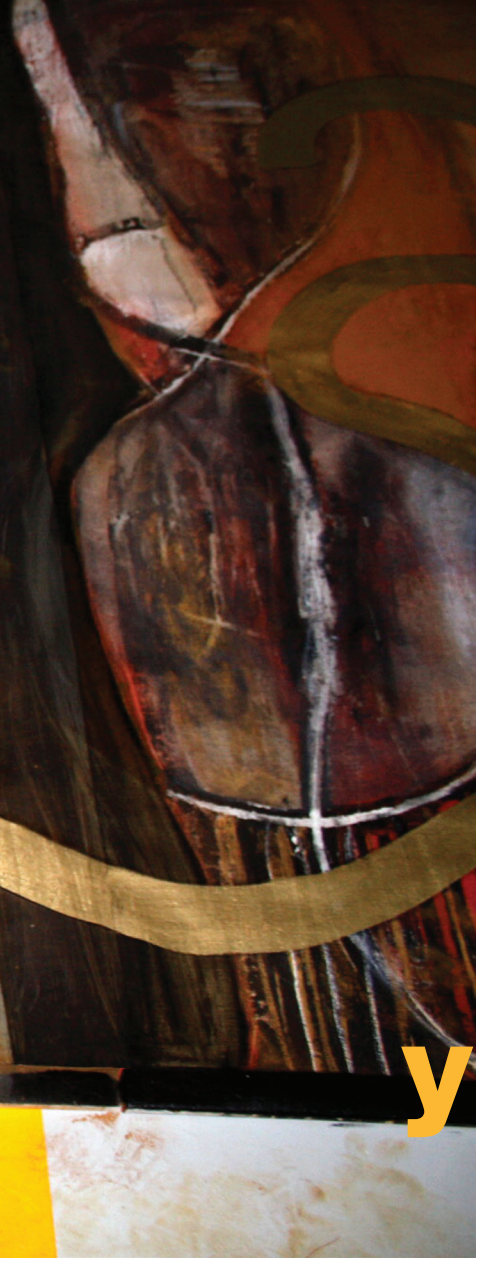
Atravesada por una palma, 2008 / Acrílico sobre tela / 162 x 130 cm

El artista realizando el mural del *lobby* en el Hotel Meliá Shangai
The artist has made a mural for the lobby of the Shangai Melia Hotel

SI ALGUNA EXPRESIÓN ESTÉTICA CONCITA ASOMBRO y sospechas en casi todo el planeta, disquisiciones, extrañeza, imitación, especialmente en el campo del arte, ésa es la abstracción. Lo que comenzó hace cien años en los exquisitos, fríos y complicados ambientes culturales del imperio ruso, dividió al mundo de la visualidad en dos bandos que hoy coexisten sin complicaciones ideológicas una vez superado el susto inicial que escasos expertos advirtieron entonces: la figuración y la no figuración.

Pocas expresiones crearon tan descomunal cisma en la historia del arte cuando se creía que todo, o casi todo, era pura representación, pintar "cosas" y jamás emociones, sentimientos, ideas, conceptos. Vista ahora desde una óptica acorde con los tiempos de revelaciones y redescubrimientos que vivimos, la abstracción es una suerte de protohistoria del arte conceptual, ese otro importante movimiento que también transformó, bajo otros muy singulares presupuestos teóricos, el devenir del arte contemporáneo. Pero así como el arte conceptual encuentra hoy claros asideros intelectuales e intérpretes con cierta facilidad, la abstracción, sin embargo, permanece ubicada en una región nebulosa, densa, donde asoman indiscriminadamente la poesía, el inconsciente, el espíritu, las matemáticas, la física, con su carga de mitos y leyendas, con sus esencias y apariencias entremezcladas, y a las que no es fácil acceder sino ataviado de poderosos conocimientos y agudas intuiciones.

No obstante, su práctica goza de evidente secularidad. En las más alejadas aldeas y pueblos africanos los artistas practican la abstracción con desenfado e ingenuidad asombrosos. Otro tanto sucede sobre las enredadas superficies arenosas del mundo árabe, sólo que con una mayor conciencia y obedeciendo a dictados que más le deben a la religión que lo sustenta. Ni qué decir de la extraordinaria riqueza abstracta de Latinoamérica y Norteamérica conocida a lo largo del siglo xx y de aquella nacida mucho antes del en-



Interiors and Circumstances of the Abstract

NELSON HERRERA YSLA

interiores y circunstancias de lo abstracto

IF THERE'S AN ESTHETIC EXPRESSION THAT AROUSES amazement and suspicions virtually all around the planet, coupled with digressions, surprises and imitations –especially in the field of arts– that's abstraction. What started up a hundred years ago in the exquisite, cold and complicated cultural environments of the Russian empire, eventually split the visual world in two sides that now coexist without major ideological complications after overcoming the initial scare that only a handful of experts warned about at the time: figuration and non-figuration.

Few expressions generated such a colossal rift in the history of art when everything or nearly everything was thought to be a pure representation of things, like painting things rather than emotions, feelings, ideas or concepts. Now seen from a view very much in sync with the times of revelations and rediscoveries we're living in, abstraction is some sort of proto-history of conceptual art, that equally important movement that also transformed –under other peculiar theoretical principles– the going of the contemporary art. But just like conceptual art easily shows some clear-cut intellectual strongholds and players, abstraction, for its part, is still standing on blurry, thick grounds where poetry, unconsciousness, spirits, mathematics and physics, all armed with their own myths and legends, with their intertwined basics and appearances so hard to pry open without the help of powerful knowledge and acute intuition, pop up before our very eyes.

However, its practice wallows in evident secularity. In the most remote African towns and villages, artists splurge themselves into abstraction with awesome easygoingness and naivety. The same happens in the tangled-up sandy surfaces of the Arab world, yet with more awareness and in compliance with the foundations of their religion. And that same view applies to the extraordinary abstract wealth of

contronazo de los europeos con nuestra exuberante naturaleza y cultura en las postrimerías del siglo xv.

Como toda expresión que tiene historia, fanáticos y opositores, ya no es la misma de cuando surgió: ha sufrido incontables mutaciones, influencias beneficiosas, alteraciones y hasta se habla hoy de determinadas "escuelas" abstractas en países y, para colmo, ciudades específicas. Sus diversas variantes –geométrica, lírica, informal, constructiva– llegaron a nosotros allá por la década del 50, aupadas por el mítico grupo conocido como Los Once quienes nos abrieron las puertas al conocimiento de lo que se fraguaba en Europa y luego en los Estados Unidos alrededor de la abstracción. A algunos aquí en Cuba les resultó chocante, ajena, impropia de una cultura visual fascinada por el paisajismo y el color locales, y por la búsqueda de lo "nacional" en una primera y segunda vanguardias surgidas orgánicamente y alentadas desde fuera hasta consolidarse, tarde o temprano, en lo que se conocería como la "Escuela de La Habana". Sorprendió incluso a muchos que luego la consideraron alienada de nuestra realidad social y política y suscitó cuestionamientos que el tiempo se encargó de dilucidar, afortunadamente, para bien de esta cultura abierta como pocas en el mundo a todo cuanto sucede en cualquier parte y que la define más bien en tanto global, es decir, universal.

Por ello, la abstracción en Cuba sigue siendo una corriente poderosa que nos revela cualidades desconocidas de la visualidad que nos rodea y de nuestro ser interior. Pintores y escultores cubanos continúan explorando asuntos, temas y materiales, decididos a evocar aspectos esenciales de la experiencia humana que sólo la contemplación y observación son capaces de provocar a pesar de que algunos historiadores, críticos y teóricos del arte, se han apresurado al anunciar el fin de la era retiniana con argumentos demasiado inconsistentes.

La pintura, en honor a la verdad, ha sido la expresión por excelencia de la abstracción, no sólo desde su surgimiento, y eso lo conoce muy bien Rigoberto Mena al asumirla como su principal herramienta de trabajo. Mediante una sostenida presencia en galerías, museos y eventos de diversos alcances en Cuba y otras latitudes, este pintor se ha convertido en el más poderoso intérprete de la historia y de los cambios que la abstracción genera en su constante fluir de un territorio a otro, sea éste la arquitectura, la fotografía, el grabado, el diseño o el dibujo, pues para él no existen límites físicos ni intelectuales cuando se trata de formalizar aquello que nace desde lo más profundo de lo exterior o interior.

Consciente de que todo alrededor nuestro posee un sinnúmero de componentes abstractos, Mena tiene la costumbre de fotografiar constantemente fachadas de edificios, pavimentos, paredes, detalles arquitectónicos, no importa su estado de conservación, ya que para él nada es más abstracto que la mismísima realidad objetiva. Muchas de estas imágenes tomadas por él las incorpora tal cual a sus obras y exposiciones valiéndose de impresiones de alta calidad; otras son convertidas posteriormente en signos ambiguos o metáforas sutiles para ser utilizados en sus lienzos y cartulinas. Sin prejuicios de ninguna índole, Mena toma de la realidad todo cuanto puede serle útil ya que ésta se ha convertido en el verdadero desafío a su obra; de ahí su interés en dominarla desde la más pura intimidad del acto creativo individual.

Me atrevo a afirmar que este artista carga dentro de sí con una gran parte de esa realidad exterior, y más específicamente con lo que significa la ciudad, cualquier ciudad que ha visitado poco o vivido en ella por largos períodos de tiempo.

Tiene la formidable costumbre de leer muchos libros de arte y de filosofía oriental, de visitar exposiciones, de admirar la belleza del mundo contenida en un objeto cualquiera, en la hoja de un árbol, en una mujer, lo cual no es poca cosa aunque esto pueda parecer normal y hasta banal. Siente una especial atracción por los dibujos, apenas exhibidos, de Leonardo Da Vinci, dada esa diversidad de textos que los acompañan casi siempre, de sus esquemas y bocetos inconclusos, de anotaciones y de oxidaciones ocurridas en el papel que el maestro dejó seguramente olvidado en algún rincón de su vida. De igual forma se apasiona por los dibujos de Panamarenko que hoy, gracias a sabios editores, se muestran en ediciones lujosas como fragmentos de proyectos a la espera de ser realizados; también le entusiasma el caudal insondable de resonancias visuales espontáneas que encuentra en la grafía íntima de Cy Twombly, Jean Michel Basquiat, Joseph Beuys, Tápies, Brice Marden, creadores éstos, por cierto, a los que no todos podemos valorar como abstractos. De igual modo los escultores

De la serie *Convivencia*, 2006 / Mixta sobre metal / Mixed on metal
200 X 400 cm

Latin America and North America, so common place all along the 20th century and even the one that came into being long before the clash between Europeans and the lavish environment and culture that reigned in this region in the late 15th century.

Like any other expression with a history of its own, with bigots and detractors, it doesn't resemble its former self. It has endured countless mutations, beneficial influences, alterations. Some people even talk about "abstract" schools in countries and, to top it all off, in certain cities. Its many variants –geometric, lyric, informal, constructive– came up to us back in the 1950s, lifted by that mythical group known as The Eleven that showed us the door to look out at what was going on in Europe and later on in the U.S. in the field of abstraction. For some people here in Cuba, the peek outside that door was shocking, unfit to a visual art so much fascinated by local landscaping and colors and by the quest for the "national" identity that gave raise to the first and then the second avant-garde wave organically emerged and egged on from outside to evolve, sooner or later, into what was later known as the "School of Havana."

Many were surprised to hear the school was in tune with our social and political situation and it gave rise to doubts that were fortunately cleared up with the passing of time for the better of this culture which is, unlike many others in the world, open to everything going on in the planet.

Therefore abstraction in Cuba continues to be a powerful movement revealing unknown traits of the world around us and of our inner self. Cuban painters and sculptors continue to look into new subjects, topics and materials in their determination to bring forth essential aspects of human experience that can be revealed only through observation and contemplation, even though historians, art critics and scholars have rushed to announce the end of the retinal art era, based on too unsound grounds.

De la serie *La escritura y el límite*, 2009 / Mixta sobre tela / Mixed on canvas / 100 X 100 cm

Chillida, Oteiza, completan ese panteón de creadores a los que Mena venera día y noche como fuentes inagotables de sugerencias y revelaciones.

Lo que le interesa de ellos es su capacidad para expresarse de manera personal y espontánea, independiente del estremecimiento de lo que puede llegar a ser luego una "obra" futura y que mucho las asocia a cierta imaginación y grafía infantiles, ingenuas, nacidas de un pensamiento desbordado que no repara en factura final ni formalizaciones acabadas. En Cuba, Mena establece secretos vínculos con Julio Girona y Raúl Martínez, no sólo por las razones aquí señaladas sino por esa otra capacidad reveladora en ambos artistas para disfrutar y saber mezclar, en un mismo espacio bidimensional, el trazo natural, emotivo y apasionado con el papel recortado, la letra impresa, las rayas y cuantas deformaciones sean provocadas por instrumentos de trabajo y gesticulaciones expresivas; por otro lado, le sobrecoge el lirismo intenso que la abstracción animó en las admirables tintas de Raúl Milián.

Desde que se dio a conocer hace poco más de diez años en galerías de La Habana, Rigoberto Mena ha conseguido depurar un lenguaje mediante códigos pictóricos manifiestos muy personales que lo aproximan a lo que pudiera considerarse una suerte de "gramática" genuina, identificable a ojos vista, apta para encarar las sutiles o complejas composiciones ya sea en pequeños grabados

To be fair enough, painting has been the expression of abstraction par excellence, beyond its early days, and Rigoberto Mena is very aware of that as he chooses it as his main working tool.

With regular exhibits in galleries, museums and events of different scopes in Cuba and overseas, Mena has become the most powerful analyst of the history of abstraction and of the changes it brings in as he moves from one field to another, no matter if it is architecture, photography, engraving, design or drawing, because he knows no physical or intellectual boundaries when it comes to materializing whatever blooming from the very depths of the exterior or his being.

Being aware of the fact that everything around us has endless abstract components, Mena is constantly taking pictures of building facades, pavements, walls, architectural details, without regarding the preservation state, because nothing is more abstract for him than objective reality itself. He incorporates many of those images into his works and expositions in high-quality pictures; he turns others into ambiguous symbols or subtle metaphors that he later adds to his canvas or cardboard paintings. He takes from reality without any prejudice whatever he finds useful, since reality has become a true challenge to his work; hence his interest in dominating it all the way down to the purest intimacy of the individual act of creation.

I would dare to say that Mena bears a great deal of that outer world, and more specifically of what each of the cities he has been to or lived in means.

He has the great habit of reading lots of books about art and eastern philosophy, visiting exhibits, appreciating the beauty of the world embodied in a random object, in the leaf of a tree, in a woman, which is not insignificant, although it could seem normal or even superficial to some. He is particularly attracted to Leonardo Da Vinci's hardly exhibited drawings, because of the texts written on them, his unfinished sketches and diagrams, his notes and the oxidation of the pieces of paper the maestro probably left behind at some point of his life. Likewise, Mena loves Panamarenko's drawings which, thanks to wise editors, are now shown in luxury exhibits as pieces of projects waiting to be materialized; he cherishes the immeasurable flow of visual resonances coming out from intimate graphics by Cy Twombly, Jean Michel Basquiat, Joseph Beuys, Tapies, Brice Marden, although not all of them are considered abstract creators. Sculptors Chillida and Oteiza are also part of the cluster of artists worshipped by Mena as inexhaustible sources of ideas and revelations.

What appeals to him the most from those creators is their ability to express themselves in a personal and spontaneous way, without paying attention to the impact the future "work" could have and that are very much associated to a naïve and childish imagination and spelling springing from some wild minds that don't worry about the final invoice or finishing formalizations. In Cuba, Mena establishes secret bonds with Julio Girona and Raul Martinez, not only for the reasons previously stated but also because both artists are able to enjoy and mix up natural, heart-rending and passionate strokes in one two-dimensional space with paper cuts, prints, stripes and as many deformations as can be possibly made using working tools and expressive gestures; on the other hand, he is deeply moved by the same intense lyricism that abstraction stirred up in Raul Milian's praiseworthy inks.

Ever since his early exhibits in Havana galleries over ten years ago, Rigoberto Mena managed to polish a language through very personal pictorial codes that brings him closer to what could be called a genuine "grammar" clearly visible, ready to face subtle or entangled compositions either in small stone carvings and silk screen prints or in giant interior or exterior murals. His latest work was precisely a pictorial mural on fabric and metal in the lobby of the Grand Melia hotel in Shangai (2010), a few years after undertaking a similar project in Quebec, Canada, in that it was a mural on a façade (2007); both works reaffirm the creator's ability to face the challenge of painting on surfaces of any sizes and made of any type of material, although he prefers medium-sized to large-format canvas and he enjoys better the cozy and warm environment of his home or his studio, where he feels at ease and relaxed.

Mena's interest on public works emerged after carrying out a big urban project during the Ninth Havana Biennial, 2006, in which he refurbished the walls of an inhabited and deteriorated building located at a major street in Old Havana. He painted on sheets of metal, including shipping containers, hung photos and previously-made paintings on the walls, used gas and electricity meters as ornaments along with some kitchenware supplied by the neighbors. He was able to achieve a great balance of volumes and planes to turn that disused place into an outdoor city gallery. The success of the project lied in the artist's inborn potential to transform any environment combining traditional and non-conventional visual elements, without preconceived hierarchies or discriminations except for those established by emotions and the absolute need to feel the painting, the art, the city, the life as unquestionable human experiences.

In this public project he discovered that he could take advantage of corrosion to enrich colors, texture and the expressive force of the composition. The pictorial qualities of the rust encouraged him to introduce it in a range of ochre, gray and black colors distinguishing the latest stage of his work that excels for a stronger magical presence of the city and in particular, the architecture.

In this stage it is also evident the increasing importance of texts written either in his own handwriting or others' as part of his works. He doesn't use them as eye-catching elements or as added value, but as organic substances taken from daily life events or well-structured thoughts, as shown in

en piedra y serigrafía o encauzadas a través de enormes murales para interiores y exteriores. Precisamente su última obra fue un mural pictórico sobre tela y metal en el *lobby* del hotel Gran Meliá en *Shangai* (2010), luego de haber experimentado una experiencia similar, esta vez en fachada, en la ciudad de Québec (2007), los cuales corroboran la aptitud de este creador para enfrentar el reto de cualquier superficie sin importar sus dimensiones o cualidades matéricas, aun cuando prefiera la tela de mediano o gran formato pues es en ellas donde se siente más a gusto, más relajado y distendido allí, en el ambiente cálido de su casa o estudio.

Su interés por la obra pública nació, por así decirlo, a partir de una enorme intervención urbana suya en la IX Bienal de La Habana, 2006, en la que refuncionalizó paredes de un espacio vacío y deteriorado, a modo de solar yermo, en una de las calles principales de La Habana Vieja. Pintó sobre planchas de metal, incluyendo *containers* existentes, colocó fotos y pinturas previamente elaboradas, adicionó inútiles contadores de gas y electricidad así como objetos de cocina suministrados por vecinos, sometido el espacio a un gran equilibrio de volúmenes y planos que convirtieron aquel abandonado sitio en una galería al aire libre en la ciudad. Ello fue posible gracias a una lógica innata que posee este creador para estructurar cualquier ambiente con elementos tradicionales y no convencionales de la visualidad, sin jerarquías ni discriminación salvo aquellas dictadas sólo por la emoción y la conciencia absoluta de sentir la pintura, el arte, la ciudad, la vida, como experiencias humanas indiscutibles.

De dicha intervención pública aprovecha el descubrimiento de la oxidación en tanto color, textura y fuerza expresiva dentro del conjunto. Las calidades pictóricas desprendidas de la corrosividad le estimulan entonces a gravitar la presencia de la misma dentro de la gama de ocres, grises y negros que cualifican la última etapa de su obra, distinguida por esa presencia fantasmal, acentuada ahora más que nunca, de la ciudad y específicamente de la arquitectura en tanto *fatum*, destino, ligado desde hace algún tiempo a su trayectoria creadora.

S/t, (Detalle / Detail) 2009 / Mixta sobre tela / Mixed on canvas / 200 X 200 cm

En esta etapa se advierte también la importancia cada vez más del texto, de la grafía proveniente de su mano, o de otras, no como aditamento de lujo ni material agregado sino como sustancia orgánica que toma de lo cotidiano o de aquello que nace de un pensamiento visiblemente estructurado. Así lo hizo notar en su reciente exposición individual en La Habana, 2009, titulada "La escritura y el límite" en la que convirtió letras y números en elementos pictóricos expresivos igual que manchas, líneas, colores, integrados a la superficie del lienzo y del papel para articular un discurso visual coherente que no disminuyó el papel de unos u otros, y lograr así el equilibrio que toda obra de arte alcanza en su punto más alto de realización.

El estudio constante, la experimentación con viejos y nuevos materiales y soportes, la asimilación de otras experiencias culturales, han concedido a este artista canalizar su intensa emotividad hacia regiones de una mayor geografía intelectual. Su obra hoy es, consecuentemente, más madura que cuando descubrió, años atrás, los misterios de la abstracción en estructuras rígidas de oculta y férrea geometría. Ha leído más, claro, ha viajado más, ha meditado más en torno al proceso

his recent individual exhibit entitled "La escritura y el limite" (Writing and limits) in Havana, 2009. In this display he turned letters and numbers into expressive pictorial elements along with splashes, lines, colors bonded to the surface of the canvas and the paper to articulate a coherent visual discourse in which all elements are equally important to achieve the balance present in every successful work.

As a result of his constant search experimenting with old and new materials and supports, nourishing from other cultures, the artist has been able to convey his intense sensitivity in regions with a wider intellectual geography. His work is today more mature than back when he discovered the mysteries of abstraction hidden in rigid and strict structures. Of course, he has read more, traveled more and reflected more on the creative process, all of which has given him more freedom to undertake such challenges. His contact with the international public, through exhibits and dialogues, is growing stronger in renowned places like Berlin, Toronto, Monaco, Paris, Madrid, Brussels, Santo Domingo, Boston, Havana.

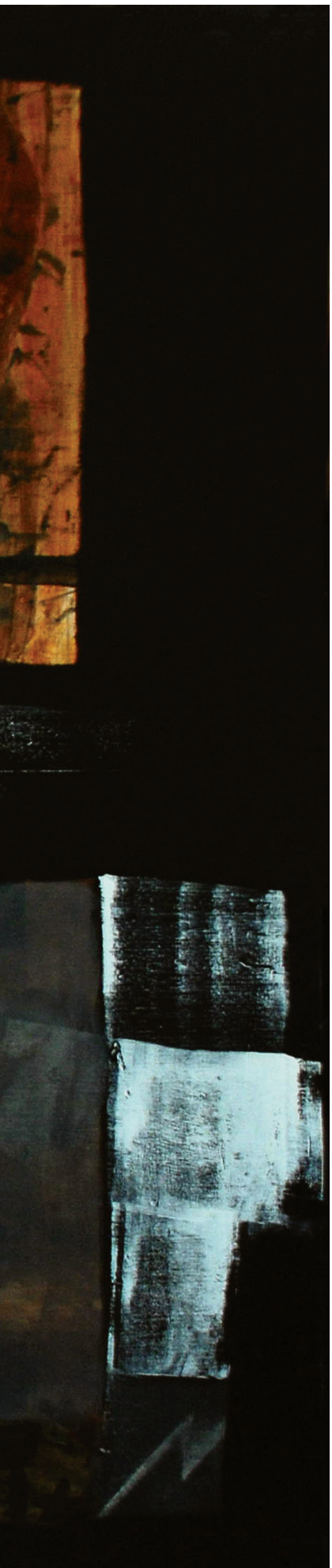
His current work is a big palimpsest of itself and of his own career in arts and design. He doesn't hide his way to transform the blank space in front of him since the graphic design tools he masters from school have allowed him to make his way through until he finds the best general structure for each piece, the structure that defines his balance, his autonomy, his profile.

That's why he overlaps layers of different chromatic and textural strength, to which he adds dots and stripes, letters or words, lines and curves, paper cuts, pictures always taken by himself because by just looking at his work you can tell how much he masters this craft that is as old as humans. Mena embodies the tradition of the art of painting like many other creators in the country, although when in exceptional conditions such as those in public urban interventions, he appeals to other techniques and genres.

Even when the unique phantasmagorical presence of the city prevails in most of his works, Mena continues to look into himself, searching for what Vassily Kandinsky, considered the father of abstraction along with other important Russian artists, called "inner nature", a concept he wisely explained in his well-known book "About the spiritual in art," 1913. Mena explores with equal intensity the inner of human beings and the complexity of the circumstances around them. He goes into it, in his own bright way, which few others can share within the wide range of levels of abstraction seen in Cuba today by the hand of painters and sculptors who keep alive the initiating spark that blazed up by the mid of the past century. He just can't wait to explore new means, dimensions and spaces.

S/t, (Detalle / Detail) 2010 / Mixta sobre tela / Mixed on canvas / 167 X 127 cm

S/t, 2010 / Mixta sobre tela / Mixed on canvas / 140 x 140 cm



creativo, lo cual redunda en una mayor libertad a la hora de enfrentarlo. Sus confrontaciones internacionales a nivel de exhibición de sus obras y diálogo con el público crecen en espacios reconocidos de Berlín, Colonia, Toronto, Mónaco, París, Madrid, Bruselas, Santo Domingo, Boston, La Habana.

Su obra actual es un gran palimpsesto de sí misma y de su propia y personal trayectoria ligada al arte y al diseño. No oculta su manera de conformar el espacio en blanco que tiene delante pues los instrumentos del diseño gráfico, aprendidos académicamente, le permiten validar una u otra opción hasta hallar la mejor estructura general de cada pieza, ésa que define su equilibrio, su autonomía, su perfil.

Por eso va creando, unas tras otras, capas de intensidades cromáticas y texturales a las que añade puntos, rayas, letras o palabras, líneas rectas y curvas, papeles, fotografías, siempre de sus propias manos pues basta observar cualquier obra suya para sentir el dominio sosegado de un oficio artesanal, ancestral, antiguo como el hombre. Mena encarna la tradición del arte de pintar, como otros tantos creadores en el país, aunque en condiciones excepcionales, como esas intervenciones públicas y urbanas, se vale de otras técnicas y géneros.

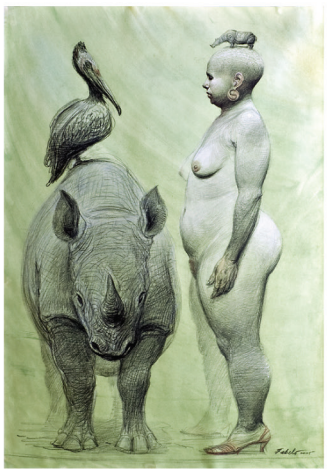
Aun sintiendo esa presencia fantasmal, única, de la ciudad en la mayoría de sus obras, Mena continúa sus búsquedas hacia lo interior de sí mismo, hacia eso que Vassily Kandinsky, considerado el padre de la abstracción junto a otros importantes artistas rusos, denominó "naturaleza interior", plenamente argumentado en su conocido libro *De lo espiritual en el arte*, 1913. Mena explora con igual intensidad lo interior del hombre y la complejidad de sus circunstancias. Se inserta de lleno, con luz propia e irradiante, como pocos pueden hacerlo, dentro de la variedad de registros que la abstracción posee hoy en Cuba gracias a la obra de pintores y escultores que mantienen viva aquella llamarada iniciática aparecida a mediados del siglo pasado. ■

CARLOS QUINTANA][ERNESTO RANCAÑO][FIDEL MICO][KCHO][PEDRO PABLO OLIVA][RAFAEL PÉREZ ALONSO][ROBERTO DIAGO][ROBERTO FABELO][ZAIDA DEL RÍO][Y OTROS...

WWW.GALERIACUBARTE.COM

ERNESTO RANCAÑO

PEDRO PABLO OLIVA



ROBERTO FABELO

ZAIDA DEL RÍO

galeriacubarte.com

arte y literatura
sobre la cuerda

JORGE FORNET

LO PRIMERO QUE LLAMA LA ATENción es la forma en que se le comercializa, colgando de cuerdas que exhiben decenas o centenares de folletos. De ahí toma su nombre: literatura de cordel. Heredera de la más remota tradición oral y del romancero portugués y español de la Edad Media, así como de los llamados romances de ciegos, la literatura de cordel llegó a Brasil en el siglo XIX y, mientras languidecía en la Península Ibérica, cobró una fuerza extraordinaria –que llega hasta hoy– en el nordeste de aquel país, especialmente en los estados de Ceará, Paraíba y Pernambuco.

Formados por cuadernillos de 8, 16, 24 o 32 páginas, los folletos recogen una forma poética peculiar. Se trata de narraciones en verso escritas por poetas populares, las cuales abordan temas lo mismo de la vida cotidiana de la región que de grandes episodios históricos, pasando por leyendas de héroes (que no necesariamente coinciden con quienes aparecen en los grandes libros de historia), hechos políticos de actualidad, fenómenos religiosos, crónicas de crímenes horripilantes, versiones de libros o piezas teatrales célebres y hasta de telenovelas de notable audiencia.

Tanto el carácter masivo del género como el bajísimo costo de impresión de los folletos han permitido la aparición de decenas de miles de títulos (un solo autor puede tener varios centenares de ellos) y tiradas que han llegado a rebasar el millón de ejemplares. Parte indisoluble del género, al que debe una buena cuota de su atractivo, son las *xilogravuras* o xilografías que aparecen en cada una de las cubiertas. Generalmente rudimentarias, todas ellas pertenecen a autores conocidos que –a veces de forma tan intuitiva como los propios poetas– han contribuido a modelar el imaginario popular nordestino. No es azaroso que, como parte del interés que la literatura de cordel ha despertado en el ámbito académico, críticos de arte brasileños hayan reconocido que las *xilogravuras* son la mayor contribución del Nordeste a las artes plásticas del país.

En medio de un mundo seducido por la modernidad y la tecnología, los poetas y artistas populares que continúan la tradición del cordel, desafían el sentido común occidental y siguen fieles a un universo que es puntualmente seguido por multitudes y, cada vez más, objeto de culto entre estudiosos de todas partes.

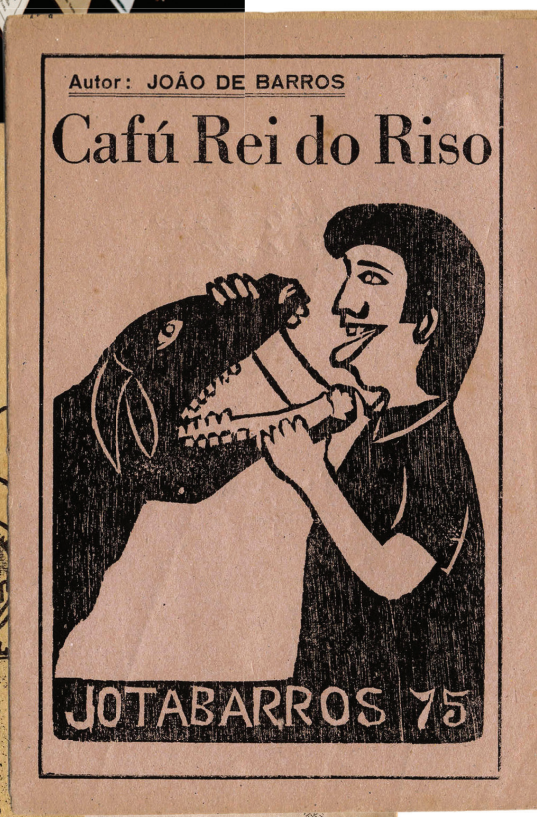
THE FIRST THING THAT STRIKES THE attention is the way it is marketed, dangling from strings that display dozens or hundreds of pamphlets. That's where the name stems from: literature on string. Heiress of the most remote oral tradition and both the Spanish and Portuguese ballad collection from the Middle Age –as well as the so-called blind men's ballads– string literature arrived in Brazil in the 19th century, and while it was languishing in the Iberian Peninsula, it picked up extraordinary steam –it's still chugging on strong today– in the South American nation's northeast, especially in the states of Ceara, Paraaba and Pernambuco.

Made up of small notebooks of 8, 16, 24 or 32 pages each, the pamphlets collects a peculiar poetry. It's all about narrations written by popular poets that deal with everyday life in the region, full of great historic deeds and legends with larger-than-life characters –not necessarily those who star in the huge history books. They also broach political developments, religious phenomena, chronicles of bloody crimes, versions of other books, celebrated theatrical plays and even a few high-rated soap operas.

Both the massive character of this genre and the pamphlets' low-cost printing have allowed for the emergence of dozens of thousands of titles –only one author could perfectly write a few hundreds of them– and printouts of over 1 million copies. An indispensable part of the genre –it owes part of its allure to that– is the xylographs that decorate every cover of these books. Generally speaking, the

covers are rudimentary, all of them made by famous artists who sometimes –as intuitively as the poets– have contributed to shape up the popular imagery of northeastern Brazil. It's important to say that as part of the increasingly larger interest of the academic sectors in *string literature*, some Brazilian critics have admitted that the xylographs are by far the biggest contribution this part of the country has made to the nation's fine arts.

Amidst a world seduced by modernity and technology, popular artists and poets continue the tradition of the string, thus defying the common sense of the West and holding on faithfully to a universe cherished by multitudes of people and increasingly worshipped by scholars from everywhere under the sun.



teresa margolles: la muerte es

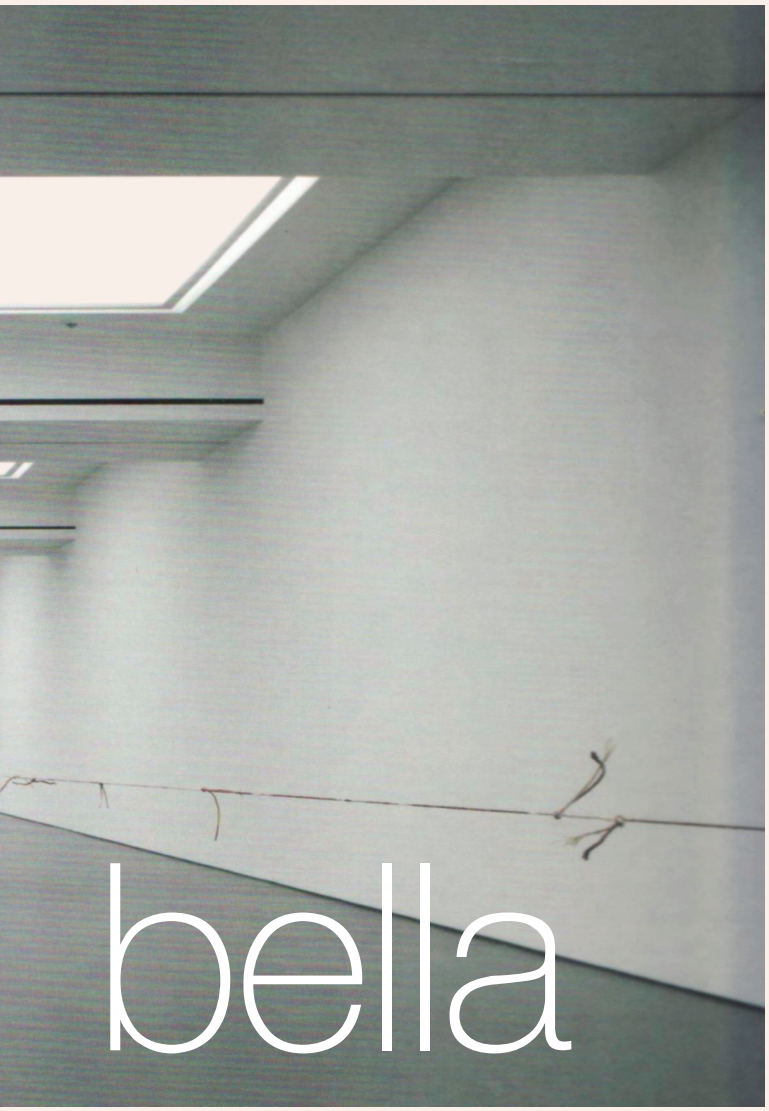
Death is Beautiful

ELVIA ROSA CASTRO

UNA MUERTE FÍSICA CAUSARÍA CONMOCIÓN POR LO TRÁGICO; UNA MUERTE ALEGÓRICA HACE VIBRAR MÁS POR LO BELLO DE UN EVENTO QUE ALUDE

THE TRAGEDY OF A PHYSICAL DEATH WILL CAUSE COMMOTION; AN ALLEGORIC DEATH WILL MAKE PEOPLE SHAKE FAR BEYOND THE BEAUTY IT PORTRAYS

127 cuerpos, 2006 / Fibras de hilo y sangre / Dimensiones variables
Thread and blood fibers / Variable sizes



SÍMIL NO. 1
En marzo de 2010 los llamados "camisas rojas" protagonizan un gesto bello e inusitado. La nota de AFP que llega a mi casa afirma que "los 'camisas rojas' que se manifiestan en Bangkok para provocar la caída del gobierno tailandés se extrajeron sangre este martes para esparcirla delante de la sede del Ejecutivo, y simbolizar de este modo el 'sacrificio' del pueblo".

¿Hay alguien que sepa, entre los dirigentes opositores, que la única manera de sustituir la muerte física es la sublimación de ella por medio de una alusión? Una muerte física causaría conmoción por lo trágico; una muerte alegórica hace vibrar

SIMILE NO. 1
In March 2010, the so-called "red shirts" had a beautiful and unusual initiative. The AFP report that I got at home read "red shirts" leading a rally in Bangkok to overthrow the Thai government spilled their own blood at the government house in a symbolic gesture of sacrifice."

Is there anyone among opposing leaders who knows that physical death can only be replaced by sublimating it through an allusion? Physical death will cause a shock because of the tragedy it implies; allegorical death moves you rather because of the beauty of the event it refers to, because it makes you think… "Metaphors do not bring down a government," an artist once told me as we talked about political arts.

Blood, verifying fact, beauty, anesthetization of death: it seems to be no difference between the call by the "red shirts" to donate blood and a work by Mexican Teresa Margolles (Culiacan, 1963).

With an exhibition entitled *What else could we talk about?* the artist participated in the 53rd Venice Biennial in 2009. Among other works of art such as the display of jewels made out of pieces of shot-broken windshields, Margolles put together a scenario following the same *modus operandi* she had followed in some of her previous works: a room with red walls and a man inside it cleaning the floor with a mop soaked in a red liquid that turns out to be blood not water. The floor is covered with human blood and spectators melt with it as they walk in, they get it in their shoes and feel its smell. The blood comes from drug trafficking victims, regardless their social origin, sex or age. It is a whole mixture to which we can belong any time from now- although in fact, one is already part of it.

En el aire, 2003 / Burbujas de agua / Water bubbles / Courtesy of Cortesía: Elena Cancio

más por lo bello de un evento que alude, que da que interpretar... "Las metáforas no derrumban a un gobierno", me dijo un artista un día de ésos que nos dio por hablar de arte político.

Sangre, verificabilidad del hecho, belleza, estetización de la muerte: entre la convocatoria a donar sangre de los "camisas rojas" y una obra de la mexicana Teresa Margolles (Culiacán, 1963) parece no haber muchas diferencias.

Bajo una muestra que llevó por título *¿De qué otra cosa podríamos hablar, si no?* la artista participó en la 53 edición de la Bienal de Venecia, 2009. Entre otras obras, como la exposición de joyas realizadas a partir de vidrios de parabrisas rotos por balaceras, la Margolles preparó una puesta en escena que siguió el *modus operandi* presente en obras anteriores de su autoría: una habitación de paredes rojas y un hombre dentro de ella que limpia con una fregona llena de un líquido rojo que no es agua sino sangre. El piso está cubierto de flujo sanguíneo humano y el espectador, bajo las prerrogativas que se imponga, al entrar se funde con ella, la graba (imprime) en sus zapatos y puede sentir su olor. La sangre proviene de víctimas del narcotráfico sin importar origen social, ni género, ni edad. Es toda una mezcla a la que podemos pertenecer de un momento a otro –aunque ya, de hecho se es parte de ella.

A propósito de esta obra, la artista comenta: "Estoy solamente invitando a una reflexión. Yo no tengo la solución. Este dolor se va a quedar dentro de un palacio cerrado. Esto es para mí el museo, una concentración de dolor. ¿Qué pasará después de la exposición? No va a cambiar nada".

Tanto a ella como a los opositores tailandeses los distingue el escenario: a ella la protege, además de la cierta ficción que ya en sí trae una metáfora, la naturaleza aurática de las galerías y museos (donde casi todo es permitido); a los asiáticos, el uso de la metáfora. Sólo la naturaleza del espacio (esto es, si es autónomo o heterónomo), ubica a cada uno en su lugar. A una en los predios artísticos; a los otros dentro de una clara manifestación política además de performática.

SÍMIL NO. 2

Son estelas. Aproximadamente doscientos metros separan la Puerta de Brandemburgo, en Berlín, de una minimalista y atípica obra: el *Monumento en memoria de los judíos asesinados en Europa*. Dos mil setecientas once estelas construidas en hormigón y emplazadas de forma cuadricular en diecinueve kilómetros cuadrados. Lisas, grises, llaman la atención por su austeridad y ausencia de pretensiones ilustrativas o didácticas (de hecho, uno de sus cometidos era la renuncia a "cualquier tipo de simbolismo").

No puedo afirmar que sean un convite a la retina o un masaje visual. No estoy segura de que lo sean. No son evidentemente hermosas aunque sí aplastantemente bellas. Hay algo de reto en estas piezas que pulsa nuestros sentimientos todo el tiempo más allá de la percepción porque, eso sí, oprimen y estrujan el alma. Tal vez por su color gris repetido ante nuestros ojos o porque sabemos que su presencia allí responde a la crítica de un genocidio sin límites. O ambas cosas.

Sin embargo, esa disposición a la tristeza que produce el estar allí sufre un cortocircuito, es interrumpida por la presencia de chiquillos que corretean por entre las estelas y sobre los adoquines lo mismo que por un parque de diversiones o peor aún, que adolescentes, jóvenes y adultos se tiendan sobre ellas para tomar el sol del verano.

Es casi una verdad absoluta que la estancia del sol en cielo europeo lo justifica todo.

A pesar de ello, el colapso producido entre el ser y el deber ser, entre el cometido *a priori* de un monumento y lo que suscita en la práctica provoca un sinnúmero de perplejidades y también preguntas espadachines que pueden reducirse a esto: si un segmento no desdeñable de ciudadanos se comporta de manera enajenada frente a un asunto como es la muerte por violencia o el genocidio, ¿existe la posibilidad de que un hecho así se reedite?

Las variables para responder son incontables y una entra al *underground* con

In comments about this work, the artist said: "I'm only putting out an invitation for reflection. I don't have the solution. This pain is going to stay in a closed palace. This is the museum for me, a concentration of pain. What will happen after the exposition is over? Nothing is going to change".

She and the Thai opposition are distinguished by the scenario: she is protected, in addition to the partial fiction that metaphors embody, by the typical aura emanating from galleries and museums (where almost everything is allowed); the Asians, in turn, by the use of metaphors. Only the nature of the space (that is if it is autonomous or heteronomous) puts each of them in the right place: her in the artistic realms; them in a clear political and performing demonstration.

SIMILE NO. 2

They are stelae. The Brandenburg Gate in Berlin and a minimalist and atypical work of art: the Memorial to the Murdered Jews of Europe, are approximately 200 meters apart. Two thousand seven hundred eleven (2,711) concrete stelae arranged in a grid pattern in a 19,000 square meter site. Plain, gray monuments that attracts the attention for their austerity and lack of illustrative or didactic pretensions (in fact one of the goals of the project was to renounce to "any type of symbolism.")

I can't say they are a delight to the retina or a visual massage. I'm not sure they are. They are not overtly beautiful although they do are crushingly attractive. There is some sort of a challenge in those pieces that keeps pushing our feelings beyond perception because the truth is that they do shake the soul. Maybe it is because of the repetition of the gray color expanding in front of our eyes or because we know they stand there as a criticism to unlimited genocide. Perhaps it's both.

However, this disposition to sadness suffers a short-circuit, it is broken up by children running among the slabs and on the paving stones as if they were in an amusement park, or what is even worst, by adolescents, youngsters and adults who lie in them to take the summer sun.

It is nearly an absolute true that anything can be justified by the presence of the sun in the European sky.

In spite of that, the confrontation between be and should be, between the preconceived mission of a monument and what it actually conveys leads to countless perplexities and questions that can be reduced to the following: if a fair number of people behave in such a careless way regardless such serious matters as violent death or genocide are, is there then a possibility for the event to recur?

The possible answers are numerous and I get into the underground with my head filled with doubts and a very objective truth. There it is the Information Center with its ceiling full of rectangular cracks as if it were the negative image of the stelae site. Inside, the museum design is crushing and excellent. Its creators managed to present "the document" (that is testimonies, letters, autobiographies, the database from Yad Vashem in Israel, etc) in different sophisticated ways. Down there people barely whisper something in the ear of the person next to them and so the tension out there, generated by the blend of "innocent" jubilation and adult or responsible commotion, fades away like an inversion of the attitude, thus, like a negative image.

Now, if the stelae site were one of Teresa Margolles' works of art, she would have neutralized any attempts to fool around of the ignorant public. Perhaps, she would have engraved an explanatory text on one (or several) floor tile: "the paving stones you are stepping on right now were made out of stones that were used to simulate the soaps that were given to prisoners when they headed to the gas chamber of Auschwitz-Birkenau".

But that sort of a statement would make many visitors panic and within a year very few people in the world would enjoy walking among those gray rectangular structures. Because complicity is only accepted at the media level and very few people would risk being so close to horror.

Such disclosure would apparently produce a long-lasting work and a clearly ephemeral memorial due to the absence of visitors in the long term.

As a work of art (not as historical legacy) it would last as long as if it were in a gallery or a museum. Being a monument with a special mission it would last as long as a program in the art circuit: six months at the most. The nature of the space –heteronomous, conceived for mass visitations– does not allow for this type of bonds.

If the metaphor saved the "red shirts" from repression, in this case she would turn the monument into something she did not wanted it to be by only writing that statement in the paving stones. They would swallow up each other.

SUSPENSE OR A QUESTION OF HORROR AND MYSTERY

If you knew that as you enter a gallery to see a piece entitled "On the air" (2003) by Teresa Margolles, gleaming bubbles will crash into your body, bubbles like the ones we played with when we were kids, and you come across a text reading: "Bubbles made from water from the morgue that was used to wash corpses before autopsy", would you walk in? Would you let yourself be splashed and touched by death?

THE SURVIVAL

Coming from the artistic group SEMEFO (Medical Forensic Services), who used to be more radical in the 1990s, Teresa Margolles moved from an aggressive and narrating aesthetics to a minimalist-conceptualist and neo-symbolic lineage (I will explain bellow why I use the term 'neo-symbolic'). She passed from the caustic gesture to a certain aesthetic and methodologist refinement (not meaning covering up). When asked about the subject she

la cabeza echando humo por las dudas y una certeza tan objetiva. Allí está el Centro de Información, con su techo lleno de hendiduras rectangulares, como si fuera un negativo del campo de estelas. Allí dentro el diseño museográfico es aplastante y excelente. Sus artífices se las ingeniaron para presentar de variadas y sofisticadas maneras el "documento" (dígase testimonios, cartas, autobiografías, la base de datos proveniente de Yad Vashem en Israel, etcétera, etcétera). Allá abajo las personas apenas susurran algo en los oídos de sus acompañantes y aquella tirantez de arriba, entre algarabía "inocente" y conmoción adulta o responsable se desvanece, como una inversión de la actitud, también como un negativo.

Ahora, si el campo de estelas fuera una obra de Teresa Margolles, ella hubiera neutralizado todo intento de jugueteo en el público lego. En una de sus losas (o en varias) tal vez hubiera estampado un texto explicativo: "Los adoquines que está pisando ahora mismo se produjeron a partir de la fundición de piedras utilizadas para simular los jabones que se repartían a los prisioneros cuando entraban a la cámara de gas de Auschwitz-Birkenau".

Pero un *statement* de esa naturaleza haría cundir el pánico entre muchos visitantes y al año de abierto pocas personas en el mundo querrían caminar por entre esas estructuras grises y rectangulares. Porque la complicidad es algo aceptable sólo para con lo mediático y pocas personas se arriesgarían a estar tan cerca del horror.

Una intervención de esta naturaleza produciría una obra aparentemente perdurable y un monumento evidentemente efímero debido a la ausencia de visitantes a largo plazo.

Como obra (y no como legado histórico) duraría lo que en una galería o museo. En tanto monumento con un cometido especial desaparecería al ritmo de la programación en el circuito del arte: a lo sumo estaría seis meses en activo. La naturaleza del espacio –heterónomo, concebido para visitas masivas– no permite ese tipo de hermanamientos.

Si la metáfora podía salvar a los "camisas rojas" de la represión, aquí ella misma, en este caso el paratexto (*statement*) con los adoquines, convertiría al monumento en lo que no se deseó que fuera. Se tragarían mutuamente.

SUSPENSO O PREGUNTA DE HORROR Y MISTERIO

Si usted supiera que al entrar a una galería para ver una pieza titulada "En el aire" (2003) bajo la autoría de Teresa Margolles, se estrellarían contra su cuerpo burbujas rutilantes, como las usadas en nuestros juegos de niñez, y encontrara un texto que dijera: "Bubbles made from water from the morgue that was used to wash corpses before autopsy" (burbujas de agua residual usadas en la morgue para el lavado de cadáveres antes de la autopsia), ¿entraría? ¿Se dejaría salpicar y tocar por la muerte?

LA SOBREVIDA

Proveniente del Colectivo artístico SEMEFO (Servicios Médicos Forenses), cuyas acciones eran más radicales, allá por los noventa, Teresa Margolles fue transitando desde una estética agresiva y más narrativa hacia otra de corte mínimo-conceptualista y de estirpe neosimbólica (más adelante explicaré por qué utilizo este término). Del gesto cáustico pasó a un cierto refinamiento (que no encubrimiento) estético y metodológico. Entrevistada al respecto adelanta: "En general ahora lo que intento es trabajar con el símbolo del cadáver y ya no con la materia, necesariamente, por eso hicimos la *performance* en La Habana con grasa humana rellenando los huecos de una casa que se encontraba, precisamente, al frente de donde se reunían los asistentes a la Bienal".[1]

"Dermis" (1996), "Lengua" (2000) y "Autorretratos en la morgue" (1998) son obras que muy fácil son recordadas de ese primer período. En esta última serie, resuelta en un ensayo fotográfico, la artista se retrata junto a cadáveres de personas no identificadas y que tuvieron una muerte violenta. La Margolles, como todo creador que se respete, ya estaba entrando en los fascinantes y al propio tiempo peligrosos predios de la ética. Y su escudo parece ser la crítica social a una historia cundida de violencia y al entumecimiento oficial como respuesta que hipoteca no ya la vida sino la existencia humana en todas sus dimensiones.

México parece ser un caldo de cultivo para estos menesteres, y su capital, el emporio perfecto. La primera etapa de Teresa Margolles recuerda al Joel-Peter Witkin de "Glassman" (1994) no sólo por el interés de ambos en una muerte áspera, sino porque las connotaciones aurático-religiosas que el norteamericano ve en un fallecimiento violento también han sido punto de partida a la hora de interpretar la poética de la mexicana, cuyas obras han sido comparadas con la leyenda del velo de Santa Verónica, en especial una: "The Cloth of the Dead" (2003), en la que la artista usó tela impresa con fluidos de cuerpos yacentes.[2]

"Glassman" es el título de una foto de Witkin tomada a un mexicano joven y *punk* (*punk* era el joven dueño de la lengua que Teresa Margolles instaló en el Palacio de Bellas Artes). "When bodies are brought from the street, there's sometimes a doubt as to how the person died", afirma el fotógrafo.[3] Más allá del cuerpo fáctico interesa la circunstancia, el cómo, la gramática de la muerte. Preocupación compartida por la artista.

"Glassman": se trata de una imagen en extremo repulsiva, donde el cadáver aparece en primer plano, grotesco, medio sucio, con el torso cosido y con aire de martirio a lo San Sebastián: "He's being judge. This guy is being judge right now", exclamó su traductor. "Sin título (Catafalco 1)" es un torso escultórico, de ascendencia helénica, también cosido, que la Margolles realizó

[1] Rocío Silva Santiesteban: "Agua de cadáver", en www.lainsignia.com, 24 ene. 2004.

[2] Anthony Downey: "*127 Cuerpos*: Teresa Margolles and the Aesthetics of Commemoration", en *Understanding art objects. Thinking through the Eye,* Sotheby's Institute, 2009, p. 105.

[3] "The Store of the Eye. Joel-Peter Witkin", en *ArtWorld* 1/1996, p. 106.

en el 2005. Aunque obras como éstas no son las más frecuentes dentro de su repertorio visual ni tampoco de las más impactantes sí resulta interesante por el uso de la tridimensionalidad y, porque dentro de su obra, marca un viraje hacia el objeto moderno, recurso prácticamente ajeno en ella, que es más dada al evento, a la implicación.

Tanto es así que la mexicana ha llevado a extremos increíbles la práctica artística. El uso de materiales orgánicos (sangre, hilo de coser cadáveres, agua de lavarlos, etcétera, etcétera) ubica la obra de Teresa Margolles en una frontera borrosa entre lo que podemos llamar lo real y la ficción, entre lo físico (orgánico) y la construcción mental. Es por ello que arriba utilicé el término neosimbolismo, es decir, las obras de la artista mexicana no aluden a la

said: "In general, I'm trying to work with the symbol of the corpse and not necessarily with the matter, that's why we did the performance in Havana in which we used human fat to fill wholes in a house located just across the place where the Biennial participants gathered."[1]

"Dermis" (1996), "Lengua/Tongue" (2000) and "Autorretratos en la morgue/Self-portraits in the Morgue" (1998) are works clearly remembered from that period. In the latter series, consisting in a photographic essay, the artist takes pictures of herself standing next to the dead bodies of unidentified people who suffered a violent death. Margolles, as any self-respecting creator, was enteringthe fascinating and at the same time dangerous realm of ethics. And her shield turned out to

Sin título (Catafalco, 1), 2005 / Adhesión de materia orgánica a yeso / Organic matter adhered to plaster
81 x 53 x 13 cm

be social criticism of a history full of violence and official stiffness as an answer that mortgages not only life itself but also human existence in all of its dimensions.

Mexico appears to be a breeding ground for those affairs, and its capital city, the perfect emporium. Teresa Margolles' first stage reminds me of Joel-Peter Witkin's "Glassman" (1994) not only because their common interest in a harsh death but also because the aural-religious nuances the American sees in a violent death have been as well a starting point to interpret the Mexican's poetry. Margolles' poems have been compared to the legend of Saint Veronica's veil, especially: "The Cloth of the Dead" (2003), in which the artist used pieces of fabric printed with fluids from dead bodies.[2]

"Glassman" is the title of a picture taken by Witkin of a young Mexican and *punk* (*punk* was a young man whose tongue was used by Teresa Margolles in an installation placed in the Fine Arts Palace). "When bodies are brought from the street, there's sometimes a doubt as to how the person died", the photographer said.[3] Beyond the factual body, what matters is the circumstances, the how, the grammar of the death. A concern shared by the artists.

"Glassman" is an extremely repulsive close-up image of a grotesque, repulsive and a bit dirty corpse with the sewn torso and with San Sebastian's torment look: "He's being judged. This guy is being judged right now," his translator said. "Without Title (Catafalque 1)" is a Hellenic-type bust also sewn across the torso made by Margolles in 2005. Although works like these are not frequently found in the artist's visual repertoire, nor it is one of the most aston-

[1] Rocío Silva Santiesteban: "Agua de cadáver", en www.lainsignia.com, Jan 24, 2004.
[2] Anthony Downey: "*127 Cuerpos*: Teresa Margolles and the Aesthetics of Commemoration", in *Understanding art objects. Thinking through the Eye,* Sotheby's Institute, 2009, p. 105.
[3] "The Store of the Eye. Joel-Peter Witkin", in *ArtWorld* 1/1996, p. 106.

Crematorio, 2003 / Vídeo-instalación / Cortesía
Video installation / Courtesy of / Galería "Enrique Guerrero"

muerte, sino que la traen a presencia, la re-presentan, la ponen ahí debido al uso de aquellos materiales, a su procedencia y también porque echa mano al recurso del texto como documentación verificable y objetiva para aliviar cualquier duda al respecto. Y eso es propio del universo simbólico, donde estamos más cerca de la "cosa". En el simbolismo no hay distancia, no hay tropo que medie: la obra de Teresa Margolles está, bellamente ubicada, a medio camino entre el símbolo y la alegoría. Su obra no significa sino que dice: lo evocado y lo evocador son casi lo mismo. Tal vez por esa razón Niklas Maak terminara un acertado texto sobre ella con esta aseveración: "el arte mínimal ha alcanzado el punto cero".[4]

Perteneciente a una raza de creadores en la que se insertan Santiago Sierra y Francis Alÿs, Teresa se afinca más en la lógica de lo concreto. Hay una convocatoria en ella que trasciende lo poéishing of them, it does excels for the use of three dimensions, and it marks a turning point within her work towards modern objects, a resource rarely used by her, as she is more fond of the action, the implication.

So much so that the Mexican has taken the practice of art to unthinkable boundaries. The use of organic matters (blood, thread to sew corpses, water to wash them, etc) places Teresa Margolles' work in a vague borderline between what we can call the real and the fiction, between the physical (organic) and the mental construction. That is why I used the term neosymbolism before, in reference to the Mexican artist's works that do not allude to death but instead, they bring it on stage, they re-present it, put it right there through the use of such materials, their origin and also because she uses texts as verifiable and objective documentation to dispel any doubts about the work. That is a hallmark of the symbolic universe, where we are closer to the "issue." There ares no distances in symbolism, there is no mediating trope: Teresa Margolles' work lies beautifully somewhere between the symbol and the allegory. Her work is not a meaning, it speaks for itself: the evoked and the evoker are nearly the same thing. Perhaps that was the reason why Niklas Maak finished a very good article about her by stating: "Minimal art has reached its zero point."[4]

Being part of a group of creators including Santiago Sierra and Francis Alÿs, Margolles takes root in the logic of the facts. She makes a call that goes beyond the poetic and makes you an accomplice in a sort of perverse and sadist manner. She drags you in to make you an accomplice and to fill your life with a mixture of sensations that are all confusing, attractive and repulsive at the same time. "En 127 cuerpos/ In 127 bodies," 2006, a rope is hung across the exhibition room and small pieces of brownish-red-stained cotton thread are hanging down from the rope. It is this simple, like Doris Salcedo's crack on the floor of the Tate, the rope divides the room into two spaces which can be broken in by just bending down and crossing under the rope to the other side. Speculations about the arbitrary way she used to divide the room can be so many as to write a book, until we come across with a text –we have already said explanatory texts are key in her work: "Remnants of thread used after the autopsy to sew up bodies of persons who have suffered a violent death. Each thread represents a body." Thus, we are faced with a poetics of shock, not in the sense referred to by Walter Benjamin when talking about profane illuminations commonly seen in serial and mass art consumption, but in terms of actual collapse, mental knockout.

This way, the innocence of the presentation is ripped off. The stylistic ritual of explaining the origin of the materials is still macabre. I state this and I know I do it from the perspective of the terrified viewer because the artist means

[4] Niklas Maak: "*Memento mori.* Del culto al cuerpo y de la cultura del placer. Acerca de *Secreciones* de Teresa Margolles", s/d. "Secreciones" no será analizada en el presente artículo por responder a una lógica diferente a la aquí expuesta, aunque resulta una obra desfachatadamente bella.

[4] Niklas Maak: "*Memento mori.* From the cult to the body and about the culture of pleasure. *About Secreciones* by Teresa Margolles", s/d. "Secreciones" will not be analyzed in this article because it responds to a different logic to the one presented here, even though it (Secreciones) is a crushingly beautiful work.

her call. However, the work does not force you to take communion, it does not achieve a pantheistic relationship with death as it does in "Banco/Bank" and in "Agua de la ciudad de México/Water in Mexico City" (2004) and the reedited "Vaporización/Vaporization" (2001). The first one is a video-installation. In the film, a morgue worker washes dead bodies with a hose, among them the body of a girl. In front of the screen, there is the same bench set to get a nice view of the film, but it is not a common bench, it was built with a mix made with the same water the man in the video is using to wash the cadavers. The viewer has two ways out: to jump up from the bench or to remain stoic and pretend to sympathize with cause. "Vaporización", as far as I know, has not been superseded, not even by "In the air" regarding her efforts to have us involved: a room full with steam, just like a sauna. The origin of the precious liquid is the same: "vaporized water from morgue that was used to wash the bodies of murder victims after autopsy," the text reads. The vapor gets into our bodies through all of our cavities; our whole body is pervaded by the steam. There is no choice but to scream and run away or to stand there in stupefaction to enjoy an unusual act of purification or an unexpected and involuntary therapy.

We are what Teresa Margolles has called the "cadaver's life", we are the survivors; we are others' survival, not the remnants she used in her environments. Her works turn against us (after being inside us) not because they attempt against our mental integrity through an act the Western has not been able to understand yet, but because they question us. She does not hesitate to dig into our souls to find out our endurance capacity or our willingness to face the responsibility of horror at least with a nervous giggle in our eyes or lips.

Teresa Margolles talks to us and questions our right to survival as long as we seek protection in the "I don't care" phrase. If viewers had a noble relationship with death (like myself), all of the sudden they will see themselves imbued with it. The artist has brought Heidegger's enigmatic "being-for-death" idea into the realm of arts, throwing our finesse right in our bodies (not just in our faces), and at the same time pulling our ethic filaments–and hers–: art lovers from all over the world, do you really know where you are heading to? What is your fate? After leaving the "hookers district" that is the gallery, would you still think about violent death and will you do something to avoid it?

En el aire (Detalle / Detail)
Cortesía: Galería "Enrique Guerrero"

One of the mainstays of the artist's new teleology, in terms of success, lies in the surprise factor. No one would like to be a victim of murder (even symbolically speaking) but that is what an encounter with Teresa Margolles' work is very likely to be holding for us. Even when knowing her *modus operandis*, we are driven by the morbid fascination in art. Curiosity is killing us.

She, on her part, does her thing: she has a provoking and sadist work, she takes vital risks and she dresses in black as in a perennial mourning. Now, we will see if she keeps up with her plays once the formula stops working.

Campo de estelas, Berlín / Foto: Elvia Rosa Castro

tico y te hace partícipe de una manera entre perversa y sádica. Te complica en ambos sentidos: te hace cómplice y te hace la vida un rollo de sensaciones confusas, atractivas y repulsivas a un tiempo. "En 127 cuerpos", 2006, una cuerda es tendida de un extremo a otro del espacio expositivo y de ella penden anudados segmentos o pelusas de hilo de algodón manchadas de un rojo parduzco. Así de sencilla, como la grieta de Doris Salcedo en el suelo del Tate, la cuerda divide el espacio pero se puede violar con sólo agacharnos y cruzar. Las especulaciones en torno a ese modo arbitrario de segmentar la sala pueden llevarnos a escribir un libro hasta que nos topamos con un texto –ya dijimos que muy característico de su obra: "Remmants of thread used after the autopsy to sew up bodies of persons who have suffered a violent death. Each thread represents a body". Nos encontramos, de este modo, ante una poética del *shock*, no en el sentido en que explicaba Walter Benjamin para referirse a las iluminaciones profanas propias del consumo del arte seriado y masivo, sino en términos de colapso, de noqueo mental.

Termina así la ingenuidad de la presentación. No deja de ser macabro ese ritual estilístico que consiste en explicar la procedencia de los materiales. Digo esto y sé que lo hago desde la perspectiva de un espectador amedrentado pues la convocatoria de la artista va en serio. Sin embargo, esta obra no te obliga a una comunión, no se da aquí una relación panteísta con la muerte como sí en "Banco" y en "Agua de la ciudad de México" (2004) y la reeditada "Vaporización" (2001). La primera es una vídeo-instalación. En la proyección, un trabajador de la morgue lava cadáveres con una manguera, entre ellos, el de una niña. Frente a la pantalla el banco de siempre para un cómodo visionaje pero no un banco cualquiera, sino uno construido al efecto cuya mezcla fue hecha con la misma agua que el hombre del vídeo lavaba los cadáveres. El espectador tiene dos salidas: ponerse de pie de un salto o aparentar estoicismo y simpatía por la causa. "Vaporización" creo, no ha sido superada ni siquiera por "En el aire" en ese afán de inmiscuirnos: una sala llena de vapor de agua, tal como una sauna. El origen del preciado líquido es el mismo: "vaporized water from morgue that was used to wash the bodies of murder victims after autopsy", nos dice el texto. El vapor de agua entra por todas nuestras cavidades y se impregna en todo el cuerpo. No hay opción salvo gritar y huir de la habitación o quedarse estupefacto disfrutando de un insólito acto de purificación o de una terapia inesperada e involuntaria.

Lo que la propia Teresa Margolles llama "vida del cadáver" somos nosotros los sobrevivientes, la sobrevida de otros, no los residuos a los que echa mano en sus *environments*. Sus obras se vuelven contra nosotros (luego de estar en nosotros) no porque agredan nuestra integridad psíquica con un acto que Occidente aún no ha podido entender sino porque nos interroga. Indaga sin ambages por nuestra capacidad de soportar o por nuestra disposición a encarar con responsabilidad el horror, aunque ese dar la cara se dé con una risita nerviosa en ojos y labios.

Teresa Margolles nos está hablando y cuestionando, sobre nuestro derecho a la sobrevida mientras seamos presa del "me tiene sin cuida'o". Si algún espectador tenía una relación noble con la muerte (como es mi caso) de súbito se verá imbuido de ella. La artista ha traído a los predios del arte aquella enigmática idea de Heidegger del "ser para la muerte", espetándonos en el cuerpo (no sólo en la cara) nuestra finitud, y de paso pulsa nuestros filamentos éticos –y de paso los de ella–: faranduleros de todos los países del mundo, ¿saben realmente a dónde vais, cuál es vuestro fin? Luego de salir de ese "barrio de putas" que es la galería, ¿continuaréis pensando en la muerte por violencia y harás algo por evitarla?

Uno de los puntales de la nueva teleología de la artista, en términos de éxito, se encuentra en el factor sorpresa. Nadie quisiera ser víctima de un homicidio (aún siendo simbólico) pero es muy probable que eso sea lo que nos depare el encuentro con una obra de Teresa Margolles. Aún conociendo su operatoria nos embulla ese morbo propio del campo artístico. Nos mata la curiosidad.

Ella, por su parte, hace lo suyo: tiene una obra entre sádica y provocadora, corre riegos vitales y se viste de negro como en luto perenne. Ahora sí, estaría por ver si continúa con esas puestas en escena una vez que la fórmula deje de funcionar.

JORGE ONTIVEROS

Arte Contemporáneo

ARTISTAS EUROPEOS Y LATINOAMERICANOS

Pintura

Escultura

Obra gráfica

Fotografía

EN FONDO

- Rafael Canogar
- Mario Carreño
- Jorge Castillo
- Antoni Clavé
- Condó
- Joaquim Falcó
- Luis Feito
- G. Flanvert
- Luis Gordillo
- Oswaldo Guayasamín
- José Gutiérrez Solana
- Emilio Grau Sala
- Joan Hernández Pijúan
- Estuardo Maldonado
- Javier Mariscal
- Lorna Marsch
- Raúl Martínez
- Joan Miró
- Manuel Ángeles Ortiz
- Miguel A. Salvó
- Antoni Tapies
- Alberto Ulloa
- Manolo Valdés
- Antonio Villatoro
- José M. Yturralde
- Vela Zanetti
- Importante colección de obra gráfica de artistas contemporáneos cubanos

ARTISTAS DE LA GALERÍA

- Rosa Ayus
- Mariano de Blas
- Julian Coca Ambrós
- Francisco Conesa
- Fernando Falero
- José Luis Galicia
- Ida González de Carreño
- Abel González Rodríguez
- Antoni Miró
- Emilio Morales
- T. Muñozgarcía
- Miguel Ángel Sáez
- Mónica Sarmiento
- José Manuel Velasco

Gurtubay ,4. Madrid 28001
info@galeriajorgeontiveros.com / www.galeriajorgeontiveros.com
Tel.: 91 575 54 97
Fax.: 91 435 87 55

Architect BELMONT FREEMAN is a graduate of Yale University and of the architecture school at the University of Pennsylvania, where he was a student of the great Cuban modern master, Mario Romañach. He lives in New York City, where he directs an architectural office serving a diverse range of institutional, commercial and private residential clients. Belmont Freeman was from 1999 to 2007 the president of Storefront for Art and Architecture, an internationally known design gallery in Manhattan dedicated to progressive discourse in art, architecture and urbanism. His firm has built projects in North America, Europe and Asia. Belmont Freeman Architects'work has won numerous awards and been featured extensively in the international design press. A portfolio can be viewed at the website www.belmontfreeman.com. In this writing, Belmont Freeman airs his minimalist conceptions in terms of designs thought to take on the duality of both housing and workplace.

El arquitecto BELMONT FREEMAN es graduado de la Universidad de Yale y de la escuela de arquitectura de la Universidad de Pensilvania, donde fue discípulo del gran maestro moderno cubano Mario Romañach. Vive en la ciudad de Nueva York, donde dirige un estudio de arquitectura que ofrece servicios a un diverso rango de clientes institucionales, comerciales y residenciales privados. Desde 1999 hasta 2007, fue el presidente de Storefront for Art and Architecture, galería de diseño en Manhattan, reconocida en el mundo y dedicada a la presentación del arte, la arquitectura y el urbanismo de vanguardia. En Norteamérica, Europa y Asia, su firma –Belmont Freeman Architects– ha ejecutado proyectos premiados, y muy difundidos por la prensa especializada en diseño. Un portafolio de su obra se puede ver en el sitio web: www.belmontfreeman.com. En este texto, Belmont Freeman expone sus concepciones minimalistas en relación con el diseño de un espacio que asimilará la doble función de vivienda y trabajo.

El proyecto se ubica en la parte delantera de los pisos seis y siete de un antiguo edificio comercial de Manhattan / The project is located on the front side of the sixth and seventh floors of the old Manhattan commercial building.

En el estudio, las divisiones ligeras de yeso y vidrio esmerilado pueden deslizarse para reconfigurar los espacios / In the studio the slight divisions of plaster and glazed glass can slide to reshape spaces

MINIMALISMO ARQUITECTÓNICO:

UN ESPACIO PARA VIVIR Y TRABAJAR

BELMONT FREEMAN

Architectural Minimalism:

A Loft for Living and Working

FOTOS / PHOTO: CHRISTOPHER WESNOFSKE

Vista general de la sala de estar, en el piso superior. La pared que separa el dormitorio principal y el baño de la sala es de concreto. El mobiliario se compone de piezas originales de mediados del siglo xx, provenientes de la amplia colección del cliente / Overall view of the waiting room on the upper floor. The wall that divides the master bedroom and the bathroom from the living room is made of concrete. The furniture is made up of original pieces from the mid 20th century, hailing from a customer's vast collection

EN NUESTRA PRÁCTICA ARQUITECTÓnica intentamos lograr una economía elegante de medios, tanto materiales como estéticos, y nos basamos en el rigor analítico para solucionar complejos problemas técnicos y programáticos. Me atraen las estrategias que satisfacen requerimientos funcionales y crean interés y significados espaciales con la menor cantidad posible de gestos arquitectónicos.

Creo en un minimalismo que se aleje de lo estéril y lo frío. Una paleta de materiales escogida con cuidado, que combine lo humilde y lo lujoso y sea desplegada con precisión, puede proveer todo el placer que requieren los sentidos.

Las calles de Nueva York ofrecen una constante e intensa estimulación sensorial, por tanto la opción de refugiarse en un interior sereno, visual y aditivamente tranquilo y con un efecto terapéutico, se puede convertir en uno de los mayores lujos para quienes habitan en la ciudad. Después de una década de exhibicionismo arquitectónico como reflejo de los excesos sociales y financieros del próspero mundo de finales de siglo, una arquitectura moderada parece más apropiada y necesaria que nunca; estética que, para mí, representa mejor una nueva ética de consumo responsable del espacio y de los recursos.

CREO EN UN MINIMALISMO QUE SE ALEJE DE LO ESTÉRIL Y LO FRÍO

I BELIEVE IN A MINIMALISM THAT MOVES AWAY FROM THE STERILE AND THE COLD

IN OUR ARCHITECTURAL PRACTICE we strive for an elegant economy of means, both material and aesthetic. We thrive on the analytical rigor required to bring order to complex programmatic and technical problems. I am attracted to strategies that serve functional requirements and create spatial interest and meaning with the least possible architectonic gestures.

I am also dedicated to the proposition that minimalism need not be sterile or cold. A carefully chosen palette of materials, combining the humble and the luxurious, when thoughtfully deployed can provide as much warmth and pleasure as the psyche demands.

The streets of a city like New York deliver constant sensory stimulation, often to the level of assault, so one of the greatest luxuries for an urban dweller becomes the option of retreat to a serene interior, visually and aurally quiet for therapeutic effect. After a decade of architectural exhibitionism that mirrored the social and financial excesses of the affluent world at the turn of the century an architecture of restraint seems more appropriate and needed than ever; an aesthetic that, to me, can best represent a new ethic of responsible consumption of space and resources.

In designing a space for both living and working the architect faces the complex task of interpreting the distinct requirements of each function and integrating them into a single coherent composition. The central theme of the design of this live/work loft is the paradox of separation within unity. The client was an artist who also ran a foundation that provides art education to under-privileged children. He wanted to have his multi-functional studio connected to his home to accommodate his irregular work schedule, yet at the same time to allow total retreat to a separate and serene domestic zone. The project combined two spaces of 120 m^2 each on the sixth and seventh floors of a former commercial building in lower Manhattan. The lower floor we developed as a flexible, utilitarian work zone with a public aspect while the upper floor is a highly personalized and private residence. An attenuated vertical connection between the two floors maintains the desired degree of separation, while a single restrained palette of forms and materials both unites and distinguishes the living and work zones.

To take advantage of the abundant light and sweeping views of City Hall Park and the iconic Brooklyn Bridge, no partitions on the living level of the loft touch the exterior walls to interrupt the march of oversized windows. A single full-height partition, angled slightly in plan, cuts across the floor to conceal closets, bathroom and a small bedroom for the client's daughter, who lives part time with him.

The kitchen, spare but highly functional, is open to the living area, with a countertop dramatically cantilevered from an exposed structural column. The master bedroom and bath are screened from the main living room by a concrete wall seven feet tall; an element of intimate human scale within the generous volume of the loft space. With a touch of risqué humor, the frosted glass panel that encloses the shower forms one wall of the entrance foyer, on the other side.

Downstairs on the studio level partitions of gypsum board, steel and glass roll on floor tracks to allow the space to be reconfigured into separate rooms, an exhibition gallery, or one open studio. A full bath and small kitchen make the studio self-sufficient. This level also contains a central mechanical room with sophisticated equipment to maintain a high level of air purity and temperature and humidity control. The pendant light fixtures in the studio were salvaged from a school designed in the 1940s by the architect William Lescaze. Throughout the loft, the clean, simple architecture is a perfect setting for the client's distinguished collection of mid 20th Century modern furniture.

The loft interior is rendered in essentially five materials: white plaster, exposed concrete, maple wood, stainless steel and glass. Floors on the studio level are concrete; tough and washable, but meticulously polished like the finest marble terrazzo. On the living level concrete is reserved for the "wet" kitchen and bath areas and the rest of the floor is finished in more domestic-feeling wood. One species of wood,

Una inclinada escalera hace más intensa la transición entre el estudio en la planta baja y la zona residencial, en el piso superior / A leaned ladder makes more intense the transition between the ground floor studio and the residential area on the upper floor

En la vivienda, un gran panel de vidrio esmerilado separa el vestíbulo de la ducha del baño principal / In the house, a huge glazed glass panel divides the shower threshold from the main bathroom

economical and ecologically renewable maple, is used for floor, cabinetry and doors. Hardware, plumbing fixtures and electrical devices are generic industrial products. The stainless steel toilet in the master bath shower room is a fixture designed for use in prisons. While my aesthetic is decidedly reductive, I assiduously avoid precious or hyper-rarefied design.

While there was ample room to install a conventional staircase between the two floors we chose to attenuate the connection by using a steep ship's ladder. The ascent and descent are deliberately challenging, and this suited the client's wishes perfectly. (In the public hall just outside the entry door are a conventional stair and handicapped accessible elevator.) He wanted the move between home and work to be a deliberate act of transition. While the physical distance is not great, the effort of the journey creates the desired psychological distance.

Al diseñar un espacio donde vivir y trabajar, el arquitecto se enfrenta a la compleja tarea de interpretar los requerimientos distintivos de cada función e integrarlos en una composición única y coherente. El tema central del diseño de este ambiente para vivir y trabajar es la paradoja de la separación dentro de la unidad. El cliente es un artista que, además, dirige una fundación que brinda educación artística a niños de familias desamparadas. Él quería que su estudio multifuncional estuviera conectado a su casa para facilitar su irregular agenda de trabajo y, al mismo tiempo, disponer de una serena zona doméstica, por separado, que le permitiera aislarse. El proyecto combinó dos espacios de 120 m^2 cada uno, ubicados en los pisos seis y siete de un antiguo edificio comercial en el sur de Manhattan. En la planta baja desarrollamos un área de trabajo flexible y práctica, con aspecto público, mientras en el piso superior creamos una residencia privada, altamente personalizada. Una conexión vertical atenuada entre los dos pisos mantiene el grado de separación deseado, mientras que una única paleta restringida de formas y materiales a la vez unifica y distingue las áreas de la vivienda y las de trabajo.

Para aprovechar la luz abundante y la amplia vista al parque del Ayuntamiento y al icónico Puente de Brooklyn, en la vivienda no se realizaron paredes divisorias que llegaran hasta los muros exteriores, lo que evitó interrumpir el ritmo de las grandes ventanas. La única división que alcanza la altura total del espacio, y se emplaza ligeramente inclinada en planta, fue erigida para conformar los armarios, el baño y un pequeño dormitorio para la hija del cliente, que a menudo convive con él.

La cocina, austera pero funcional, se abre al área de estar y posee una meseta en voladizo sostenida por una columna estructural expuesta. El dormitorio principal y el baño están separados de la sala por una pared de concreto de dos metros de altura que aporta un elemento

La cocina se abre por completo hacia la sala de estar, y posee una meseta colocada parcialmente en voladizo / The kitchen opens up completely toward the waiting room and is spruced up with a counter partially perched on the projecting wall

En el baño principal de la vivienda el área del lavamanos queda abierta hacia el dormitorio / In the house's main bathroom, the basin area leads straight to the bedroom

de íntima escala humana dentro del generoso espacio de la vivienda. Con un toque de atrevido humor, el panel de vidrio esmerilado que encierra la ducha forma, por el otro lado, una de las paredes del vestíbulo.

Abajo, en el estudio, divisiones ligeras de yeso, acero y vidrio se deslizan por carrileras en el piso para permitir que el espacio sea reconfigurado como habitaciones separadas, como galería de exposiciones o como un estudio abierto. Un baño completo y una pequeña cocina hacen que el estudio sea independiente. Este nivel contiene, además, una habitación de control de instalaciones mecánicas con equipos sofisticados para mantener un alto nivel de pureza del aire, y regular la humedad y la temperatura. Las lámparas colgantes del techo fueron rescatadas de una escuela diseñada en la década de 1940 por el famoso arquitecto William Lescaze. En toda el área, la arquitectura limpia y sencilla resulta perfecta para acomodar la distinguida colección de muebles modernos, de mediados del siglo xx, del cliente.

El espacio interior se resolvió con cinco materiales: repello blanco de cal, concreto expuesto, madera de arce, acero inoxidable y vidrio. Los pisos en el nivel del estudio son de concreto, resistente y lavable, pero meticulosamente pulido como el mejor terrazo de mármol. En la vivienda, el concreto se reservó para las áreas "húmedas" –cocina y baño– mientras el resto del piso tiene un acabado en madera de carácter más doméstico. La madera de arce, económica y renovable, fue la utilizada para pisos, estantes y puertas. Los herrajes, los elementos de plomería y los equipos eléctricos son productos industriales genéricos. El inodoro de acero inoxidable en el baño principal fue diseñado en principio para su uso en prisiones. Debido a que mi estética es reduccionista, evito diseños preciosos o hiper-refinados.

A pesar de que había suficiente espacio para colocar una escalera convencional entre los dos pisos, escogimos atenuar la conexión usando una empinada escalera de barco. El ascenso y el descenso son deliberadamente desafiantes, lo cual satisfizo los deseos del cliente. En el vestíbulo público, justo afuera de la puerta de entrada, hay una escalera convencional y un elevador para discapacitados. El cliente deseaba que el paso de la casa al trabajo fuera un acto consciente de transición. Aunque la distancia física no es grande, el esfuerzo del traslado crea el deseado efecto psicológico de distancia.■

¿Qué exhiben las ferias de arte? El cúmulo restante de aquellas obras de las "vacas sagradas" en las vanguardias históricas, que no entraron a los museos, a las grandes empresas y a las casas de subastas; el "relevo" exponente de las tendencias emergentes, promovido por el engranaje publicitario alistado a las galerías... En ese maremagno competitivo, se "filtran" los pocos íconos del arte latente de las periferias; pero al igual que las bienales cosmopolitas, las ferias no pueden evitar su presencia creciente, como tampoco pueden sustraer esos eventos de su connotación intercultural.

What do art fairs exhibit? The leftovers of works by historical avant-guard "sacred cows" that did not make it to museums, big companies and auction houses; the exponent "substitutes" of emerging trends promoted by marketing mechanisms attached to the galleries... Into that competitive chaos, the few art icons hiding in the peripheries managed to "sneak"; but just as cosmopolitan biennials do, fairs can't help continuing growing, as neither they can erase the intercultural connotation of those events.

crónica de la arcadia floridana

Chronicles of the Floridian Arcadia

PEDRO DE ORAÁ

GUILLERMO KUITCA
Mozart-da Ponte I, 1995

"DICHOSO AQUEL LEJOS DE LOS NEGOCIOS" (HORACIO: *Beatus ille procui negotiis*): así pensaríamos frente al difuso panorama de almacenes, centros comerciales, bancos y toda suerte de oficinas, que caracterizan a esa ciudad marina bautizada –tal vez irónicamente– por el poeta ex-origenista Lorenzo García Vega como "la playa albina", hoy convertida –para no ser tan sólo el pórtico del "sueño americano" del éxodo latino, o el suelo soleado del turismo norteño–, en una fuerte plaza del mercado de arte internacional. Pero no nos apresuremos en juzgar –por las disímiles ferias y convenciones artísticas de alta frecuencia, y por la prolífera cadena de galerías establecidas en los principales distritos–, al condado de Miami-Dade como plataforma especulativa de otra vía mercadista cuya exclusiva finalidad sea la pecunia. Ninguno de los centros cosmopolitas de arte basa la política económica de sus eventos feriales, de sus subastas y de sus galerías, en la burda simplicidad de la oferta en términos estrictamente mercantiles: el producto de arte aún pertenece al santuario de la cultura estética y ha de tratársele bajo el manto de su rol público tal cual: un hecho cultural.

Art Basel / Miami Beach –eco y extensión de Die Internationale Kunstmesse Basel, Suiza, conocido a nivel de difusión como Art Basel–, supera desde su complejísima organización toda sospecha mercantilista, y deviene suceso artístico-social en torno al cual se concentran numerosos eventos paralelos. En diciembre, con provecho de la contagiosa y consumista atmósfera pascual, el sur de la Florida es también una *kermesse* de las artes plásticas.

Alojado en el espacioso Convention Center, Art Basel / Miami Beach aglutina en esta edición de fin del año 2009, doscientos veinticinco locales expositores, entre galerías capitales, firmas de pequeña empresa y estudios independientes. Dedica además una sección a cuatro instituciones artísticas –Art Loos Register, Foundation Beyeler, LAXART y Los Angeles Nomadic Division (LAND)–, y otra sección a las revistas especializadas (veintisiete) más la distribuidora Art Magazines Joint Booth, que representa a cincuenta y seis publicaciones del género. Cuatro divisiones temáticas encabezan el proyecto expositivo: Art Galleries, Art Nova (nuevas galerías, artistas y tendencias emergentes), Art Positions (propuestas específicas de artistas solos o en grupo) y Art Kabinett (manifestaciones históricas o de tesis), cuyas proposiciones implican un número considerable de activistas e intervenciones dentro y fuera del recinto, en locaciones próximas o distantes en el territorio.

Una de ellas es el "emplazamiento" en Oceanfront –espa-

"LUCKY HE WHO FAR FROM BUSINESS" (HORACE: BEAtus ille procui negotiis): that would be the phrase coming to our heads as we think of a blurred panorama of warehouses, malls, banks and all sorts of offices that distinguish this sea city baptized –perhaps ironically– by former-*Origenes* poet Lorenzo Garcia Vega as the "albino beach" and turned today –so it stops being just the gate to the "American dream" for the Latin exodus, or the sunny dream for the northern tourism–, into a strong marketplace for international art. But let's not rush into judging –because of the wide-range of art fairs and highly frequent conventions it hosts and because of the successful chain of galleries established in the major districts of the area–, the Miami-Dade County as the speculating platform of one more marketing means with an exclusively pecuniary goal. None of the cosmopolitan art centers base the economic policies of its fairs, auctions and galleries in the flimsy simplicity of the law of supply, strictly speaking in marketing terms: the artistic product is still part of the aesthetic culture's sanctuary and it must be treated under the shield of its public role as such: a cultural fact.

Art Basel / Miami Beach –an eco and extension of Die Internationale Kunstmesse Basel, Switzerland, promoted as Art Basel–, overcomes from the very moment of its extremely complex organization any type of mercantilist suspicion to become quite a social and artistic event around which several others take place. In December, taking advantage of the contagious and consumerist Christmas atmosphere, South Florida turns into a plastic art's bazaar.

Hosted by the spacious Convention Center, Art Basel / Miami Beach brings together for this 2009 end-of-the-year edition, 225 local exhibitors, among them capital galleries, small firms and independent studios. It includes a section targeting four art institutions–Art Loos Register, Foundation Beyeler, LAXART and Los Angeles Nomadic Division (LAND)–, and another one for specialized magazines (27) plus distributor Art Magazines Joint Booth representing 56 publications of the genre. Four theme divisions lead the exhibiting project: Art Galleries, Art Nova (new galleries, artists and emerging trends), Art Positions (specific proposals by individual artists or groups) and Art Kabinett (historical or theoretical manifestations), whose propositions bring in a considerable number of activists and presentations inside and outside of the exhibition center, in near-by or distant locations.

One of them is the "emplacement" in Oceanfront –a space

JORGE MAYET
Lecho de mis raíces, 2009 / Paper maché, textil, estructura de hierro y acrílico
Papier-mâché, textile, iron structure and acrylic / 170 x 60 x 60 cm

cio destinado a otras actividades: Art Conversations, Art Film, Art video, Art Perform–, y se debe al artista cubano Jorge Mayet (por la Galería Horrach Moya, de Palma de Mallorca), y consiste en una casa rústica –muy parecida a un *bohío*, apostada sobre las aguas y contra un horizonte oceánico–, cuyo título es "Deseo". La imagen de la obra ha sido escogida para ilustrar las portadas del catálogo y de la revista editadas por Art Basel, lo cual significa el carácter emblemático dado a la instalación. ¿Por qué? Esta decisión directiva de la feria arroja sobre la obra más de una lectura: ¿la casa como nave al pairo, impotente para emprender viaje?; ¿la casa como isla, inmóvil y desierta, embargada por un aire anhelante de partir hacia un punto no divisable mar adentro? El tema de la migración ha sido frecuentado en la plástica cubana (Kcho, Pedro Pablo Oliva…) y los ojos foráneos han estado puestos en este discurso coyuntural de artistas del patio y de allende…

Aunque los ejecutivos de Art Basel deben observar una política de valoración equitativa hacia sus exponentes, se perfilan por voluntad implícita ciertos *destaques*, quizás a consecuencia de sondeos previos a la exhibición, y también por la mirada selectiva de la crítica concomitante. Ello se manifiesta en la recapitulación del *magazine*: artistas y sus realizaciones, espacios creativos, e incluso *dealers*, curadores y coleccionistas, están sobredimensionados. Y se da marcado énfasis a la inclusión este año de la inédita presencia de Escandinavia, Rusia, India y Medio Oriente a través de parciales participantes. Entre los resaltados individuales está el pintor argentino Guillermo Kuitca –representado por la galería neoyorkina Sperone Westwater en el evento– quien expusiera en la 9na. Bienal de La Habana 2006 (*Dinámicas de la Cultura Urbana*), su conjunto gráfico *Orden Global*, en cuyo "tratamiento pictórico hay algo que […] por no encontrar un nombre más justo, llamaré inacabado. La obra ha sido abandonada". Preocupado por el tema de los espacios humanos –mapas, ámbitos crípticos, escenarios–, el trabajo de Kuitca, ligado por demás al teatro, al parecer se compulsa en la necesidad de sugerir, de plantear, de ahí esa característica de *obra sin concluir*, apenas bocetada, evidente en su retrospectiva en el Miami Art Museum.

Del área Art Kabinett, nutrida de proyectos (veintisiete en total), atrae la atención el *stand* de la Galería Continua, que alberga la instalación "Las joyas de la corona", de Carlos Garaicoa (La Habana, 1967), incluida en su exhibición personal bajo la rúbrica *La enmienda que hay en mí,* presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes (Colección Cubana), durante la X Bienal de La Habana *(Integración y resistencia en la era global)*, entre marzo y abril del 2009. Una visión crítica de los sistemas de inteligencia y contrainteligencia a escala mundial. Otras propuestas de interés son la de fotografía experimental de los brasileros Geraldo de Barros (1923-1998) y Waldemar Cordeiro (1925-1973), revalorados por la Galería "Luciana Brito"; la de "Aspectos del Pop-Art" –con Tom Wesselmann, Robert Indiana, Jasper Johns, Ed Rus-

devoted to other activities: Art Conversations, Art Film, Art video, Art Perform–, by the hand of Cuban artist Jorge Mayet (with the Horrach Moya Gallery of Palma de Majorca). It consists of a hut-like rustic house set up on the sea waters standing against an ocean-horizon scene. The image of the work entitled *Desire* was chosen as the cover picture of the catalogue and magazine edited by Art Basel, so as to show the emblematic character granted to the facility. Why? This call by the fair's leadership provides the work with more than one reading: the house as a ship to be hove to, incapable of traveling away? The house as a still and deserted isle overwhelmed by a longing desire to set sail towards an invisible point out at sea? The topic of immigration has been frequently addressed in the Cuban plastic arts (Kcho, Pedro Pablo Oliva…) while foreign eyes have been set on this temporary discourse of local and overseas artists…

Even though Art Basel's executive board is supposed to observe an equitable assessment policy towards the exhibitors, certain highlights are envisioned out of implicit will, perhaps as a consequence of polls led prior to the exhibition and the selective eye of the concomitant critic. This is made evident in the magazine's review where artists and their works, creative spaces and even dealers, curators and collectors are overrated. Likewise, marked emphasis is made on this year's unprecedented presence of Scandinavia, Russia, India and Middle East as partial participants. Among highlighted artists is Argentinean painter Guillermo Kuitca –represented in the event by New York's Sperone Westwater Gallery. Kuitca took part in the 9th Havana Art Biennial in 2006 (Urban Culture Dynamics), his graphic collection *Orden Global*, whose "pictorial treatment I would say is […] as I can't find a better term, unfinished. The artwork has been abandoned." Worried about the issue of human spaces –maps, cryptic environments, scenarios–, Kuitca's work, closely connected to the theater, is apparently subjected to the need to suggest, state, hence its hallmark of unfinished, barely sketched work. It can be noticed on his retrospective exhibition at the Miami Art Museum.

In the Art Kabinett area, teeming with projects (27), the Continua Gallery's stand catches the eye as it houses the "Jewels of the Crown" installation by Carlos Garaicoa (Havana, 1967), which is included on its personal exposition entitled "The amendment within me" which was presented at the Fine Arts

ROBERT RAUSCHENBERG
Paragraph III, 1996 / Lápiz, acuarela, *collage* y libreta de apuntes
Watercolor, collage / 38,9 x 50,9 cm

cha y Andy Warhol–, por la Galería Gmurzynska; la de obras tempranas de George Grosz (1893-1959), realizadas durante la República de Weimar como miembro del grupo Dadá berlinés; la del período surrealista del pintor Gunter Gerzso (México, 1915-2000), presentada por Mary-Anne Martin Fine Art; la de la etapa "ajedrecística" de Marcel Duchamp (1887-1968), explorada por Francis M. Naumann Fine Art (New York), y las de tantos otros galeristas, entre los cuales es ineludible mencionar Art Kabinett Kicken Berlin por la exposición de documentos inéditos de la Bauhaus y piezas maestras de Moholy-Nagy (1895-1946) y Walter Peterhans (1897-1960); y dado su singular significado, la proyección de quinientas imágenes sobre las primeras cien mil víctimas civiles iraquíes a causa de la ocupación militar norteamericana desde marzo del 2003, documento filmográfico debido a Vera Lutter, en parte elaborado con información obtenida del Iraq Body Count Project, y presentado por Carolina Nitsch Contemporary Art, de Nueva York. (Sin comentario.)

La eclosión de actividad paralela de los medios artísticos que suscita la presencia de Art Basel / M.B., se manifiesta en el número de ferias colaterales y cadena de galerías que se activan en y durante los cinco días de permanencia del evento: Art Asia / Miami International Asian Contemporary Art; Art Miami; Aqua Art Faire; Focal Art Faire; Fountain Miami; INK Miami Faire; NADA Art Faire; NOBE 67 Faire; photo Miami; Pool Art Faire; Pulse Contemporary Art Faire; Red Dot Faire; Scope Miami Art Show; Verge Art Faire… reconocidas por Art Basel, más Design Miami (Design District); FO.CI. Art Miami; Graffiti Gone Global; Littlest Sister 09; Sculpt Miami; Zones Art Faire (Winwood), como espacios alternativos o en la red: Amaryllis Feria Fine Arts / Specializing on Latin American Art, o ArtDecemberMiami.com… Y entre las entidades dedicadas a comunidades de talleres o espacios expositivos para grupos de artistas: The Americas Collection; bac 23 (Bakehouse Art Complex); Art Center of South Florida…

FERNANDO BOTERO
Circus act, 2008 / Óleo sobre lienzo / *Oil on canvas* / 127 x 99 cm

Las visitas guiadas a colecciones privadas se suman a este laberíntico festejo de las artes visuales: Rubell Family Collection; The Margulies Collection at the warehouse (Miró, Noguchi, maestros de la escultura surrealista, George Segal, Hill Viola); Carlos de la Cruz Collection… Y los museos ceden salas transitorias a favor del auge artístico: Bass Museum of Art; Boca Raton Museum of Art (colección Enrique Martínez Celaya); Miami Art Museum (con Kuitca); Museum of Contemporary Art / MoCA; Museum of Art Fort Lauderdale (con Norman Rocwell); Naples Museum of Art (Pintura Latinoamericana); Norten Museum of Art (con William Kentridge: "Cinco temas")…

Junto a las zonas de confluencia en la Florida de museos, galerías y "warehouses" para obras de arte –South Beach, Midtown, Winwood Art District, Design District, South Florida–, no podía faltar en este recuento sintético y a vuelo, el sector conocido por Little Havana (así aparece en la cartografía urbana) y su "famosa" calle 8, en la que convergen

National Museum (Cuban Collection) during the 10th Havana Art Biennial (Integration and Resistance in the global era), from March thru April, 2009. The work consists of a critical approach to intelligence and counterintelligence systems at world level.

Other interesting proposals are one on experimental photography by Brazilian Geraldo de Barros (1923-1998) and Waldemar Cordeiro (1925-1973), re-evaluated by the "Luciana Brito" Gallery; "Aspects of Pop-Art" –with Tom Wesselmann, Robert Indiana, Jasper Johns, Ed Ruscha and Andy Warhol–, by the Gmurzynska Gallery; early works by George Grosz (1893-1959), made during the Weimar's Republic as a member of Berlin's Dada group; that of the surrealist stage of painter Gunter Gerzso (Mexico, 1915-2000), presented by Mary-Anne Martin Fine Art; that of the "chess" stage of Marcel Duchamp (1887-1968), explored by Francis M. Naumann Fine Art (New York), and others presented by so many other galleries, among which Art Kabinett Kicken Berlin is a must with its exposition of Bauhaus' unpublished documents and of master pieces by Moholy-Nagy (1895-1946) and Walter Peterhans (1897-1960); also worth mentioning -because of its singular meaning- is the screening of 500 images of the first 100,000 Iraqi civilian victims of the American military occupation starting on March 2003, a video material on account of Vera Lutter. The film was partly done with information provided by the Iraq Body Count Project. It was presented by Carolina Nitsch Contemporary Art of New York (No comment).

The explosion of parallel activities aroused by Art Basel / M.B. can be seen in the large number of collateral fairs carried out and the amount of gallery chains activated in and during the five-day event: Art Asia / Miami International Asian Contemporary Art; Art Miami; Aqua Art Faire; Focal Art Faire; Fountain Miami; INK Miami Faire; NADA Art Faire; NOBE 67 Faire; photo Miami; Pool Art Faire; Pulse Contemporary Art Faire; Red Dot Faire; Scope Miami Art Show; Verge Art Faire… all recognized by Art Basel, plus Design Miami (Design District); FO.CI. Art Miami; Graffiti Gone Global; Littlest Sister 09; Sculpt Miami; Zones Art Faire (Winwood), as alternative spaces or even on the web: Amaryllis Feria Fine Arts / Specializing on Latin American Art, or ArtDecemberMiami.com… And among those targeting workshop communities or exhibition spaces for groups of artists: The Americas Collection; bac 23 (Bakehouse Art Complex); Art Center of South Florida…

Guided visits to private collections add up to the labyrinthine fiesta of the visual arts: Rubell Family Collection; The Margulies Collection at the warehouse (Miró, Noguchi, maestros of surrealist sculpture, George Segal, Hill Viola); Carlos de la Cruz Collection… While some museums give up their transitory halls to favor art proliferation: Bass Museum of Art; Boca Raton Museum of Art (Enrique Martínez Celaya collection); Miami Art Museum (with Kuitca); Museum of Contemporary Art / MoCA; Museum of Art Fort Lauderdale (with Norman Rocwell); Naples Museum of Art (Latin American painting); Northern Museum of Art (with William Kentridge: "Five Topics")…

Together with Florida's areas where museums, galleries and warehouses for works of arts converge–South Beach, Midtown, Winwood Art District, Design District, South Florida–, I cant avoid mentioning the so-called Little Havana (as written in the city maps) area and its "famous" calle 8 street, along which mostly Cuban artists (dead or alive, living in the area or not) merge, so is the case of Leal's Gallery representing Marcelino Vizcaino, Nelson Dominguez, Hector Cata, Vicente Rodriguez Bonachea, Abel Quintero, Aisar Jalil Martinez, Andres Retamero, Pedro Avila Gendis, Kamyl Bullaudy and Zenen Vizcaino. It is worth bringing out as a significant piece of information the collective exposition on display from November 30, 2009 thru January 30, 2010 at the Cremata Gallery, consecrated to the memory of painter Jesse Rios, entitled Abstractomicina –abstract act as antidote against the eccentric and mercantilist figurative pseudo-art that exploits the immigrant's nostalgia. The exhibit consisted on works by 82 (!) Cuban painters and sculptors as a result of the thorough efforts of its curator, artist and activist Aldo Menendez, who managed to overcome through the exposition the frontier's Manichaean reductionism built by the broad concept of both sides of the Stretch, which is condemned by the action of culture to disappear in the future.*

Because culture –and within it plastic arts– eventually recovers from the global contingences of the market. Chief Editor of Art Basel / Miami Beach, Sara Harrelson's statement: "this year is a great time to buy," seems to float around an expectation whose optimist call seeks to hide the fear of recurrent bankruptcies in the art marketplace. Meanwhile, we can conclude –paraphrasing poet Horace–: "luckier is art when far from business."

March 4, 2010

*Other galleries out of this area represent Cuban artists from different generations and places of residence as well: Pan American Art Projects represents Servando Cabrera Moreno, Agustin Cardenas, Hugo Consuegra, Sandu Darie, Carlos Garcia, Guido Llinas, Raul Martinez; Cernuda Arte covers several exponents of the Arts Academy and of the First and Second Avant-Guard, among them Jose Mijares, Roberto Estopiñan, Tomas Sanchez, Flora Fong and Li Dominguez Fong, Alfredo Sosabravo, Vicente Hernandez, Jose Bedia, Manuel Mendive; Renee Gallery, run by Elena Freyre, maintained the "Cita con Angeles" exposition opened until early 2010; the display based on the tragic attack to the Twin Towers on November 9, 2001, featured engravers from the Graphic Experimental Workshop of Havana and the Santiesteban Print Schmidt Engraving Workshop of Hialeah. The expo was previously coordinated with New York's SVA (School of Visual Arts). Farside Gallery –owing its name precisely to being located far from the cluster of art centers and run by Liza and Arturo Mosquera–, housed an exposition of works by Los Once Group member Guido Llinas (who passed away in Paris in 2005); the gallery hosted as well a panel of lectures about the artist's black painting led by critics Janet Batet and Carlos M. Luis, and artists Maria Luisa Basnuevo and Baruj Salinas who talked about the international artistic panorama in the 1950s; the historical mishaps faced by abstractionism inside and outside of Cuba and about Llinas' loyalty to the abstract movement and the transcendence of his life work.

JORGE MAYET
Art projet. *Deseo*, 2010 / Instalación / Installation

mayoritariamente artistas plásticos cubanos (fallecidos y vivos, residentes en el territorio o no), como es el caso en Leal's Gallery: Marcelino Vizcaíno, Nelson Domínguez, Héctor Catá, Vicente Rodríguez Bonachea, Abel Quintero, Aisar Jalil Martínez, Andrés Retamero, Pedro Ávila Gendis, Kamyl Bullaudy y Zenén Vizcaíno integran la nómina de representados. Es de subrayar como dato significativo la exposición abierta entre el 30 de noviembre del 2009 y el 30 de enero del 2010 en la Galería Cremata, consagrada a la memoria del pintor Jesse Ríos, y titulada *Abstract-omicina* –el arte abstracto como antídoto contra el seudoarte del figurativismo pintoresquista y mercantil que explota la nostalgia del emigrado–, colectiva que agrupa ochenta y dos (!) pintores y escultores cubanos, resultado del exhaustivo esfuerzo de su curador, el artista y activista Aldo Menéndez, quien supera con ello el reduccionismo maniqueo de la *frontera* por el amplio concepto de las *dos orillas*, condenado aquel a desaparecer en el futuro por la acción de la cultura.*

Puesto que la cultura –y en ella la plástica–, se sobrepone finalmente a las contingencias globales del mercado. La expresión de Sara Harrelson, editora en jefe de Art Basel / Miami Beach: "this year is a great time to buy", parece flotar en una expectativa cuyo llamado optimista quiere ocultar el temor de la falencia recurrente en el *market-place* del arte. Mientras, podemos concluir –parafraseando al poeta Horacio–: "más dichoso es el arte lejos de los negocios".

4 de marzo de 2010

* Otras galerías fuera de este sector también representan a artistas cubanos de distintas generaciones y destino geográfico: Pan American Art Projects: a Servando Cabrera Moreno, Agustín Cárdenas, Hugo Consuegra, Sandu Darie, Carlos García, Guido Llinás, Raúl Martínez; Cernuda Arte, a diversos exponentes de la Academia y de la Primera y Segunda Vanguardias, a José Mijares, Roberto Estopiñán, Tomás Sánchez, Flora Fong y Li Domínguez Fong, Alfredo Sosabravo, Vicente Hernández, José Bedia, Manuel Mendive; Renee Gallery, dirigida por Elena Freyre, mantuvo abierta hasta inicios del 2010, la exposición *Cita con ángeles* –basada en el trágico atentado a las Torres Gemelas el 11.9.2001–, integrada por grabadores del Taller Experimental de Gráfica de La Habana y del Taller de Grabado Santiesteban Print Schmidt, de Hialeah, colectiva coordinada anteriormente con SVA (School of Visual Arts), de Nueva York. En Farside Gallery –llamada así precisamente por estar lejos de las zonas de concurrencia de locaciones artísticas, dirigida por Liza y Arturo Mosquera–, tuvo lugar una exposición de obras del miembro del Grupo Los Once, Guido Llinás (fallecido en París el 2005), y un panel de conferencias sobre su *Pintura negra,* compuesto por los críticos Janet Batet y Carlos M. Luis, y los artistas María Luisa Basnuevo y Baruj Salinas. Se hizo referencia al panorama internacional del arte en la década de los 50; a las vicisitudes históricas del abstraccionismo en y fuera de Cuba y a la fidelidad de Llinás al movimiento abstracto y a la trascendencia de su obra.

Arte cubano

REVISTA CUBANA DE ARTES VISUALES

2da. Trienal Poli/Gráfica de San Juan:
América Latina y el Caribe
18 de abril - 28 de junio de 2009

Broken Molds and Rich Polemics

San Juan Poly/Graphics Triennial

JAVIER CIRIONI Y SANTIAGO VELAZCO / Cartel / Poster
Uruguay / 60,96 x 86,36 cm

ENA ANDRADE / Cartel / Perú / 60,96 x 86,36 cm

VANESSA DROZ

moldes rotos y ricas polémicas

trienal poli/gráfica de San Juan

La Primera Trienal Poli/gráfica de San Juan revisó las nociones estrictas que se enfatizan sobre el grabado permitiendo así una interpretación amplia de su influencia e impacto sobre los lenguajes contemporáneos del arte latinoamericano. Disecamos el concepto grabado y segregamos las particularidades del mismo: la serialidad, la impresión, las planchas o tacos, la huella, la ranura, la democratización, lo múltiple, el registro, grabado, esgrafiado, soporte, etc. Encontramos que los artistas latinoamericanos, herederos de una tradición gráfica rica, habían sido pioneros también en desplazar y ampliar la definición del medio durante todo el siglo xx.

Margarita Fernández Zavala

SI UNO DE LOS PRINCIPALES ACIERTOS DE LA PRIMERA Trienal Poli/gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe (TPSJ-1, 2004), fue su expansión espacial;[1] uno de los principales de la segunda (TPSJ-2, 2009) fue su extensión temporal. Mientras la primera abarcaba la ciudad de San Juan con distintos proyectos en espacios de toda índole para hacer patente el cambio de ciento ochenta grados que transformaba irreversiblemente la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe –el evento internacional de artes plásticas más importante realizado por Puerto Rico desde 1970 hasta 2001–, la segunda se adelantaba por más de seis meses a los momentos de la exposición formal[2] mediante la producción por distintos artistas de dos series: una de seis carteles y otra de seis revistas, distribuidas ambas por el mundo entero entre mil quinientos receptores estratégicamente seleccionados por el equipo curatorial. Del mismo modo, algunos de los veinte libros de artista comisionados para la TPSJ-2 continuarían produciéndose después, contribuyendo así, a su prolongación en el tiempo.

[1] Trece sedes o "venues", incluyendo una en la sureña ciudad de Ponce.
[2] La parte expositiva de la TPSJ-2 se llevó a cabo de abril a junio.

The first San Juan Poly/graphic Triennial reviewed strict notions about engraving allowing of a broad interpretation of its influence and impact on modern languages of Latin American art. We dissecedt the concept of engraving and segregated its parts: serialization, printing, plaques, printmaking, slots, democratization, multiplicities, registration, engraving, graffiti, format, etc. We found that Latin American artists, heirs of a rich graphic tradition, had been pioneers as well in taking over and broadening the definition of the means throughout the 20th century.

Margarita Fernández Zavala

ONE OF THE MAIN OUTCOMES OF THE FIRST SAN Juan Poly/graphic Triennial: Latin America and the Caribbean (SJPT-1, 2004) was its spatial expansion;[1] while, in the case of the second one (SJPT-2, 2009), one of its greatest achievements one was its extension in time. The first one covered the city of San Juan with different projects in all sorts of spaces to show the irreversible one-eighty turn transforming the San Juan Biennial of Latin American and Caribbean Engraving –the most important international plastic arts event hosted by Puerto Rico from 1970 to 2001–; the second one went ahead of the formal exhibition[2] by more than six months with the production of two series by different artists: one of the series consisted of six posters and the other one of six magazines all distributed worldwide among 1,500 recipients strategically selected by the curatorial team. Likewise, some of the twenty artist books commissioned for the SJPT-2 continued to be produced after the event, thus contributing to its prolongation in time.

[1] Thirteen venues, including one in the southern city of Ponce.
[2] The exhibiting part of the SJPT-2 took place from April through June.

Por otro lado, si la primera Trienal tenía que desplegar su análisis de lo sucedido en los campos del grabado en las últimas décadas, hacer –en consecuencia– las contundentes afirmaciones teóricas necesarias para romper moldes en múltiples sentidos y establecer las tareas, arduas por demás, de montar un evento sin precedentes en el país y de educar sobre el radical cambio; la segunda tenía el camino parcialmente pavimentado y debía afianzarse en la torcedura desplegada para asumir las nuevas avenidas. Mientras la primera tuvo que lidiar con los problemas de aceptación por parte de sectores que veían en el nuevo concepto un desleal abandono de los méritos de la Bienal, la segunda promovió proyectos –los carteles, las revistas, los libros– que, aunque dentro del concepto de lo poli/gráfico, resultaban más amables y reconocibles para públicos acostumbrados a presentaciones tradicionales. Por ello, algunos la consideraron un proyecto más editorial que plástico.

ALGO MÁS QUE REVISTAS, CARTELES Y LIBROS

El brasileño Adriano Pedrosa, director artístico de la Segunda Trienal,[3] se planteó en su momento que, si bien reconocía que las revistas, carteles y libros eran formatos impresos y gráficos tradicionales, podían ser explorados desde puntos de vistas experimentales y que en ello radicaba el aspecto innovador de la segunda Trienal. "Hasta donde yo conozco", aseguró, "ninguna otra exhibición ha impreso tantos libros, revistas o carteles convirtiéndolos en el foco del proyecto".[4]

Mientras otros eventos cuentan con un cartel conmemorativo, la Segunda Trienal terminó con seis. Las revistas, adjudicadas a los distintos artistas con el interés de que publicaran lo que podría ser una edición piloto de arte, terminaron siendo ediciones temáticas, de acuerdo con la libertad que se les concedió para su presentación.[5]

Pero la pasada Trienal fue más allá de los proyectos impresos gracias a exposiciones colectivas como *Dinero marginal* –apropiaciones de (o alusiones al) papel moneda–; *Diarios* –el periódico como protagonista o soporte–; *Registros personales-historias públicas* –piezas que abordaban la noción de archivo en su variante de registro privado–, y *Vexilología* –una colección de banderas comisionadas para ahondar en su poder simbólico. Como señalaba uno de los documentos promocionales de la Trienal, *Vexilología* "tiene una pertinencia particular con respecto a la historia de las realidades actuales en Puerto Rico, con su complejo estatus como isla caribeña y latinoamericana que, en lo administrativo, político y económico, está vinculada a los Estados Unidos, país que culturalmente le es ajeno".

El eje *Formas literarias* produjo como conjunto uno de los renglones más interesantes y mejor logrados de esta Trienal. Veinte artistas,[6] partiendo de esa larga tradición de diálogo entre literatura y gráfica que recorre la historia del arte, se acercaron al libro en toda su complejidad para producir propuestas tan variadas como inteligentes, provocadoras y rotundas; muchas de ellas inquietantes y de un gran lirismo. La *Sala de lectura*, espacio diseñado (por Gabriel Sierra, Colombia) para albergar los proyectos de varios artistas, también acogió *Formas literarias*, así como los carteles y revistas producidos hasta el momento.

PUERTAS PENDIENTES DE APERTURA

"Todavía no se ha rasgado ni la superficie, en términos de ampliar las propuestas abiertas, de la Primera Trienal". Así lo asegura Margarita Fernández Zavala, miembro del equipo curatorial de la TPSJ-1 y de la Comisión asesora de la TPSJ-2, lo que le ha permitido tener una visión de continuidad sobre los dos acontecimientos.

En ese sentido, Margarita Fernández Zavala, una de las figuras clave en el mundo de las artes plásticas en Puerto Rico, considera que el impacto de la Trienal de 2004 se dio desde el momento en que comenzó a concebirse y se ejecutó; y que tendrá aún más repercusiones a largo plazo. Baste señalar, según Fernández Zavala, que "cuando la Trienal de Luvjbliana invitó[7] a la de San Juan a enviar una exhibición/competencia en 2005, decidimos enviar una muestra muy depurada de uno de los ejes temáticos: *Impugnaciones*. El impacto fue enorme y nos otorgaron el Primer Premio, lo que ha propiciado, además, que otros eventos similares se revisen, no sólo en su formato, sino en la interpretación de la propia naturaleza del medio".

Apunta que José Ignacio Roca, uno de los curadores de la TPSJ-1, fue nombrado Director Artístico de Philagrafika, evento de alcance internacional que se desplegó en 80 "venues" en la ciudad de Philadelphia a principios de este año. "Roca se sirvió de las indagaciones y propuestas de la Primera Trienal para detonar la propuesta de este evento. El resultado fue una exhibición novel y muy dinámica que incluyó algunos de los artistas que se presentaron en la Trienal de 2004".

Para Fernández Zavala, la TPSJ-2 "pareció repetitiva por momentos y muchas de las obras requerían algún tipo de descripción para que el público pudiera calibrarlas mejor y entender cuáles pedían ser manipuladas y cuáles no. Esta omisión causó un poco de confusión. No obstante, la idea de que artistas diseñaran carteles, editaran y produjeran revistas y libros fue magnífica, lo que convirtió a la Trienal en una especie de editorial artística interesante".

[3] El resto del equipo curatorial estaba compuesto por Jens Hoffman, Julieta González y Beatriz Santiago Muñoz.

[4] Entrevista de Tatiana Pérez Rivera: "La Trienal a través de los ojos de Pedrosa", en Sección de Cultura, *El Nuevo Día*, 5 de marzo de 2009.

[5] Al respecto, señaló Pedrosa (en la misma entrevista): "es maravilloso porque así es un proceso de trabajo abierto: piensas en un concepto, invitas personas a trabajar en ese acercamiento, les das cierta autonomía y a cambio tienes algo diferente".

[6] Al cierre de esta edición de *Arte por Excelencias*, faltaba todavía por recibirse el último libro.

[7] También fueron invitadas muchas otras prestigiosas instituciones del mundo que promueven el grabado, entre ellas la Biblioteca de París y la Calcografía de Madrid.

On the other hand, the first Triennial had to show its analysis of the events that affected the field of engraving over the last few decades, make –in consequence– the necessary striking theoretical statements to break away from the molds in multiple senses and undertake the arduous tasks of putting together a ground-breaking event and to educate the people on the radical change; while the second one had the way partially paved and should consolidate itself within the stated twist to adjust to the new trends. While the first one had to put up with problems of acceptance by sectors that saw the new concept as a disloyal abandonment of the merits of the Biennial, the second one promoted projects –posters, magazines, books–, that, within the poly/graphic concept, were more pleasant and better recognized by the publics used to traditional presentations. That is why some considered it some sort of editorial project rather than a plastic arts one.

CHEMI ROSADO / *Diarios* / *Diaries*

BEYOND MAGAZINES, POSTERS AND BOOKS

Brazilian Adriano Pedrosa, art director of the Second Triennial,[3] said at the time that, even though he admitted that magazines, posters and books are printed formats and traditional graphic products, they could be explored from an experimental point of view and noted that it was precisely there where the innovating aspect of the second Triennial lied. "As far as I know, he said, none other exhibition has printed out so many books, magazines or posters making them the focus of the project."[4]

Whereas other events have one commemorative poster, the Second Triennial ended up with six of them. The magazines, dedicated to different artists so that they could publish what would be an art pilot edition, resulted in theme issues according to the freedom they were given for their presentations.[5]

But the latest Triennial went beyond printing projects thanks to collective exhibitions like *Marginal Money (Dinero Marginal)* –appropriations of (or references to) money paper–; *Diaries (Diarios)* –the newspaper as key player or format–; *Personal Records-public stories (Registros Personales-historias publicas)* –pieces dealing with the concept of archives as private records–, and *Vexillology (Vexilología)* –a collection of flags commissioned to make emphasis on its symbolic power. As stated in one of the adds of the Triennial, *Vexillology* "has a particular sense of belonging with the history of the current realities of Puerto Rico, with its complex status as Carib-

[3] The rest of the curatorial team was made up of Jens Hoffman, Julieta Gonzalez and Beatriz Santiago Muñoz.

[4] Interview by Tatiana Perez Rivera: "The Triennial through Pedrosa's eyes," in Culture Section, *El Nuevo Día*, March 5, 2009.

[5] Regarding the topic, Pedrosa said (in the same interview): "it is wonderful because that's how a process of open work is: you think of a concept, ask a group of people to work on that thoughts, give them certain autonomy and in return you get something different."

José Ignacio Roca, quien visitó la TPSJ-2, afirma[8] que "fue curada inteligentemente, no exactamente como un evento tipo bienal (en el sentido de que fue albergada en un lugar relativamente pequeño), sino que fue exitosa porque logró incluir muchos artistas sobresalientes con obras fuertes en torno a temas muy específicos". El curador colombiano resaltó también cómo "uno de los rasgos más importantes de esta Trienal lo constituye algo que no se puede ver: los fondos asignados a revistas de arte que luchan por sobrevivir –lo que les permitió continuar editándose–[9] y los concedidos también a los veinte artistas a los que se les comisionó la producción de un libro de artista específicamente para la Trienal". Roca, sin embargo, echó de menos las exposiciones monográficas, "que le hubieran dado a la Segunda Trienal una plataforma para financiar investigación sobre el expandido campo de la gráfica contemporánea".

Por su parte, Maricarmen Ramírez,[10] responsable principal de la reorganización de la Bienal del Grabado para convertirla en un evento poli/gráfico y quien fungiera para la TPSJ-1 como Asesora,[11] ve la segunda edición "carente de una estrategia política que la situara en el panorama internacional y absolutamente desprovista de ambición en todos los aspectos que implica una Trienal, desde selección de obras, artistas, locales, etc. Fue una Trienal super 'light' que, independientemente de la calidad de la obra y los artistas presentados, fracasó en tanto que dio marcha atrás a muchos de los cambios que logramos introducir con la primera Trienal. El primer paso atrás fue haber reducido el evento al Arsenal de la Marina[12] (volviendo, así, al modelo tradicional de la sala de exposiciones y de un evento internacional absolutamente convencional) y haber abolido el modelo de la ciudad como ámbito expositivo. Con ello se cortó sus propias alas".

Tanto Fernández como Ramírez coinciden en la importancia del papel de los curadores en proyectos de enfoque poli/gráfico. ¿Cómo fue el proceso de curaduría para la TPSJ-1, que es la que sienta las bases del cambio?, le preguntamos a Fernández. "Las discusiones de todas nuestras reuniones fueron intensas y agotadoras; fines de semana completos, los días desde la mañana hasta la noche, y al final nos quedábamos con las manos casi vacías y… a seguir explorando de nuevo. Nos interesó plantear que las ideas que surgían *no* eran del todo nuevas entre los artistas sino que las obras que respondían a nociones de desplazamientos gráficos no habían sido catalogadas ni descritas desde esta óptica. Por ello fue que decidimos incluir *Zonas de densidad*, que presentaban muy sucintamente unas pequeñas retrospectivas de artistas reconocidos, de suerte que se distinguía, dentro de los ejes temáticos, a los artistas precursores y sus rupturas como antecedentes de las propuestas contemporáneas. Entiendo que nuestra propuesta fue visionaria y creó mucho interés", afirmó la también catedrática de la Universidad de Puerto Rico (UPR) en la ciudad de Bayamón y Coordinadora de Acreditación de los Museos de la propia UPR, institución académica más importante del país.

Para Ramírez, hablar del proceso curatorial que coordinó es explicar las raíces del cambio que se logró. "El proyecto de la Trienal tenía que ver con una causa mayor: la afirmación y proyección de la cultura puertorriqueña, que marcó nuestras trayectorias profesionales desde un principio. La Bienal de San Juan

facilitó mi primer contacto directo con el arte y con los artistas latinoamericanos, una pasión que determinó mi destino. Cuando comencé a viajar por América Latina en la década de los ochenta, me di cuenta de que Puerto Rico se conocía en todas partes debido al impacto a nivel continental de la Bienal. De ahí en parte surgió mi interés en ayudar a revivir y actualizar ese evento que fue fundamental para la proyección de nuestra cultura en los setenta y ochenta. Añadamos a eso mi experiencia con varias bienales, incluyendo la de São Paulo, que me habían convencido de la necesidad de actualizar la misión y el formato de la Bienal".

La explicación de Ramírez desemboca en otro de sus fuertes comentarios sobre la TPSJ-2: el equipo curatorial "no sentía ningún compromiso con la Trienal o con la cultura puertorriqueña. Tanto el contexto puertorriqueño como la historia de la Bienal/Trienal le eran

[8] Al comunicarme con Roca para este artículo, me refirió a su blog, donde hace un análisis de la segunda Trienal y compara algunos renglones con la primera Trienal. Para más información y detalles, entrar a http://philagrafika.blogspot.com/2009/04/letter-from-san-juan.html

[9] Suponemos que, al menos, por algún tiempo.

[10] Maricarmen Ramírez es la activísima y polémica curadora de arte latinoamericano del Museum of Fine Arts de Houston, así como la directora del Centro Internacional de las Artes de América en la misma institución.

[11] El equipo curatorial de la TPSJ-1 estuvo compuesto, además de Ramírez, Fernández Zavala y Roca, por Justo Pastor Mellado (Chile) y Harper Montgomery (Estados Unidos).

[12] Antiguo Arsenal de la Marina española en San Juan y perteneciente al ICP. Se trata de un espacio con salas de variado tamaño para exposiciones.

ERICK BELTRÁN (Solo projects)

bean and Latin American island that is administrative, politically and economically linked to the United States, a country that is culturally foreign."

The theme line *Literary Forms (Formas literarias)* produced in general one of the most interesting and more successful features of this Triennial. Twenty artists,[6] based on the long-standing tradition of dialogue between literature and graphics throughout the history of art, used the book in all its complexity to create proposals that were varied, intelligent, provocative and categorical; many of them were disturbing and highly lyrical. The *Reading Hall*, an space designed (by Gabriel Sierra, Colombia) to take in projects by several artists, also hosted *Literary Forms*, as well as posters and magazines issued until that moment.

DOORS WAITING TO BE OPENED

"Not even the surface of the First Triennial has been cracked yet, in terms of broadening open propositions," assured Margarita Fernandez Zavala, member of the curatorial team for SJPT-1 and of the Advisory Commission for SJPT-2, which has allowed her to have a perspective about the two events.

Margarita Fernandez Zavala, one of the leading figures in the field of plastic arts in Puerto Rico considers that the impact of the 2004 Triennial occurred in the very moment it was first conceived and carried out; she believes that it will have further repercussions in the long term. Suffice it to say, according to Fernandez Zavala, that "when the Luvjblian Triennial invited[7] its San Juan counterpart to submit an exhibition/competition in 2005, we decided to send a highly depurated collection of one of the theme lines: *Challenging (Impugnaciones)*. The impact was huge and we won the First Prize, which made other similar events revise not only their formats but also their interpretation of the nature of the means."

Speaking about one of the SJPT-1 curators, Jose Ignacio Roca, who was appointed Art Director for Philagrafika, an event of international scope held in 80 venues across the US city of Philadelphia early this year, she said: "Roca made use of the inquiries and proposals of the First Triennial to launch this event. The result was a novel and very dynamic exhibition that included some of the artists presented in the 2004 Triennial."

To Fernandez Zavala, SJPT-2 "seemed repetitive at moments and many works required some description so that the public could get them better and understand which ones should be manipulated and which ones shouldn't. However, the idea of having artists design posters, produce magazines and books was great, and it turned the Triennial into a kind of interesting artistic editorial."

Roca, who visited SJPT-2, said[8] "it was wisely curated, not exactly as a biennial-type event (as it was held in a relatively small place), but because it succeeded in bringing together many outstanding artists with strong works about very specific topics." The Colombian curator highlighted as well: "one of the most important features of this Triennial is something that can't be seen: the funds allocated for art magazines striving to

[6] By the moment this issue of *Art by Excelencias* was closed we had not received the last book yet.

[7] Many other worldwide-prestigious institutions promoting engraving were invited to the event, among them the Library of Paris and the Chalcography of Madrid.

[8] When I contacted Roca for this article, he referred me to his blog where he had posted an analysis of the second Triennial and compares it with the first Triennial in a few aspects. For further information and details see: http://philagrafika.blogspot.com/2009/04/letter-from-san-juan.html

ALEXANDRE DA CUNHA / *Bandera*

completamente ajenos".

LA TERCERA TRIENAL POLI/GRÁFICA

¿Qué sucederá durante la 3ra. Trienal Poli/gráfica de San Juan (TPSJ-3)? Habrá que esperar. Está pautada para el mes de abril de 2012. Según Alba Ramos Román, coordinadora de Exhibiciones del Programa de Artes Plásticas (PAP) del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), organismo gubernamental responsable de la coordinación y ejecución de la Trienal, al cierre de esta edición de *Arte por Excelencias* se están llevando a cabo conversaciones con el(la) posible curador(a) en jefe del importante evento internacional. "Las negociaciones están adelantadas y posiblemente para agosto de este año hagamos el anuncio oficial. Aunque contamos con una propuesta preliminar del concepto, no podemos divulgarla hasta tanto se concreten los acuerdos y se firmen", ha señalado Ramos Román.

Aunque la Trienal es una actividad oficial del Estado, así establecido mediante la firma de una ley (Ley 512) en 2004, hay preocupación en torno a su eventual realización, dado el hecho de que el gobierno de turno en Puerto Rico[13] es el promotor de la unión permanente con los Estados Unidos; y, por ende, la cultura, una de las instancias que más nos separa de esa posibilidad, no es prioridad ni apoyada en toda su profundidad y alcance. Basten como ejemplos que CIRCA, la Feria Internacional de Arte de Puerto Rico, que se celebra anualmente desde hace cinco años, recibió tan sólo 10 mil dólares de los 40 mil que tenía asignados; que el Certamen literario (novela, cuento, poesía, etc.) del ICP, que se realiza desde 2006, por poco no se convoca este año; que la importante Escuela de Artes Plásticas del país vio reducido su presupuesto sustancialmente, de modo tal que tuvo que prescindir de profesores; que los cursos de arte en el sistema público de educación se han eliminado; y que han sido despedidos cientos de empleados en el ICP.

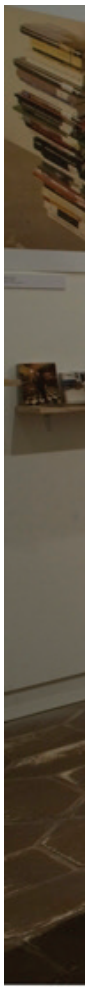
Ramos Román, quien cuenta con larga experiencia en el PAP-ICP, ha indicado que "una vez se formalice el equipo de curadores y se establezcan el concepto y los proyectos a trabajarse, se determinará el presupuesto necesario y, por ende, materiales, equipo, impresos, etc. La Trienal cuenta con el respaldo del gobierno, su presupuesto no sufrió cambios y entendemos que no tendrá corte alguno. Por el contrario", aseguró, "contamos con el respaldo de la administración central y de todas las agencias que por ley están comprometidas con apoyar el evento. La experiencia de la pasada edición así lo demuestra".

En relación con la 3ra. Trienal, Ramos Román tiene la esperanza de que todos los trabajos –diseño, impresión, redacción, edición, traducción, etc.– puedan realizarse en Puerto Rico "ya que esto nos permitirá tener un mejor control de calidad, cumplir más adecuadamente con las fechas en calendario y que sean los nuestros quienes realicen la mayor parte del trabajo".

Mientras se espera por esa tercera edición de la poli/gráfica, habrá que recordar lo señalado por Fernández al indicar que todavía no se ha ahondado en las avenidas que abrió la TPSJ-1. Al preguntar a Maricarmen Ramírez sobre las expectativas en torno a la TPSJ-3, reiteró que "la Trienal no debe ser vista como una exposición más, por más artistas que reúna o más espacios que ocupe. Las bienales o trienales son dispositivos de capital simbólico con los cuales los países negocian su lugar en los circuitos internacionales del comercio, el arte y la política. El hecho de que Puerto Rico tenga una historia de más de treinta años con este tipo de evento lo debería capacitar para retomar fácilmente el liderazgo en esta área que ahora no se limita a América Latina sino a los Estados Unidos también. En este contexto, la noción de bisagra –espacio intermedio– entre los latinos de los EE.UU. y América Latina le ofrece a Puerto Rico una oportunidad inédita que, de proponérselo, podría cumplir fácilmente, incluso para sus propios fines políticos".

Ciertamente, el estallido provocado por la primera Trienal Poli/gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe ha arrojado esquirlas en múltiples direcciones, esquirlas que hay que atrapar con mano certera para hacerlas detonar, a su vez, en todas sus ricas posibilidades. Cada futura Trienal tendrá su turno en ese relevo.

Se trata de un lúcido trastoque irreversible. Treinta años de contundente contribución a la difusión del grabado y al intercambio de Puerto Rico con el escenario latinoamericano se han revitalizado para expandir sus nuevas propuestas y proyección al resto del continente y del planeta.



[13] Llegado al poder en 2008, ahora con los tres poderes constitucionales bajo su control, pretende que Puerto Rico sea el estado 51 de la Unión Americana.

survive –which allowed them to continue to be edited–[9] and those granted to the twenty artists commissioned for the production of an artist book specifically for the Triennial." Roca, however, noticed the absence of monographic exhibitions, "which would have provided the Second Triennial with a platform to finance research about the broadened field of modern graphics."

On her part, Maricarmen Ramirez,[10] in charge of the reorganization of the Engraving Biennial to turn it into a poly/graphics event and who was Advisor for SJPT-1,[11] considers that the second Triennial "lacks a political strategy aimed at winning her a place at the international level and is absolutely deprived of ambition in all of the aspects a Triennial entails, starting from the selection of works, artists, exhibiting venues, etc. It was a super-light Triennial that, apart from the quality of the works and artists presented, it failed and took a step back in relation to all the changes introduced by the first Triennial. The first step backwards was having reduced the event to the space of the Arsenal de la Marina[12] (going back to the traditional model of exhibiting rooms and of an international event absolutely conventional) and having abolished the model of the city as exhibiting scenario. With all of that, its own wings were cut off."

Both Fernandez Zavala and Ramirez agreed on the importance of the role of curators in poly/graphic projects. How was the curating process, which set the grounds for the change, for the SJPT-1 like? We asked Fernandez Zavala. "Debates in all of our meetings were intense and tiring; meetings that took entire weekends, days starting in the morning through the night and at the end we finished nearly empty-handed and…we had to start exploring over again. We found interesting that the ideas we came up with were not new at all to artists but the works responding to certain graphic transformations had not been catalogued nor described from that perspective. That's why we decided to include *Zones of Density (Zonas de densidad)*, to represent small retrospectives by renowned artists in a very concise way, while distinguishing through the theme lines forerunner artists and their breaking-away models that led to modern proposals. It is my

[9] We guess that at least for some time.
[10] Maricarmen Ramirez is a very active and controversial curator of Latin American art for the Museum of Fine Arts de Houston, and also the director of the International Art Center of Americas in the same institution.
[11] The SJPT-1 curatorial team was made up –in addition to Ramirez, Fernandez Zavala and Roca, of Justo Pastor Mellado (Chile) and Harper Montgomery (United States).
[12] Former Arsenal of the Spanish Navy in San Juan and part of the PRCI. It is a building with exhibition halls of different dimensions.

COLECTIVO PÚBLICA (Solo projects)

HEW LOCKEF / *Bandera*

understanding that our proposal was farsighted and raised a lot of interest," said Fernandez Zavala, who is also professor of the University of Puerto Rico (UPR) in the city of Bayamon and Accreditation Coordinator for the Museums of the UPR, the most important academic institution of the country.

To Ramirez, speaking about the curatorial process she worked on means to explain the root causes of the achieved change. "The project of the Triennial was linked to a greater cause: the reaffirmation and expansion of the Puerto Rican culture that marked our professional careers from the very beginning. The San Juan Biennial facilitated my first contact with Latin American art and artists, a passion that decided my destiny. When I began to travel across Latin America in the 1980s, I realized that Puerto Rico was known everywhere because of the impact in the continent of the Biennial. Hence, I started to become interested in helping revive and update that event, which was the key of the impact of our culture in the 1970s and 1980s. Let's add to that my experience with several biennials, including that of Sao Paulo, which had convinced me of the need to renovate the mission and format of the Biennial."

Ramirez' explanation landed in another one of her strong statements about SJPT-2: the curatorial team "was not committed at all with the Triennial or with the Puerto Rican culture. Both the Puerto Rican background and the history of the Biennial/Triennial were totally unknown to them."

THE THIRD POLY/GRAPHIC TRIENNIAL

What will happen during the Third San Juan Poly/Graphic Triennial (SJPT-3)? We'll have to wait. It is slated for April 2010. According to Alba Ramos Roman, coordinator of exhibitions for the Plastic Arts Program (PAP) of the Puerto Rican Culture Institute (PRCI) –the governmental body responsible for the Triennial–, at the time this issue of *Art*

by excelencias was going to the press, conversations were being held with the possible head curator of the upcoming international event. "We have made quite progress in the negotiations and it is very likely that by August this year we can make the official announcement. Although we do have a preliminary proposal for the concept that we can't publish until the agreements are firmed up and signed," Ramos Roman said.

Although the Triennial is an official event established by the government in accordance with a law (Law 512) signed in 2004, there is concern about its eventual accomplishment due to the fact that Puerto Rico's current government[13] is advocating the permanent union with the United States; and therefore, culture, which is one of the sectors standing in the middle of that possibility, is not a priority and doesn't receive the support it needs. Suffice it to mention as examples that CIRCA, Puerto Rico's International Art Fair, that has been held annually for five years, received only US$10,000 out of the 40,000 allocated for that purpose; that the PRCI's literary contest (novel, story, poetry, etc.) taking place yearly since 2006 was nearly canceled this year; that the budget of the Plastic Arts School was cut to an extent that some of the professors lost their jobs; that art courses within the public educational system were closed; and hundreds of PRCI's employees have been fired.

Ramos Roman, who has a long experience in the PAP-PRCI, said "once the curatorial teams is officially set up and the concept and projects to work on are established, the budget will be prepared, and hence, the materials, equipment, forms, etc will be determined. The Triennial is supported by the government, there were not changes on its budget and as far as we know there will be no cuts. On the contrary, he assured, we are supported by the top administration and all of the agencies in accordance with the law are committed to back up the event. The experience of the latest Triennial proves so."

In relation to the Third Triennial, Ramos Roman hopes that all works –design, prints, writings, edition, translation, etc– are made in Puerto Rico "as this will allow us to have greater control on the quality, be able to meet the deadlines and that most of the work be done by our people."

In the meantime, before the third poly/graphic Triennial starts, we'll have to think of Fernandez Zavala's statement as saying that all the doors opened by SJPT-1 have not been explored yet. When asked about expectations for SJPT-3, Ramirez reiterated that "the Triennial should not be seen as a regular exhibition in spite of how many artists it brings together and how many venues it has. Biennials and triennials are mechanisms of symbolic capital which countries can use to negotiate their place in international circuits of market, art and politics. The fact that Puerto Rico has been hosting this type of event for more than thirty years should qualify it to easily take the leadership in this area that is not limited now to Latin America but includes the United States as well. In this context, the hinge notion –intermediate space– between Latin people from the United States and those from Latin America give Puerto Rico the unprecedented opportunity to set that goal and easily fulfill it, even to its own political ends."

Certainly, the explosion caused by the first San Juan Poly/graphic Triennial: Latin American and the Caribbean threw shrapnel out in multiple directions, shrapnels that have to be grabbed and turned into new explosives to be detonated for the best. Each future Triennial will have its turn in this relay race.

It is a lucid irreversible turn. Thirty years of resounding contributions to the promotion of engraving and exchange between Puerto Rico and the Latin American scenario have been revived to spread out new proposals and perspectives in the rest of the continent and the planet.

[13] Inaugurated in 2008, now with the three constitutional powers under control, it pretends that Puerto Rico becomes the 51 state of the American Union.

Yuri **Romero** Peñalver

Madre verde, 2009
Talla directa (madera, metal y ensamblaje)
47 x 31 x 26 cm

Calle 3ra, N0. 16, entre 8va y 10
Reparto Azotea, Guanabacoa

yuri@emberch.co.cu
yurirp16@yahoo.com
Tel.: + 537 7955098

ARÍSTIDES E. HERNÁNDEZ (ARES)

NACIÓ EN CIUDAD DE LA HABANA, EN 1963. GRADUADO DE CIENCIAS MÉDICAS. Especialista de Primer Grado en Psiquiatría. Sus caricaturas han aparecido en los principales medios de prensa cubanos y de todo el mundo. Es el caricaturista cubano con mayor número de galardones internacionales (más de un centenar). Ha publicado un total de dieciséis libros en Cuba, Brasil, Guatemala, Irán, Italia y España, y ha ilustrado más de sesenta.

En el año 1994 fue nominado por la revista norteamericana *Witty World* para figurar en la lista de los mejores caricaturistas del mundo.

HE WAS BORN IN 1963 IN HAVANA. HE GRADUATED FROM MEDICAL SCIENCES and First Degree in Psychiatry. His caricatures have been posted in all major local and international news media. He's the most recognized Cuban cartoonist with over a hundred awards under his belt. He has published a total of 16 books in Cuba, Brazil, Guatemala, Iran, Italy and Spain, let alone he has contributed illustrations for more than 60 volumes.

In 1994 he was nominated by U.S. magazine *Witty World* to join the list of the world's best cartoonists.

LA GALERÍA 10/10 PRESENTA

REVELACIÓN

11 ARTISTAS PLÁSTICOS CUBANOS EN EL SIGLO XXI

EXPOSICIÓN ITINERANTE ACOMPAÑADA DE VIDEOS Y LIBRO CON TEXTOS DE MARTHA ZAMORA
Y ENSAYOS DEL DR. EUSEBIO LEAL SPENGLER, JOSÉ VEIGAS ZAMORA, YUDI KRAVZOV, JULIE Y NORMAN BARDAVID

Joel Corrales / *De la tierra al olvido* / Óleo sobre tela / 111 x 181 cm

ALONSO LUIS ALAYO / MANUEL ANTONIO ÁLVAREZ SUAZO "LOLO" / ALIOSHA ARACIL BOULLON / JOEL CORRÁLES MÁRQUEZ
DIONEL DELGADO GONZÁLEZ / ORESTES GAULHIAC / RACIEL GÓMEZ GOLPE / WILLIAM GONZÁLEZ CHAVEZ / YAUMIL HERNÁNDEZ GIL
YUSSUAN REMOLINA / SASKIA VERGER

LA GALERÍA 10/10

SÉNECA 114 COL. POLANCO, MÉXICO D.F., CP 11540
TELÉFONOS: (55) 5282 2590 (55) 5282 2707 FAX: (55) 5282 2354
EMAIL: galeria10_10@yahoo.com
www.galeria10-10.com

DIRECTORES GENERALES: NORMAN Y JULIE BARDAVID
DIRECTOR EJECUTIVO: LIC. JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ DE LA PAZ

artbo

6º FERIA INTERNACIONAL DE ARTE DE BOGOTÁ | 2010

Corferias - octubre 21 al 25

Organiza:

CAMARA DE COMERCIO DE BOGOTA

Por nuestra sociedad

www.artboonline.com