

# arte

POR EXCELENCIAS

CARLOS QUINTANA

SANTIAGO SIERRA

MUSEOS AMERICANOS / AMERICAN MUSEUMS

IVÁN NAVARRO

LUIS GÓMEZ

BIENAL DE PANAMÁ / THE PANAMA BIENNIAL





# ZONA MACO. MÉXICO ARTE CONTEMPO RÁNEO.

THE EIGHTH EDITION  
OF THE CONTEMPORARY  
ART FAIR IN MEXICO CITY

APRIL 6TH- 10TH / 2011  
CENTRO BANAMEX  
MÉXICO, D.F.

[www.zonamaco.com](http://www.zonamaco.com)  
[info@zonamaco.com](mailto:info@zonamaco.com)



SM

**TURON TRAVEL**  
TRAVEL ARRANGEMENTS





# Subasta Extraordinaria

— diciembre —

Pintura, objetos de decoración, muebles y joyas.



FRANS SNYDERS

Amberes 1579 - 1657.

"Bodegón de cocina con mozo".

Óleo sobre lienzo de 145 x 209 cm.

Firmado.

---

Sala Retiro le ofrece:

Subastas, venta directa,  
valoración, asesoramiento,  
y custodia.

---

## Visite la exposición:

Del 19 de noviembre al 1 de diciembre

Horario: de 10 a 20 horas.

Excepto domingos.

## Sesiones de Subasta:

Días 1 y 2 a las 18 horas.

Día 10, ofertas por escrito.

## Admisión de obras:

Avda. Menéndez Pelayo, 3

Tel.: 91 435 35 37 - 91 431 03 91

Fax: 91 577 56 59

---

[www.salaretiro.com](http://www.salaretiro.com)





# Art | Basel | Miami Beach

## 2-5 | Dec | 10

**Art Galleries | Artists | A** | Marina Abramovic | Vito Acconci | Franz Ackermann | Rita Ackermann | Ai Weiwei | Doug Aitken | Josef Albers | Darren Almond | Pawel Althamer | Kai Althoff | Francis Alys | Carlos Amoraes | Carl Andre | Nobuyoshi Araki | Diane Arbus | Alexander Archipenko | Jean Arp | Richard Artschwager | Atelier van Lieshout | Milton Avery | **B** | Francis Bacon | John Baldessari | Miroslaw Balka | Stephan Balkenhol | Roger Ballen | Matthew Barney | Uta Barth | Georg Baselitz | Jean-Michel Basquiat | Bernd & Hilla Becher | Max Beckmann | José Bedia | Dirk Bell | Pierre Bismuth | John Bock | Alighiero Boetti | Monica Bonvicini | Jonathan Borofsky | Fernando Botero | Louise Bourgeois | Martin Boyce | Slater Bradley | Georges Braque | Olaf Breuning | Marcel Broodthaers | Angela Bulloch | Chris Burden | Daniel Buren | Jeff Burton | André Butzer | James Lee Byars | **C** | Alexander Calder | Sophie Calle | Cao Fei | Anthony Caro | Carter | Maurizio Cattelan | John Chamberlain | Eduardo Chillida | Anne Chu | Francesco Clemente | Chuck Close | James Coleman | George Condo | Bruce Conner | Nigel Cooke | William N. Copley | Joseph Cornell | Liz Craft | Tony Cragg | Martin Creed | Gregory Crewdson | John Currin | **D** | Verne Dawson | Willem De Kooning | Richard Deacon | Tacita Dean | Wim Delvoye | Thomas Demand | Richard Diebenkorn | Rineke Dijkstra | Jim Dine | Iran Do Espirito Santo | Jason Dodge | Peter Doig | Trisha Donnelly | Helmut Dorner | Jean Dubuffet | Marcel Duchamp | Marlene Dumas | Carroll Dunham | Sam Durant | **E** | William Eggleston | Olafur Eliasson | Michael Elmgreen & Ingar Dragset | Leandro Erlich | Max Ernst | Elger Esser | Walker Evans | Valie Export | **F** | Angus Fairhurst | Lyonel Feininger | Spencer Finch | Urs Fischer | David Fischli & Peter Weiss | Barry Flanagan | Dan Flavin | Sylvie Fleury | Ceal Floyer | Lucio Fontana | Sam Francis | Helen Frankenthaler | Lucian Freud | Tom Friedman | Katharina Fritsch | Bernard Frize | Adam Fuss | **G** | Anya Gallaccio | Maureen Gallace | Carlos Garaicoa | Kendall Geers | Isa Genzken | Alberto Giacometti | Gilbert & George | Liam Gillick | Robert Gober | Nan Goldin | Julio González | Felix Gonzalez-Torres | Douglas Gordon | Antony Gormley | Adolph Gottlieb | Dan Graham | Paul Graham | Rodney Graham | Balcomb Greene | Juan Gris | Mark Grotjahn | Subodh Gupta | Andreas Gursky | Philip Guston | **H** | Peter Halley | David Hammons | Mark Handforth | Keith Haring | Mona Hatoum | Eberhard Havekost | Mary Heilmann | Anton Henning | Georg Herold | Eva Hesse | Gary Hill | Thomas Hirschhorn | Damien Hirst | David Hockney | Jim Hodges | Andreas Hofer | Candida Höfer | Hans-Peter Hofmann | Carsten Höller | Jenny Holzer | Rebecca Horn | Roni Horn | Sabine Hornig | Teresa Hubbard | Alexander Birchler | Gary Hume | Axel Hütte | **I** | Cristina Iglesias | Jörg Immendorff | Robert Indiana | **J** | Richard Jackson | Christian Jankowski | Sergej Jensen | Chris Johanson | Jasper Johns | Donald Judd | Isaac Julien | **K** | Ilya & Emilia Kabakov | Wassily Kandinsky | Anish Kapoor | Alex Katz | On Kawara | Mike Kelley | Ellsworth Kelly | William Kentridge | Rachel Khedoori | Anselm Kiefer | Karen Kilimnik | Martin Kippenberger | Paul Klee | Yves Klein | Franz Kline | Imi Knoebel | Kathe Kollwitz | Jeff Koons | Joseph Kosuth | Jannis Kounellis | Barbara Kruger | Guillermo Kuitca | Friedrich Kunath | Yayoi Kusama | **L** | Wolfgang Laib | Wifredo Lam | Jim Lambie | Sean Landers | Jonathan Lasker | Henri Laurens | Louise Lawler | Barry Le Va | Fernand Léger | Zoe Leonard | Sol LeWitt | Roy Lichtenstein | Glenn Ligon | Armin Linke | Sharon Lockhart | Robert Longo | Morris Louis | Sarah Lucas | Ken Lum | Markus Lüpertz | **M** | Jorge Macchi | René Magritte | Michel Majerus | Mark Manders | Robert Mangold | Piero Manzoni | Robert Mapplethorpe | Fabian Marcaccio | Christian Marclay | Brice Marden | Marepe | Agnes Martin | Henri Matisse | Roberto Matta | Gordon Matta-Clark | Paul McCarthy | Allan McCollum | John McCracken | Lucy McKenzie | Jonathan Meese | Julie Mehretu | Cildo Meireles | Bjarne Melgaard | Fausto Melotti | Mario Merz | Beatriz Milhazes | Joan Miró | Joan Mitchell | Donald Moffett | László Moholy-Nagy | Jonathan Monk | Henry Moore | Yasumasa Morimura | Daido Moriyama | Robert Morris | Sarah Morris | Paul Morrison | Robert Motherwell | Dave Muller | Matt Mullican | Vik Muniz | Juan Muñoz | Takashi Murakami | **N** | Yoshitomo Nara | Bruce Nauman | Ernesto Neto | Rivane Neuenschwander | Louise Nevelson | **O** | Tam Ochiai | Albert Oehlen | Chris Ofili | Claes Oldenburg | Ruman Ondak | Julian Opie | Meret Oppenheim | Gabriel Orozco | Damián Ortega | Tony Oursler | Laura Owens | **P** | Mimmo Paladino | Jorge Pardo | Erik Parker | Manfred Pernice | Raymond Pettibon | Elizabeth Peyton | Francis Picabia | Pablo Picasso | Jack Pierson | Michelangelo Pistoletto | Lari Pittman | Paola Pivi | Jaume Plensa | Sigmar Polke | Jackson Pollock | Richard Prince | Jonathan Pylpchuk | **Q** | Marc Quinn | **R** | Walid Raad | Michael Raedecker | Robert Rauschenberg | Charles Ray | Man Ray | Tobias Rehberger | Ad Reinhardt | Jason Rhoades | Daniel Richter | Gerhard Richter | Pipilotti Rist | Gerwald Rockenschaub | Ugo Rondinone | Daniel Roth | Susan Rothenberg | Mark Rothko | Eva Rothschild | Mika Rottenberg | Thomas Ruff | Edward Ruscha | Lisa Ruyter | Robert Ryman | **S** | Tom Sachs | Anri Sala | David Salle | Karin Sander | Charles Sandison | Julião Sarmento | Wilhelm Sasnal | Hans Schabus | Thomas Scheibitz | Mira Schendel | Gregor Schneider | Thomas Schütte | Kurt Schwitters | Sean Scully | Richard Serra | Andres Serrano | Joel Shapiro | Jim Shaw | Cindy Sherman | Yinka Shonibare | Stephen Shore | David Shrigley | Santiago Sierra | Gary Simmons | Laurie Simmons | Dirk Skreber | Andreas Slominski | David Smith | Tony Smith | Nedko Solakov | Monika Sosnowska | Jesús Rafael Soto | Pierre Soulages | Nancy Spero | Simon Starling | Frank Stella | Alfred Stieglitz | Jessica Stockholder | Thomas Struth | Hiroshi Sugimoto | Hiroshi Sugito | Billy Sullivan | **T** | Yves Tanguy | Antoni Tàpies | Diana Thater | Wolfgang Tillmans | Rirkrit Tiravanija | Joaquín Torres-García | Rosemarie Trockel | Tatiana Trouvé | Tunga | Gavin Turk | James Turrell | Richard Tuttle | Luc Tuymans | Cy Twombly | **V** | Adriana Varejão | Francesco Vezzoli | Maria-Elena Vieira da Silva | Bill Viola | Not Vital | Danh Vo | Cosima Von Bonin | Alexej Von Jawlensky | **W** | Kara Walker | Jeff Wall | Andy Warhol | Rebecca Warren | Gillian Wearing | Lawrence Weiner | James Welling | Tom Wesselmann | Franz West | Pae White | Rachel Whiteread | TJ Wilcox | Christopher Williams | Sue Williams | Terry Winters | Johannes Wohnseifer | Christopher Wool | Erwin Wurm | Cerith Wyn Evans | **X** | Sisley Xhafa | **Y** | Yan Pei-Ming | Yang Fudong | Catherine Yass | **Z** | Remy Zaugg | Thomas Zipp | Andrea Zittel | Heimo Zobernig | and another 2,000 artists | Index November 2010

**Art Nova | Art Positions | Art Kabinett | Art Public | Art Basel Conversations | Art Salon | Art Video | Art Magazines**

Vernissage | December 1, 2010 | by invitation only  
Catalog order | Tel. +1 212 627 1999, www.artbook.com

Follow us on Facebook and Twitter | www.facebook.com/artbaselmiamicbeach | www.twitter.com/abmb

The International Art Show – La Exposición Internacional de Arte  
Art Basel Miami Beach, MCH Swiss Exhibition (Basel) Ltd., CH-4005 Basel  
Fax +41 58 206 31 32, miamibeach@artbasel.com, www.artbasel.com





Malecón y bicicleta, 2010 / Acrílico sobre tela / 100 x 130 cm

# LUIS E. CAMEJO

[www.camejoart.com](http://www.camejoart.com)

## Art Palm Beach

January 20 - 24 | 2011

## L.A. Art Show

January 19 - 23 | 2011

**arteamericas**<sup>®</sup>  
THE LATIN AMERICAN ART FAIR

March 25-28 | 2011  
Miami Beach Convention Center

**PanAmericanArtProjects**

Contacto en La Habana  
Sergio López García  
Tel.: +537 833 7880  
e-mail: [sergio@cubarte.cult.cu](mailto:sergio@cubarte.cult.cu)



# EDITORIAL

Con la salida de su octava edición y la participación de anteriores en las Ferias ARCO Madrid, Art Madrid, Zona Maco, ArtBó, Art Basel y Art Basel Miami Beach, la revista *Arte por Excelencias* concluye un ciclo de dos años.

**José Carlos de Santiago**  
Editor y Director General / Publisher

Esta última entrega hace énfasis en la documentación y en el análisis de procesos artísticos de diversos países del área, la promoción de exposiciones, catálogos y libros, así como la tradicional presencia de creadores de América y el Caribe en el continente europeo, y viceversa.

Especial interés adquiere esta vez el enfoque veraz, desinhibido, con que el escritor y crítico de arte Orlando Hernández sopesa –desde su profundo conocimiento del acervo afrocaribeño– las posibles interpretaciones de la pintura de Carlos Quintana. El aura literario de su texto contribuye a reforzar la variedad en la perspectiva analítica de nuestra publicación. También sobresale el comentario polémico del crítico Héctor Antón sobre la figura del español Santiago Sierra, un trabajo que reservábamos para este último número y que ahora realiza su vigencia a raíz de la renuncia sorpresiva del artista, al Premio otorgado por el Ministerio de Cultura español.

La crónica de la investigadora Hortensia Montero sobre el encuentro de Museos Americanos celebrado este año en California, Estados Unidos, la valoración sobre la Bienal de Arte de Panamá a cargo de la especialista Chrislie Pérez, la obra gráfica del mexicano Helio Flores, y el diálogo y las meditaciones acerca de la obra de los artistas conceptuales Iván Navarro (Chile) y Luis Gómez (Cuba) completan un interesante muestrario sobre los derroteros internacionales del arte actual.





With the launch of its eighth issue and the presence of previous issues at such fairs as ARCO Madrid, Art Madrid, Zona Maco, ArtBó, Art Basel and Art Basel Miami Beach, *Art by Excelencias* magazine wraps up a two-year cycle.

This last issue of the year stresses on documentation and analysis of artistic processes in different countries of the region, the promotion of expositions, catalogs and books, as well as the traditional presence of creators from the Americas and the Caribbean in Europe and vice versa.

Special heed has been paid this time around to the trustful and uninhibited approach whereby author and art critic Orlando Hernandez weighs in –from his profound knowledge of the African-Cuban heritage– the possible interpretations of Carlos Quintana painting. The literary aura of his text contributes to reinforce our publication's assorted analytical perspective. Other highlights are critic Hector Anton's controversial commentary on Spain's Santiago Sierra, an article that has been reserved for this issue and that now underscores its validity in the wake of the artist's surprising refusal to accept a prize awarded by the Spanish Ministry of Culture.

The chronicle penned by researcher Hortensia Montero on the meeting of American museums held this year in California, U.S.A.; the assessment of the Panama Art Biennial by expert Chrislie Perez; the graphic work of Mexico's Helio Flores, and the dialogue and meditations on the work of conceptual artists Ivan Navarro (Chile) and Luis Gomez (Cuba) round out an interesting sample on the international pathways of today's art.

#### EDITOR Y DIRECTOR GENERAL

JOSÉ CARLOS DE SANTIAGO

#### EDITOR EJECUTIVO

DAVID MATEO

#### CORRESPONSAL PERMANENTE

MARÍA CARIDAD GONZÁLEZ NICOLAU

#### DIRECTOR COMERCIAL

JORGE GÓMEZ DE MELLO

#### EDITORA ASISTENTE

CHARO GUERRA

#### DISEÑO GRÁFICO

RIO / YODANIS MAYOL

#### TRADUCCIÓN

JORGE COROMINA

#### COORDINACIÓN

JULIET AGUILAR CEBALLOS

#### WEBMASTER

DEBORAH DE LA PAZ

#### COLABORACIÓN EDITORIAL

AGENCIA INFORMATIVA LATINOAMERICANA PRENSA LATINA S.A.

#### FOTOGRAFÍA

JULIO ALVITE

#### PUBLICIDAD

MAYDA TIRADO (LA HABANA)

#### 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 **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 DIOS PÁJARO NO 25 SEC. PARQUES, CUATLITLÁN IZCALLI, ESTADO DE MÉXICO. 54720 TELF. +52 (55) 58714034, MÓVIL +52 (044) 55 23160511 ALEJANDRAEXCELENCIAS@YAHOO.ES; DFMEXICO@EXCELENCIAS.COM **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** HAYDHELEN VELASQUEZ RAMIZ 2601 NW 105 AVE. DORAL, FL 33172 TELF. +1 (305) 5920827 FAX +1 (305) 5927004 EMAIL: EXCELENCIASUSA@EXCELENCIAS.COM **PANAMÁ** CALLE 51, BELLA VISTA, EDIFICIO 38, LOCAL NO.4 TELF: +507 2142030 FAX: +507 2142033 DIR.PANAMA@EXCELENCIAS.COM **ARGENTINA, BUENOS AIRES** JORGE HANTOUCH PTE. J. D. PERÓN 2535, CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES, ARGENTINA TEL.: +54 (11) 3220 2500. ARGENTINA@EXCELENCIAS.COM **HONDURAS** KARINA LIZETH RODRÍGUEZ TORRES COL. NUEVO LOARQUE BLOQUE I C.7207. TEGUCIGALPA, HONDURAS CEL.: + (504) 99287571. TEL.: + (504) 2267354. KARI126@HOTMAIL.COM **BRASIL** EMANUELA FERNANDES FRANCO FLORANÓPOLIS SC BRASIL +55 (11) 66545303 EMANUELA@EXCELENCIAS.COM **ECUADOR/ QUITO** MADELÍN MESA GOPAR MÓVIL + (593) 087941959. DIR.ECUADOR@EXCELENCIAS.COM E-MAIL EXCELENCIAS@EXCELENCIAS.COM. CARIBE@EXCELENCIAS.COM **DEPÓSITO LEGAL** M-44602-2010 **EDITA** ELA. C/ CAPITÁN HAYA, 16, 28020 MADRID (ESPAÑA) **FOTOMECAÁNICA E IMPRESIÓN** LA NUEVA. CREACIONES GRÁFICAS. TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS. LOS CONTENIDOS DE ESTA PUBLICACIÓN NO PODRÁN SER REPRODUCIDOS, DISTRIBUIDOS, NI COMUNICADOS PÚBLICAMENTE EN FORMA ALGUNA SIN LA PREVIA AUTORIZACIÓN POR ESCRITO DE LA SOCIEDAD EDITORA ELA. EXCELENCIAS TURÍSTICAS DEL CARIBE ES UNA PUBLICACIÓN PLURAL. LA DIRECCIÓN NO SE HACE RESPONSABLE DE LA OPINIÓN DE SUS COLABORADORES EN LOS TRABAJOS PUBLICADOS, NI SE IDENTIFICA CON LA MISMA. TAMPOCO SE RESPONSABILIZA CON LOS CONTENIDOS DE LA PUBLICIDAD. SUPLEMENTO ESPECIALIZADO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LAS AMÉRICAS Y EL CARIBE DEL GRUPO EXCELENCIAS // **MEDIA SPONSOR DE FITUR PARA LA REGIÓN DEL CARIBE.**



7.00 \$ / 8 €



www.excelencias.com

www.fucadhu.org

www.excelenciastravel.com

revistasexcelencias.com





8



18



40

8

### MORDISQUEANDO LA OREJA DEL BUDA

*Nibbling at Buddha's Ear*

**ORLANDO HERNÁNDEZ** (Cuba) Investigador y crítico de arte / [orlandohp@enet.cu](mailto:orlandohp@enet.cu)

17

### CONECT-ART. EL ARTE EN LA RED

*Art on the Web*

**NAHELA HECHAVARRÍA** (Cuba) Especialista en artes visuales (Casa de las Américas) / [nahela@casa.co.cu](mailto:nahela@casa.co.cu)

18

### CUANDO LAS ACTITUDES DEVIENEN MERCANCÍA (EL ARTE DE SANTIAGO SIERRA)

*When attitudes turn into goods*

**HÉCTOR ANTÓN CASTILLO** (Cuba) Periodista y crítico de arte / [readymade63@gmail.com](mailto:readymade63@gmail.com)

el libro / the book

26

### NKAME: UN ALTAR EN BLANCO Y NEGRO PARA BELKIS AYÓN

*Nkame: a black-and-white album* / 28

**SOLEIDA RÍOS** (Cuba) Escritora / [soleidar@cubarte.cult.cu](mailto:soleidar@cubarte.cult.cu)

29

### SIGNOS E IMÁGENES DE LA CIUDAD

*City signs and images* / 31

**NORBERTO CODINA** (Cuba) Escritor / [jimena@cubarte.cult.cu](mailto:jimena@cubarte.cult.cu)

33

### RETRATO EN BLANCO Y NEGRO, PERO CON MUCHÍSIMOS Matices

*Portrait in black and white, but full of shades* / 35

**ALEX FLEITES** (Cuba) Escritor / [alef54@cubarte.cult.cu](mailto:alef54@cubarte.cult.cu)

37

### EL DISFRUTE DE LA PERDIDA INOCENCIA

*The enjoyment of the lost innocence* / 38

**LAURA RUIZ MONTES** (Cuba) Escritora / [lauraruiz@atenas.cult.cu](mailto:lauraruiz@atenas.cult.cu)

40

### MUSEOS SIN FRONTERAS

*Museums without Borders*

**HORTENSIA MONTERO** (Cuba) Especialista del Museo Nacional de Bellas Artes / [hortensia@bellasartes.co.cu](mailto:hortensia@bellasartes.co.cu)

48

### IVÁN NAVARRO: "NO CREO QUE EXISTAN ESTRATEGIAS DE ÉXITO ARTÍSTICO"

*"I don't believe there are strategies for artistic success"*

**CAROLINA LARA B.** (Chile) Periodista. Licenciada en Estética / [carola.larab@gmail.com](mailto:carola.larab@gmail.com)





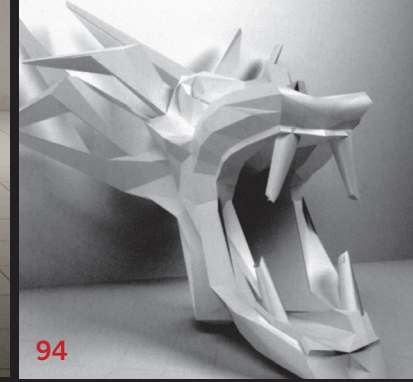
48



78



88



94

60

**IDEANDO REALIDADES: VIDEOARTE CUBANO BAJO AVISO**

*Devising realities: cuba's video art forewarned*

**NAHELA HECHAVARRÍA**

el archivero / the archivist

69

**SEGURA EZQUERRO: ¿CUBANO O ESPAÑOL?**

*Cuban or Spanish?*

**POR JOSÉ VEIGAS** (Cuba) Investigador / [jveigas@infomed.sld.cu](mailto:jveigas@infomed.sld.cu)

74

**TRES CARTELISTAS CUBANAS**

*Three Cuban Poster Artist*

**DAYMÍ COLL** (Cuba) Especialista del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales / [barso@infomed.sld.cu](mailto:barso@infomed.sld.cu)

Coordinación: PEPE MENÉNDEZ (Cuba) / [pepeylaura@cubarte.cult.cu](mailto:pepeylaura@cubarte.cult.cu)

78

**LUIS GÓMEZ: UN UNIVERSO EN LA CUENCA DE TU MANO Y EL TESTIMONIO DE LA FATALIDAD**

*A universe in the palm of your hand and the testimony of fatality*

**LIANA RÍO** (Cuba) Especialista del Museo Nacional de Bellas Artes / [liana@bellasartes.co.cu](mailto:liana@bellasartes.co.cu)

88

**TEORÍAS E INDAGACIONES EN UN ESPACIO EXPANDIDO**

*Theories and inquiries in an expanded space*

**ALBAN MARTÍNEZ GUEYRAUD** (Chile) / Doctor en Arquitectura y Crítico de arte / [guzmanantonio@gmail.com](mailto:guzmanantonio@gmail.com)

94

**LA BIENAL DE PANAMÁ Y SU INFLUENCIA EN EL ISTMO**

*The Panama Biennial and its influence on the Isthmus*

**CHRISLIE PÉREZ** (Cuba) Especialista Galería Villa Manuela / [galeriavillamanuela@uneac.co.cu](mailto:galeriavillamanuela@uneac.co.cu)

la caricatura / the caricature

112

**HELIO FLORES**

Coordinación: ARES (Cuba) Humorista gráfico / [www.reshumour.com](http://www.reshumour.com)



En cubierta: CARLOS QUINTANA

S/t, 2010 (Detalle / Detail) / Óleo sobre lienzo / Oil on canvas

200 x 200 cm



## *Nibbling at Buddha's Ear*

ORLANDO HERNÁNDEZ

*Para C.Q.  
Eekpa!!*

NO PUEDO AYUDARTE, MI HERMANO. YO TAMPOCO LO sé. Aunque supongo que debe estar en algún sitio. Quizás ahí mismo. Frente a ti. Pegada a tus narices. Rozándote. Riéndose burlonamente de tus visiones, de tus alucinaciones, de tus ojos desorbitados, demasiado abiertos. (¿Qué quieres ver? ¿Quieres ver realmente?) Entonces debiera estar ahí, divirtiéndose con tu ceguera, con tu curiosidad, con tu impaciencia. Asumiendo de golpe todas las posturas, todos los gestos. Haciéndote todas las muecas. Sacando frente a ti su grosera e invisible lengua y agitándola con desparpajo, con lascivia. Relamiéndose con lentitud. Provocándote. Entrebriendo sus piernas para ridiculizar tu vigor. Para humillarte. Sabiendo que siempre estará protegida. Que ninguno de tus dedos manchados podrá tantear su desnudez.

Quién sabe si ahora mismo se ha colocado a tus espaldas. Y recorre vértebra a vértebra todo tu espinazo. Como un niño aburrido que arrastra un palito sobre una hilera de oxidados barrotes. Haciendo música con cada uno de tus huesos. Da lo mismo que sientas la frialdad o el calor del estremecimiento. Que te engarrotas como una rama seca o vibres como una campana. Nada importa tu exaltación o tu apatía. Tu fragilidad o tu fuerza. (“Ser demasiado fuerte es empezar a decaer”). Tampoco debe importar para nada tu miedo o

I CAN'T HELP YOU, BRO. I DON'T KNOW IT EITHER. Though I guess it might be somewhere; perhaps right there before your eyes, under your nose, so close and mocking at you visions, at your hallucinations, at your frenzied eyes that are way too wide open. (What do you want to see? Do you really want to see?) Then it must be there, getting kicks out of your blindness, your curiosity, your impatience. Striking all the poses, making all the gestures, all at once. Pulling all the faces, sticking out her grotesque and invisible tongue in your face, wagging it an unfettered and lecherous fashion, relishing slowly, bugging you. Opening her legs to scoff at your vigor, just to humiliate you, aware that she'll always be protected, that none of your tainted fingers could ever fondle her nakedness.

Who knows if right now she's right behind your back, and she's coming up and down your spine like a bored kid that drags a stick alongside a row of rusty bars, making music with each and every one of your bones? It doesn't matter whether it's coldness or heat what makes you shiver, if you cringe like a dry bough or quiver like a bell. Your excitement or apathy doesn't count, nor does your fragility or your strength. (“Being too strong is the start of decaying”).

Your fear or your courage doesn't count either, nor how slow or fast you move your limbs. After all, you're not the one doing the walk. You're always a piece of land to be walked on, a place



A close-up portrait of a man with dark hair tied back, a mustache, and a goatee. He is wearing a black t-shirt and a silver chain necklace. A large, dark, multi-lobed earring is visible in his left ear. The background is a solid light green color.

# mordisquendo la oreja del Buda

Carlos Quintana (Archivo del artista)



tu valor. Ni la lentitud o rapidez con que mueves tus miembros. Después de todo no eres tú el que camina. Eres siempre un poco de tierra por donde caminar, un lugar de excursión, de paseo. Por eso quieres convertirte en una especie de atajo ¿no es cierto? En una vía rápida, de emergencia. En un sendero vertiginoso. Pero ¿quién garantiza que no se trata de otro callejón sin salida, de otra terrible encrucijada?

A lo mejor eso que buscas está pegado a ti como tu propia sombra. Y ya sabes que esa sombra siempre es parte de ti, de tu cuerpo. La carne sagrada de tu oscuridad y no una mancha os-

cura que no te pertenece. Esa sombra desatendida, postergada, de la que a veces desconfías, pero que respetas y temes. La que te apresuras a llenar de colores como si se tratara de la sombra del cielo, de las nubes, de un manojo de flores. Tu sombra que te persigue a todos lados como ese perro celoso y demasiado fiel. La sombra que reproduce con obediencia tu cuerpo que a veces crees iluminado.

Pero no es algo que esté oculto. Es demasiado grande para permanecer oculto. ¿Quién iba a perder su tiempo en ocultarlo? No es algo que pueda esconderse detrás de una cortina. O cu-

brirse con una gran sábana blanca. Ni disimular tras un biombo. No es algo que pueda vivir encerrado dentro de una casa sin puertas. Ni agazapado en la complejidad de unos símbolos que un hombre sabio vendrá más tarde a descifrar. No es un monstruo que haya que mantener apartado de la vista de todos. Ni metido en el fondo de una vasija. Ninguna tapa puede servir de sombrero a una masa sin cuerpo, sin cabeza.

Pero es casi seguro que no está en lo que ves. Ni en lo que oyes. Ni siquiera en lo que sientes o piensas o intuyes. Aunque a veces pareciera

*La señora del viento, 2008 / Óleo sobre lienzo / Oil on canvas / 200 x 200 cm*







*La cabeza de una ballena (Tranquilidad y negociación), 2004 / Óleo sobre lienzo / Oil on canvas / 400 x 250 cm*

to tour and stroll around. That's why you want to become some kind of shortcut, don't you? A fast track, an emergency exit, a dizzy trail. But who guarantees this is nothing but just another dead alley, just another terrible crossroad?

Maybe what you're looking for is clung to you like your own shadow. And you know too well that shadow is part of you, of your body. The sacred flesh of your darkness and not a dark stain that doesn't belong to you. That unattended, postponed shadow you sometimes mistrust, yet you're respectful and fearful of, the one that rushes you to fill with colors as if it were the shadow of the sky, of the clouds, of a handful of flowers. Your shadow that chases you everywhere like a jealous and too faithful dog. The shadow that obediently reproduces your body, which you sometimes consider illuminated.

But it's not something hidden. It's way too big to stay concealed. Who could possibly waste his time in hiding it? It's

not something you can hide behind a curtain, or shroud it under a big white blanket, or put it behind a folding screen. It's not something that can exist locked inside a house with no doors, nor bundled up in the complexity of some symbols one wise man will come later on to decipher. It's not a monster that must be kept away from people's sight, nor buried in the bottom of a vase. No lid could fit atop a bodiless, headless mass.

But it's probably certain that it's not in what you see or hear, not even in what you feel or think or sense. Though it might sometimes seem to be that way, especially in that precise moment in which someone lift your own hands for you, your pencil, your brush, and all you need to do is get carried away as if you were a disjointed puppet out of a superior force. When you body becomes a heap of borrowed clothes, in a disguise, and someone inside of you dances to that beat that is not yours. How can you say it's you?

It doesn't make any sense either to go finding out the whereabouts. Who could possibly tell you? A monk, a saint, a master, a priest? Sometimes it's more prudent to go deaf, Carlos, or at least to turn a deaf ear. None of them has been able to eat their own tongues. ("Where can I find a man who has forgotten all the words? I'd love to talk to him"). So, their answer is always going to be the same: here it is. But you know it's all a lie. His true house is nowhere. It's not. Probably it never was. Plain and simple. And this, far from being a drawback, is quite a genuine advantage, a relief. Because if that's so, then you can pour all of your energies into a nonstop and fruitless quest, move around completely happy, with euphoria, with gloominess, with desperation. There's plenty of wiggle room all along and across the space. Move on, back up, turn around, become a senseless whirlpool, dance inside the eye of the storm. Or stay put, motionless, and finally imagine that –whatever it is– has finally come. Get the idea that it's just





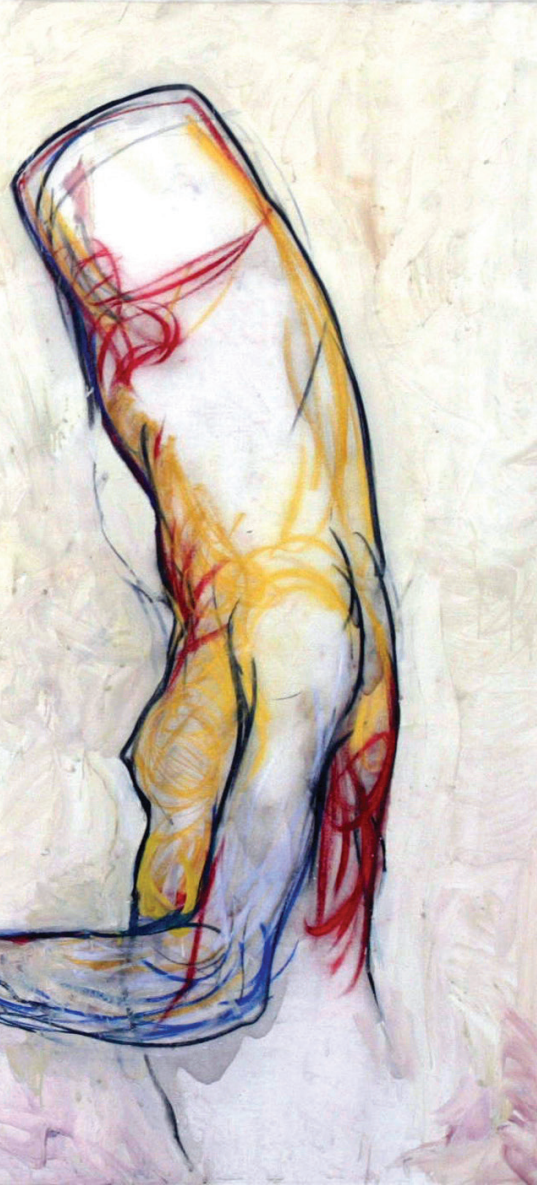
Quintana, *cabrón de la pintura modelna*, 2000 / Óleo sobre lienzo / Oil on canvas / 300 x 200 cm

que sí. Sobre todo en ese instante en que alguien mueve por ti tus propias manos, tu lápiz, tu pincel, y sólo tienes que dejarte llevar, como si fueras la descoyuntada marioneta de una fuerza mayor. Cuando tu cuerpo se convierte en un montón de ropa prestada. En un disfraz. Y alguien baila dentro de ti ese baile que no es tuyo. ¿Cómo vas a decir que eres tú?

Tampoco tiene ningún sentido ponerse a averiguar su paradero ¿Quién podría decírtelo? ¿Un monje, un santo, un maestro, un sacerdote? A veces es más prudente quedarse sordo, Carlos. O cuando menos hacerse el sordo. Ninguno de ellos ha podido comerse su propia lengua. (“¿Dónde puedo encontrar a un hombre que haya olvidado las palabras?

Con ese me gustaría hablar”); así que su respuesta va a ser siempre la misma: aquí está. Pero ya sabes que es mentira. Su verdadera casa no está en ninguna parte. No está. Probablemente nunca ha estado. Así de simple. Lo cual, más que un inconveniente, constituye una verdadera ventaja, un alivio. Porque de esa manera puedes dedicarte con toda tu energía a una incesante e infructuosa búsqueda. Moverte con entera felicidad, con euforia, con tristeza, con desesperación. Moverte en todas direcciones. A todo lo largo y ancho del espacio. Hay espacio de sobra. Avanzar. Retroceder. Girar. Convertirte en un incoherente torbellino. Bailar dentro del ojo del ciclón. O quedarte quieto, inmóvil e imaginar que por fin –lo que sea– ha llegado. Hacerte la ilusión de que ha venido por un





instante a susurrártelo al oído. A confiártelo a ti. Sólo a ti. A comunicarte lo indecible. A explicarte lo inexplicable. Así que puedes emplear todo el tiempo que quieras. Dejar tu vela encendida hasta que casi se consuma. Porque también hay tiempo de sobra. Todo el tiempo del mundo.

Mientras tanto, todo lo que no sabes, lo que ignoras, lo que quieres saber, descifrar, interpretar, puedes mostrarlo a los demás. Dibujarlo. Pintarlo. Llenar esa ignorancia de colores. Divulgar su verdadero nombre. Decir que se llama maravilla, verdad, conocimiento, belleza, placer, magia, lo que se te ocurra. Revelar todos sus secretos. ¿Qué secretos puede tener lo desconocido? Los que están allá afuera van a reclamar su

come for an instant to whisper it in your ear, to let it in on you, just you, to tell you the things that go unsaid, to explain the inexplicable. So, you can have all the time you want. You may leave your candle burning until it almost dies out because there's always time to spare, all the time in the world.

In the meantime, you can show others everything you don't know, what you ignore, what you want to know, decipher and interpret. You can draw it or paint it. Fill in that ignorance with colors. Reveal its true name. You can say its name is wonder, truth, knowledge, beauty, pleasure, magic, whatever comes to your mind. You can reveal all its secrets. What secrets may the unknown hide? Those who are out there are going to claim their share and they'll be pleased to whatever crumb you give them. Dole out, be kind. Let the sack go empty. That wealth will never run on empty. You may proudly showcase the upshots of your search, your jaw-dropping findings. Lift them like victorious trophies, put them on the top of your head like red feathers in your hat. You dazzle and fascinate, say that you've got it, that this is it. You can seduce, I mean, mislead. Promise the impossible just knowing that you won't make good on it. Or on the contrary, you can wreck everything. Burn it all, blow the ashes on our faces, stay alone, say that you're not there either, that you're blind, that you were blinded by the light. And then go humming that strange melody as you walk in and out, staggering on the pitch-black darkness.

2- You watch your own head fly, the head you picked, not the one of that miserable that came rolling down to your feet, cut off and placed in the dirty basket of mocking, revenge and punishment. Nor the venerable head that someone has come to present with respect on the mat. It's not the head of forgiveness and resentment. It's never somebody else's head; it's always your own head, just one among all the possible heads. It's only your head that's being lifted, that floats, that flies in the middle of the night like a bird, watching everything from

the air. It's the one that disappointedly finds out that everything is small, ordinary, insignificant; that everything is heavy, dense, incapable of levitating and standing up against the punishment of gravity. It's always your afflicted, anguished head the one that refuses to rest on your body because it feels that your body is still a rickety bough about to snap. An uncomfortable and makeshift nest. Your head is still addicted to vertigo, enamored with the large spaces, with emptiness and solitude. Your stubborn, distrustful head resists to admitting that it once was a solitary but worthless divinity. And it flutters continuously and it doesn't want to be a part of your body. It's not someone else's head; it's always your own head, the head you picked for you.

3- Your training has been tough, exhausting. You learned to beat a nearly endless number of foes, all different, all powerful. Each and every one of them with their weapons, their styles and tactics. You studied their weak and vulnerable points. You grew to know all their ruses. Neither one of them was ever a real threat. You went all their dirty tricks one better. You guessed their most secret plans. No attack ever caught you off guard. Hardly ever someone turned his back on you, though many times you had to be drastic, ferocious and ruthless to prevail. Losing was never a choice for you. But now the battle has begun to turn puzzling and foggy.

Mainly because there are barely any contestants left, or it's just because you no longer wish to defeat anyone. Sitting in front of the mirror, though, you try once again to sharpen your sword. There's no doubt that you're still a warrior, aren't you? No victory has ever left you completely satisfied. It's never been the big win of your lifetime. You pound your own chest and cheer yourself up. Yet, your weapons are suddenly becoming old, worthless and ridiculous. You feel that this time around your old strength won't be good enough. You have not been trained for your next battle and fear has begun to





Catarro, 2008 / Carbón sobre tela / Charcoal on cloth / 150 x 150 cm

ración. Y estarán satisfechos con recibir cualquier migaja. Reparte. Sé generoso. Deja que se vacíe el saco. No va a agotarse nunca esa riqueza. Puedes exhibir con orgullo el resultado de tus búsquedas. Tus pasmosos hallazgos. Levantarlos como victoriosos trofeos. Colocarlos sobre tu cabeza como un penacho de plumas rojas. Como la corona de un rey. Como un montón de flores bulliciosas. Deslumbrar. Fascinar. Decir que está aquí, que lo tienes, que ahora sí. Seducir, es decir, engañar. Prometer lo imposible. Sabiendo que no podrás cumplirlo. O por el contrario, puedes destruirlo todo. Quemarlo. Soplarlos la ceniza en la cara. Quedarte solo. Decir que tú tampoco estás. Que estás ciego. Que la luz te cegó. Y seguir luego por

ahí tarareando tu extraña melodía mientras entras y sales tambaleándote de la total oscuridad.

2- Miras volar tu propia cabeza. La cabeza que tú mismo elegiste. No la del miserable que ha caído rodando frente a ti, degollada, en la sucia canasta de la burla, de la venganza, del castigo. Ni la cabeza venerable que alguien ha venido a presentar con respeto en la estera. No es la cabeza del perdón, del arrepentimiento. No es nunca la cabeza de otro. Es siempre tu propia cabeza. Una sola entre todas las cabezas posibles. Es sólo tu cabeza la que se eleva, la que

flota, la que se pone a volar en la noche como un pájaro, mirándolo todo desde el aire. La que descubre con desilusión que todo es pequeño, corriente, insignificante. Que todo es pesado, denso, incapaz de elevarse, de oponerse al castigo de la gravedad. Es siempre tu cabeza afligida, angustiada la que no se decide a posarse en tu cuerpo porque presiente que tu cuerpo es todavía una rama quebradiza, insegura. Un nido incómodo, provisional. Tu cabeza que sigue adicta al vértigo, enamorada de los grandes espacios, del vacío, de la soledad. Tu cabeza terca, desconfiada, que se resiste a aceptar que alguna vez fue



sneak up on you. The danger is enormous and you know there's only one enemy standing, just only one enemy. And you hear his threats as chills go up and down your spine: "You can't beat me without being defeated."

4- Of course we're going down the drain. We've lost direction. No star is our beacon anymore. We invent clocks and compasses to no avail. The universe is pleasantly laughing at our calculations, at our childish cardinal points. Our notions of space, time, infinity and eternity only entertain our ignorance, our fearfulness. And chances are it's pretty unlikely that there was

ever a god up in the heights –or down in the depths– destined to showing us a better way. Why should he do that? We find comfort in the notion that perhaps he's been distracted or attending to other issues. But truth is we have no perks, no priority at all. The universe has not been designed to please our desires. We are there, just like everything else. If we want to talk with the cosmos, with the unknown, with art, with ourselves, we should put both our feet on all the places at the same time. Watch –and be watched– from all points, from all the angles. We must

abandon our rudimentary perspective. Isn't that what you've been trying to tell us? It's not that the world doesn't make head or tail, or just about everything is upside down. There's no up and no down, and no sides either. There's no before and no after. Everything is head and tail, beginning and end. And it's always been that way. So sorry if we haven't understood that or we've just forgotten about it. ████████████████████

Havana, Aug. 17, 2008 and Feb. 12, 2009

*Buda deconstruido, con venado y vino verde, 2008 / Óleo sobre lienzo / Oil on canvas / 200 x 200 cm*





una divinidad solitaria, pero inútil. Y sobrevuela continuamente sin querer formar parte de tu cuerpo. No es la cabeza de otro. Es siempre tu propia cabeza. La cabeza que tú mismo elegiste.

3- Tu entrenamiento ha sido riguroso, agobiante. Aprendiste a vencer un número casi infinito de adversarios. Todos distintos. Todos poderosos. Cada cual con sus armas, sus estilos, sus tácticas. Estudiaste sus puntos flacos, sus debilidades. Llegaste a conocer todas sus tretas. Ninguno llegó a representar una seria amenaza. Te adelantaste a sus más sucias maniobras. Adivinaste sus más secretos planes. Ningún ataque te tomó por sorpresa. Muy pocas veces tu espalda fue tocada por la traición. Aunque para triunfar muchas veces tuviste que ser drástico, feroz, inclemente. Perder no fue nunca una de tus opciones. Pero ahora la batalla ha comenzado a resultarte confusa, neblinosa. Sobre todo porque apenas quedan ya contrincantes. O a lo mejor es que a nadie deseas ya vencer. Sentado frente al espejo, intentas, sin embargo, afilar nuevamente tu espada.

Porque sin duda alguna sigues siendo un guerrero, ¿no es cierto? Ninguna victoria te ha dejado completamente satisfecho. No ha sido nunca la definitiva. Te golpeas el pecho. Te das ánimo. Pero tus armas se vuelven de repente viejas, inservibles, ridículas. Presientes que esta vez tu antigua fuerza no será suficiente. Para tu próxima batalla no has recibido entrenamiento. Y el miedo ya ha comenzado a visitarte. El peligro es enorme. Sabes que sólo queda un enemigo. Un solo enemigo. Y escuchas temblando su amenaza: "No puedes vencerme sin salir derrotado".

4- Desde luego que vamos al garete. Hemos perdido la orientación. Ninguna estrella nos sirve ya de guía. En vano inventamos relojes y brújulas. El universo se ríe gustosamente de nuestros cálculos, de nuestros infantiles puntos cardinales. Nuestras nociones de espacio, de tiempo, de infinito, de eternidad sólo entretienen nuestra ignorancia, nuestro miedo. Y es muy poco probable que haya habido algún dios en las alturas (o en las profundidades) destinado a indicarnos un mejor camino. ¿Por

qué debería hacerlo? Nos consolamos pensando que ha estado distraído o dedicado a otros asuntos. Pero lo cierto es que no tenemos ningún privilegio, ninguna prioridad. El universo no ha sido diseñado para satisfacer nuestros deseos. Estamos ahí. Exactamente como todo lo demás. Si queremos dialogar con el cosmos, con la naturaleza, con lo desconocido, con el arte, con nosotros mismos debemos pararnos en todos los sitios a la vez. Mirar (y ser mirados) desde todos los puntos, desde todos los ángulos. Abandonar nuestra rudimentaria perspectiva ¿No es eso lo que has tratado de decirnos? No es que el mundo no tenga pies ni cabezas. O que todo esté patas arriba. No hay arriba ni abajo, ni a los lados. Ni antes ni después. Todo es pies y cabeza. Principio y fin. Y siempre ha sido así. Mala suerte si no lo hemos entendido o lo hemos olvidado. ■■■■■

La Habana, 17 agosto 2008 y 12 febrero 2009

# Ángel Alfaro

angelalfaro88@hotmail.com  
www.angelalfaro.com



ALONSO ARTE

calle 85 n° 11 - 53 int 2, Bogotá, Colombia  
telefono (571) 618 00 72. fax (571) 236 35 19  
alonsoarte@cablenet.co / alonsoarte@gmail.com



De la serie Zen Garden, 2008 / Óleo sobre lienzo / 110 x 80 cm



# EL ARTE EN LA RED *Art on the Web*

COMO EN EDICIONES ANTERIORES, *CONECT-ART* HACE HINCAPÍ en la relevancia de la red en tanto plataforma de promoción para la labor de instituciones culturales o la presentación de proyectos artísticos. Sin embargo, la impronta que el medio digital supone para el conocimiento inmediato y simultáneo de propuestas (sean artísticas o no) hace que, cada vez más, los artistas o creadores visuales alrededor del mundo usen esta herramienta como parte de su obra, explorando sus ventajas y cuestionando sus vicios. Pero, fundamentalmente, la asumen en función de dar una mayor visibilidad y comprensión a su trabajo.

Dando continuidad a la promoción de sitios y blogs de artistas latinoamericanos y caribeños que actualmente podemos encontrar en la red, sugerimos otro selecto grupo de los cientos que pueblan hoy el universo digital. De gran elaboración visual y fácil navegación, o con cierta elementalidad en su “puesta escena” y material accesible, cada sitio hace de su visita un viaje, siempre atractivo desde el plano del conocimiento.

AS IN PREVIOUS ISSUES, *CONECT-ART* STRESSES ON THE SIGNIFICANCE of the Web as a platform for either the promotion of the job done by cultural institutions or the presentation of artistic projects. However, the importance of the digital means, that assumes the immediate and simultaneous knowledge of proposals –whether artistic or not– gives artists or visual creators from around the world to increasingly rely on this tool as part of their own works by exploring its advantages and questioning its vices. But, above all, they take on it in a bid to further enhance the exposé and comprehension of their work.

As a continuation to the promotion of sites and blogs run by Latin American and Caribbean artists currently lodged on the Web, we suggest a select group from the hundreds that today populate the digital universe. With superb visual makings and hassle-free browsing, or just very nitty-gritty in their designs and downloadable materials, each and every site turns any surfing trip into an interesting and luring experience in terms of knowledge.

## SITIOS DE ARTE LATINOAMERICANO LATIN AMERICAN ART WEBSITES

### ARGENTINA

Guillermo Kexel: [www.kexel.com.ar](http://www.kexel.com.ar)  
 Horacio Zabala: [www.horaciozabala.com.ar](http://www.horaciozabala.com.ar)  
 Nora Aslán: [www.noraaslan.com](http://www.noraaslan.com)  
 Margarita Paksa: [www.paksa.com.ar](http://www.paksa.com.ar)  
 Jorge de la Vega: [www.jorgedelavega.com](http://www.jorgedelavega.com)  
 Raquel Forner y Alfredo Bigatti: [www.forner-bigatti.com.ar](http://www.forner-bigatti.com.ar)  
 Leandro Katz: [www.leandrokatz.com](http://www.leandrokatz.com)  
 Leticia el Halli Obeid: [www.leticiaelhalliobeid.com.ar](http://www.leticiaelhalliobeid.com.ar)  
 Jorge Macchi: [www.jorgemacchi.com](http://www.jorgemacchi.com)  
 Fundación Luis Seoane: [www.luisseoanefund.org](http://www.luisseoanefund.org)  
 Alberto Greco: [www.albertogreco.com](http://www.albertogreco.com)  
 Alicia Candiani: [www.aliciacandiani.com.ar](http://www.aliciacandiani.com.ar)  
 Lucrecia Urbano: [www.lucreciaurbano.com.ar](http://www.lucreciaurbano.com.ar)  
 Dolores Cáceres: [www.doloresdeargentina.com](http://www.doloresdeargentina.com)  
 Laura Messing: [www.lauramessing.com.ar](http://www.lauramessing.com.ar)

Mariano Molina: [www.mariano-molina.com](http://www.mariano-molina.com)  
 Andrea Juan: [www.andreajuan.net](http://www.andreajuan.net)

### BRASIL

Tomie Ohtake: [www.institutotomieohtake.org.br](http://www.institutotomieohtake.org.br)  
 Cândido Portinari: [www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br)  
 Museo Lasar Segall: [www.museusegall.org.br](http://www.museusegall.org.br)  
 Artur Barrio: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com>  
 Delson Uchôa: [www.delsonuchoa.com](http://www.delsonuchoa.com)  
 Marcius Galán: <http://marcius-trabalhos.blogspot.com>  
 Cao Guimarães: [www.caoguimaraes.com](http://www.caoguimaraes.com)  
 Antonio Maluf: [www.antoniomaluf.com.br](http://www.antoniomaluf.com.br)  
 Oscar Niemeyer: [www.niemeyer.org.br](http://www.niemeyer.org.br)  
 Flamínio Jallageas: [www.jallageas.art.br](http://www.jallageas.art.br)  
 Miguel Rio Branco: [www.miguelriobranco.com.br](http://www.miguelriobranco.com.br)

### CHILE

José Pedro Godoy: [www.josepedrogodoy.cl](http://www.josepedrogodoy.cl)  
 Felipe Cooper: <http://felipecooper.wordpress.com>

### COLOMBIA

Juan Antonio Roda: [www.juanantonioroda.com](http://www.juanantonioroda.com)  
 María Fernanda Cardoso: [www.mariafernandacardoso.com](http://www.mariafernandacardoso.com)

### CUBA

Los Carpinteros (Marcos Castillo y Dagoberto Rodríguez): [www.loscarpinteros.net](http://www.loscarpinteros.net)  
 Lindomar Placencia: [www.lindomarplacencia.com](http://www.lindomarplacencia.com)  
 Glenda León: [www.glendaleon.com](http://www.glendaleon.com)  
 Alejandro González: <http://alejandrogonzalez.wordpress.com>  
 Felipe Dulzaides: <http://felipedulzaides.com>  
 Carlos Garaicoa: [www.carlosgaraicoa.com](http://www.carlosgaraicoa.com)  
 Wilfredo Prieto: [www.wilfredo-prieto.com](http://www.wilfredo-prieto.com)  
 René Francisco Rodríguez: [www.renefranciscorodriguez.com](http://www.renefranciscorodriguez.com)  
 Alexis Esquivel: [www.alexisesquivel.com](http://www.alexisesquivel.com)

### GUATEMALA

Marlon Barrios: <http://marlovrbarrios.blogspot.com>  
 Andrés Asturias: [www.andresasturias.com](http://www.andresasturias.com)

### HAÍTÍ

Marie-Denise Douyon [www.mariedenisedouyon.net](http://www.mariedenisedouyon.net)

### MÉXICO

José Luis Cuevas: [www.joseliscuevas.com.mx](http://www.joseliscuevas.com.mx)  
 Francisco Toledo: [www.franciscotoledo.net](http://www.franciscotoledo.net)  
 Rubén Ortiz Torres: <http://rubenortiztorres.org>  
 Lourdes Grobet: [www.lourdesgrobet.com](http://www.lourdesgrobet.com)  
 Francis Aljés (Bélgica-México): [www.francisalys.com](http://www.francisalys.com)  
 Tatiana Parceró: [www.tatianaparceró.net](http://www.tatianaparceró.net)  
 Felipe Ehrenberg (México-Brasil): [www.ehrenberg.art.br](http://www.ehrenberg.art.br)  
 Guillermo Gómez-Peña (México-EE.UU.): [www.pochanostra.com](http://www.pochanostra.com)

### PUERTO RICO

Víctor Vázquez: [www.victorvazquezpr.com](http://www.victorvazquezpr.com)  
 Luis Alcalá del Holmo (España-Puerto Rico): [www.alcaladelolmo.com](http://www.alcaladelolmo.com)

### REPÚBLICA DOMINICANA

Polibio Díaz: [www.polibiodiaz.com](http://www.polibiodiaz.com)

### URUGUAY

Rafael Viñoly (Uruguay-EE.UU.): [www.rvapc.com](http://www.rvapc.com)

### VENEZUELA

Alexander Apóstol: [www.alexanderapostol.com](http://www.alexanderapostol.com)  
 Eugenio Espinoza: [www.silva-espinoza.com](http://www.silva-espinoza.com)





# Las actitudes cuando devienen mercancía

(EL ARTE DE SANTIAGO SIERRA)



## HÉCTOR ANTÓN CASTILLO

SANTIAGO SIERRA ES UNO DE LOS ARTISTAS QUE SE HA nutrido de las derivaciones principales del *readymade* duchampiano. De un lado está la postura sostenida por el chamán de ficción Joseph Beuys: la obra de arte debe transformarse en un perenne motivo de discusión. Por otra parte, encontramos una de las máximas que patentizó la ideología *pop* del nihilista tramposo Andy Warhol: “Yo quiero ser una máquina”. Aunque Sierra termina por aferrarse a su propósito de cabecera: desmontar o transgredir el minimalismo clásico hasta sumarle una dinámica física y mental acorde con las circunstancias de la época. Su punta de lanza es un contrapunteo entre el movimiento de un “artista de maleta” y la inercia de los perdedores sociales que usa como materiales pobres. Todo para poner el dedo en la llaga de las relaciones contemporáneas entre masa y poder. Para ello, se apoya en una sentencia de Sol LeWitt: “La idea se convierte en una máquina que produce arte”.

Semejante al artista belga Francis Alÿs, instalarse en la ciudad de México desde 1995 le permitió a Santiago Sierra (Madrid, 1966) descubrir un “inmenso laboratorio al aire libre” que, al experimentar con sus antagonismos, definiría como “un resumen del planeta tierra”. Aquel sistema de resistencia a la modernidad visible en una megalópolis se adecuaba a las intenciones del nuevo intruso: recrear la explotación capitalista del trabajo asalariado en una tentativa de fusionar arte y economía, minimalismo y *postperformance*, diferencia y repetición. Al igual que su *partenaire* estratégico Alÿs, Sierra empezó a trabajar desde abajo hasta alcanzar reputación en el ámbito del arte conceptual mexicano como una de esas emergencias que ninguna élite intelectual de vanguardia debe ignorar.

### “EL CUBO NO ES EL CUBO”

Desde su periplo ibérico, Sierra propone un reemplazo simbólico de la noción minimalista del “cubo epistemológico” por un emblema del proceso productivo real: el contenedor. Sin renunciar a la premisa “menos es más” enarbolada por sus maestros, el artista procura desafiar esa austeridad formal mediante el auxilio de los resortes que activan su poética: el cuerpo, el movimiento y la desaparición del objeto que genera la acción. Estas variantes consiguen eficacia cuando el cubo ya no funciona como un dogma lógico donde la forma se impone al contenido.

*Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por cinco personas, 2000*

## When attitudes turn into goods

SANTIAGO SIERRA IS ONE OF THE ARTISTS WHO DREW on the main leads of the *readymade* Duchamp-style. On one side is the position taken by the fictional shaman Joseph Beuys: the work of art should become a perennial subject of discussion. On the other hand, we find one of the axioms that reveal the *pop* ideology of nihilist cheater Andy Warhol: “I want to be a machine”. Although Sierra ends up clinging to his main purpose: to disassemble or to transgress the classical minimalism until adding a physical and mental dynamics appropriate to the circumstances of the time. His spearhead is a counterpoint between the movement of a “suitcase artist” and the inertia of social losers he uses as poor materials. All this is done with the intention of shooting straight to the contemporary relationships between mass and power. In order to do so, he relies on an axiom of Sol LeWitt: “The idea becomes a machine that produces art.”

Like Belgian artist Francis Alÿs, living in Mexico City since 1995 allowed Santiago Sierra (Madrid, 1966) to discover a “huge outdoor laboratory” that in experimenting with his antagonisms would be defined as “a summary of planet Earth”. That system of resistance to modernity visible in a megalopolis suited the intentions of the new intruder: to recreate the capitalist exploitation of wage labor in an attempt to merge art and economy, minimalism and post performance, difference and repetition. As his strategic partner Alÿs, Sierra started working from the bottom up to the moment he leapt to fame in the field of conceptual Mexican art as one of those emergencias that no intellectual elite vanguard should ignore.

### “THE CUBE IS NOT THE CUBE”

Since his Iberian trip, Sierra proposes a symbolic replacement of the minimalist notion of the “epistemological cube” for a real emblem of the productive process: the container. Without resigning the premise that “less is more” learned from his teachers, the artist attempts to defy the formal austerity by resorting to the elements that activate his poetry: the body, the movement and the disappearance of the object that generates the action. These variants become effective when the cube is no longer working as a logical dogma where the form dominates the content.



En una pieza como “Ejercicio de colocación para cuatro contenedores cúbicos” (Hamburgo, Alemania, 1991) se observa una tentativa en que la superación del minimal tradicional se concreta en la escala y volumen de la instalación irrumpiendo en el espacio. Pero la diferencia entre el cubo y el contenedor continúa siendo mínima, ya que el contenido de ambos no deja de ser una abstracción para el espectador común. Sólo que el “vacío” procesual de Sierra implica el “lleno” del esfuerzo de la mano de obra contratada para elaborar y ubicar los contenedores cúbicos en la sala de exhibiciones. La paradoja que encierra este ejercicio será una constante en la operación crítica del artista: humanizar el minimal mediante su propia deshumanización.

Los cubos móviles o comestibles de Santiago Sierra interactúan con la zona vulnerable de la sociedad: la emigración y el hambre, el gasto irracional del tiempo y el allanamiento del espacio sin objetivo alguno. A pesar de la voluntad transgresora, lo que se plasma es una ilusión de cambio donde el objeto sólo rompe la quietud para finalmente retornar a su módulo real o imaginario.

Hay momentos en el accionar de Santiago Sierra en que su utilitarismo confluye en materia de medios y fines. Uno de ellos tuvo como escenario la Plaza del Estudiante de la ciudad de México (2003). Se mandó hacer un cubo de pan macizo y se brindó en gesto caritativo en un albergue para indigentes. Al remover el esquema habitual de la remuneración, el artista entregó una pieza donde logró dorar la píldora de la humillación con la astucia que debe regir cada razón cínica para ser tenida en cuenta.

“Cubo de pan 90 x 90 cm” es una obra que se consume y, al final de la jornada performática, desaparece. Recuerda las lomas de caramelos envueltos en celofán del neoconceptualista cubano-americano Félix González-Torres (1957-1996). Las geométricas acumulaciones de Félix reflejaban el sentido de la pérdida y la nostalgia por

los sabores que el público se llevaría a casa. Lo que distingue a la geometría vulnerable de Sierra es una antipoesía destinada para matar el hambre sin rebasar el plano simbólico. “Cubo de pan” es un gesto donde la apariencia dadivosa no consigue enmascarar la esencia de su crudeza. Aquí el artista se iguala al político que manipula a los ineptos en asuntos de trampas humanitarias.

En 1999, Teresa Margolles (Culiacán, 1963) expuso un cubo de concreto que en realidad era un ataúd. Después del aborto de una mujer indígena, la artista mexicana le pidió que no dejara al “niño” a disposición del hospital, sino que accediera a preservarlo como una obra de arte. Margolles y Sierra le incorporan a la pureza matérica del minimalismo el arte de negociar cuerpos vivos o muertos para aportarle un efecto de choque grotesco que se basa en contraponer la limpieza formal del minimal y ese realismo sucio que inunda la sociedad.

Sin exponerse a la contaminación, el proceso de estas actitudes denota una cercanía tan distante en el aspecto manipulador como la antiemotividad latente en los artefactos de fabricación industrial de Judd o LeWitt. No hay redención para los fetos y sobrevivientes de Margolles y Sierra. Su finalidad es garantizarle un arma estratégica a quien los eligió como obras de arte. La desdicha como *readymade* es otra de las tendencias del arte contemporáneo en que la ética ha dejado de preocupar a quienes insisten en obviarla.

### ARTE Y PUBLICIDAD

La carrera de Santiago Sierra tiene un denominador común: producir obras inspiradas en una obsesión casi enfermiza de no dar ni darse tregua como un sujeto a quien lo asiste una misión impostergable: demostrar la capacidad de ser una máquina que reproduce lo ya conocido para que vuelva a ser consumido a través del prisma de sus fantasías. Se trata de una réplica de Warhol despojado de maquillaje y peluca que se permite cualquier desvío menos

e; de mostrar una afectación *light*. Esa intolerancia *pop* traducida en un libertinaje minimal incide en que conciba piezas formalistas, conceptuales, pasajeras, profundas y extravagantes.

Más que para ser visto, el trabajo de Sierra está diseñado como tema de discusión. De ahí proviene la causa de su frenesí productivo: “hacer lo mismo antes que no hacer nada, porque si no hago nada me darían por muerto al instante y quién hablará de quien todavía no disfruta el *status* de ser una celebridad”. Para salir airoso, Sierra apela a una retórica de la ocurrencia necesaria para que ciertos enfoques mediáticos lo asuman como esa noticia del día cuya peculiaridad reside en servir de gancho periodístico.

Una de las ocasiones en que la prensa se encargó de completar la lectura de una de sus obras se produjo durante el Encuentro Internacional de Arte Experimental, Madrid 2003. A propósito de la acción, el título de un reportaje aparecido en un diario local se ocupó de otorgarle la categoría de acontecimiento social. Declaraba con una frase tajante: “100 desempleados escondidos llaman la atención más que un millón y medio en la calle”. Sin exagerar el contenido de la idea, el reportaje le concedía al guion de este docudrama el encanto de un *happy end* en tiempo real. Así la denuncia se equiparaba a la aventura nocturna de quienes se alistaron para “ocultarse” en diversos sitios de una calle madrileña a cambio de cuarenta euros.

“Edificio iluminado” (2003) es un ejemplo de ese Santiago Sierra que, al producir con la urgencia de un obrero asalariado, genera una buena idea. También confirmó la incompetencia de las secuelas mediáticas ante la autonomía de una obra de arte. La acción consistió en iluminar con reflectores un edificio abandonado del centro de la ciudad de México. Éste sufrió daños cuando el terremoto de 1985, mientras que en la actualidad sirve de almacén para vendedores ambulantes y como alojamiento de indigentes.





*Línea de 250 centímetros tatuada sobre seis personas remuneradas, 1999 / Espacio Aglutinador*

In a piece like “Placement exercise for four cubic containers” (Hamburg, Germany, 1991) is observed an attempt at overcoming the traditional minimalist in the scale and volume of the installation breaking into space. Nevertheless, the difference between the cube and the container continues to be minimal, since the content of both is an abstraction for the common viewer. The point is that Sierra’s processual “emptiness” implies the “fullness” of the effort of the hired hand work to prepare and place the cubic containers in the exhibition room. The paradox this exercise implies will be a constant in the artist’s critical operation: humanizing the minimal through its own dehumanization.

Santiago Sierra’s moving or edible cubes interact with the vulnerable zone of society: emigration and starvation, irrational waste of time and the aimless space leveling. Despite the transgressor intention, what is shown is an illusion of change when the object breaks the quietness to finally return to its real or imaginary module.

There are times when in Santiago Sierra’s actions his utilitarianism converges in terms of means and ends. One of them took place at the Student’s Square in Mexico City (2003). He had a solid bread cube done and it was given as a charitable gesture to a homeless shelter. By removing the usual pattern

of remuneration, the artist gave a work piece where he managed to gild the pill of humiliation with the shrewdness that should rule every cynical reason to be taken into account.

“Bread Cube 90 x 90 cm” is a work that is consumed and disappears at the end of the performance action. It evokes the mounds of cellophane wrapped candies of Cuban-American neo-conceptualist Felix Gonzalez-Torres (1957-1996). Felix’s geometric accumulations reflected the sense of loss and gloominess for the flavors that the public will take home. A sort of anti-poetry intended to stave off hunger without going beyond the symbolic level is what distinguishes Sierra’s vulnerable geometry. “Bread Cube” is a gesture which bountiful appearance fails in masking the essence of its rudeness. Here the artist is equal to the politician who manipulates the inept in matters of humane traps.

In 1999, Teresa Margolles (Culiacán, 1963) presented a cube of concrete that was actually a coffin. After the miscarriage of an indigenous woman, the Mexican artist asked her not to leave the “child” in the hospital, but to agree in preserving it as a work of art. Margolles and Sierra added to the material purity of minimalism the art of negotiating alive or dead bodies to bring a grotesque shock effect based on contrasting the clean lines of minimalism and the dirty

realism that prevails in society.

Without exposure to pollution, the process of these attitudes indicates a close look at the manipulator aspect and the latent anti-emotion in the industrial manufacturing devices of Judd and LeWitt. There is no redemption for Margolles’s and Sierra’s fetuses and survivors. Their aim is to ensure a strategic weapon to who elected them as works of art. Unhappiness as ready-made is another trend in contemporary art where ethics is no longer of concern to those who insist in ignoring it.

#### **ART AND ADVERTISING**

Santiago Sierra’s career has a common denominator: to produce works inspired by an almost unhealthy obsession of not give or be given a respite as a subject who follows an urgent mission: to demonstrate the ability of being a machine that reproduces what is already known and have the others consuming it again through the prism of his fantasies. It is a replica of Warhol stripped of makeup and wig that allows any deviation less that of showing a light affectation. That pop intolerance translated into a minimal debauchery makes possible the conceiving of formal, conceptual, transient, deep and eccentric works of art.

Far beyond the fact of being appreciated, the work of Sierra is designed as a topic of discussion. And here is where the cause of his productive fren-

zy comes from: “to do the same thing before doing nothing, because if I do nothing I would be thought of as dead instantly, and who would not speak of one who still does not enjoy the status of being a celebrity”. To succeed, Sierra appeals to rhetoric of occurrence necessary for certain media approaches to cover him as the news of the day whose peculiarity lies in serving as a journalistic hook.

One of the occasions when the press was responsible for completing the reading of one of his works took place during the International Meeting of Experimental Arts, Madrid 2003. When referring to the artistic action, the title of an article published in a local newspaper granted it the status of social event. With a statement declaring emphatically: “100 hidden unemployed call the attention of more than a million and a half on the streets.” Without exaggerating the content of the idea, the story gave to the script of this docudrama the charm of a happy ending in real

time. So the complaint matched the night adventure of those who enlisted to “hide” in various places of a street in Madrid in exchange for forty euros.

“Illuminate Building” (2003) is an example of that Santiago Sierra who when producing with the urgency of a salary worker, generates a good idea. It also confirmed the incompetence of the media sequels towards the autonomy of a work of art. The action consisted on illuminating an abandoned building in the center of Mexico City. This place was damaged during the earthquake of 1985, while currently serves as a storehouse for street vendors and homeless accommodation.

To illuminate the passivity of the inhabitants of the building was the best antidote to the cliché of paying for services. Out of the shadows, but in his usual refuge, the criticism of the apathy of power is reversed in an ironic comment on the path of non-protest as a non-solution to social conflicts. Perhaps the

intervention was simply pursuing an absurd reaction: the discontent of tenants facing those streams of light that invaded the privacy of the shadows.

The conceptual realism of this approach uses its central topic up to its maximum expression. Sometimes humiliation as a tautology is made evident by means of an absolute ruthlessness. There is nothing that pictures this reality in a better way than the eleven Tzotzil Indian women that without knowledge of any kind of the Spanish language received two U.S. dollars after having repeated for an hour a phrase they learned: “I’m being paid to say something whose meaning I do not know”. The whisper of the indigenous taking up a room at the Zinacantan House of Culture in Mexico City (2001) allow us to know how far can the cynicism of subduing poor ignorant women on behalf of contemporary art can go.

Sierra also takes advantage of the wounds of the past to “exorcise” the

*465 personas remuneradas, 1999 / Museo Rufino Tamayo*





Alumbrar la pasividad de los habitantes del edificio fue el mejor antídoto contra el cliché de pagar los servicios. Fuera de la penumbra pero dentro de su refugio habitual, la crítica a la apatía del poder se revirtió en un comentario irónico sobre la vía de la no-protesta como no-solución a los conflictos sociales. Tal vez la intervención sólo perseguía una reacción absurda: el descontento de los inquilinos ante esos chorros de luces que invadían la privacidad de las sombras.

El realismo conceptual de este proceder explota su tópico central hasta las últimas consecuencias. A veces la humillación como tautología encuentra salida gracias a una absoluta falta de escrúpulos. Nada lo expresa mejor que once mujeres indias tzotziles sin conocimiento de lengua española que recibieron dos dólares por la hora que repitieron la frase aprendida: “Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro”. El susurro de las indígenas colmando una sala de la Casa de la Cultura de Zinacantán en la ciudad de México (2001) permitió calcular hasta dónde es capaz de llegar el cinismo de avasallar a pobres mujeres ignorantes en nombre del arte contemporáneo.

Sierra también se aprovecha de las heridas del pasado para “exorcizar” los prejuicios vigentes. Así no tuvo reparos en transformar una Sinagoga sin uso religioso en una cámara de gas en alusión directa al fenómeno del holocausto. Esto ocurrió en un pueblo situado en las afueras de Colonia en Alemania (2006). El público interesado en ver lo que había adentro debía ponerse máscaras de respiración artificial y entrar junto a técnicos de seguridad. Era la única manera de penetrar en el vacío de un espacio regido por el snobismo o la encomienda de recorrerlo sin propósito alguno. Esta vez los *performers* (voluntarios o pagados) se limitaban a configurar las imágenes que se registrarían en fotografías y videos.

La solución escogida por “245 metros cúbicos” para honrar a los judíos asesinados en el siglo pasado dedicándose

una absurda ofrenda patentizó la condición del productor visual como “alegoría de la globalización”. Algo similar al “nómada posmoderno” que va dejando el residuo de sus acciones por el mundo. De un extremo a otro del globo terráqueo se desplaza este “ingeniero del arte a pie de obra”, declarando una “suma de ideologemas” que se leen como lugares comunes traducidos en una concatenación de pretextos evidentes.

Poco después, quiso reeditar el éxito que le proporcionó el tema y el espacio elegido para continuar en boca de todos. En “Los castigados” (2006) se colocaba a un grupo de alemanes nacidos antes de 1939 mirando a la pared en distintos lugares de la ciudad de Frankfurt. ¿De qué sentimiento de culpa puede hablar Sierra cuando sostiene que su trabajo se caracteriza por la ausencia de ejemplaridad moral? Otra vez el destino de la acción comienza y termina en la fórmula de penitencia remunerada. Sólo variaba que los sujetos “mudos” eran personas reunidas por el azar cómplice de la historia y la necesidad económica. Ello puso al descubierto una confluencia vital: la obediencia en el pasado totalitario y los desequilibrios del presente neoliberal.

Como advierte el crítico Miguel Ángel Hidalgo: “el verdadero artista ya no ayuda al mundo revelando verdades místicas, como decía Bruce Nauman en ‘Letrero de pared o ventana’ (1967), pues la única verdad es la terrible presión de la realidad”. Sierra opone la deshumanización de la vida y del arte a la mística de la creación como salvación espiritual. La utopía se reemplaza por la distopía de nuevos espacios vacíos donde otras personas comprueban que la nada de las formas desmaterializadas puede ser tan frustrante como la materia bruta.

### ¿QUÉ NOS TRAJO LA METAMORFOSIS?

Ya se antoja lejana la época (1999) en que S.S. andaba por La Habana reuniendo un puñado de dólares para trazar 250 cm de línea tatuada en la espalda de seis jóvenes de extracción marginal desocupados. Su escalada meteórica sorprende a quienes le ayudaron a con-

cretar aquella pieza en un minúsculo apartamento convertido en galería. Tres participaciones consecutivas en las Bienales de Venecia (2001, 2003 y 2005) lo encumbraron como una de las emergencias rentables de su generación. De los suburbios del Distrito Federal como “mega-ciudad-tumor” hasta las naves del Arsenal, media una separación tan grande como incansable tuvo que ser la capacidad de gestión que le permitió negociar tal cantidad de intervenciones en un período de tiempo breve.

La “Palabra tapada” de S.S. en la 50 Bienal de Venecia 2003 lo catapultó a la fama mundial. Cubrir la palabra España del Pabellón de su país fulminó el aura panfletaria que atenta contra su obra. La exigencia del pasaporte nacional para acceder al salón armó tal revuelo entre la opinión pública internacional que le aportó al gesto una pertinencia que dejó “sin palabras” al mismo artista. En cambio, S.S. nunca modificó el tono de sus respuestas: fingir sorpresa. Ante las pasiones que despertó su “barrera para el consumo del arte”, optó por mostrar una jocosa frialdad. Era la “reacción natural” de quien oficia como *voyeur* de su provocación. Otra vez todo dependía de la posibilidad de generar polémica.

“Palabra tapada” rebasa una crítica al sustrato demagógico de las políticas de extranjería en su versión globalizante. Esa bolsita de plástico cubriendo el nombre de una nación revela al poder como una máquina de resemantizar el lenguaje que le confiere legitimidad. Renunciar a la dimensión abstracta de nociones como Iglesia, Nación o Estado no encabeza la agenda de ningún discurso hegemónico. Este tipo de arte político, que cuestiona todo sin aspirar a solucionar nada, enfatiza lo mismo que oculta: la imposibilidad de acabar con los simulacros que sustentan la política y el arte.

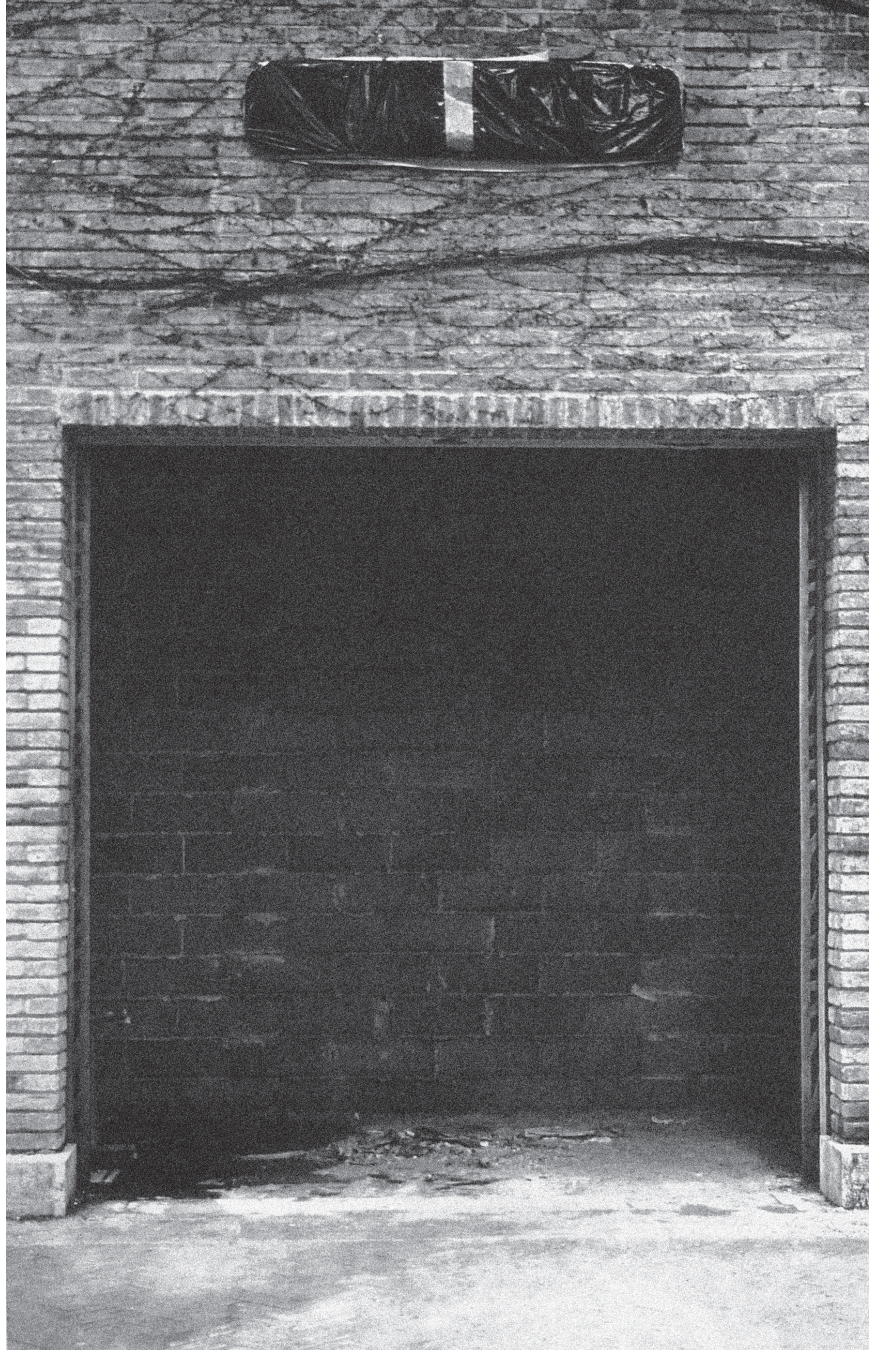
De nada vale que S.S. repita una y otra vez: “Yo no soy ejemplo de nada”. Otra cosa sería aceptar que su propuesta está vaciada de toda corrección moral. Escalar desde su departamento en la Calle

Regina 51 en el Distrito Federal, hasta las alturas del *mainstream* contemporáneo, lo instauran como el “ejemplo a seguir”. Dar con la estrategia adecuada y aplicarla en el momento oportuno es una empresa que desvela a creadores visuales del centro y la periferia. Sólo así estas letanías performáticas consiguen transformar el tedio en eficacia, lo bajo en lo alto, la pérdida de tiempo en una ganancia de espacios.

S.S. representa el sueño de la razón que engendra al monstruo que todos añoran ser. Después de su notoriedad alcanzada, sería ingenuo detenerse en mentiras y exageraciones para que algún principiante desista en el afán de querer imitarlo. Más allá de trucos e imposturas, este fenómeno se impone producto de una circunstancia política específica: el auge de posiciones emergentes de izquierda inconformes ante la correlación de fuerzas inclinada hacia el predominio del capitalismo salvaje.

La gran decepción de S.S. sería volver a ser Santiago Sierra. Siendo ya una máquina, una mezcla de Warhol y Beuys, las coartadas se tornan impredecibles. Digamos: exhibir los diseños de una colección de pulseras y colgantes de oro y diamantes en los que puede leerse: “el tráfico de oro mata” o “el tráfico de diamantes mata”. Si la actitud logró adquirir el valor de una mercancía, qué podría obstaculizar el ascenso y la permanencia de su vuelo.

A punto de vislumbrar un agotamiento de las estrategias, ¿qué se le podría reclamar a quien se le identifica como la plusvalía de su propio arte? Alguien que propició la resurrección performática de Marx en el ocaso de las utopías, valiéndose de fundir la superestructura *pop* y la base mínima. Una producción visual que apropia las acumulaciones de Arman, los cortes arquitectónicos de Gordon Matta-Clark, las pinturas con fuego de Yves Klein, los no-lugares de Robert Smithson y las familias obreras irrumpiendo en la galería de Oscar Bony fallecido en el año 2002. Todo para concienciar la química perfecta: producir un arte conceptual que



*Palabra tapada, 2003 / 50 Bienal de Venecia*

documenta y vende las locuras como si fueran paisajes de ciudades habitables para los hombres atormentados por su tiempo. ■■■■■■

existing prejudices. He did not hesitate to transform an unused religious synagogue into a gas chamber in direct reference to the phenomenon of the Holocaust. This occurred in a village on the outskirts of Cologne, Germany (2006). The public interested in seeing what was inside should wear artificial gas masks and enter the room with safety technicians. That was the only way to penetrate into the void of a space ruled by snobbery or the reward of crossing it without any purpose. This time the performers (volunteer or paid) were confined to configure the images to be re-



corded in pictures and video.

The solution chosen by “245 cubic meters” to honor Jews killed in the last century by dedicating an absurd offering has underlined the status of the visual producer as “an allegory of globalization”. It is something similar to the “post modern nomadic “that leaves the remnant of his actions around the world. From one end to another of the globe moves this “on the job art engineer”, declaring a “sum of ideologems” which are seen as common places translated into a concatenation of obvious pretexts.

Shortly after, he wanted to repeat the success provided by the theme and the space chosen to continue on everyone’s lips. In “The Punished” (2006) a group of Germans who were born before 1939 were placed facing the wall in different parts of Frankfurt City. What kind of guilt can Sierra claim when he argues that his work is characterized by the absence of exemplary behavior? Once again the fate of the action begins and ends in the formula of paid penitence. The only variation was that the “dumb” subjects were assembled at random by the complicity of history and financial need. This proved a vital confluence: obedience in the totalitarian past and the present neoliberal unbalanced state.

As the critic Miguel Angel Hidalgo says: “The true artist no longer helps the world revealing mystic truths, such as Bruce Nauman said in “Wall or Window Sign” (1967), since the only truth is the terrible pressure of reality”. Sierra opposes the dehumanization of life and the mystical art of creation as spiritual salvation. Utopia is replaced by dystopia of new empty spaces where other people see that the nothingness of dematerialized forms can be as frustrating as the raw material.

### **WHAT DID THE METAMORPHOSIS BRING US?**

It seems quite distant the time (1999) when S.S. was walking down the streets of Havana looking for a few dollars to draw a 250 cm line tattooed on the back of six young unemployed of marginal origin. His meteoric climb surprises those

who helped him transform that piece in a tiny apartment turned into a gallery. Three consecutive participations in the Venice Biennials (2001, 2003 and 2005) placed him on top as one of the emergencies of his generation. From the suburbs of Mexico City as “mega-city-tumor” to the ships of the Arsenale mediates a separation as big as tireless had to be the management skills that allowed him to negotiate such a number of interventions in a short period of time.

The “Covered Word” of S.S. at the 50th Venice Biennial in 2003 catapulted him to worldwide fame. To cover the word Spain from the Pavilion of his country fulminated the pamphlet aura that attacks his work. The requirement of the national passport to enter the room was such a stir among the international public opinion which gave the gesture such relevance that left the artist “speechless”. In contrast, S.S. never changed the tone of his responses: to pretend surprise. Given the passions aroused by his “barrier for the consumption of art”, he chose to show a humorous coolness. It was the “natural reaction” of one who officiates as voyeur of its own provocation, and once again everything depended on the ability to generate controversy.

“Covered word” goes beyond critiques of the demagogic base on foreigners’ policies in its globalizing version. That little plastic bag covering the name of a nation reveals power as a machine that redefines the language that confers legitimacy to it. Giving up the abstract dimension of notions such as Church, Nation or State does not head the agenda of any hegemonic discourse. This kind of political art that challenges everything without hoping to solve anything emphasizes the same it intends to hide: the impossibility of ending with the simulacrum of policy and art.

It is worthless having S.S. repeating over and over again: “I am not an example of anything”. Another thing would be to accept that its proposal is drained of all possible moral correctness. The fact of leaping from his

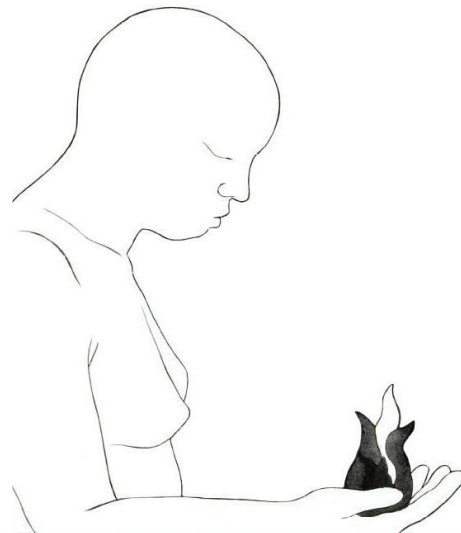
apartment on 51 Regina Street in the Federal District up to the heights of contemporary mainstream, renew him as a “role model”. Finding the right strategy and implement it in the appropriate time is an action that unveils visual artists from the center and periphery. This is the only way these performance litanies turn tediousness into efficiency, low over high, loss of time into a gain of spaces.

S.S. represents the dream of reason that begets the monster we all yearn to be. After his reached notoriety, it would be naive to stop on lies and exaggerations to make a beginner desist in the eagerness to imitate him. Far beyond tricks and deceptions, this phenomenon imposes as the product of a specific political circumstance: the rise of left emerging positions dissatisfied with the balance of power influenced toward the predominance of savage capitalism.

The great disappointment of S.S. would be to live again as Santiago Sierra. Being a machine, a mixture of Warhol and Beuys, alibis become unpredictable yet. For example: to exhibit the designs of a bracelets collection and pendants of gold and diamonds where the inscriptions “gold traffic kills” or “diamonds traffic kills”. If the attitude could acquire the value of a commodity, what could hamper the promotion and retention of its flight?

At about to glimpse a decrease of the strategies, what could be claimed to someone who was identified as the surplus of his own art? Someone who brought about the performance resurrection of Marx in the twilight of utopias by combining the pop superstructure and the minimal base. A visual production that appropriates Arman’s accumulations, Gordon Matta-Clark’s architectural cuts, Yves Klein’s paintings with fire, the non-places of Robert Smithson and the working families breaking into the gallery of Oscar Bony who died in 2002. Everything for the perfect chemistry awareness: to produce a conceptual art that documents and sells madness as landscapes of liveable cities for men tormented by their time.





NKAME

Belkis Ayón

**NKAME: UN ALTAR EN BLANCO Y NEGRO  
PARA BELKIS AYÓN**

Soleida Ríos

En la iglesia del Buen Pastor de Nueva York fue celebrada una misa, a instancias de Carole y Alex Rosenberg, en memoria de Belkis Ayón. En el Oficio, música de Bach. Los amigos allí congregados contaron sus recuerdos, celebraron la vida de la artista. En el altar figuraba “Sikán con chivo”, el magnífico grabado que obtuviera primer premio en la Primera Bienal Internacional de la Gráfica de Maastricht (Holanda), probablemente la obra más expuesta de todo el legado Ayón y su ícono más sobresaliente.

**Elogio, salutación, discurso, relato, oración; hablar**

Tengo delante *Nkame*, grueso volumen, catálogo razonado de la obra de Belkis Ayón (La Habana, 1967-1999). En la cubierta, detalle de la pieza “Sin título”, 1996 [La sogá y el fuego], un

torso en blanco de mujer perfilándose desde la izquierda, en primer plano; su mano abierta porta / entrega el fuego.

¿Qué libro podría ser más esperado que aquel que suponemos va a entregarnos las claves para dilucidar un misterio? Misterio de una obra que pareciera fruto (poder) de la anticipación, y misterio de una muerte también anticipada.

A la grandiosa exposición –no puede llamársele de otro modo– que en el pasado 2009 ocupara el espacio del convento de San Francisco de Asís en La Habana Vieja, viene a sumarse ahora este catálogo, fruto de la pasión, la persistencia y el desvelo del Estate de Belkis Ayón, Dra. Kattia Ayón, directora general del proyecto, y de un numeroso grupo de especialistas, admirado-

res y amigos de la artista, entre los que destacan la investigadora y curadora cubana Cristina Vives, colaboradora y amiga personal de Belkis, a quien corresponde el concepto editorial del volumen, así como José Veigas, investigador, curador y crítico cubano, que asumió la dirección técnica del catálogo razonado.

Como es de rigor, según señala el prólogo, el libro-catálogo se propone documentar de manera minuciosa la vida y la obra de Belkis Ayón, reunir los elementos suficientes para el estudio de su poética, mostrando cronológicamente toda la obra conocida y propiciar así que galeristas e investigadores interesados en su trabajo cuenten de antemano con una herramienta de autenticación y estudio. Les ha sido preciso bordear algunas dificultades como es

la ausencia de antecedentes en Cuba en cuanto a proyectos de esta naturaleza y la falta de especialistas que hubieran ejecutado catálogos razonados de artistas plásticos, con la salvedad de *Wifredo Lam en las colecciones cubanas*, del estudioso José Manuel Noceda, publicado en el año 2002 por el Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”, único ejemplo al que han podido remitirse en nuestro medio.

El lector privilegiado con este catálogo notará cómo el preciosismo de sus búsquedas y la flexible aplicación de las normativas técnicas que exige tal proyecto han concluido en una entrega de excelencia. Notará (sentirá) seguramente cómo la estructuración, todo el ordenamiento del material, tanto teórico, como testimonial



y gráfico, obedece a un criterio de crecimiento y densificación que consigue movernos (y con-movernos) como dentro de una espiral, bajo el efecto de una música que penetra, ¿música de Bizancio / tambores abakuá? La misma sensación, amplificada, que esta observadora tuviera al caminar un año atrás por las salas de exposición del Convento de San Francisco de Asís.

“La Consagración”, primera parte del volumen, recoge tres enjundiosos acercamientos críticos: de Cristina Vives (“Su propia voz”); de David Mateo (“El grabado como recurso y determinación”), y de Lázara Menéndez (“Para destruir un miedo”).

“Mi alma y yo te queremos”, segunda parte, incorpora catorce testimonios de especialistas, colaboradores, discípulos, coleccionistas y amigos de la artista; “Yo te di el poder”, tercera parte, corresponde al Catálogo razonado, y cuarta y quinta, incluyen Glosario, Datos biográficos e Iconografía y Material Adicional. Se añade al volumen un anexo de textos traducidos al inglés.

La bibliografía registrada hasta hoy [cito el ensayo de Cristina Vives, firmado en octubre de 2005, p. 22] es lamentable reconocerlo, en su mayor parte narra la leyenda, “traduce” el mito para luego de un largo periplo identificarlo con sus obras. / Cuando la sedimentación del mito ocurre en Belkis, mediante un proceso proporcional con la sedimentación de su propia personalidad; cuando las obras iban despojándose de la narración simbólica para convertirse en actos de exorcismo; cuando a los títulos de “Sikán” (1991), “Nlloro”

(1991), le sucedieron “Déjame salir” (1997), “Desobediencia” (1998), “Acoso” (1998), “Hay que tener paciencia” (1998), ya la imagen de la artista estaba echada [...], como la suerte [...] y el tiempo había pasado.

Aceptó “el reto que suponía posesionarse de lo que pudiera ser el aspecto estético-plástico y poético de uno de los componentes de la cultura cubana”. [Lázara Menéndez, p. 71, cita palabras de Belkis Ayón]. Con ello aceptó el riesgo de aproximarse a un hecho situado históricamente en una marginalidad originada por diferencias culturales, y transmutarlo en una estrategia y en un arranque de emancipación activa al legitimar un pensamiento crítico capaz de integrar diversas tradiciones y maneras de ver el mundo. Las “potencias” abakuá devienen una metáfora que no obliga a renunciar a la autonomía que adquiere lo estético formal en el arte occidental moderno.

Estas líneas refieren el centro de un dilema: receptividad y comportamiento de la crítica especializada, en vida de la artista y aun después. Y tal como corresponde, un aspecto relevante del libro-catálogo está justamente en resolver esas limitaciones, propiciar una elucidación a fondo, la sustentación teórica del proceso creativo y el alcance de la obra de Belkis Ayón.

Para David Mateo, p. 43:

la obra de Belkis contribuyó a disolver esa nociva dicotomía entre la estampa asumida como oficio o como recurso artístico, y en su producción

se pueden verificar una serie de particularidades técnicas que inducen a pensar en un antes y un después de su persona en la aplicación del método en Cuba.

El libro-catálogo resulta de un trabajo editorial de suma vigilancia del sentido, aprovechamiento del espacio y una adecuada armonización de texto y gráfica. Labor conjunta, admirable de su editor, el poeta Alex Fleites y la diseñadora Laura Llópiz. Pero no bastarían estas palabras para describir la entrega que en sí misma consigue ser una digna obra de arte, que se nutre y rinde tributo a la obra que le da su razón de ser.

¿Qué nos queda? Abrir el libro, hallar en él lo que con su voz parece anunciar Belkis Ayón (p. 56): “Creo imágenes para las más variadas historias del mito, motivada por sus lecciones sobre el cuestionamiento humano, sobre la lucha por la conservación y la sobrevivencia, sobre las coincidencias simbólicas y de significado con otras culturas distantes en espacio y tiempo”.

Abrir el libro que, por conseguido, es ahora un dichoso concierto de muchas manos y muchos corazones. Veamos (con Adelaida de Juan, p. 208): “los ojos brillan, fijos, en el rostro, con un blanco que deslumbra, retando nuestra atención y capacidad de desciframiento”.

La Habana Vieja, 2 de noviembre  
2010

*Nkame. Belkis Ayón*, Turner Editores, Madrid, 2010.



**At the Good Pastor Church in** New York City, a mass was consecrated in memory of Belkis Ayon, at the request of Carole and Alex Rosenberg. During the mass, Bach music was played. The friends who had gathered there recounted their memories and celebrated the artist's life. At the altar was *Sikan con Chivo*, the outstanding engraving that grabbed the top prize at the First International Graphic Biennial in Maastricht, the Netherlands, perhaps the most celebrated piece and the most remarkable icon left by Ayon.

**Eulogy, Salutation, Speech, Narration, Prayer; Speak**

Before me lies *Nkame*, a thick volume, a catalog reasonably designed that contains Belkis Ayon's work (Havana, 1967-1999) [The Rope and the Fire], a white female torso seen from the left profile right on the foreground; her open hand holds / delivers the fire.

What other book could be more anticipated than the one we hope it's going to provide the keys to unraveling a mystery? The mystery of a work that could seem to be the result an anticipation, and the mystery of a demise that also came to pass way too soon.

The grandiose exhibition –no other adjective fits in any better– that back in 2009 took over the halls of the St. Francis of Assisi Convent in Old Havana, has now spun off this catalog, the result of the passionate, persistent and painstaking efforts of Belkis Ayon's Estate, Dr. Katia

Ayon –the project's director general- and numerous team of experts, admirer and friends of the artist's that includes Cuban researcher and curator Cristina Vives, a collaborator and friend of Belkis', who laid out the publishing concept of the book, as well as Jose Veigas, a Cuban curator, researcher and critic who took the technical helm of the catalog.

According to the forewords, the book-catalog intends to thoroughly document Belkis Ayon's life and work, to piece together the necessary elements for the study of the poetics, to chronologically show all the known work and goad gallery owners and researchers to count on an authentication and study tool beforehand. They have been bound to ward off a number of drawbacks along the way, like the lack of background information in Cuba in terms of this kind of compilation and the absence of experts in the field that would have culled catalogs of fine artists, with the sole exception of *Wifredo Lam in Cuban Collections*, by scholar Jose Manuel Noceda, that was put out in 2002 by the Wifredo Lam Center for Contemporary Art. That's by far the only example that can be mentioned in our turf.

With this catalog in their hands, readers will notice the preciousness of the quests and the flexible application of technical guidelines a project like this calls for and that eventually produced a genuine gem. They will surely notice (feel) how the layout, the ordering of the entire

material –both theoretical, testimonial and graphic– complies with a criterion of growth and densification that manages to touch us –and move us– as if we were inside a spiral, under the effects of a piercing music –Byzantium music, Abakua drums? The same heightened feeling this observer had a year ago as she traipsed through the halls of the St. Francis of Assisi Convent during the exhibition.

“The Consecration” –the first part of the volume– picks up three substantial, critical approaches: by Cristina Vives (“Her Own Voice”); by David Mateo (“Engraving as Resource and Determination”) and by Lazara Menendez (“To Discover Fear”).

“My Soul and I Love You”, the second part, brings in fourteen testimonials made by experts, collaborators, disciples, collectors and friends of the artist's; “I Gave You the Power”, the third part, belongs to the catalog, while the fourth and fifth parts include a glossary, biographical information and iconography, plus additional material. The volume also features an addendum of texts translated into English.

Most of the bibliography registered up to now [I'm quoting Cristina Vives' essay dated Oct. 2005, page 22], and it's regrettable to admit this, recounts the legend, “translate” the myth only to identify it with her works following a long tour. / When the sedimentation of the myth

happens in Belkis, through a proportional process alongside the sedimentation of her own personality; when the titles of *Sikan* (1991), *Nlloro* (1991), were followed by *Let me Out* (1997), *Disobedience* (1998), *Stalking* (1998), *We Have to Be Patient* (1998), the artist's image had already been cast [...] like the die [...]and time had rolled on.

She accepted the “challenge ingrained in the possession of the esthetic-plastic and poetic resemblance of one of the elements of Cuban culture could actually be like.” [Lazara Menendez, page 71, quotes Ayon's own remarks]. By doing this, she took the chance of approaching a development historically located in the marginality generated by cultural differences and transmuting it into a strategy and a fit of active emancipation by trying to legitimize a critical thinking capable of integrating different traditions and ways of looking at the world. The Abakua “powers” derive into a metaphor that forces us to give up on the autonomy the esthetic and the formal acquire in the West's modern art.

These lines refer to the crux of the dilemma: receptivity and behavior of the specialized critics in the course of the artist's lifespan and after. And it should be, one of the outstanding aspects of this book-catalog is precisely the attempt to work out those limitations, to foster in-depth elucidation, the theo-

retical support of the creative process and the scope of Belkis Ayon's work.

For David Mateo, page 43:

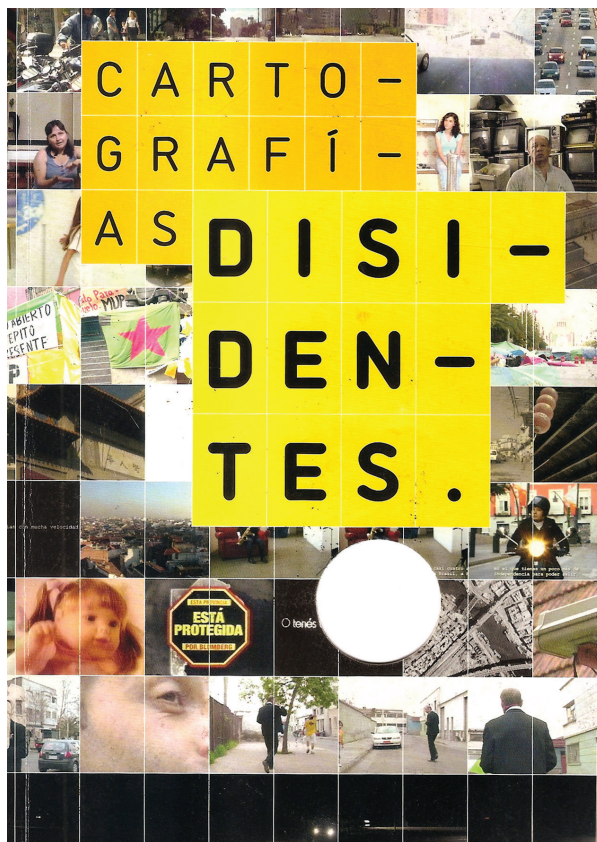
Belkis' work contributed to blow away that harmful dichotomy between engraving accepted as a trade or as an artistic resource, and in her creation the verification of a series of technical particularities that lead to thinking of a before and an after of her persona in the application of the method in Cuba.

The book-catalog is a publishing work in which superb heed to the sense must be paid, taking advantage of space and adequately harmonizing both texts and graphics. It's an admirable joint effort by its editor, poet Alex Fleites and designer Laura Llopiz. But these words won't be good enough to describe the delivery of this genuine work of art that nourishes itself and pays tribute to the work it was born for.

What's left then? Open up the book and find in it what Belkis Ayon appears to announce in her own voice (page 56): "I create images for the most varied stories of the myth, driven by its lessons on human inquiry, on the struggle for conservation and survival, on the symbolic coincidences and the meaningfulness in other cultures so distant in space and time."

Open the book that, as a matter of fact, is now a privileged concert performed by many hands and many hearts. Let's see – with Adelaida de Juan, page 208): "the eyes shine, fixed on the face, with a dazzling white that downplays our attention and deciphering ability."

Old Havana, Nov. 2, 2010



## SIGNOS E IMÁGENES DE LA CIUDAD

Norberto Codina

*La ciudad, signo de la vida e imagen de la muerte.*  
(Paráfrasis de Luz y Caballero)

Los artistas latinoamericanos y europeos invitados a la exposición *Cartografías disidentes* (2007-2009), auspiciada por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), en colaboración con otras instituciones, fueron Antoni Abad, Glòria Martí, Minerva Cuevas, Alexander Apóstol, Mario Navarro, Carlos Garaicoa, Carmela García, Itziar Okariz, Grupo de Arte Callejero, y Hannah Collins.

Como resultado de los proyectos y de la exposición itinerante a que dio lugar, la SEACEX publicó en 2008 un excelente libro-catálogo, material voluminoso contenido de textos de críticos e intelectuales reconocidos, entre los que vale destacar ese eterno iconoclasta de los tejidos sociales y culturales latinoamericanos que es el recientemente fallecido escritor mexicano Carlos Monsiváis. Los textos se complementan con un amplio material gráfico que expedienta cada uno de los nueve videos del proyecto, recogidos éstos en el DVD que acompaña el volumen.

Como bien dice la nota de presentación firmada por los editores: "La presente iniciativa refleja una sugestiva mezcla entre arte y realidad, en este caso a través de un diálogo activo entre varios autores y otras tantas ciudades iberoamericanas reflejadas en su discurrir cotidiano por los documentales de aquellos".



Los artistas generaron videos que, en el subterráneo de la conducta social, tuvieron como pretexto y/o escenario un grupo de ciudades representativas de Iberoamérica, documentadas en un recorrido calidoscópico, cuyos títulos y urbes fueron “Del otro lado de la ciudad” (Abad-Martí) en São Paulo; “Cartografía de la disidencia” (Cuevas) en México D.F.; “Ghost city” (Apóstol) en Caracas; “El punk triste” (Navarro) en Santiago de Chile; “El año de la rata” (Garaicoa) en La Habana; “No pisar el césped” (García) en Madrid; “Bilbao” (Okariz) en la ciudad homónima; “El juego de la vida” (Grupo de Arte Callejero) en Buenos Aires; y “La Mina” (Collins) en Barcelona.

Estos eventos artísticos son portadores de nuevas preguntas y reflexiones, en una constante provocación protagonizada por personas, espacios, palabras, silencios. Cada intervención singulariza el quehacer del artista –o *de los*, porque se trata siempre de un trabajo de equipo–, asociado a un tema o experiencia de indiscutible fuerza y complejidad, como parte de la ciudad de su elección. Quisiera detenerme en algunos de estos documentos, provocadores en sí mismos, independientemente de su vocación estética y temática.

“Del otro lado de la ciudad”, realizado por el binomio Antoni Abad-Glòria Martí, se desarrolló en São Paulo, con el tema de los motoristas que circulan anárquicamente como expresión de sobrevivencia económica y rebeldía en un conjunto urbanístico de más de veinte millones de habitantes, los *motoboy*s, que transportan pasaje en esa megalópolis densamente poblada y saturada de tráfico. Los titulares de los diarios, con más

vocación de prensa amarillista que de reclamo social, nos recuerdan la violación de las leyes al circular audazmente entre los autos, y cómo ese estilo suicida cobra la vida de numerosos motoristas. El signo de vida de la gran ciudad que representan los *motoboy*s burlando la velocidad y los espacios establecidos se contraponen con la imagen de la muerte de los chóferes que pugnan en la aventura de probar su valor para garantizar el diario sustento, teniendo como telón de fondo de su drama la cordillera de los grandes rascacielos.

Hannah Collins eligió el barrio marginal La Mina (que da título a la obra), en contraste con la opulenta Barcelona, el mayor centro económico de España, para revelar un lugar más donde el tercer mundo trata de sobrevivir en un primer mundo que los ignora y repele. La mayor parte de la población de La Mina la constituyen migraciones de gitanos procedentes de Andalucía, todo lo cual nos lleva a una lectura que ha alcanzado nuevos cotos de actualidad en la rica y civilizada comunidad europea de hoy, donde los gitanos comienzan a ser expulsados de Francia y otros sitios, con el agravante de que no se trata de nómadas procedentes de Rumania o Hungría, sino de la propia España, igualmente perseguidos, olvidados y exiliados en su tierra.

En el abordaje de otra gran megalópolis como es el D.F. mexicano, Minerva Cuevas, en su “Cartografía de la disidencia” nos conduce a descubrir, como en múltiples espejos, las emergencias ideológicas que reflejan las palabras y los símbolos. Banderas, telas, carteles, pancartas de todo tipo, *graffiti*, donde en las múltiples protestas, mítines, manifes-

taciones, se refleja la rebeldía de los sectores más populares de una sociedad, y se pueden entremezclar la Coca Cola *versus* la Cooperativa de Trabajadores, o viviendas hechas de materiales reciclados, con otras diversas manifestaciones de la acción ciudadana.

En la necesidad de forzar el límite de la identidad, está Carmela García con “No pisar el césped”. El tema de que “los mapas, los lugares, las ciudades, somos nosotros”, ya sea en Madrid o en otro sitio, sintetiza el drama de todos los convocados en la grabación, uno de los protagonistas nos da una clara imagen de ese desarraigo: “puede cambiarse de ciudad, pero no puede cambiarse de pozo”.

El Barrio Chino de La Habana, con más de siglo y medio de existencia en su época de mayor actividad, sólo era comparable en el hemisferio occidental con su igual de San Francisco, California. Hoy, Carlos Garaicoa nos muestra las ruinas y sobrevivientes de su pasado, y los signos de los nuevos tiempos, de lo falso y lo auténtico, sus contradicciones y representaciones. En su video-documental “El año de la rata”, Garaicoa va sobre sistemas e individuos que nos rebela llenos de interrogantes.

De los videos que fueron de mi preferencia, tal vez por asociaciones literarias y personales, están el de Mario Navarro, “El punk triste”, la reconstrucción de la “educación sentimental” de toda una generación marcada por los años de la dictadura pinochetista en Santiago de Chile; y el de Alexander Apóstol, “Ghost city”, un retrato íntimo de los fantasmas particulares, familiares, de Caracas, desde sus sectores más populares,

hasta su clase media alta, donde sirven como *set* las casas de diferentes urbanizaciones y barrios caraqueños. Ya sea en Las Acacias, Pinto Salinas, Vista Alegre, Palos Grandes, el panorama incluye lo mismo Colinas de Bello Monte, que Petare, fantasmas urbanos, reflejos del *boom* petrolero y constructivo de los años cincuenta del pasado siglo, que transformó con nuevos signos de poder todo el orden del espacio y el tiempo en la otrora “ciudad de los techos rojos”.

Esas “otras” lecturas urbanas en tanto miradas diferentes, forman en el imaginario individual las “ciudades paralelas”, que son la ciudad “real”, la ciudad “formal”, la ciudad “literaria”, la ciudad recreada por los ojos y las manos del artista, la que se soñó o vivió, la de cada tristeza y cada alegría, la nocturna, la del alba, la del mediodía severo, con nuestros muertos entrañables y los interlocutores cotidianos, la ciudad personal y la ajena, la que se recuerda y cómo se recuerda.

La calle siempre habitada y lo que es más decisivo: el sonido de la rutina y de las conversaciones, el vacío de los silencios, se abren en sus balcones, en sus portales, azoteas, techos, fachadas recortadas a lo lejos, ventanas, claves obligadas en el recorrido visual.

La Historia con mayúsculas da forma a la bitácora urbana de cada quien. Como diría Günter Grass, “la vida privada está siempre interrumpida por el quehacer histórico”. Ahora reparo en la dramaturgia de estas imágenes, donde en el contexto de avenidas, rascacielos, barrios marginales, terminamos celebrando los cuerpos. Estas escrituras comienzan para concluir en la ciudad, que son los cuerpos.

Desde nuestro presente miramos esas zonas que nos observan desde su pasado. Como bien especula Beatriz Sarlo “Tocar la ciudad equivale a alcanzar un territorio que ha sustentado muchas de nuestras invenciones. Pero, y casi siempre en primer lugar, la ciudad es la escena por excelencia del intelectual, y los escritores, tanto como su público, son actores urbanos”. Al entrar a esos territorios, juegos y vivencias comentados, convertimos a los receptores en cómplices de primera fila.

Éstas son las cartografías del poder y de la resistencia individual, de la rebelión y de las derrotas, en el ámbito de las estructuras del sistema que rige cada conjunto urbano. Donde cada artista existió en la recreación del video y de sus experiencias profesionales, nutridas por su voluntad de estilo, en la búsqueda de otros mundos, percepción de lo que es cotidiano e invisible, y que no acostumbramos a advertir o no queremos confrontar. ■■■■■■

El Vedado, octubre del 2010

*Cartografías disidentes*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), Barcelona, 2008.

## WANDERINGS IN WORK PROGRESS

Norberto Codina

**Latin American and European** guest artists to the *Dissident Cartographies* (2007-2009) exhibition, sponsored by the State Society for Spain's Outer Cultural Action (SEACEX) with the collaboration of a number of other institutions, were Antoni Abad, Gloria Marti, Minerva Cuevas, Alexander Apostol, Mario Navarro, Carlos Garaicoa, Carmela Garcia, Itziar Okariz, Grupo de Arte Callejero and Hannah Collins.

As a result of the projects and itinerary exhibits stemming from this major event, SEACEX put out in 2008 an excellent book-catalog, a voluminous material containing texts penned by renowned critics and intellectuals, including that restless iconoclast of Latin American social and cultural fabrics, the late Mexican writer Carlos Monsivais. The texts are complemented by vast graphic material filed in one of the project's nine videos, all of them culled in a DVD that comes with the catalog.

As the foreword note signed by the editors reads: “This initiative reflects a suggestive blend of art and reality, in this case through an active dialogue among several authors and a similar number of Iberian-American cities seen in their daily lives by the authors' documentary films.”

The artists shot videos that, in the underground of social behavior, took a number of Iberian-American cities as both pretext and scenario for their films, all of them documented in a kaleidoscopic tour with the following titles and cities: *From*

*the other side of the city* (Abad-Marti) in Sao Paulo; *Dissidence Cartography* (Cuevas) in Mexico D.F.; *Ghost City* (Apostol) in Caracas; *The Sad Punk* (Navarro) in Santiago de Chile; *The Year of the Rat* (Garaicoa) in Havana; *No Walking on Grass* (Garcia) in Madrid; *Bilbao* (Okariz) in Bilbao; *The Game of Life* (Grupo de Arte Callejero) in Buenos Aires, and *The Mine* (Collins) in Barcelona.

These artistic events carry new questions and reflection, a nonstop provocation started by people, spaces, words, silences. Each and every intervention singles out the artists' works –they always do it in teamwork– related to a particular topic or experience of undisputed strength and complexity, as part of their city of choice. I'd like to browse some of these piquing documents, regardless of their esthetic and thematic vocation.

*From the Other Side of the City*, made by the duo of Antoni Abad and Gloria Marti, unfolds in the city of Sao Paolo under the topic of motorists that circulate anarchically as an expression of economic survival and rebelliousness, the *motor boys* that carry their urban fares in a city of over 20 million inhabitants, populated and jammed by traffic. The newspaper headlines –showing more interest in the tabloid stuff than in making social claims– remind us of traffic violations as they circulate boldly among the vehicles and with that suicidal style that takes the lives of so many motorists. The sign of life in the big city represented by the motor boys that



mock at speed limits and the spaces that overlap the image of death among the drivers that vie in this adventure of courage to try to make ends meet. The backdrop of their daily drama is made up of the city's huge skyscrapers.

On the other hand, Hannah Collins picked the slum of La Mina to contrast the opulence of fancy Barcelona, Spain's largest economic center, in a bid to lay bare just another place where the Third World tries to get by in a First World that ignores it and snubs at it. The largest chunk of La Mina population is made up of gypsy immigrants hailing from Andalusia, something that leads us to a reading that has acquired new shades of reality in today's rich and civilized European community, where gypsies are now being kicked out of France and other countries, with the aggravating factor that these are not nomads coming from Romania or Hungary, but rather from Spain, where they are equally hunted down, thrown into oblivion and expelled from their land.

In addressing another big-city scenario, like Mexico's D.F., Minerva Cuevas brings her *Dissidence Cartography* as she leads us to unearthing –like in multiple mirrors– the ideological emergencies reflected by both words and symbols. Flags, cloths, posters, billboards of all kind, graffiti where in the countless protests, demonstrations and meetings the rebelliousness of society's most popular sectors is reflected, where Coca Cola can melt into the Workers'

Cooperative, or houses made of recycled materials stand out, plus many other expressions of the city life.

In the need to force the limit of identity, Carmela Garcia comes up with her *No Walking on the Grass*. The issue that "we are the maps, the places, the cities" –either in Madrid or somewhere else– boils down the drama of all those who have been convened in this recording. One of the main characters paints us a pretty clear picture of this feeling of separation: "you can change the city, but you can't change the well."

In Havana's Chinatown, with over a century and a half of existence, its period of bonanza can only be stacked up against the Chinatown of San Francisco, California, in the western hemisphere. Today, Carlos Garaicoa shows us the ruins and the survivors of its glorious past, and the signs of the new times, of fakery and legitimacy, its contradictions and representations. In his documentary video *The Year of the Rat*, Garaicoa goes over systems and individuals full of question marks that come before our very eyes.

Out of the videos I liked the most –perhaps I was moved by literary or personal associations– Mario Navarro's *The Sad Punk*, taking place in Santiago de Chile, is the reconstruction of the "sentimental education" of an entire generation marked by the years of the Pinochet dictatorship. Alexander Apostol's *Ghost City* is an intimate portrait of individual and familiar

ghosts of a city: Caracas, from the most popular sectors to the upper middle class, where the houses belonging to a number of urbanization processes and neighborhoods of Caracas are served as sets. Either in Las Acacias, Pinto Salinas, Vista Alegre or Palos Grandes, the panorama includes the Colinas de Bello Montes and Petare, or in either one of them the urban ghosts roam the streets, reminiscences of the oil and real-estate boom of the 1950s that brought along new tokens of power in the new housing projects. It's a closer look in space and time into the former "city of the red roofs."

These "other" urban readings in so many different looks are part of the individual imagery of the "parallel cities", which are the "real" cities, the "formal" cities, the "literary" cities, the cities recreated by the artist's eyes and hands, the one people dreamed of or lived in, the one of every sadness and every happiness, the city of nightlife and day-break, the city of the high noon, of our beloved dead and the daily interlocutors, the personal and strange city, the one that remembers and is remembered.

The bustling city and what's more: the sound of routine and conversations, the emptiness of the silences, the balconies that open up, the porches, the rooftops, the façades shrunk from the distance, windows, mandatory codes for the visual tour.

History in uppercase shapes the urban logbook of everybody. As Gunter Grass would put it, "pri-

vate life is always uninterrupted by historic developments." Now I pause in the dramatic character of these images where the context of avenues, skyscrapers, slums and skid rows end up celebrating the bodies. These writings start out only to end in the city, which are the bodies.

From our present we look at these areas that stare down at us from their past. As Beatriz Sarlo speculates, "touching the city means to reach a territory that has supported many of our own interventions. But, and virtually always in the first place, the city is the scene per se for the intelligentsia, and writers –as well as their readers– are all urban players." By entering those territories, of commented games and experiences, we turn receivers of the message into front-line accomplices.

These are the cartographies of power and individual resistance, of rebelliousness and defeats, in the field of structures of the system that rules each and every urban compound. Where every artist existed in the recreation of video and in his professional experiences, nourished by their will of style, in their quest for other worlds, perceptions of what daily life and the invisible are actually like, things that we do not get used to forewarning or we just don't want to tackle. ■■■■■

El Vedado, Oct. 2010



Desde que Gustave Flaubert afirmara qué él y Emma Bovary,<sup>1</sup> su personaje más conocido, constituían una sola pieza, se ha extendido la idea de que la biografía de los artistas es su propia obra. Y tanto, que asumimos el aserto como tal, sin detenernos a cuestionar lo que pudiera, simplemente, no pasar de ser “una frase feliz”.

Este asunto, de por sí uno de los más complejos en la teoría del arte (narrador y narratario, suje-

<sup>1</sup> *Madame Bovary* (1857). Interrogado sobre quién le había servido de modelo para el personaje central de su novela, Flaubert respondió: “Madame Bovary soy yo”.

to lírico y poeta...) le arrancó al cubano Félix Pita Rodríguez, en medio de una distendida conversación, la definición siguiente: “Entre el autor y la obra hay la misma relación que entre la abeja y la miel; ambos se condicionan, pero no se sustituyen”.

Ya sé que en apoyo a Flaubert se podría argumentar que su enunciado no debe tomarse al pie de la letra, y que lo que éste quiso decir es, en definitiva, que la experiencia del autor y “el laboratorio de su vida” constituyen materia prima y ámbito de forja de la obra, respectivamente; algo que sería inútil objetar. También a Pita se le

hubiera podido preguntar: ¿Y si la miel que destila la abeja no es otra cosa que la conciencia de sí misma, objeto y sujeto, no validaría ese hecho la idea de la fusión indisoluble?

Todo esto viene a cuento a partir de la lectura (apreciación, contemplación, disfrute) de *José A. Figueroa, un autorretrato cubano*, libro singular que tiene de álbum familiar, autobiografía, fe de vida, compilación de imágenes relativamente antológicas y un largo etcétera que intuyo, pero que aquí sería trabajoso definir.

Cristina Vives, promotora, curadora e historiadora del arte, ha

tenido a su cargo la investigación y la edición que posibilitaron el libro, asistida de cerca nada menos que por el propio Figueroa, su compañero en la vida por más de treinta años. De modo que se puede hablar de un empeño de doble autoría que expone con ejemplar objetividad los “trabajos y los días” de un fotógrafo instalado ya en la historia de las artes visuales de la Isla,<sup>2</sup> parte de la tradición canónica del género en nuestro medio y, al mismo tiempo, portador –intencional o no, da igual– de suficientes elementos de ruptura como para convertirlo en un “raro” desde el momento mismo de su iniciación artística, allá por la década de los sesenta del pasado siglo, como asistente de laboratorio en los míticos Studios Korda, de La Habana.

Así, lo que pareciera a primera vista un conflicto de intereses deviene para la investigadora posición de observación privilegiada, pues ha asistido como testigo y crítica a la trayectoria callada de un hombre que asumió la imagen fotográfica no sólo como oficio (el de reportero y camarógrafo de cine) o práctica artística de aceptación relativamente reciente, sino como fatalidad; es decir, como algo que ha de cumplirse inexorablemente: más que escoger la fotografía como medio de expresión, fue escogido por ésta. Y puesto a ello, ha levantado una obra fuertemente autorreferencial, de clara conciencia de lo histórico y que sin cesar interroga a sus propios recursos expresivos. De modo que ante cualquiera de las piezas más notables de Figueroa (*La Habana, 1946*) es difícil

<sup>2</sup> Fotos como “Olga”, 1967; “Esta es tu casa, Fidel”, 1968; “Plaza Vieja, 1991”; “Hotel Nacional, 1995”; “Key West, 1991”; “Homenaje, 1993” y “Avenida Carlos III, 1998”, no pueden faltar ni en la más sintética de las historias de la fotografía en Cuba.



olvidar que tras el lente hay una mirada consciente, conceptual, situada siempre por encima del valor meramente documental del instante que se atrapa. Casi nunca imagen sorprendida, sino escogida, entre tantas, con implacable lucidez.<sup>3</sup>

Líneas más arriba califiqué a algunas imágenes recogidas en el libro como “relativamente antológicas”. Ahora lo explico. Es que los autores no sólo se basaron en la calidad intrínseca de las piezas, sino que también tuvieron muy en cuenta la utilidad de las mismas para la construcción del discurso, ya sea en la iluminación de la prehistoria artística de Figueroa o para hablar de una colección absolutamente abierta al futuro. Por eso se puede afirmar que no estamos en presencia de un libro de fotografías al uso, sino ante el intento de aproximación a un segmento particularmente complejo de la historia de Cuba (la etapa de la Revolución), para discernir cómo las contingencias modelan la personalidad del artista y cómo este refleja las contingencias, tamizadas por su alerta sensibilidad. Más que los hechos “retratados”, nos enfrentamos aquí a la sensación que éstos produjeron en el fotógrafo. Muchas de las imágenes que debemos a él son más valiosas por lo que sugieren que por lo que directamente dicen, y por eso nos sorprende una y otra vez su capacidad de dinamitar esquemas, ya se hable de la guerra de Angola, de una visita a la Sierra Maestra, de la caída del Muro de Berlín o de las fatídicas jornadas

<sup>3</sup> En una ocasión me dijo que tenía una foto en tal dirección de La Habana. Pensé que hablaba de recoger un impreso, cuando en realidad se refería a una imagen largamente madurada, con la que había estado dialogando y lo esperaba allí; quedaba definitivamente convencido de que valía el esfuerzo terminar de construirla con la cámara.

resultantes del 11 de septiembre del 2001 en Nueva York.

Y para aquel que piense que Figueroa ha sido muy afortunado por estar “casualmente” presente en el lugar justo y en el momento justo, habría que recordarle que los cubanos llevamos más de cincuenta años viviendo la cotidianidad como Historia, y que allí donde estuviere el fotógrafo (lo ha probado con creces) hallaría las marcas a registrar, el ángulo inédito, la metáfora de gran densidad semiológica que revele el sentido último del instante, pues para él no existe “lo fotográfico” preconcebido, sino “lo fotográfico” ignoto, que pugna por fijarse en el negativo.

Si de la guerra se trata, nunca un bombardeo, sino la sombra protagónica de los hombres que esperan lo inevitable, aunque lo que veamos en primer plano y en foco sea un fusil. Cuando fue a la Sierra Maestra no se ocupó del paisaje, sino, pongamos por caso, de unos niños desnudos que ejercen la despreocupada alegría y juegan con un caballo en la playa desierta. De Nueva York trajo no las imágenes del derrumbe, sino los signos de la desolación. Cabría decir que Figueroa es un fotógrafo de estados anímicos, que rehúye lo convencionalmente bello y que no trata de fundar una realidad paralela con su arte, sino inscribir sus registros en el diario discursivo, como parte de un proceso dinámico que no puede dejar de ser, a su modo, un pedazo inalienable de la realidad. Es un interlocutor, un testigo y un gestor de su plazo vital, que ejerce una estética cambiante y desenfadada que va del minimalismo a lo meramente conceptual.

### EL LIBRO

En seis capítulos, que se atienen estrictamente al orden

cronológico, han agrupado los autores el abundante material. Así, “Sus piernas flojas sólo sirven para el Rock” recoge la génesis humana y artística de Figueroa, la convulsa y rica década de los sesenta desde el ángulo incómodo de un joven (todo un segmento de la población) que si bien no acaba de asimilar completamente los vertiginosos cambios que se viven, tampoco acepta acriticamente su procedencia social: El Vedado, padre propietario de una pequeña tienda en El Cerro... Los años setenta se glosan en “Julio bien vale una fiesta”: terminada la catastrófica Zafra de los 10 Millones, los habaneros se lanzan a la refundación del optimismo en carnavales pantagruélicos que fundían los días y las noches... Y así, hasta llegar a “Figueroa en Figueroa”, proyecto abierto al futuro, que se propone trazar un paralelo entre la vida “entrevista” en la calle habanera que (casualmente) lleva su apellido por apelativo, y su homónima de Los Ángeles: puede el artista estar a uno u otro lado del mar, sin por ello dejar de reconocerse en los esenciales humanos ni ser relevado de su intensa función de “mirar”.<sup>4</sup>

La obra toda de Figueroa se organiza por series, que no son más que impresiones de sus obsesiones recurrentes. Surgen de manera espontánea, y un día el autor, trasegando con negativos y hojas de contacto, las “descubre”. Es un ordenamiento *a posteriori* que puede condicionar o no el trabajo venidero. Ninguna está definitivamente cerrada, y admiten revisitaciones aportadoras y

<sup>4</sup> Los restantes capítulos son: “La imagen sin tiempo”, “Los locos están afuera. Los ochenta” y “Und jetzt (y ahora, qué). Los noventa”.

críticas. Entre todas me gusta destacar “Exilio”, “Martí”, “Esa bandera” y “Proyecto Habana”. Creo firmemente que allí se encuentran algunas de las imágenes que mejor atrapan la esencia de ese personaje elusivo y complejo que es el cubano que ha poblado estas cinco décadas: la fractura de la familia, la presencia recurrente –por momentos obsesiva– de Martí, ese “ser que nos ilumina”, y nuestra constante pugna por encontrar la definitiva realización histórica como nación.

Acompaña a las imágenes del fotógrafo y a las palabras de Cristina Vives –excelentes e iluminadoras, por cierto– como colofón, el agudo ensayo “Un brindis por Figueroa”, de Danny Montes de Oca, hasta el momento lo más orgánicamente lúcido que se ha escrito sobre el artista. Entre otros asuntos de polémico interés, la crítica discursiva sobre “lo fotográfico como condición trágica” y “la imagen fotográfica como conciencia de lo real”, referido al objeto de estudio del libro.

En resumen, un autorretrato apasionado y cubano de quien no cesa de retratarnos, José A. Figueroa, firme tributador a la iconografía de la Isla. Un libro de largo disfrute, bellamente diseñado y, sobre todo, útil. ■■■■

*José A. Figueroa, un autorretrato cubano*, Editorial Turner, Madrid, 2009.

Since Gustave Flaubert said that he and Emma Bovary,<sup>1</sup> his most celebrated character, were just one solid piece, the idea of artists' biographies in their own works has spread out. So much that we accept the assertion as such, without even pausing to question what could simply be nothing but "one happy phrase."

This issue, by and large one of the most complicated ones in art theory –narrator and reader, lyric subject and poet– prompted Cuba's Felix Pita Rodriguez to jump to the following conclusion in the middle of laidback conversation: "Between the author and his work you find the same relation that exists between a bee and honey; they condition each other, but neither one replaces the other."

I know that in support of Flaubert, I could say that his assertion should not be taken to the letter and that what he actually meant to say is that, at the end of the day, the author's experience and the "laboratory of his life" are the raw materials and the environment for forging the work. It would be to no avail to object this. And Pita could have been asked as well: what if the honey

<sup>1</sup> *Madame Bovary* (1857). Asked about who has been his role model for the main character of his novel, Flaubert answered: "I am Madame Bovary."

produced by the bee is nothing but consciousness, both the object and the subject? Wouldn't that bear out the idea of the inseparable fusion?

All this much comes to mind following the reading –appreciation, contemplation and enjoyment– of *Jose A. Figueroa: A Cuban Self-Portrait*, a peculiar book that comes up like a family scrapbook, an autobiography, an act of life, a compilation of relatively anthological images and a long whatever I'd like to add, but it'd be a brain-racking experience to try to spell that out.

Cristina Vives, a promoter, curator and art historian, has been in charge of the research and the proofreading of this book, assisted by no other than Mr. Figueroa himself, her husband of over thirty years. So, it's not a farfetched idea to speak of a double-authored volume that exposes with brilliant objectivity "the works and the days" of a renowned photographer in the history of the visual arts on the island nation,<sup>2</sup> part of the chronicle tradition and, in the same breath, a standard bear-

<sup>2</sup> Photos like "Olga", 1967; "This is your House, Fidel", 1968; "Old Square, 1991"; "National Hotel, 1995"; "Key West, 1991"; "Homage, 1993" and "Carlos III Ave., 1998", are must-haves in the abridged history of Cuba's photography.

er –international or not, never mind– of elements of rupture good enough to turn him into a "rare" specimen from the very beginning of his artistic creation, back in the 1960s, as lab assistant at the mystic Korda Studios in Havana.

Thus, what seems to be a conflict of interests to a naked eye pans out to be a privileged observation position for the researcher since she's been both an eyewitness and critic of the silent career of a man who took on photography not only as his livelihood –reporter and movie cameraman– or his form of artistic expression, but also as a whole. I mean, as something that must be fulfilled inexorably. More than just handpicking photography as his form of artistic expression, photography chose him. And with that view in mind, he has built a strongly autobiographical work, featuring clear-cut historic coincidences that never stop questioning its own expressive resources. So, before any of Figueroa's most outstanding pieces (Havana, 1946) it's really hard to forget the conscious eye behind the lens, the conceptual look that always rests upon the merely documentary character of the snapshots he captures. You hardly ever see a surprised image but rather a handpicked shot, like so many others that shine with implacable lucidity.<sup>3</sup>

A few lines above, I labeled some of the images culled in this book as "relatively anthological." Let me explain myself. The fact is that the authors didn't only rely on the ingrained quality of the pieces, but also on their usefulness in terms of discursive capabilities, either to shed some light on Figueroa's artistic prehistory or just to speak of a collection absolutely open to the future. It can be said, though, that this is not a photography book but rather an attempt to take a closer look at a particularly complex period of Cuba's history –the revolutionary period– in an effort to single out the contingencies that whipped the artist's personality into shape and how he reflects those contingencies under the light of his sensitive alertness. Beyond the photographed developments, the book conveys the feelings and sensations these events triggered in the photographer. Many of the images are simply priceless for the kind of message they render directly, and therefore time and again those shots amaze viewers for their

<sup>3</sup> Once he told me that he had a picture in a certain place of Havana. I thought he meant to pick up a printout, yet he was referring to a long thought-out image he had been talking with and it was waiting for him in that place. He was certain that it was definitely worthwhile to try to finish the building of that place with his own camera.



ability to do away with preconceived ideas, either the war in Angola, a visit to the Sierra Maestra mountains, the fall of the Berlin Wall or the ill-fated 9/11 attacks in New York back in 2001.

Those who think Figueroa has been a lucky guy who happened to be in the right place at the right time should understand that over the past fifty years we Cubans have been living our daily lives as part of the history, so wherever the photographer happened to be—he’s proven that dramatically well—he found the markings, the unusual angle, the highly semiological metaphor that lays bare the last-second instant. For him there’s no such thing as something “photographically preconceived”, but rather the “photographically unknown” that vies to be captured in film.

When it comes to wars, there’s never a bombing scene but the foreground shadows of the men who expect for the inevitable to happen. No matter if that same foreground is dominated by just a rifle. When he visited the Sierra Maestra mountains, he didn’t care about the scenery. He zoomed in on a bunch of naked kids playing unworriedly with a horse on a desert beach. From New York City he didn’t bring the shots of the crumbled Twin Towers, but the signs of desolation. It could be appropriate to say that Figueroa is a photographer of mind frames who rebuffs the conventionally beautiful and does not try to forge a parallel reality by means of his art. He simply tries to go after daily life as part of a dynamic process that cannot stop being so, an inalienable piece of reality. He’s the interlocutor, the eyewitness and the manager of his own lifetime, the man who executes an ever-changing and easygoing esthetics that sways

between minimalism and mere conceptual things.

### THE BOOK

In half a dozen chronologically-arranged chapters, the authors have compiled abundant material. Thus, “His whimsy legs are only good for Rock” collects Figueroa’s human and artistic genesis, the convulsive and rich 1960s viewed from the uncomfortable angle of a young man—a whole segment of the population—that even though he didn’t assimilate completely the sea changes that were going on, he didn’t accept either his own walk of life. El Vedado, father owner of a small store in El Cerro... The 1970s glitter in “July is worth a party”: at the end of the catastrophic 1970 sugarcane harvest, the residents of Havana try to win back their upbeat mood in the frenzied carnival celebrations that could last for days and nights... And then he gets to “Figueroa in Figueroa”, a project open to the future that intends to lay out parallelism between life seen out in a Havana street, coincidentally named like him, and its like-name avenue in Los Angeles. The artist could be on either side of the sea, yet he never ceases to recognize the human basics or stops revealing the intense function that moves behind the act of “looking”.<sup>4</sup>

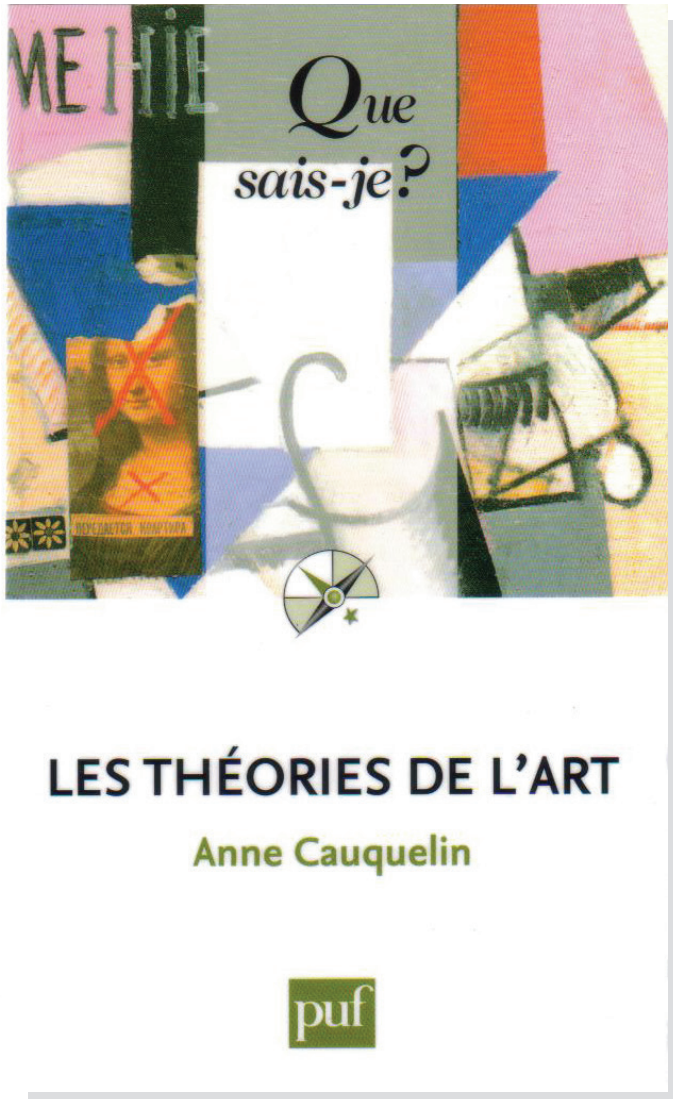
All of Figueroa’s work is organized in series which are nothing but impressions of his recurrent obsessions. They pop up spontaneously and one day the author, buried in negatives and contact sheets, “discovers” them. It’s an *a posteriori* arrangement that could either shape or not the upcoming work. None of them is definitely

closed as they admit new visits, contributions and reviews. Among them I’d like to underscore “Exile”, “Marti”, “That Flag” and “Project Havana”. I strongly believe these above-mentioned series comprise some of the images that better capture the nitty-gritty essence of that elusive and complex character called Cuban, the men and women who have lived through all these five decades: the breakdown of the family, the recurrent presence—for some obsessive moments—of Marti, that being that “shines down on us”, and our never-ending struggle to find the ultimate historic realization as a nation.

The photographer’s shots and Cristina Vives’ remarks (as-a-matter-of-factly excellent and enlightening) are wrapped up by an acute essay entitled “A Toast to Figueroa” penned by Danny Montes de Oca that stands for the most lucid thing ever written on the artist. Among other issues interestingly polemic, the reviews range from “the photographic as tragic condition” to “the photographic image as awareness of the reality”, a reference to the book’s study target.

In a word, it’s a passionate and Cuba-touched self-portrait of someone who never gets tired of photographing us, Jose. A. Figueroa, a staunch contributor to the island nation’s iconography. A book made for long-standing enjoyment, beautifully designed and, above all, very useful. ■■■■■

<sup>4</sup> The remaining chapters are “Timeless Image”, “The Madmen Are Out There. The 80s” and “Und jetzt” (And Now What?). The 90s”.



## EL DISFRUTE DE LA PERDIDA INOCENCIA

Laura Ruiz Montes

Como James, con otra vuelta de tuerca, Anne Cauquelin vuelve una vez más al arte. Ahora con una nueva edición revisada y puesta al día de *Las teorías del arte* que trae el mismo afán de demostrar –tal y como reza la nota de contraportada– que “nadie llega inocente ante una obra de arte”. Para ello, la directora de *La nouvelle revue d'esthétique* regresa al terreno de las conceptualizaciones y lo abona con prácticas, principios, saberes varios y reglas.

El conjunto está dividido en dos partes, cada una con dos capítulos que tienen como preámbulo una pregunta: “¿Qué entender por ‘teorías del arte?’” Que nadie crea que encontrará un agotado mecanismo explicativo de lo que parece obvio y repasado. En cambio, lo que se ofrece es un acercamiento a la utilidad de la acción teórica en el terreno del arte y sobre cómo ésta se articula a la preocupación de la obra. Las maneras en las que todo lo anterior se mani-

fiesta es propósito declarado de esta edición.

Anne Cauquelin, profesora emérita de Filosofía Estética, conta en una entrevista, en 1999, concedida a Thierry Paquot, profesor del Instituto de Urbanismo de París, que ella había llegado tarde a la Facultad –en los años 70– y que había estudiado con “intermitencias” varias (si consentimos en llamar así, sin ambages, a la maternidad, el matrimonio, las separaciones).

No es una “tardanza” –que obviamente le hizo después avanzar a grandes pasos– lo que prevalece en sus abiertas reflexiones sobre *Las teorías de fundación* y la necesidad de “refundaciones” posteriores y continuas que revalúen aquellas y las mantengan en reconstrucción y movimiento permanente. Y donde deja muy en claro que lo más antiguo no es necesariamente lo más y verdaderamente fundador.

Cauquelin comienza por Platón quien se acercó al arte episódicamente. Ella esboza el camino especulativo de este filósofo inscribiéndolo en las llamadas *teorías ambientales*. Su análisis del doble discurso platoniano generador de un ambiente donde la espiritualidad, lo inteligible y la belleza se mezclan para arrojar la luz del arte sobre la humanidad da paso al análisis de arte como síntoma de Hegel. Las *Lecciones sobre estética* de este pensador las considera un período, un momento del encaminamiento del espíritu hacia el saber y las cataloga como punto de conexión con la preocupación contemporánea de quienes se preguntan sobre la muerte del arte.

El halo romántico, el mito griego, el espíritu del Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, su admiración por el mundo clásico y por Schopenhauer, los orígenes y sus regresos como entes que permanecen más acá o más allá de la obra de arte y que reclaman sean tenidas en cuenta las condiciones de la producción artística, son los ejes conclusivos del capítulo I de la parte primera. Allí se muestran algunas *teorías ambientales* que han esbozado una cartografía, un paisaje donde el arte encuentra sitio.

El capítulo II de esa misma parte, se desplaza hacia los predios de las teorías connotativas que sitúan el medio en que se producen las obras, el público y las actividades que de ella se generan como vitales para la existencia de la obra en sí. Muy lúcido es su análisis de *La Poética* de Aristóteles de quien esta profesora siempre reverencia su interés en lo concreto y su casi constante ejercicio de la *doxa*, así como los límites que ponía el filósofo al ejercicio de la *doxa* misma.

La utilidad de herramientas como la taxinomia, las metáforas, las analogías, y los modos de exploración en materia de conocimiento del arte de Kant encuentran aquí defensa. La senda de recorrido se cierra con reflexiones acerca de la que considera una de las últimas teorías de fundaciones: la *Teoría Estética* de Adorno, como gran contribuyente a la formación del sitio estético contemporáneo en tanto sujeto criticado, interpretado, resumido y amalgamado que ha marcado la concepción de lo *que debe ser* (o *no ser*) la obra de arte y su comprensión.



el momento en que se realiza.

El significado de estas prácticas como “rumor teórico”, cargado de mezclas, es divisado concienzudamente como cúmulo de experiencias que participa activamente del mantenimiento y conservación del sitio artístico. Es importante recordar que la misma Cauquelin había definido anteriormente el “sitio” como aquello que se encuentra en la intersección del lugar y el espacio, no siendo ni uno ni otro, sino una suerte de híbrido.

La segunda parte de este conjunto se inaugura con un recurso explicativo sobre las *teorías de acompañamiento*, entendidas por tales aquellas teorizaciones secundarias que acompañan al arte en sus manifestaciones proponiendo explicaciones sobre los fenómenos artísticos en general, trátense de una obra o un movimiento en particular. Estas acciones –secundarias no en importancia sino porque secundan, asisten–, acuden en auxilio, son reagrupadas en dos ejes. Uno tiende a interrogar sobre el sentido de las obras y del trabajo artístico y el otro se encamina hacia un cuestionamiento de la organización de signos a través de los cuales las obras se manifiestan y se especifican como tales.

El aparato teórico en este capítulo elabora propuestas sobre la preocupación de “comprender” y en torno al eje hermenéutico y sus alcances. Revelador es una vez más el ciclo que Cauquelin establece en torno al arte como juego y la confrontación permanente de sí y del otro, del ser y del tiempo. El juego que no existe sin jugadores y donde ambos se transforman dentro de esa participación activa lúdica, alcanza su cumbre efectiva en una interpenetración, en un juego que sólo es verdadero en

La verdad del lenguaje que habla desde la obra de arte, su interpretación haciéndose palabra, abriéndose camino a través de metáforas que conforman nuestras constantes representaciones, conducen a la filósofa tanto por el devenir de la obra de Dufrenne como tras los pasos de los diálogos entre espectadores y cuadros a la manera en que Duchamp los pensaba. Alusiones analíticas e históricas, interpretaciones del enigma, derivaciones semióticas quedan reunidas en el resto del capítulo.

El cierre está dedicado a aquellas prácticas teóricas concebidas después de las obras de arte o casi como un discurso simultáneo, que buscan dilucidar el enigma en los terrenos de los museos y las teorías de los Salones de arte, los efectos de las tecnologías y los lugares comunes.

Estos ensayos reúnen en sí una buena parte de lo que queda inscrito –o no– en el panteón de la memoria, las construcciones del imaginario, el resultado del pensamiento que se forma al contacto con la práctica y que, para decirlo con palabras de la propia autora, se afilian una vez más a “nuestra inquebrantable creencia en el arte”.

Anne Cauquelin: *Les Théories De L'art*, Quatrième édition mise à jour, Presses Universitaires de France, Collection Encyclopédique *Que sais-jais?* Mars, Paris, 2010.

## THE ENJOYMENT OF THE LOST INNOCENCE

Laura Ruiz Montes

**Just like James, with just another twist of the bolt, Anne Caulequin turns once again to art. This time around with a new revised edition and the update of *The Theories of Art* that brings along the same desire to show –as the note in the back cover reads– that “nobody is innocent when he or she looks at a work of art.” With that view in mind, the director of the *La nouvelle revue d'esthétique* comes back to the field of conceptualizations and sows the seeds with practices, principles, daily knowledge and rules.**

The volume is split in two parts, each with a couple of chapters and a question as foreword: “What can be made of *art theory*?” Don't expect to find a hackneyed explanatory mechanism of what seems obvious and recapped. In turn, there's an approach to the usefulness of theoretical action in the art field and how it's articulated in the preoccupation of the work. They ways in which all of the above is expressed is this edition's clear-cut goal.

Anne Cauquelin, professor emeritus of Esthetic Philosophy, said in a interview she gave to Thierry Paquot, a professor at the Paris Urbanism Institute back in 1999, that she had joined the Faculty too late –in the 1970s– and she had studied there in an “on-and-off” fashion –if we accept to put it that way

when referring to maternity, marriage and separations.

It's not a “delay” –that eventually made her move in strides later on– what actually prevails in her open reflections on *The Fundamental Theories* and the need for nonstop “refoundation” that came in later to assess the latter and let them build on in a permanent manner. This is a part in which she makes clear that the oldest is not necessarily the most genuine foundational element.

Cauquelin begins with Plato, who broached this issue episodically. She sketches the philosopher's speculative path by pigeonholing him in the so-called *environmental theories*; her analysis on the two-pronged Platonian speech, generator of an environment in which spirituality, wisdom and beauty melt into one another to shed art light on mankind and make way for an art analysis as a symptom of Hegel. For he, the *Lessons on Esthetics* penned by this thinker is a period, a moment of the spirit's route toward knowledge as she labels them as a steppingstone with the contemporary concerns of those who wonder about the death of art.

The romantic halo, the Greek myth, the spirit of Nietzsche in *The Birth of Tragedy*, her admiration for the classic world and for Schopenhauer, the ori-

gins and her returns as entities that prevail above the work of art and that claim some heed for themselves when it comes to the conditions of the artistic creation. Those are the conclusive axes of the first part's chapter one. Readers can pick up a few *environmental theories* that have churned out a cartography, a landscape where art finds a place for itself.

Chapter two (part one) slides into the realm of the forewarning theories that deal with the ambience in which the artworks are made, the public and the activities those works generate as vital elements for the mere existence of that piece of work. Her analysis on Aristotle's poetic touches the right chord, a man this professor always bows to for his interest in concreteness and is quasi-constant practice of the *doxa*, as well as the lines the philosopher used to draw in the course of that *doxa* practice.

The usefulness of such tools as taxonomy, metaphors, analogies and ways to explore the field of Kant's art knowledge hold water here. She uses a few lines to wrap up her reflections on what she considers one of the latest foundational theories: the *Decoration Esthetic Theory*, a major contributor to the formation of the contemporary esthetic site in which the reviewed subject, the interpreted, summarized and clustered subject that has marked the conception what *must be done (or not)* in terms of a work of art and its comprehension.

The meaning of these practices as a "theoretical rumor" teeming with mixtures is made out accurately as a series of experiences that play an active role in the preservation and conservation of the artistic site. It's

important to bear in mind that Cauquelin herself had previously defined the "site" as something that stands halfway between the place and the space, but being none of the above but rather some sort of hybrid.

The second part of this volume opens with an explanatory resource on the *theories of accompaniment*, construed as those secondary theorizations tacked on art in its different forms of expression. She comes up with a few proposals to explain away the overall artistic phenomena, no matter if it's a work or just a particular movement. These actions –not secondary as far as significance is concerned but rather as elements that came along, assist and help– are re-grouped in two different axes. The first one tends to question the meaningfulness of the works and the artistic effort, while the second one leads to an inquiry of the layout of signs whereby the work is expressed and singled out as such.

The theoretical apparatus in this chapter triggers proposals on the need to "comprehend" and around the hermeneutical axis and its outreach. Once again the cycle that Cauquelin establishes around art as a game and the permanent confrontation between itself and the other, between the being and time, is revealed. A game that is not a game without players and in which both sides are transformed and that active ludicrous engagement reaches its effective pinnacle through an interpretation. It's just a game that's only a game when is being played.

The truth of the language spoken from the work of art, its interpretation as it evolves into words and it sets a trailblazing path with the help of metaphors

that make up our nonstop representations, leads to philosophical reflections on both the going of Dufrenne's work and the steps toward the dialogues between spectators and paintings just the way Duchamp used to conceive them. Analytical and historic allusions, interpretations of the enigma, semiotic deviations are all mustered up in the remaining of the chapter.

The end is devoted to those theoretical practices conceived after the work of art or almost like a simultaneous discourse that seeks to unravel the enigma in the fields of museums and the theories of the art galleries, the effects of technology and the common places.

These essays round up a considerable chunk of what's been written –or not– in the pantheon of memory, the constructions of the imagery, the upshots of the thinking that's whipped into shape out of the contact with practice and that –to put it in the author's own words– slide up once again to "our unbreakable creed of art." ■■■■■



# museos sin



Centro de Convenciones de Los Ángeles / Los Angeles Convention Center, California, Estados Unidos

## HORTENSIA MONTERO

EL 104 ENCUESTRO ANUAL DE MUSEOS AMERICANOS (AAM), celebrado entre el 23 y el 26 de mayo de este año en el Centro de Convenciones de Los Ángeles, California, fue el sitio ideal para examinar cómo los museos pueden servir mejor al mundo globalizado.

Este evento, el más informativo y diverso que propugna el cónclave, constituye una legítima expresión de la diversidad y riqueza de identidades del continente. La concurrencia de opiniones se centró en enarbolar la misión de estas instituciones, cuyo objetivo esencial reside en preservar el pasado, definir el presente y educar para el futuro.

La ciudad de Los Ángeles, por su condición de metrópoli que alberga más de 20 millones de ciudadanos de 140 nacionalidades y en la cual se habla un estimado de 85 lenguas, ofreció una grata estancia a la comunidad internacional bajo el lema del evento: “Museos sin fronteras”, tema de excelente acogida por el auditorio. Tras más de una

## *Museums without Borders*

THE 104<sup>TH</sup> ANNUAL MEETING OF AMERICAN MUSEUMS (AAM), held from May 23 to 26 this year at the Los Angeles Convention Center in California, was the place of choice to take a closer look at those museums that serve better in a globalized world.

This event –the most informative and diverse trumpeted by the conclave– is no doubt a legitimate expression of the diversity and wealth of identities in the continent. The concurrence of views hinged on the underscoring of these institutions’ mission, whose main objective lies in the preservation of the past, the definition of the present and education for the future.

The city of Los Angeles –based on its condition as a big burg that harbors over 20 million citizens from 140 different

# n fronteras



centuria de creada, a través de estas reuniones, alrededor de 5 500 profesionales han tenido la oportunidad de aprender acerca de las mejores técnicas dentro del campo de las investigaciones de colecciones, el diseño de exhibiciones, el financiamiento y las innovaciones tecnológicas más avanzadas, todo este acervo propiciado por el AAM, terreno fértil de nuevas ideas y conceptos para los profesionales del área. Los logros en cada cita se consiguen gracias al ambiente de amplio espectro de experiencias y la confluencia de diversas disciplinas.

Para Cuba resultó una ocasión especial al inaugurar su presencia, en esta oportunidad con una delegación conformada por Ana Cristina Perera, vicepresidenta de Museos del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural; Margarita Suárez, directora de Museos de la Oficina del Historiador de la Ciudad, y Moraima Clavijo, directora del Museo Nacional de Bellas Artes, así como Luz Merino, subdirectora técnica; Heriberto Rodríguez, subdirector de Gestión Comercial y Comunicación;

nationalities and where an estimated 85 different tongues are spoken– provided the international community with a nice stay under the event’s slogan: Museums without Borders –a theme that caught on admirably in the audience. A century after its foundation, these meetings that have gathered 5,500 professionals have always had the opportunity to teach the finest techniques in the field of collection research, exhibition design, bankrolling and the most advanced technological breakthroughs. And all this much is owed to AAM, an organization that has turned this gathering into fertile grounds for experts to share fresh ideas and concepts. The achievements of each and every edition come to pass thanks to an ambience that fosters a broad spectrum of experiences and the convergence of different disciplines.

For Cuba, this was no doubt a special occasion to attend the fair with a delegation headed by Ana Cristina Perera, vice president of Museums at the National Council of Cultural Heritage; Margarita Suarez, chief of Museums at the



Máximo Gómez, jefe de Colecciones y Curadurías, y Roberto Cobas, Curador de Arte Cubano. Gracias a la voluntad y al empeño de Ford G. Bell, Presidente de la AAM, al apoyo de Greats Museums y a la gestión de Stuart A. Ashman, se logró la participación del equipo interdisciplinario cubano como colegas en calidad de becarios.

El Consejo Internacional de Museos (ICOM) define el término museo como entidad no lucrativa, institución permanente al servicio de la sociedad y de su desarrollo y desenvolvimiento, abierto al público, que colecciona, adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe con propósito de estudio, educación y disfrute el material tangible e intangible de una nación y su entorno. Estas instituciones públicas o privadas organizan cuestiones básicas permanentes, esencialmente educacionales o de propósito artístico, utilizando un equipo profesional en la realización de las exhibiciones.

Para los Museos de la AAM, el Código de Ética tiene como común denominador contribuir, desde las colecciones que atesora y preserva, a educar al público y ayudar a interpretar las diversas cuestiones que acontecen en el universo. Toma en cuenta un amplio espectro en variedad y tipos de museos, incluyendo los privados y estatales de diversa índole, tales como: antropología, arte, historia natural, historia, acuario, conjunto de árboles, centros de arte, jardín botánico, museos para niños, sitios históricos, centros naturales, planetarios, centros de ciencia y tecnología y zoológicos.

Los museos de América son instituciones culturales y educacionales diversas que, dentro de la comunidad, se comportan como sitios implementados para la protección de la memoria histórica. Se ocupan de la exhibición de obras maestras de la historia del arte, de la interpretación de la historia, de nuestro mundo natural y de los acontecimientos científicos en sentido general, así como de mostrar los descubrimientos más recientes y facilitar el aprendizaje de nuevas tecnologías y expresiones del mundo de la cultura.

El programa de la AAM este año tuvo más de 160 sesiones dentro de un amplio rango de tópicos tratados. Tras la visita guiada al Centro de Convenciones, se abrió el Salón Internacional para uso de los delegados y, por primera vez en la historia de la AAM, se ofrecieron diez conferencias con traducción simultánea al español y chino, distribuidas en las diferentes sesiones diarias. Se ofrecieron, además, dos conferencias magistrales referidas a la identificación con las raíces a partir de la procedencia de sus progenitores: una, el discurso de apertura llevado a cabo por la poeta, novelista y ensayista neoyorquina Julia Álvarez, descendiente dominicana; otra, la participación de la norteamericana escritora de ficción Amy Tan, de origen chino; ambas integrantes del AAM y autoras de numerosos títulos, cuyas historias contadas encuentran conexión entre comunidad, identidad cultural y el poder de la imaginación. Posteriormente se presentaron varios de sus libros.

Fueron impartidas las conferencias: “Cómo armar un museo” que, organizada mediante un grupo de charlas, evaluó desde varias perspectivas, las iniciativas implementadas y la mejor manera de construir nuevos museos, así como renovar y expandir colecciones existentes, formar el *staff* y otros recursos, necesidades que afronta la nueva generación de profesionales en las prácticas actuales de los museos; “Formación de una nueva generación de profesionales”, se propuso habilitar personal tanto para las tareas tradicionales, el manejo de la conservación y las colecciones como para el abordaje de habilidades que implementan nuevas y futuras tecnologías; “Museos comunitarios”, asumió un tema novedoso: el reto de crear museos comunitarios que sirvan para ofrecer colecciones culturalmente específicas, con historias narrativas y otras del sitio que generen diálogo con la comunidad y promuevan audiencias diversas; “Asociaciones de museos internacionales”, abordó las perspectivas que ofrecen estas sociedades para crear programas, compartir exhibiciones y *staff*, que enriquecen tanto al museo

como a sus programas públicos; y “Capacitando a una nueva generación de profesionales”, concibió un examen de los retos de los especialistas, tanto de los museos como de otros organismos culturales, para documentar, interpretar y conservar la cultura de su comunidad.

Los otros espacios abordaron asuntos generales de actualidad como: “Digitalización de colecciones e Internet”, acerca de los datos que deberían estar disponibles con libre acceso así como las objeciones para la digitalización de determinada información e imagen; “Colecciones, ética y patrimonio”, sobre la ética implicada en la colección de cultura material para representar a la cultura indígena tanto en museos nacionales como en museos de tribus e indígenas; “Normas internacionales para el cuidado de las colecciones”, comparaciones y contrastes de estas normas de acuerdo con su ubicación geográfica; “La vida en un mundo material”, sobre principios y prácticas de identificación de materiales más seguros y estables en la creación de archivos para el cuidado de las colecciones, así como aspectos relativos a elementos de apoyo e iluminación y, por último, “Conservación preventiva y manejo de colecciones”, referida a las opciones más económicas para habilitar los ambientes con componentes idóneos en el almacenamiento de las colecciones.

En este conjunto de opiniones e ideas radican los fundamentos educacionales, en la cual líderes de la comunidad internacional de museos expusieron interesantes temas de carácter general con un cúmulo de información actualizada al respecto. Con el mismo objetivo, se ofrecieron varios encuentros con perspectivas transculturales orientadas a los participantes internacionales.

Dentro de las múltiples acciones desplegadas se ofreció una fiesta de bienvenida en el Museo de Arte Contemporáneo (MOCA), una visita al Museo Getty y al Museo de Arte Latinoamericano, así como a otros centros importantes en el contexto de los museos internacionales, con una esencial línea



Intervención de la escritora norteamericana / Intervention by American writer Amy Tan



Ford G. Bell, Presidente de la AAM

Office of the City's Historian, and Moraima Clavijo, head curator of the National Museum of Fine Arts, as well as Luz Merino, technical deputy director; Heriberto Rodriguez, deputy director for Marketing Management and Communications; Maximo Gomez, chief of Collections and Curatorship, and Roberto Cobas, Cuban art curator. Thanks to AAM President Ford G. Bell's willingness and efforts, the support provided by Great Museums and Stuart A. Ashman's endeavor, the attendance of a Cuban interdisciplinary team, featuring major colleagues under scholarship status, was possible.

The International Council of Museums (ICOM) defines the term *museum* as a non-profitable, permanent institution at the service of society and its development, open to the public, that collects, acquires, preserves, does research, communicates and exhibits pieces and artifacts with educational purposes and the enjoyment of tangible and intangible materials from a nation and its environment. These public or private institutions organize basic permanent exhibitions, basically

educational or artistic, by relying on a professional staff in charge of mounting the expositions.

For AAM-affiliated museums, the Code of Ethics has a common denominator in contributing –from the collections museums treasure and preserve– to the education of the public and in helping in the unraveling of different issues going on around the world. It takes into account a wide spectrum in terms of variety and types of museums, including private and State-run institutions dealing with such topics as anthropology, art, natural history, history, aquarium, trees, art centers, botanical gardens, museums for children, historic sites, natural centers, planetariums, science and technology centers, and zoo parks.

AAM gathers a multitude of cultural and educational institutions that –with in the communities– serve as implemented places for the protection of the historic memory. They deal with the exhibitions of masterpieces from the history of art and overall scientific developments, with our natural environment and the latest discoveries, thus making

it easier for people to learn about new technologies and expressions in the realm of culture.

The AAM program this year embraced over 160 sessions within a broad framework of topics and themes. Following a guided visit to the Convention Center, the International Exhibition opened for delegates and, for the first time ever in the history of AAM, a grand total of ten lectures were dictated with simultaneous translation into Spanish and Chinese languages, all of them distributed in the different daily sessions. Moreover, a couple of master classes on root identification based upon parental origins were imparted. One of them figured in the opening keynote speech delivered by New York's Dominican-born poet, novelist and essayist Julia Alvarez; the one by American fiction author Amy Tan, of Chinese origin. Both are AAM members and have penned countless books. Their stories found common threads into the community fabric, into the cultural identity and the power of imagination. Some of the bestselling books were presented at the end of their presentations.

Several lectures were also imparted: "How to Love a Museum", planned by means of a series of chats that assessed from a number of perspectives the different initiatives implemented and the best way to build new museums, the formation of their staffs and other resources, and the needs faced off by the younger generations of professionals in the course of today's museum practices; "Formation of a New Generation of Professionals" showed way to train staffs for the execution of traditional tasks, the handling of conservation and collections and the creation of skills for the implementation of new and future technologies; "Communitarian Museums" took on a novel topic: the challenge to come up with communitarian museums that serve to showcase specific cultural collections with told stories and others that could foster a dialogue with the local community and assorted audiences; "International Museum Associations" broached the perspective offered by these societ-



educacional en el uso e interpretación de los objetos y/o sitios presentados al público en sus exhibiciones, que cuentan en su haber con un apropiado programa de documentación y cuidado del uso de sus colecciones. Se ofreció una visita al Museo Grammy, una mesa redonda para los asistentes de China así como para los participantes de habla hispana.

En estas sesiones se examinaron los cambios y oportunidades de nuevas investigaciones, en una audiencia diversa que acogió a las culturas no tradicionales ya que en el desempeño de los museos se deben crear conexiones culturales de todo tipo. En estos lazos se destaca la preeminencia por abarcar el lenguaje de museos que corresponden a Asia y a América Latina, donde profesionales de museos internacionales colaboran como contraparte de 50 estados, de más de 40 países.

La ciudad de Los Ángeles ofreció la posibilidad de visitar más de sesenta museos, que se mantuvieron abiertos para recibir a los participantes de la conferencia, dando una rica y diversa visión del mundo cultural de esta zona de los Estados Unidos, con ejemplos notables: LACMA, California Science Center, The Getty, Museum of Tolerance, Japanese American National Museum y Museum of Latin American Art, entre otros. Existen otras muchas instituciones en los Estados Unidos que exhiben objetos tangibles, animados o inanimados, como el Zoológico de San Diego, el Museo del Desierto y el Museo de la Memoria.

Dentro de las actividades generales se exhibió un ensayo documental sobre la plástica cubana y la labor de los museos en ese país, realizado por Greats Museums, apreciado ya por más de 24 millones de personas en el mundo y revelador e instructivo para los participantes en la cita.

Gracias a la iniciativa internacional de la AAM, esta reunión propició a los participantes la posibilidad de conocer y entrar en contacto con colegas de todo

tipo de museos de la Unión Americana y con un grupo de profesionales de distintos países del orbe, lo que favoreció las relaciones interinstitucionales y el intercambio de exposiciones, así como establecer contactos personales, oportunidades todas que contribuyen a favorecer los lazos de comunicación entre los participantes de la conferencia.

Se pudo visitar la MuseumExpo™, la cual contó con casi 350 exhibiciones de compañías mundiales que prestan servicios a los museos. Incluyó arquitectos, diseñadores de exhibiciones e iluminación, servicios de empaque y embalaje, proveedores de *software*, consultores, servicios educativos y vendedores de materias primas para la conservación, entre otros muchos especialistas. Constituyó una oportunidad para conocer las nuevas tendencias en materiales, tecnologías y

soluciones para el trabajo museístico, reunidos en un mismo espacio.

En Los Ángeles se advirtió cómo este encuentro se abre a nuevas comunidades, y atrae a los jóvenes. El próximo año el encuentro será en Houston, un buen momento para preguntarse ¿En qué punto estamos? ¿Cuáles son los retos? ¿Qué necesitamos? ¿Cómo podemos asumirlo? Éstas, entre otras interrogantes, se someterán a debate, y la AAM valora ya la necesidad de incorporar audiencias que representen otras culturas y naciones para insertar diferentes conocimientos e interrelacionarlos, requisito indispensable para alcanzar el desarrollo. Los museos están en la vanguardia de este esfuerzo por ofrecer siempre la ocasión de aprender, labor decisiva en la cultura de las naciones. ■■■■■



ies in the designing of new programs, the chance to share exhibits and personnel—two moves that enrich both the museums and their public programs; and “Training a New Generation of Professionals” laid bare the different challenges that fly in the face of experts, both at the museums and other cultural bodies in a bid to document, interpret and preserve the cultural values of the communities.

Other spaces addressed current overall issues such as: “Digitalization of Collections and the Internet”, dealing with the data that must be available with free access, as well as the objections for the digitalization of certain information and images; “Collections, Ethics and Heritage”, on the ethics implied in material cultural collections to showcase indigenous culture both in national museums and others owned by tribes and indigenous populations; “International Guidelines for the Preservation of Collections”, that includes comparisons and contrasts of these guidelines in line with their geographical location; “Life in a Material World”, on the principles and practices that single out the identification of safer and more stable materials for the creation of archives dealing with the preservation of collections, as well as relevant aspects linked to support and lighting; and “Preventive Conservation and Handling of Collections” that referred to the cheapest options to create ambiances with the necessary elements for the storage of collections.

In this set of options and ideas lie the educational underpinnings whereby the leaders of the international community of museums broached interesting general topics that feature a good deal of updated information on that matter. Pursuing a similar goal, a number of meetings dealing with cross-cultural perspectives oriented to international attendees was held.

Within the multitude of actions deployed in the course of the event, there was a welcome party at the Museum

of Contemporary Art (MOCA), a visit to the Getty Museum and the Museum of Latin American Art, as well as to several major centers linked to the framework of international museums—always in sync with the educational profile in both the use and interpretation of objects and/or places presented to the public in their exhibits. All of them count on adequate programs of documentation and preservation in the handling of collections. Attendees also paid a visit to the Grammy Museum, held a roundtable debate designed for Chinese participants, and a second one aimed at Spanish-speaking attendees.

In the course of these sessions, the changes and opportunities of new research field were looked into by a diverse audience that embraced the non-traditional cultures, based on the fact that museum management requires the creation of all kinds of cultural connections. Of all these ties, there’s a need to embrace the language of museums hailing from Asia and Latin America, and where international museum professionals from as many as forty countries collaborate as counterparts of the nation’s fifty states.

The city of Los Angeles provided the opportunity to visit over sixty different museums that remained open to welcome all conference attendees—a magnificent chance to take a closer look at what the cultural realm of this part of the United States is actually like. Some remarkable cases in point were LACMA, California Science Center, The Getty, Museum of Tolerance, Japanese American National Museum and Museum of Latin American Art, among others. There are many other institutions across the U.S. that showcase tangible, animated and inanimate artifacts, like the San Diego Zoo, the Desert Museum and the Memory Museum, among others.

Within the general activities, a documentary film on Cuba’s plastic art and the job done by museums on the island nation—produced by Great Museums—was shown. Over two dozen million people from around the world have already

watched this revealing and instructive documentary especially produced for the conference attendees.

Thanks to AAM’s international initiative, this gathering gave participants the possibility to meet and touch base with colleagues from other museums across the U.S., as well as with a bunch of professionals from different nations. These encounters beefed up inter-institutional relationships and the exchange of exhibitions, plus a chance to weave personal contacts. All these opportunities play into the strengthening of communication ties among participants.

There was also a chance to scour the MuseumExpo™ that featured nearly 350 exhibits from world-class companies that provide services to museums. The exposition included architects, designers, light installers, packing companies, software providers, consultants, educational services and sellers of raw materials for preservation, among many other experts in the field. This was indeed a great opportunity to learn about new trends in terms of materials, technology and solutions for museum work, all of them huddled in one single space.

The event held in Los Angeles showed the new doors that are swinging wide open for communities and youngsters. Next year’s edition will take place in Houston. And a few questions now come to mind: where are we now? What are the challenges ahead of us? What do we need? How can we take on those challenges? These and other questions will be addressed while AAM is already considering the need to bring in new audiences that stand for other cultures and nations, so necessary when it comes to adding up to the knowledge and expertise of museums—an indispensable requirement to reach this development. Museums are taking the lead in this joint effort to always deliver a chance to learn—a decisive endeavor for the culture of the nations. ■■■■■





De izquierda a derecha (Left to right): Nelson Herrera Ysla, David Mateo y Norberto Codina

# Arte por Excelencias

## *una ventana al mundo*

EN LA TARDE DEL MARTES 16 DE NOVIEMBRE DEL 2010, en el Museo Servando de la capital cubana, fueron puestos a consideración del público los números 6 y 7 de la revista *Arte por Excelencias*.

La presentación estuvo a cargo de la doctora Yolanda Wood, colaboradora y miembro del Consejo editorial, quien en su texto exploró tópicos vinculados a los contenidos de estos números como, por ejemplo, “la dimensión del abstraccionismo y la permanencia de sus ejes polémicos en la contemporaneidad”. La abstracción, dijo, “es un trayecto de descubrimientos como método de observación y comprensión de la realidad, un cambio sustancial en los modos de ver y hacer que patentizan nuevos y diversos caminos para la creación artística”. Destacó también la visión de género presente en el número 6, no sólo por las voces femeninas convocadas sino por significativas menciones como la de Soucy de Pellerano, Mónica Ferreras, Belkis Ramírez y Raquel Paiewonsky, en el artículo de Marilyn Sampera acerca de la escultura dominicana contemporánea. El discurso de la doctora Wood refirió también lo oportuno de la inclusión de ensayos o entrevistas relacionados con el coleccionismo y el mercado de arte, y la necesidad de insistir y profundizar en esos temas en las próximas entregas.

Fueron invitados además Norberto Codina, director de *La Gaceta de Cuba* –publicación de arte y literatura de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)– y Nelson Herrera Ysla, crítico de arte y curador, ambos involucrados en el proyecto desde su surgimiento. Codina hizo referencia, entre

### *Art by Excelencias: a window to the world*

ON THE AFTERNOON OF NOV. 16, 2010, THE SERVANDO Museum in the Cuban capital was the place of choice for the presentation of the *Art by Excelencias* magazine’s two latest issues (6 and 7).

The keynote presentation was made by Dr. Yolanda Wood, a contributing writer and member of the editorial council, who went directly into the contents of these two issues from quite a different perspective. “Abstraction,” she said, “is a pathway of discoveries as methods of observation and understanding of reality, a dramatic change in both the ways of seeing and doing that bear out new and different roads for artistic creation.” On the one hand, a genre vision that lays bare –as in issue six– the role played by women in the realm of arts. Good cases in point are Soucy de Pellerano in a text penned by Marilyn Sampera on contemporary sculptures in the Dominican Republic, represented by Monica Ferreras, Belkis Ramirez and Raquel Paiewonsky. On the other hand, Dr. Wood made reference to the timely inclusion of essays and interviews related to collections and the art market, as well as the need to insist in those topics in coming issues.

Other boldface guests who attended the presentation were Norberto Codina, publisher of *Gaceta de Cuba* –a magazine dealing with art and literature put out by Cuba’s League of



otros elementos, al papel de una publicación de artes visuales de estas características en el contexto cubano –espacio en que se edita–, y el modo en que se integra al conjunto marcado por las proyecciones de *La Gaceta de Cuba*, *Artecubano*, *ArteSur*, *Revolución y Cultura*, entre otras; e hizo hincapié en el intenso compromiso que muestra con la producción visual de Iberoamérica y El Caribe. Recordó que por estas fechas, hace dos años, se pensaba ya en el proyecto de la revista, y celebró el compromiso del Grupo Excelencias con su continuidad, superando la incertidumbre que cada nueva entrega puede generar desde el punto de vista cultural y económico.

Nelson Herrera Ysla fue enfático en su argumento sobre el vital rol que juegan editor y diseñador en una revista de artes visuales hasta lograr, como es el caso, que la revista sea un producto artístico en sí mismo. Ponderó la labor de David Mateo al frente del equipo editorial, por haber logrado convocar a firmas de probada calidad y conseguir en siete números un esmerado balance temático. Para Herrera Ysla, la revista ofrece oportunidades de acercarse a ciertos tópicos, como la producción de libros y catálogos sobre el arte de la región, poco accesibles de otro modo para una parte de los lectores.

Los invitados elogiaron el resultado del trabajo de Charo Guerra, como editora asistente, y de Jorge Rodríguez (R10) en la concepción visual del proyecto, el diseño de portadas y titulares, y el impecable tratamiento de las imágenes.

Writers and Artists– and Nelson Herrera Ysla, a Cuban art critic and curator were invited. Dr. Yolanda Wood also attended. Codina referred –among other topics– to the role a publication on visual arts with these characteristics actually plays in the Cuban context –where it is published– and the way the magazine melts into that context marked by *La Gaceta de Cuba*, *Artecubano*, *ArteSur*, *Revolucion y Cultura*, among others. He also stressed on the intense projection toward Hispanic America and the rest of the world. He recalled that two years ago the magazine project was already underway and he praised the Excelencias Group’s commitment to it as the Spain-based company left behind the uncertainties any new publishing project could trigger from both the cultural and economic perspectives.

Nelson Herrera, for his part, addressed the vital role played by the editor and the designer of any visual art magazine. He praised the job done by David Mateo at the helm of the editorial team for having pieced together seven issues with a delicate thematic balance. For Herrera, the magazine offers one-and-only possibilities to take a closer look at certain topics such as the publication of art books and catalogs in the region –usually far from the reach of a considerable chunk of readers.

In the same breath, he extolled the job conducted by assistant editor Charo Guerra and designer Jorge Rodríguez (R10) in the project’s visual conception.

Deborah de La Paz





TRAS PARTICIPAR EL AÑO PASADO EN LA 53ª BIENAL de Venecia, la trayectoria de Iván Navarro ha ido en ascenso indiscutido. Esta plataforma le dio máxima notoriedad internacional. Trabajando con sendas galerías en Nueva York, Madrid, París y São Paulo, el artista chileno tiene exposiciones institucionales planeadas hasta 2012. Si en 2009 expuso en varias ciudades de Europa y luego en la Bienal de El Cairo, esta temporada ha circulado de norte a sur por América para aterrizar en noviembre en la Bienal Prospect 2 de Nueva Orleans. Con sentido lúdico y analítico, su propuesta se caracteriza por el uso de energía eléctrica y tubos fluorescentes que trastocan la experiencia de objetos cotidianos; entre la escultura y la instalación, cruza constructivismo, minimalismo y estrategias contemporáneas, interpelando tanto a un espectador participativo como a los sistemas de poder.

En Chile se lo compara con Alfredo Jaar: dos artistas nacidos en esta larga y delgada franja de tierra ubicada al sur del mundo, que emigraron a Nueva York para alcanzar cimas insospechadas. Con 16 años de diferencia (Jaar nació en 1956 y Navarro, en 1972), la comparación puede ser antojadiza. Es verdad que en el más joven hay ciertas reminiscencias del gran artista chileno: entre lo local y lo global, descubrimos una obra que igualmente se erige como crítica situada; una individualidad que tensiona fronteras, cautiva plataformas relevantes, motiva a curadores y –recientemente– ocupa portadas de revistas importantes en el circuito internacional. Así lo vimos a mediados de este año en la edición 131 de *Arte Al Día Internacional* y en *ArtNexus 77*. Incluso esta última catalogó su muestra en Venecia –bajo la autoría de Tatiana Flores, Profesora Asistente de Historia del Arte en la Universidad Rutgers– como “una experiencia espectacular”.

Iván Navarro creció en dictadura y se formó como artista entre 1991 y 1995, cuando en Chile recién acontecía el retorno a la democracia. Y es este contexto el que va marcando diferencias rotundas frente a su antecesor que emigró a Nueva York a comienzos de los años 80, que ha estado más de una vez en la Bienal de Venecia y que hace rato se desligó

AFTER ATTENDING LAST YEAR'S 53<sup>RD</sup> VENICE BIENNIAL, Ivan Navarro's career has been undisputedly on the rise. This platform gave top international hype. Working with galleries in New York, Madrid, Paris and Sao Paolo, the Chilean artist has scheduled institutional exhibits till 2012. In 2009, he exhibited in several European cities and then moved on to the Cairo Biennial. This season he's been making the rounds from north to south, across the Americas only to land in New Orleans for the Prospect 2 Biennial in November. With a ludicrous and analytical sense, his proposal is marked by the use of electric power and fluorescent tubes that twist the view of ordinary objects around. Between sculptures and installations, he runs through constructivism, minimalism and contemporary strategies, piquing both attending spectators and the power systems.

In Chile he's stacked up against Alfredo Jaar: two artists born in this long and narrow strip of land located in the southern tip of the world that migrated to New York to achieve unsuspected pinnacles in their careers. With 16 years of differences in their ages –Jaar was born in 1956 and Navarro in 1972– the comparison could be kind of whimsical. It's true that the younger artist shows off some reminiscences of the great Chilean creator: between the local and the global, we ferret out a work that equally comes up with a tad of flak in it; individuality that puts borders on the line, captivates outstanding platforms, eggs on curators and –more recently– makes headlines and cover stories in major magazines worldwide. Thus, we saw him this summer during the 131<sup>st</sup> edition of *Arte Al Día Internacional* and *ArtNexus 77*. Moreover, the latter event labeled his exposition in Venice –authored by Tatiana Flores, assistant professor of Art History at the University of Rutgers– as “a spectacular experience.”

Ivan Navarro grew up in the dictatorship and became an artist in 1991 and 1995, when Chile was just staging its comeback to democracy. In this context, he's marked off some major differences with his antecessor who had migrated to the Big Apple in the 1980s, who's been more

*“I don't believe there are Strategies for Artistic Success”*

**iván navarro**

CAROLINA LARA B.

than once at the Venice Biennial and who's long since broken away from his homeland from a thematic standpoint. Navarro doesn't stop looking to Chile. Or at least he doesn't stop talking with his current history –that has clearly moved past him– and with other outstanding stakeholders. Here, he melts himself into a generation locally marked by the influx of the Advanced Scene –Egenio Dittborn, CADA Group and Gonzalo Diaz, among others– and by Chile's post-dictatorial scenario. And that's also the influx of teachings on engraving displacements passed on to him by master Eduardo Vilches at the Catholic University of Santiago, and the experiences of Luis Camnitzer back in the 1960s and 70s.

In this college he studied with other artists, like his elder brother Mario Navarro, Monica Bengoa, Carlos Navarrete and Francisca Garcia, among other, and all graduated in the early 1990s to meet a common formation circuit. This is a group that had to elbow its way through the contemporary art spaces that were opening up at the time, soon routed by benchmarking curators like Justo Pastor Mellado and Guillermo Machuca, among others.

In 1997, Navarro is already in New York. It was a three-month trip that made a difference with his fellow artists. From one of the epicenters of today's arts, we now see him wallowing in the kind of recognition that keeps him working harder than ever before, still taking on the challenge of being an international Latin American artist.

#### **“The Great Lamp”**

**How did you switch from engraving to strategies with objects and electricity?**

*I never switched from one thing to another. Since I started studying I kept both practices on separate ways. I also did photography on my own. What actually helped me cling to all those practices was the wiggle room provided by Ricardo Vilches to work with objects and installations, and with the serialization of engraving, something that's fundamental for my generation.*

# “no creo que existan estrategias de éxito artístico”

*Bed, 2009 / Neón, madera prensada, espejos y energía eléctrica / Neon, pressed wood, mirror and electric power / 80 x 240 cm / Foto: Claudia Smith / 53 Bienal de Venecia*





temáticamente del país natal. Navarro no deja de mirar a Chile. O, por lo menos, de dialogar con su historia actual, que claramente lo ha traspasado, y con ciertos actores significativos. Aquí, se inserta en una generación marcada localmente por el influjo de la Escena de Avanzada (Eugenio Dittborn, grupo CADA y Gonzalo Díaz, entre otros) y por el contexto chileno de posdictadura; también, por las enseñanzas sobre los desplazamientos del grabado que transmitió el maestro Eduardo Vilches en la Universidad Católica de Santiago, desde las experiencias de Luis Camnitzer en los años 60 y 70.

En ese plantel estudió junto a artistas como su hermano Mario Navarro, Mónica Bengoa, Carlos Navarrete y Francisca García, entre otros, egresando a comienzos de los años 90 para encontrarse con un circuito en formación. Es un grupo que debió hacerse un lugar en los espacios de arte contemporáneo que entonces se abrían, pronto encauzado por los curadores que aquí marcaban pautas, como Justo Pastor Mellado y Guillermo Machuca, entre otros.

En 1997, Navarro ya está en Nueva York. Fue un viaje de tres meses que marcó la diferencia frente a sus coetáneos. Desde uno de los epicentros del arte actual, lo encontramos ahora gozando de un reconocimiento que lo mantiene trabajando más intensamente aún, asumiendo el desafío que significa ser un artista latinoamericano internacional.

### La gran lámpara

#### ¿Cómo pasaste del trabajo con grabado a estrategias con el objeto y la electricidad?

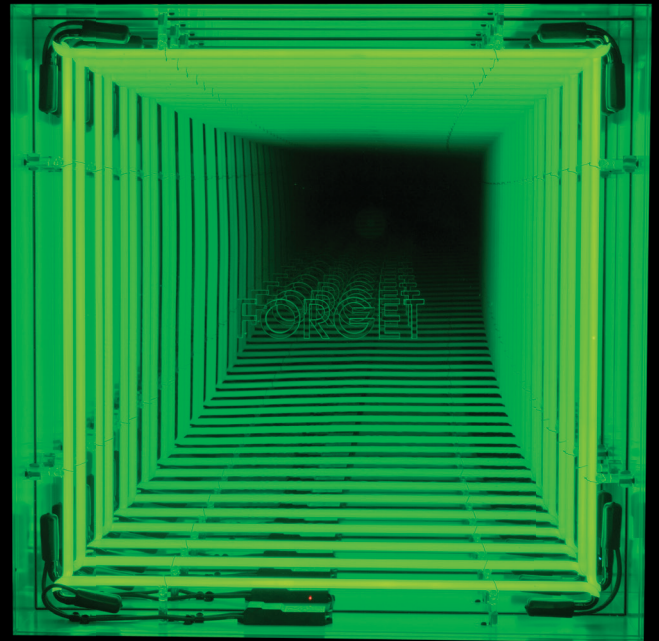
*Nunca pasé de una a la otra. Desde que comencé a estudiar, mantuve ambas prácticas separadas. También hacía fotografía por mi cuenta. Lo que me facilitó continuar todas estas prácticas fue la apertura que daba Eduardo Vilches para trabajar con objetos e instalaciones y aplicar los textos de Camnitzer sobre la relación entre serialización objetual y serialización del grabado, algo fundamental para mi generación.*

Cuando estudiaba en la universidad, Iván Navarro comenzó a interesarse en el fenómeno de la luz y también en la presencia del cuerpo. Era un trabajo paralelo a la enseñanza académica donde solía fotografiar a un grupo de albinos que pedían plata en su barrio. “Me atraían como personajes afectados por la luz, que no tenían identidad, color de piel. Eran como seres celestiales que aparecían de repente... Los retrataba en especies de *performances*, pintándose el pelo o los ojos. Los sometía a la situación social”, recuerda. Con un ejemplar de esta serie, obtuvo mención de honor en el desaparecido Concurso Grabado Matisse del Museo Nacional de Bellas Artes. “Fue algo muy importante para mí. La obra se llamaba ‘Confía en mi vecino’. Era una fotografía a color (tomada por Polla Trujillo), retrato de un albino que conocía y al lado estaba yo, con el título de la obra escrito con Letraset en la parte inferior”.

El artista tenía 20 años y ese fue un primer hito en su carrera. Su obra tomó nuevo impulso. Entonces co-

menzó a trabajar con lámparas, realizó una serie de objetos con materiales diversos a los que agregaba electricidad y que podía situar tanto en el *living* de una casa como en una galería de arte. La ironía, la ambigüedad, la relación del arte con la vida, ya daban consistencia a una producción que encontró nuevos márgenes. “La gran lámpara” (1996) es un salto que cambió la experiencia del espacio expositivo: en la naciente Galería “Gabriela Mistral”, Navarro instaló bombillas, portalámparas y energía eléctrica en un diagrama que ocupaba los muros y generaba una atmósfera dada a la luz y a la penumbra. Otras obras de aquel tiempo se situaron como artilugios manipulables, donde el ensamblaje era una estrategia y la precariedad una estética que se imponía sobre la anécdota, traspasando citas al modernismo y una invitación al espectador a participar activamente: “Satélite” (1999), por ejemplo, fue armado en la desaparecida Galería Posada del Corregidor con un trípode, una rueda de bicicleta, transformadores eléctricos, bombillas y energía manual.

De comienzos de los años 2000 son sus



*Forget*, 2010 / Neón, madera prensada, espejos y energía eléctrica / Neon, pressed wood, mirror and electric power / 83, 8 x 83, 8 x 17, 7 cm / Foto: Thelma García

sillas eléctricas, un trabajo que cautiva a galerías de Nueva York. Realizadas con tubos fluorescentes, y evidentes citas a la pena capital que aún se impone en lugares de Estados Unidos y a prácticas de tortura usadas durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, dieron cuenta de los cruces de contextos que nutrieron su producción posterior. Es una propuesta que condicionó el salto a la escena internacional, abrió un horizonte hacia el “público global”, y que muy bien han estimado curadores determinantes en su carrera, como Dan Cameron, Rina Carvajal, Carolina Ponce de León y Anne Ellegood, entre otros.

Lejos de Chile, el artista fue tematizando más evidentemente la propia experiencia de la dictadura, con una historia familiar marcada también por la represión, el exilio, la tortura y la desaparición. Pero, encontrándose con situaciones similares en el país de residencia o, por lo menos, con injusticias sociales, el compromiso ético frente a problemáticas de su tiempo excedió las fronteras nacionales. Y esto, junto a su capacidad de seducción, es lo que ha valorado el sistema de arte contemporáneo.

Lejos está el joven de 25 años que

*Black Electric Chairs*, 2006 / Neón y energía eléctrica / Neon and electric power / 73, 6 x 77, 4 x 72, 3 cm / Foto: Katherine Wetzel and Travis Fullerton / MOCA, Miami

llegó por tres meses a Nueva York y encontró trabajo arreglando muebles antiguos. **¿Ha sido muy difícil abrirse paso en Nueva York y en la escena internacional (entendida como circuitos de ferias, bienales, encuentros de arte, publicaciones y curadurías varias)? ¿Cómo lo lograste?**

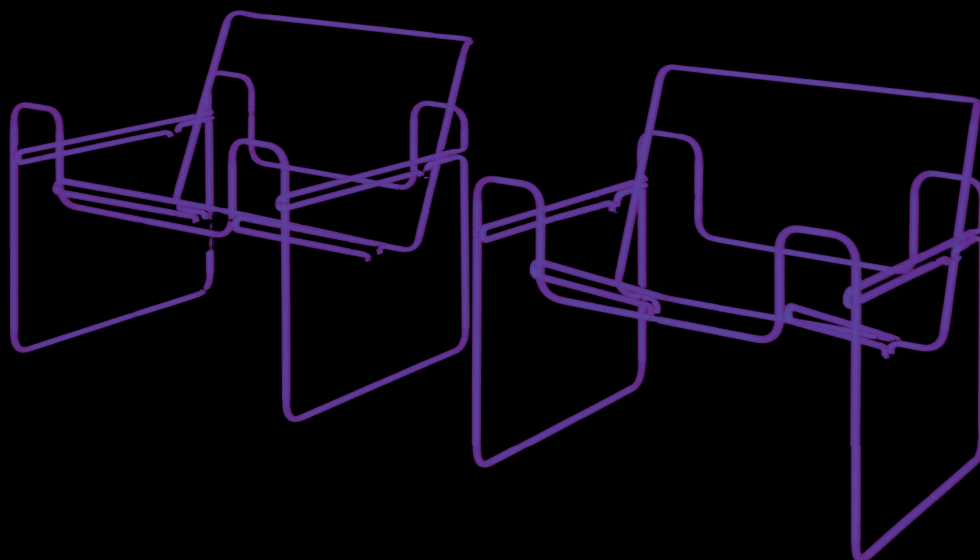
*Si, es muy difícil y sigo trabajando en eso... es infinito. No hay fórmula... es pura buena suerte.*

#### **“¿Dónde están?”**

Además de desarrollar su obra personal, Iván Navarro trabaja en forma colaborativa, usualmente con artistas chilenos, expandiendo los límites de su propia obra hacia otros ámbitos. Con algunos residentes en Nueva York (Ian Szydowski y Diego Hernández) formó el colectivo Instituto Divorciado, que colabora a su vez con artistas y colectivos a nivel internacional. Junto al cantautor Nutria NN formó el sello independiente Hueso Records. Con su esposa, la escultora norteamericana Courtney Smith, ha realizado varias obras más, compartiendo un interés en el cruce entre arte y diseño. Con su hermano Mario, ha hecho exposiciones y curadurías conjuntas tanto en Chile

como en el extranjero. Y con el artista y curador Camilo Yáñez ha trabajado también estrechamente. Uno de los proyectos determinantes fue el montaje “¿Dónde están?” (2008), que estuvo en el Centro Cultural Matucana 100 de Santiago, en 2009 el Premio Altazor, que en distintas disciplinas otorgan artistas chilenos a sus pares.

La instalación ocupó un enorme galpón oscuro al que se ingresaba con una linterna. Así, apenas, se podía iluminar el tránsito por un pasillo oscuro hasta dar con unos balcones desde donde se descubría, abajo en el piso, a unos metros de distancia, una enorme sopa de letras. Los nombres escondidos correspondían a personas acusadas de cometer abusos contra los derechos humanos durante el régimen militar. La mayoría no había sido sentenciada. Detrás de este infausto juego, el ambiente se tornaba rojizo gracias a la luz fosforescente de unas cajas con espejos al muro que —a espaldas, en los balcones— se proyectaban al infinito en su interior. Acompañaba el recorrido una publicación con decenas de nombres **relacionados a delitos de asesinato y tortura, incluidas las penas risibles a**





When he studied in college, Ivan Navarro started to draw a bead on light and body presence. It was a work parallel to academic teaching in which he used to photograph a bunch of albinos who went around asking for alms in his barrio. “They attracted me as characters affected by light, with no identity, with no skin color. They were like celestial beings that could suddenly show up... I used to photograph them in sorts of performances, painting their hairs and their eyes. I used to put them under the social situation,” he recalls. With a copy of this series he grabbed an honorary mention in the now gone Matisse Engraving Prize at the National Museum of Fine Arts. “It was something very important to me. The work title was “Trust my Neighbor.” It was a color photo –taken by Polla Trujillo– the portrait of an albino I knew and me standing next to him, with the work title written with Letraset on the bottom end.”

The artist was 20 years old and that was the first milestone in his career. His work got a new lease on life. And he then started working with lamps and came up with a series of objects made of different materials to which electricity power was added and could be placed in the living room of a house or in an art gallery. Irony, ambiguity, the relationship between art and life were already whipping a production into shape, a production that found new boundaries. “The Great Lamp” (1996) is one big leap forward that changed the experience of exhibition space: at the then fledgling Gabriela Mistral Art Gallery, Navarro installed bulbs, sockets and electric power in a diagram that covered the walls and generated a lighted atmosphere and shadows. Other artworks from that time were placed as operational devices in which assembly was the strategy and precariousness stood for a kind of esthetics that could prevail over the anecdotic, moving past quotations of modernism and sending out an invitation for spectators to take a hands-on attitude: *Satellite* (1999), for instance, was installed at the now gone Posada del Corregidor Gallery by means of a tripod, a bicycle wheel, electric transformers, bulbs and hand-generated power.

Since the early 2000s, his electric chairs captivated art galleries across New York. Made of fluorescent tubes and featuring explicit citations to the capital punishment that still remains in place in some states across the U.S. and to torture practices used during the Pinochet dictatorship in Chile, the installations shed light on the contextual crossings that eventually nourished the creations that came after that. This is a proposal that conditioned the jump onto the world limelight, that opened up a new horizon to the *global public* and that prompted the appraisal of celebrated curators that have marked his career, like Dan Cameron, Rina Carvajal, Carolina Ponce de Leon and Anne Ellegood, among others.

Far from Chile, the artist was more evidently related from a thematic standpoint to the dictatorship’s existence, to a family history tainted by repression, exile, torture and missing people. But finding himself in similar situations in his country of residence, or at least in the face of social injustices, his ethical commitment to the problems of his own time exceeded the national frontiers. And this, coupled with his seduction skills, is exactly what the contemporary art system has paid heed to.

Way too far is the 25-year-old youngster who came to New York for three months and landed a job of fixing antique furniture in the Big Apple. Has it been too hard to move ahead in New York and onto the world scene –construed as fairs, biennials, art meetings, publications and curatorship? How did you make it?

*Yes, it’s tough and I keep on working on that. It never stops. There’s no formula... it’s all sheer luck.*

#### “Where Are They?”

In addition to developing his own personal work, Ivan Navarro works in collaboration with other Chilean artists, expanding the limits of his own work beyond other places. With some residents in New York –Ian Szydlowski and Diego Hernandez– he founded the Instituto Divorciado (Divorced Institute) that collaborates with art-



ists and groups of artists at a world level. Together with songwriter Nutria NN, he launched the Hueso Records label. With his wife, American sculptor Courtney Smith, Navarro has added other artworks by sharing his interest with the crossing between art and design. Together with his brother Mario, Navarro has mounted exhibits and curatorial projects both in Chile and around the globe. And he’s also worked closely with artist and curator Camilo Yañez. One of the milestones of that twosome association was the mounting of “Where Are They?” (2008), that was exposed at the Matucana 100 Cultural Center and gave him an Altazor Prize in 2009, a recog-





*Threshold*, 2009 / Instalación formada por (Installation made up of): *Death Row*, *Bed* y *Resistencia* / 300 m<sup>2</sup> / Foto: Sebastiano Luciano / 53 Bienal de Venecia

nition doled out in Chile to local artists in a number of artistic expressions.

The installation engulfed a huge dark storehouse spectators could only walk in with the help of a flashlight, enough to light up a dark corridor that led to a couple of balconies that overlooked the floor and a humongous word puzzle. The hidden names in the puzzle belonged to people charged with human rights violations during the military regime.

Most of them have beaten the rap in court. Behind that sad game, the ambience took a reddish shade provided by fluorescent lights coming from a mirrored box tethered to the wall –on the

take us to situations we easily find in our societies. From the ludicrous, quasi-childish experience we soon move on to the idea of exile, and perhaps to disorientation, vertigo and alienation.

**What repercussions did “Where Are They” ever have?**

*We won the Altazor Prize, a public recognition. Not too many people are drawn to that piece and I think it was all owed to it that I was invited to represent Chile in Venice.*

I tell you what happened with “Where Are They?” and if you want to comment on it, be my guest: the long line of people that stood outside to watch

it on the opening day actually struck my attention, perhaps because there were expectations about Nutria’s presentation that was coming up next, everything seen from the perspective of a Chilean artist who makes it in New York and who was in Chile with a heck of a good piece... I didn’t see it that day because I was sick and tired of everyday lines to hop on the new Transantiago buses... Well, when I went to see it a few days later, I walked in all by myself and I felt that sense of crowdedness and showbiz was gone, with so many boldface names from the Chilean arts going in and out... The work was somewhat gripping and that darkness, that deathly hush that was shattered



que fueron sometidos algunos.

Más globalizadas fueron las obras presentadas en la Bienal de Venecia bajo el título de “Threshold”. Navarro fue allí único representante del estrenado pabellón chileno, una apuesta de la Dirección de Asuntos Culturales (Dirac) de la Cancillería. En un galpón de 300 metros cuadrados ubicado en el sector La Cordonerie, junto a la muestra central del curador Daniel Birnbaum, estuvieron “Bed”, un cilindro que proyectaba al piso en forma infinita la palabra bed; “Resistance”, escultura hecha con una bicicleta y una silla con tubos fluorescentes que se encendía al pedalear, más un video de un hombre manejando el vehículo a través de Time Square en Nueva York; y “Death row”, pieza central, donde una serie de trece puertas con luces de neón seguía similar juego a “Bed”, sometiendo cada umbral a la ilusión de infinito, citando a la vez a “Spectrum V” (1969) de Ellsworth Kelly, con similar orden cromático que sus paneles pintados.

Más allá del minimalismo, los cruces entre lo político y el espectáculo son inevitables. El fulgor del neón, los trucos perceptuales, la ambigüedad y lo atractivo de sus objetos que cautivan la mirada e invitan a experimentarlos más allá de la contemplación, nos introducen en situaciones propias de nuestras sociedades. De la experiencia lúdica, casi infantil, pronto pasamos a la idea de exilio tal vez, a la desorientación, al vértigo y a la alienación.

### ¿Qué repercusión tuvo “¿Dónde están?”?

*Ganamos el Altazor, eso es un reconocimiento público. Hoy hay mucha gente que se interesa en esa obra y creo que gracias a ella fui invitado a representar a Chile en Venecia.*

Te cuento qué me pasó con “¿Dónde están?” y si quieres comentar, genial: me llamó mucho la atención la tremenda fila que había para entrar a verla el día de la inauguración, con la expectativa de que después venía la presentación de Nutria, todo en el contexto del artista chileno que triunfa en Nueva

York y que estaba en Chile con tremenda obra... No ingresé entonces ya que estaba harta de hacer fila todos los días para tomar los recién estrenados buses del Transantiago... Bueno, cuando fui días después y entré, experimentándola completamente sola, sentí que se debía haber perdido el sentido en esa aglomeración y en ese contexto tipo farándula, con tantos personajes del arte chileno circulando... La obra era algo sobrecogedora y esa oscuridad, un salto sepulcral que se quebraba con el tono lúdico de la sopa de letras... En realidad tengo una pregunta que puede relacionarse a esta situación: **¿Crees que el sentido crítico, político, de una obra no rinde como debiera al circular en los grandes escenarios? ¿Al figurar desde el punto de vista mediático y tornarse eventualmente espectáculo? ¿Al comercializarse, incluso?**

*No lo sé. El efecto crítico de una obra se puede medir en un segundo o 50 años más tarde, es relativo. Me pregunto ¿cuáles son para ti los grandes escenarios? Camilo Yáñez pensaba que había muy poca gente ese día en Matucana 100. Para él fue un evento de no mucha gente y controlable. Además hubo poca prensa.*

Vi en un sitio (<http://potq.cl/2007/12/25/%C2%BFdonde-estan-%E2%80%93-ivan-navarro/>) donde el hijo del almirante Hugo Cabezas Videla te increpaba por haber incluido a su padre en esta obra, y por no cumplir a la verdad “por interés artístico y pecuniario”. El almirante habría colaborado en salvar a detenidos en 1973, y falleció incluso en extrañas circunstancias. **¿Cómo asumiste esta situación?**

*No tenía idea de esta situación. Yo anuncié claramente en el catálogo de la exposición que tomé la información del archivo de [memoriaviva.com](http://www.memoriaviva.com) para hacer este trabajo ([http://www.memoriaviva.com/culpables/criminales%20c/cabezas\\_videla\\_hugo.htm](http://www.memoriaviva.com/culpables/criminales%20c/cabezas_videla_hugo.htm)). (Ahí aparece lo siguiente: “La Comisión Funa sindicó como responsables de las torturas en Valparaíso tras el golpe militar a los siguientes oficiales... Contralmirante Hugo Cabezas Videla, Jefe Estado Mayor de la Armada...”). Pido disculpas al*

*hijo del almirante si la información de esta organización esta equivocada.*

### “No me duele nada”

Claramente, Iván Navarro no pasa desapercibido cuando llega a Chile. Una especie de *star system* criollo lo rodea sin trastocar su gran sencillez. Una vez lo entrevisté largamente para el libro *Chile arte extremo: nueva escena en el cambio de siglo*.<sup>1</sup> Fue en 2005 y el artista seguramente aún no soñaba con tener la figuración que ha alcanzado este último año. Ahora, por correo electrónico, sus respuestas son igual de escuetas, sin rodeos, a veces desgastadas, siempre asertivas y muy lejos de las exigencias conceptuales o de la rigurosidad a veces caprichosa de artistas como Alfredo Jaar y Eugenio Dittborn, otro autor chileno reconocido ampliamente en el circuito internacional, que no obstante nunca emigró de Chile. Muy dispuesto a colaborar, el *feedback* fue inmediato, abriéndose el diálogo también a la situación actual del país de origen, que estrena un gobierno de derecha después de veinte años de haber sido regido por la Concertación de Partidos por la Democracia.

**¿Crees que haya estrategias y temas comunes entre los artistas latinoamericanos que figuran en la escena internacional, en el sentido de que espacios consagratorios tienden a privilegiar – por ejemplo– referencias a las dictaduras pasadas, a cuestiones de identidad en un contexto de globalización o cierto sentido de precariedad en el ámbito de la sociedad del espectáculo, entre otras problemáticas recurrentes? ¿Hay temas comunes en la zona que puedan definir tendencias propias y aportes diferenciadores hacia el concierto internacional?**

*No lo sé. Al parecer ves más que yo. Lo que tú dices es el mundo que nos rodea y eso influencia no sólo a los ar-*

<sup>1</sup> Libro de los autores Carolina Lara, Guillermo Machuca y Sergio Rojas. La investigación incluye entrevistas a 20 artistas relevantes de la Generación del 90, y circula desde 2005 como libro virtual en la Web. En 2010 se publicó en Santiago (Chile) una nueva versión con Editorial Calabaza del Diablo.

tistas. No creo que existan estrategias de éxito artístico, pero sí el trabajo duro e inteligente. Los curadores y galeristas se rigen por esquemas totalmente subjetivos para invitar a artistas a hacer proyectos. Y esto es otro problema. La única estrategia que me une a otros artistas internacionales es haber dejado mi país de origen para trabajar en Nueva York.

**¿Pero no crees que tu obra ha sido privilegiada a nivel internacional justamente por abordar temas que interesan desde lo latinoamericano, como el cruce entre historia política (local) y espectáculo, incluyendo referencias a la dictadura en Chile?**

*Es algo que siempre me pregunto también. Por esta razón cuestiono mi trabajo desde diversos puntos de vista... Trabajo con curadores y galeristas con obras muy distintas entre ellas. No te podría decir que mi éxito internacional se debe a un tipo específico de obra. El mundo (del arte) es muy grande como para determinar esto. Es interesante pensar que muchos artistas de mi generación no trabajan con estos temas y les va bastante bien.*

**¿Cómo vives tu condición de artista crítico circulando por la “corriente principal” de la que habla Camnitzer en algunos de sus textos, de “artista latinoamericano de vanguardia internacionalizado”; “revolucionario” y no obstante reconocido por el mainstream?**

*Ahora el mundo del arte es muy grande e imposible de dominar como para definirlo tan severamente. Es ridículo hablar de “artista latinoamericano” en un momento en que las identidades nacionales están cuestionadas, siendo el mismo Camnitzer (uruguayo) de origen alemán (y residente en Nueva York). Tampoco creo que su trabajo sea reconocido por el mainstream... Él no está en el circuito de Damien Hirst o Jeff Koons. ¡Eso sí que es el mainstream!*

**¿Cómo ha determinado tu obra y tu ca-**

**rrera el hecho de vivir en Nueva York?**

*Me ha servido para establecer una visión personal en mi trabajo. En Nueva York todo es singular.*

**¿Y tu participación en la Bienal de Venecia?**

*Un éxito total.*

**¿Cómo mides el éxito de tu participación allí? ¿Hay algo así como un antes y un después? De allí que recientemente hayas sido portada en dos prestigiosas revistas de arte internacional (Arte Al Día y ArtNexus), ¿no? ¿Qué sientes frente a esta figuración?**

*Es muy reconfortante ser reconocido. Mi participación en Venecia ayudó a esto. También creo que el público disfrutó mucho esa obra. Esto me hace suponer que fue exitosa. Ahora, después de un año de ese evento, tengo muchas propuestas para hacer nuevos proyectos con gente que conoció y valoró la obra en Venecia.*

**¿Cómo ha ido cambiando tu obra en los últimos años?**

*Se me hace cada vez más difícil trabajar, porque soy muy exigente con mi trabajo. Está muy acotado y es complejo encontrar nuevas ideas en ese campo que yo mismo he creado.*

**¿Cómo ha cambiado tu propuesta al**

**volverse más internacional?**

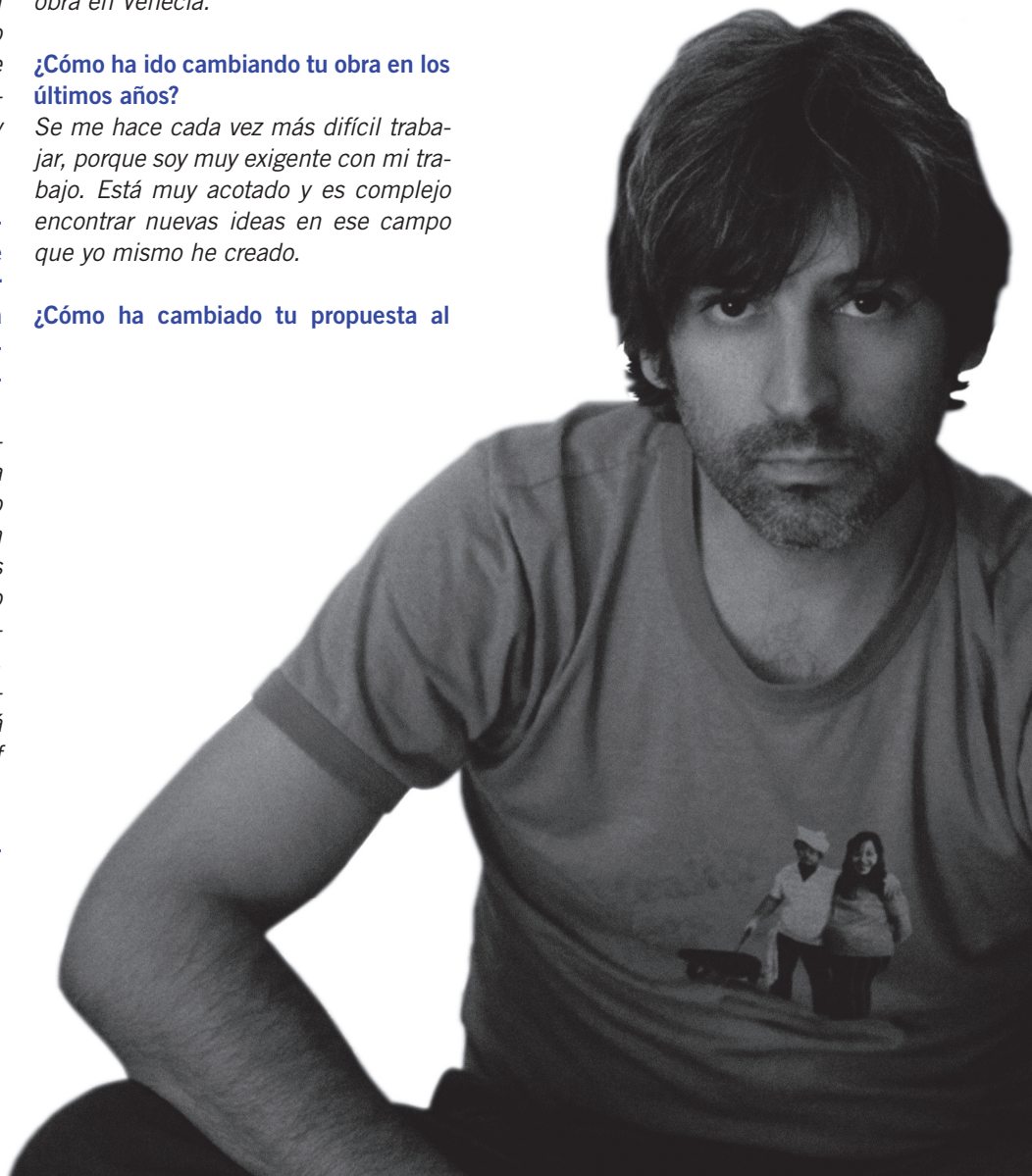
*Hago referencias a artistas y situaciones que no necesariamente se vinculan a la realidad chilena. Eso es una distancia literal. Materialmente no ha cambiado nada, conceptualmente sigo haciendo lo mismo desde que salí de Chile...*

**¿En qué proyectos estás ahora?**

*Últimamente estoy interesado en investigar juegos de lenguaje para convertirlos en esculturas. Pasar de lo bidimensional a lo tridimensional o a alguna dimensión desconocida.*

**¿Te refieres a obras como “Bed” (2009)**

Iván Navarro / Foto: Filippo del Vita







altogether by the ludicrous tone of the word puzzle... Indeed, I've got a question that could be related to that situation: do you think the critical, political sense of a piece doesn't yield the same results when it makes rounds in the big scenes, basking in so much media hype and leaning to showbiz? Even when it's put on sale, does it work the same?

*I don't know. A piece's critical effect could be gauged in a second or 50 years later, it's so relative. I wonder what you make of big scenes. Camilo Yañez thought there were few people that day at Maticuna 100. For him, it was not a crowded event that had gone out of hand. And there was*

*¿Dónde Están?, 2008 / Tubos fluorescentes, madera, espejos, impresión sobre plástico, andamios, linternas, folleto y energía eléctrica / Fluorescent tubes, wood, mirrors, engraving on plastic, scaffolds, flashlights, pamphlet and electric power / 1 000 m<sup>2</sup> / Foto: Jorge Brantmayer / Centro Cultural Matucana 100, Santiago de Chile*

*not so much press either.*

I read on a website (<http://potq.cl/2007/12/25/%C2%BFdonde-estan-%E2%80%93-ivan-navarro/>) that Admiral Hugo Cabezas Videla's son was lashing out at you because you had included his father in the piece and for not abiding by the truth out of "artistic and pecuniary interests." The admiral had played a role in saving detainees back in 1973 and he even died in very obscure circumstances. How did you

take on this situation?

*I had no idea about that situation. I clearly announced in the exposition catalog that I'd taken the information from the archives on [memoriaviva.com](http://www.memoriaviva.com) to put together that piece ([http://www.memoriaviva.com/culpables/criminales%20c/cabezas\\_videla\\_hugo.htm](http://www.memoriaviva.com/culpables/criminales%20c/cabezas_videla_hugo.htm)). (That website says: "The Funa Commission accused the following officers as responsible for the Valparaiso tortures after that military coup: Rear Admiral*

*Hugo Cabezas Videla, Joint Chief of Staff..”). I extend my apologies to the Admiral’s son if the information on this website is misleading.*

### “I Feel No Pain”

Obviously, Ivan Navarro doesn’t go unnoticed when he arrives in Chile. A sort of homemade star system shrouds him without affecting his humbleness. I once had a long interview with him for the book *Chile Extreme Art: A New Scene in the Turn of the Century*.<sup>1</sup> It was back in 2005 and the success of the past year was not even in the artist’s wildest dreams. Now, in an emailed interview, his answers are equally short, straight to the point, sometimes unwanted, but always assertive and far from the conceptual demands or the sometimes whimsical straightforwardness coming from artists like Alfredo Jaar and Eugenio Dittborn, just another Chilean author widely recognized in the world scenario who never left Chile, though. Willing to collaborate, the feedback was immediate as he also opened up the dialogue to the ongoing situation in his country of origin, a nation that’s unveiling a new administration after twenty years under the rule of the Coordination of Parties for Democracy.

Do you believe there are common strategies and themes among Latin American artists on the world scene? I mean, in the sense that world-class spaces tend to privilege, for instance, the references to past dictatorships, to questions of identity within a globalized framework or to a certain sense of decadence in the field of showbiz, among just other recurrent problems? Are there common topics in the area that could shape up trends and make a difference in terms of contributions to the international scene?

*I don’t know. It seems you can see more than I do. What you say belongs to the world around us and that exerts*

<sup>1</sup> From authors Carolina Lara, Guillermo Machuca and Sergio Rojas. The research includes interviews with 20 major artists from the 90s generation that has circulated as a virtual book on the Web since 2005. In 2010, a new edition of the book was put out in Santiago de Chile by the Calabraz del Diablo (Devil’s Pumpkin) publishing house.

*influence not only on the artists. I don’t think there are strategies for artistic success, but rather smart and hard work. Curators and gallery owners are ruled by completely subjective schemes when it comes to inviting artists to come up with projects. And that’s just another problem. The only strategy that ties me up to other international artists is the fact that I left my country of origin to work in New York.*

But don’t you think your work has basked in the world limelight because it deals with topics that draw interest in Latin America, like the overlapping of political history (local) and showbiz, including references to the Chile dictatorship?

*That’s a question I always ask myself. That’s why I question my work from different viewpoints... I work with curators and gallery owners with very different works in all of them. I can’t tell you my international success is owed to a specific kind of work. The (art) world is very large so as to determine that. It’s interesting to think that many artists from my generation don’t work on those topics and they’re faring pretty well.*

How do you cope with your condition as a critical artist who’s into the mainstream that Camnitzer mentions in some of his texts, like the “Latin American internationalized avant-garde artist”, the “revolutionary” and yet mainstream-oriented artist?

*Now the art world is too big and too impossible to dominate so as to define it so severely. It’s ridiculous to speak of “Latin American artists” at a time when national identities are under fire, when Camnitzer himself (Uruguayan) is of German origin and lives temporarily in New York. I don’t think his work is recognized by the mainstream either... He’s not part of the Damien Hirst or Jeff Koons circuits. That’s what mainstream is all about!*

How has your life in New York determined both your work and your career? *It has helped me get a personal vision of my work. Everything is so peculiar in New York.*

And your attending the Venice Biennial?

*A complete success.*

How do you measure the success of your attending that biennial? Is there something like a before and an after? That explains why you’ve been on the cover of two prestigious magazines on international art, *Arte Al Dia* and *Art-Nexus*, doesn’t it? What do you make of that media hype?

*It’s pretty rewarding to be recognized. My attending the Venice Biennial helped me in that respect. I also believe the public enjoyed that work very much too. That makes you assume it was successful. Now, a year after that event, I’ve got many proposals to come up with new projects with people who knew and appraised the work in Venice.*

How has your work been changing in recent years?

*It’s becoming increasingly hard to work because I’m very demanding with my job. That’s pretty bracketed right now and it’s hard to come up with new ideas in that field I’ve created myself.*

How has your proposal changed as it becomes more international?

*I make references to artists and situations that are not necessarily linked to the Chilean reality. That means a literal distance. Materially speaking, nothing has changed. Conceptually speaking, I keep doing the same things since I left Chile...*

What projects are you working on right now?

*I’ve been lately interested in researching on language quirks to turn them into sculptures. I want to move from 2D to 3D or perhaps to some kind of unknown dimension.*

Do you mean works like “Bed” (2009) and “Exodus” (2008)? (They can be penciled in as part of a new object category in which word becomes structure; ambiguous, it’s repeated in a mirror game into the infinity, with its meaning dangling over a bottomless pit...).

*I’m beginning to look up phrases... those words you’re telling me led me to*



y “Éxodo” (2008)? (que podrían considerarse una nueva categoría de objeto, donde la palabra se vuelve estructura ambigua, se repite en un juego de espejos al infinito, de significado suspendido en un pozo sin fondo...).

*Estoy comenzando a buscar frases... Estas palabras que tú dices me llevan a lo que estoy investigando hoy. Me interesan las frases que se contradicen sin querer o que se autoanulan... algo así como: No Me Duele Nada, es sólo un ejemplo...*

**¿En qué conviertes el registro objetual que ha poblado tu producción? El carro, la bicicleta, las sillas, las puertas, los portales... ¿se vuelven significantes de qué?**

*Me interesa trabajar metáforas de la funcionalidad del arte y sus usos sociales, conceptos que he tomado de Ludwig Wittgenstein, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze y Roberto Bolaño... Cómo esa funcionalidad, obvia o literal, interroga al espectador, es algo más profundo que la apariencia de los objetos cotidianos que mencionas. Las obras que hago son analíticas y no formales. Hablan de la escultura como práctica y ciertas situaciones sociales o políticas que tienen que ver con ideas escultóricas o monumentales que me interesa criticar.*

**Cuéntame un poco más sobre esos conceptos que ligan a estos filósofos con el escritor chileno Roberto Bolaño...**

*De cada uno de estos autores he sacado ideas que se vinculan a mis ideas de cómo entender la escultura. De Wittgenstein me interesan los juegos de lenguaje. De Baudrillard, cómo entender de forma abstracta los signos. De Deleuze, el Rizoma. De Bolaño, el humor.*

**En tu obra ha habido una mirada que cruza la historia política de Chile, especialmente desde la dictadura, con la historia del país donde resides... ¿qué hay del Chile actual? ¿Te sitúas también desde los últimos cambios sociales, políticos y culturales del país de origen?**

*El proyecto “¿Donde están?” trata del Chile actual.*

Lo siguiente juega un poco con la ficción: eres de los artistas que crecieron durante los años 90, que fueron logrando visibilidad gracias a una escena local tributaria del sistema de libre mercado y también de la institucionalidad cultural que se fue desarrollando durante los gobiernos de la Concertación. Incluso tu participación en la Bienal de Venecia fue condicionada bajo la gestión de la misma administración. **¿Crees que tú y los otros artistas favorecidos por ese contexto (Patrick Hamilton, Mario Navarro, Camilo Yáñez, Claudio Correa, Mónica Bengoa, entre otros) tendrán similar relación con el gobierno de Sebastián Piñera? ¿Qué crees que ocurrirá con el arte local que ha circulado bajo ciertas políticas culturales, ese arte crítico experimental que marcó un momento (cambio de siglo) y que figura luego internacionalmente incluso bajo intencio-**

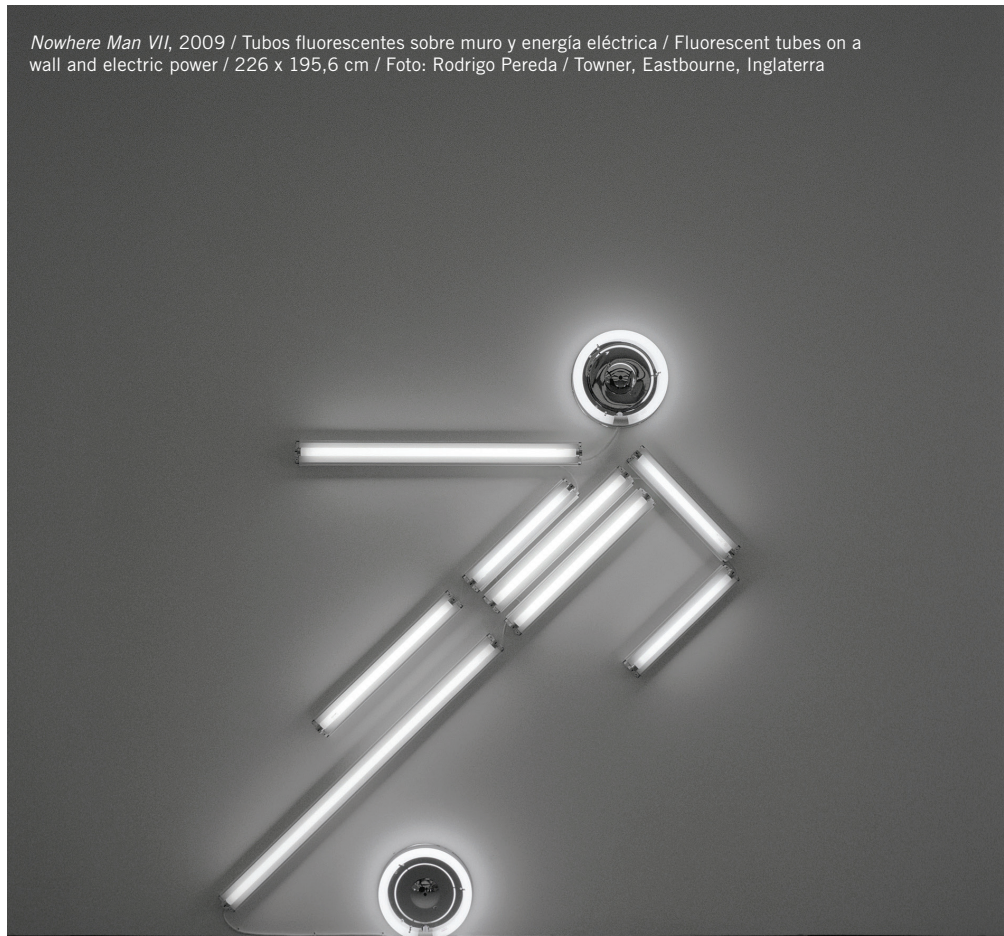
**nes de una “imagen país”? ¿Habrá una nueva visualidad entrante en escena?**

*No lo sé. No me interesa pensar en esto. Trato de pensar en “ese” Chile lo menos posible. Las políticas culturales están entrapadas... La fundación de Piñera no ayudó a Matucana 100 para hacer el proyecto “¿Donde están?”; también se molestaron mucho cuando recibimos el Altazor y mi hermano (Mario fue a recibir el premio por mí, yo no estaba) pidió públicamente “no voten por Piñera”... En todo caso, el arte en Chile es decoración y eso es tremendamente irónico y ayuda a la experimentación...*

**¿Qué expectativas tienes respecto a la gestión del nuevo Ministro de Cultura, Luciano Cruz Coke?**

*Ninguna. No he seguido su gestión. Ojalá haga algo bueno para todos los chilenos.*

*Nowhere Man VII, 2009 / Tubos fluorescentes sobre muro y energía eléctrica / Fluorescent tubes on a wall and electric power / 226 x 195,6 cm / Foto: Rodrigo Pereda / Towner, Eastbourne, Inglaterra*



*what I'm researching right now. I'm interested in phrases that unwontedly get into a contradiction or kill themselves... something like "I feel no pain," just an example...*

What do you turn the object registry into, that registry that has populated your creations: the car, the bicycle, the chairs, the doors, the porches? What meaning do they convey?

*I'm interested in working with metaphors on the functionality of art and their social usages, concepts I've taken from Ludwig Wittgenstein, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze and Roberto Bolaño... How that functionality, obvious or literal, inquires the spectator is far deeper than the appearance of the everyday objects you mention. The pieces I do are analytical and not formal. They speak of sculpturing as a practice and certain social or political situations that have to do with sculptural or monumental ideas I like to criticize.*

Tell me more about those concepts that hook up those philosophers with Chilean author Roberto Bolaño...

*From each and every one of these authors I've extracted ideas that link closer to my ideas of how to understand sculpturing. From Wittgenstein I'm interested in the language quirks. From Baudrillard, I try to cotton on to the abstract form of the signs. From Deleuze, the rhizome, and from Bolaño, humor.*

In your work there's been a view that overlaps Chile's political history, especially from the dictatorship, and the history of your country of residence. What about today's Chile? Do you also stand your ground from the latest social, political and cultural changes occurred in your country of origin?

*The Where Are They? project addresses today's Chile.*

The following toys a bit with fiction: you're one of the artists that grew during the 1990s, who started getting media hype and attention thanks to a local scene that contributes to the free market and also due to the cultural and institutional character that developed

during the governments of the Coordination. Even your participation in the Venice Biennial was coordinated by the administration. Do you believe you and the other artists that benefited from this context –Patrick Hamilton, Mario Navarro, Camilo Yañez, Claudio Correa, Monica Bengoa, among others– will have a similar relationship with Sebastian Piñera's government? What do you think'd happen with the local art that has circulated under certain cultural policies, that experimental, critical art that marked a moment (the turn of the century) and that now shine internationally even under the intentions of a "country image"? Will there be a new visual orientation coming onstage?

*I don't know. I don't want to think of that. I try to think of "that" Chile as less as possible. Cultural policies are entrapped... the Piñera Foundation didn't help us in Matucana 100 to realize the Where Are They? Project, and they got very angry when we received the Altazor and my brother Mario – he went to pick up the prize for me because I wasn't there- said publicly not to vote for Piñera... Anyway, art in Chile is decoration and that's tremendously ironic and fosters experimentation...*

What expectations do you have with the job of the new Minister of Culture, Luciano Cruz Coke?

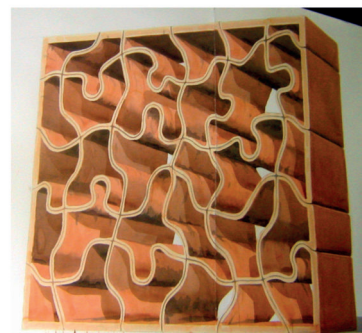
*None. I'm not aware of his job. I wish he could do something good for all Chileans.*



YOAN CAPOTE



ALEXIS LEYVA (Kcho)



LOS CARPINTEROS



CARLOS GARAICOA



# ideando

## NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO

CADA DÍA ES MÁS COMÚN PERCIBIR QUE LAS RELACIONES del ser humano con la realidad, a veces escurridiza en su complejo transcurrir, se encuentran mediadas por una intrusa que hemos adoptado como extensión y nuestro más “fiel ojo”: la cámara de fotos, de vídeo o cine.

La obsesiva necesidad de acumulación de imágenes propias y ajenas en memorias “portátiles”, en forma de *chip* o *tapes*, nos lleva a obviar o al menos desplazar la atención de lo que sucede, hacia su representación. Pareciera que sólo se tiene una relación más “intensa” con lo que ocurre si lo grabamos. En gran medida, esto se debe a la impronta de una cultura signada por la televisión, el cine, Internet y las comodidades que permitió el acceso a la autorrepresentación primero mediante la cámara fotográfica analógica, y más tarde digital y de vídeo, aún cuando actualmente los límites se desdibujan y el mito de lo “instantáneo” va desde una polaroid a las fotos de teléfono móvil.

Resulta todavía más preocupante para aquellos interesados en el arte, designar qué asumir y qué desechar dentro del marasmo de imágenes que diariamente circulan. Tan es así que los artistas han tratado de imponer una visión propia, sin obviar las posibilidades de cada medio artístico, para ir más allá de lo estrictamente tecnológico y penetrar el espacio de lo estético. La historia del videoarte recoge las propuestas críticas que, durante los años sesenta y setenta, diversos artistas realizaron al imperio de la televisión y sus niveles de manipulación –una de las líneas más desarrolladas en los primeros tiempos por Nam June Paik y Vosstell. Asimismo, registra la documentación de *performances* e intervenciones públicas y video-instalaciones como parte de una voluntad colectiva de necesaria implicación social. Más recientemente, tras la impronta de la revolución digital, es

usual encontrar la mezcla de diversos medios: el video inserto en instalaciones interactivas que involucran en ocasiones el *net art*, la gráfica o la animación. El resultado, un arte-híbrido, indefinido y poco convencional.

En Cuba el video como soporte y fin creativo tiene pocos años de historia; surgió y se desarrolló fundamentalmente en el campo del audiovisual y de las artes plásticas, y no como crítica al medio televisivo, sus contenidos y formas expresivas.<sup>1</sup> Si a finales de los 80 comienza a experimentarse con este soporte dado el desarrollo del Movimiento Nacional de Video y teniendo como referente los experimentos llevados a cabo décadas atrás en el documental por Santiago Álvarez, Enrique Pineda Barnet y Nicolás Guillén Landrián, es en los años 90 y hasta la actualidad que la video-creación alcanza mayor fuerza y personalidad.

En efecto, durante los noventa y desde las primeras propuestas del cineasta Enrique Álvarez (“Polimita”, 1991) hasta las de artistas recién egresados del Instituto Superior de Arte o vinculados a las artes plásticas como es el caso de Raúl Cordero y Luis Gómez, o también de videastas que venían del campo audiovisual y la ficción como Pavel Giroud, Magdiel Aspillada e Ítalo Expósito, se aprecia un análisis muy específico de las posibilidades del video como medio expresivo. Sin duda la realización del Primer Festival de Video Arte celebrado en el año 2001, paralelamente al Tercer Salón de Arte Contemporáneo, constituyó un punto de inflexión en el reconocimiento y desarrollo de esta práctica artística en el país. El público cubano pudo acceder a un conjunto heterogéneo de propuestas en las que se mezclaron, con mayor o menor rigor, documentales de fuerte contenido antropológico y social con materiales

<sup>1</sup> Algo que vino a desarrollar hace un par de años Jesús Hernández con su exhibición *Recortes de la realidad informativa* (Casa de las Américas, 2007).

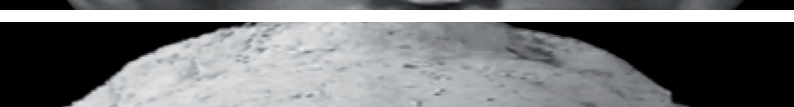
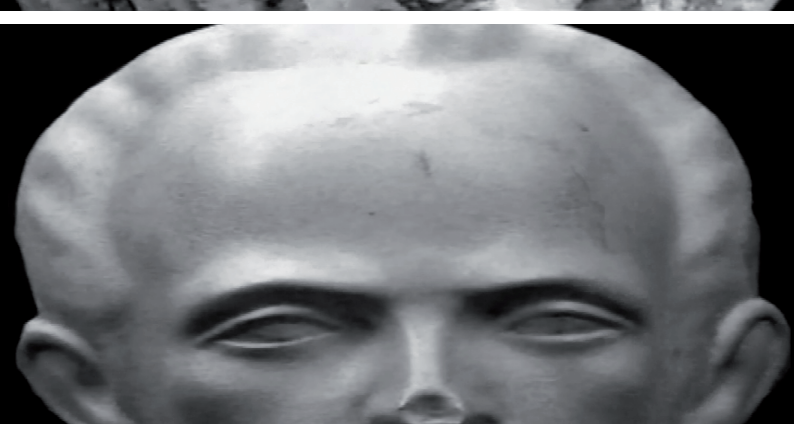
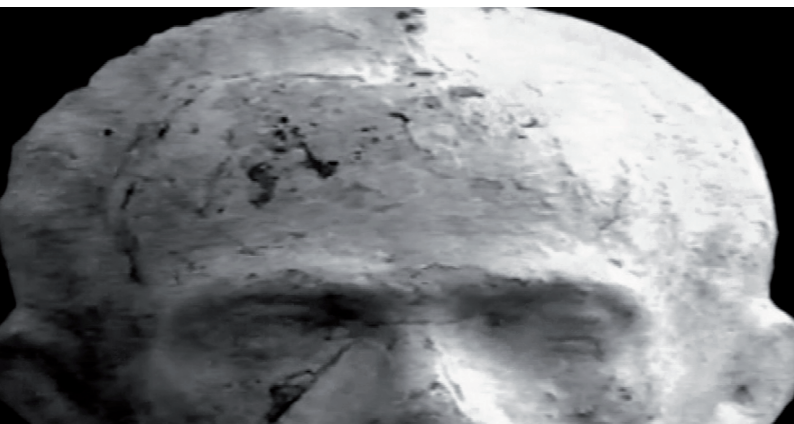
YANIEZKY BERNAL

La obra infinita (de la serie El punto de vista) / VOB

# realidades:

*Devising realities:  
Cuba's video art forewarned*

## VIDEOARTE CUBANO BAJO AVISO



IT'S BECOMING INCREASINGLY COMMON TO PERCEIVE that human beings' relations with reality –sometimes slippery within its own complex moves– is meddled by an intruder we have adopted as an extension of and as our more faithful eye: the photographic, video or movie camera.

Our obsessive need to store our own and somebody else's images in portable memories in the form of chips or tapes leads us to bypass or at least take the beam off on what's actually going on only to focus on its representation. It seems as if it just were a more "intense" relationship with a happening if we got it recorded. In a broader way, this is owed to the signs of a culture marked by television, cinema, the Internet and the conveniences that gave access to self-representation, first by means of analogical cameras and later on through digital and video cameras, even when today the boundaries melt into one another and the myth of the "snapshot" goes from a Polaroid to the shots we take with cell phones.

This is far more worrisome for those interested in the arts when it comes to deciding what to take and what to discard within the array of images that make the rounds every single day. It's so powerful that artists have tried to impose a vision of their own without ignoring the possibilities of each and every artistic means in a bid to move beyond the strictly technological field and go deeper into the esthetic space.

The history of videotape collects the critical proposals that several artists made back in the 1960s and 70s in the realm of television and its manipulation levels –one of the lines widely developed at the onset by Nam June Paik and Vostell. In the same breath, it captures performances and public interventions and video installations as part of a collective willingness with necessary social implications. More recently and following the start of the digital revolution, it's so commonplace to find a blend of different means: videos built in interactive installations that sometimes involve net





NADIA MEDINA  
*El mundo en colores. VOB*

de ficción, animaciones y experimentos visuales de amplio espectro que hablaban de una riqueza estilística y temática, pero al mismo tiempo de una con-fusión terminológica que aún hoy nos acompaña. Igualmente, por esos años el otrora Centro Cultural de España en La Habana aupó un conjunto de proyectos que involucraron al videoarte, entre ellos la muestra *Copy Right* (2002) que presentó lo más significativo de esta manifestación.<sup>2</sup>

A inicios del siglo XXI, la generalización del uso del video como soporte para instalaciones, documentación de *performances* y acciones en el espacio público supuso para el arte cubano el acceso también a un circuito interna-

cional de Bienales, Ferias<sup>3</sup> y eventos diversos que han conformado una nueva visualidad del arte nacional de cara al exterior. Para nadie es noticia que cada vez es más común encontrar en estos grandes eventos, exposiciones y plataformas de proyección audiovisuales antes que obras de filiación tradicional. Lo cual apunta a la legitimación definitiva del medio pero, también, a una posible estandarización de los márgenes creativos dentro del arte contemporáneo, determinado en ocasiones por diversas influencias del campo extratístico sobre el “deber ser” del arte.

<sup>3</sup> Actualmente se realiza incluso un Festival-Feria Internacional de Videoarte en Barcelona, *LOOP*, que pone en entredicho la voluntad anticomercial que habían promulgado el videoarte y muchas de las prácticas artísticas de los años sesenta en adelante. Lo cierto es que *LOOP* se ha convertido en la cita anual del videoarte internacional, e involucra a museos, coleccionistas, galerías, artistas, críticos e investigadores que participan de eventos teóricos paralelos. Es interesante la tendencia actual a desdibujar las funciones y fines de las Ferias, Bienales y Festivales de Arte Contemporáneo, lo que hace pensar a algunos que no existen casi diferencias entre ellos.

art, graphics and animation. The result is a hybrid, undefined and hardly conventional art.

In Cuba, the use of video as a creative format and means has a short history. It basically came out and developed in the fields of audiovisual and the plastic arts, rather than as a critical review of television, its programming and expressive forms.<sup>1</sup> Even though back in the late 1980s some experimentation with it began by the hand of the National Video Movement and based on the referential experiments that documentary filmmaker Santiago Alvarez, Enrique Pineda Barnet and Nicolas Guillen Landrian had conducted for decades, it was in the 1990s when video creations finally came of age and reached a strength and personality of its own.

Indeed, in the course of the 90s and from the very first works made by moviemaker Enrique Alvarez (*Polymite*, 1991) to those made by recent graduates from the Higher Institute of Art and others linked to the plastic arts, like Raul Cordero and Luis Gomez, or video people hailing from the audiovisual and fiction fields, like Pavel Giroud, Magdiel Aspillada and Italo Exposito, a specific assessment of the possibilities of video as an expressive means is seen. There's no doubt that the First Video Art Festival held in 2001 –alongside the Third Contemporary Art Exhibit– turned out to be a steppingstone for both the recognition and development of this artistic practice in the country. The Cuban public had access to a heterogenic assortment of proposals that pieced together –to a lesser or larger degree– documentaries of strong anthropological and social content with fiction works, animations and far-reaching visual experiments that showed tremendous stylistic and thematic abundance on the one hand, and on the other hand a terminological co-fusion that we still drag in tow. During that same period

<sup>1</sup> Something that Jesus Hernandez developed a couple of years ago with his *Clippings of the Informative Reality* (Casa de las Americas, 2007).

of time, the former Spanish Cultural Center in Havana brought up an array of projects that involved video arts, like *Copy Right* (2002) that revealed the most outstanding elements of this form of expression.<sup>2</sup>

In the beginning of the 21<sup>st</sup> century, the generalizing use of video as a format for installations, the documentation of performances and actions in public spaces showed the Cuban arts the way to the international circuit of biennials, fairs<sup>3</sup> and different events that have shaped the new visual character of the nation arts overseas. It is no secret that these major events are increasingly showing audiovisual-oriented exhibitions and platforms rather than the more traditional artworks. This leads to both the legitimization of this means and the standardization of creative margins within the contemporary arts, occasionally determined by a number of influences in the extra-artistic field over the “must-be” sense of the arts.

### THE WORLD CAN BE MADE OUT FROM HERE...

If we were to make a quick tour through the history of the Cuban arts, we'll see how the presence of women in the plastic arts was timely and decisive during the first half of the 20<sup>th</sup> century. The undisputed visibility of women in Cuba's arts—as a subject of creation since it's always been in it as an object—got an unprecedented leg up in the 1960s as they joined study programs at the

National School of Art and, from 1976, at the Higher Institute of Art.<sup>4</sup>

However, despite the possibilities and access of artistic co-ed, the field of visual arts in Cuba—more specifically the audiovisual world—continues to be a men's-only land. And make no mistakes about it; an exhibit of made-by-women video art will help rebuff or tone down that belief. On the other hand, it will portray a women's-only vision about a variety of topics, though not necessarily from a genre perspective.<sup>5</sup>

Singularizing the creation of a sector within Cuba's young breed of fine artists who rely on video as their format of choice could be a discursive and exclusive limitation, but the fact of the matter is it does point to an increasingly overt trend triggered by the relative role these means play in the formation of these artists. Doing research on the possibilities of video is for each and every female artist I'll mention below the way to transcend immediateness and walk into that space where the personal gives way to the public, where the perception of reality—regardless of it being local—makes a short shrift of global-scale references and concerns. Their works manage to articulate a proposal which is no stranger to the worldwide development of video art, laying bare some of research lines within today's Cuban art with the necessary distance and serenity to avoid the concept they all come from, yet without just becoming a mere chronicle of it.

Tatiana Mesa walks down a path that kicks off with intimate feelings only to peruse a personal experience, leaving

unnecessary dramatics behind. *Farewell* (2003) speaks about a gripping, unique, short-lived and individual feeling. The camera focuses on the faces, right between the swollen and shadowy eyes, as a tear rolls down silently without ever fading away. The documentation of this act presumes the invasion of that person's intimacy that, at the same time, makes us accomplices, eyewitnesses of a moments, not matter what the causes or consequences really are. It's just a fleeting moment.

Yaniezky Bernal also zeroes in on the subject, trying to rebuild its image from the fragment. But the subject comes out not through its physical status, but rather through its formal and visual ambiguity. In two of the works from *The Standpoint* series (2007), Bernal takes a segment of a face to run through the stereotype-making and recreation of such an icon as Jose Marti, Cuba's national hero and founding father. The appearance the camera's viewpoint gives to a nose's alveoli—turning them into hollow eyes—is confronted in *The Endless Work*, the hero recreated in blind-eye busts that, as part of the nonstop metamorphosis it endures within the video, sees its identity getting depersonalized in a piecemeal fashion. The treatment of the realistic image—given the natural attachment to sculptures—grants this image quasi-tactile features. It's a reflection on the abusive treatment of certain icons within as Cuban framework in which national attributes continue to be strong references.

There's a different intention in Susana Delahante with her six-video series entitled *El Narra* (2007). The artist puts together pieces of a youngster's life, a clearly marginal person from the Havana inner city. Though the image reveals a particular *modus Vivendi* (living on community charity, in the lookout, without a certain occupation or end in mind), the sound brings up the street talk. Indeed, the *Narra* or Chinaman name is attached to a subject whose discourse serves as a backdrop for the kind of marginal life of that individual we see in the image. A discourse that becomes some sort of narration or

<sup>2</sup> Among the included artists: Analia Amaya, Angel Delgado, Raul Cordero, Luis Gomez, Carlos Garaicoa, and others. Later on in 2006, the Spanish embassy in Cuba and the Spanish International Cooperation Agency supported the *Play* exhibit (later on DVD) that collects the video visual work in the form of fiction films, TV commercials and video clips in an effort to showcase Cuba's contemporary audio visual world.

<sup>3</sup> Even an international video art festival and fair is held in Barcelona, *LOOP*, that questions the anti-commercial willingness that video art and many artistic practices from the 1970s on had proclaimed. The truth is that LOOP has turned out to be a yearly international meeting for the video art that gathers museums, collectors, galleries, artists, critics and researchers who attend its theoretical events. It's quite interesting to see a current trend to blur the functions and goals of contemporary art fairs, biennials and festivals that make many people believe there are no differences whatsoever among all of them.

<sup>4</sup> A number of boldface names with different creative interests and outreaches can be mentioned, like Antonia Eiriz, Zaida del Rio, Nelida Lopez, Marta Maria Perez Bravo, Consuelo Castañeda, Maria Magdalena Campos, Ana Albertina Delgado, and later on in the 1990s, the likes of Rocio Garcia, Belkis Ayon, Sandra Ramos, Aimee Garcia and Tania Bruguera, just to name but a few.

<sup>5</sup> Something worth mentioning is that Cuban female artists don't seek to be excluded of their feminine condition, but rather speak in the same breath with their peers. I might even say they sometimes try to avoid having their works pigeonholed as “genre stuff”—if they were to leave that job for curators and scholars.



## DESDE AQUÍ SE PUEDE VER EL MUNDO...

Si realizáramos un rápido recorrido por la historia del arte cubano, comprobáramos cómo la presencia de la mujer en las artes plásticas fue, aunque puntual, decisiva durante la primera mitad del siglo xx. Indiscutiblemente la visibilidad de la mujer en el arte cubano —como sujeto de la creación, ya que como objeto siempre estuvo presente—, conoció un impulso sin precedentes a partir de la década del sesenta dada su inserción en los programas de estudio de la Escuela Nacional de Arte y, desde 1976, del Instituto Superior de Arte.<sup>4</sup>

Sin embargo, se percibe cómo, pese a existir similares posibilidades y accesos a la educación artística por ambos sexos, el campo de las artes visuales en Cuba —y del audiovisual en concreto— sigue siendo mayormente un “terreno masculino”. Sin duda una muestra de videoarte *hecho por mujeres* contribuiría a desmentir, o cuanto menos a relativizar, esta creencia, al tiempo que presentaría una visión desde la mujer sobre los más diversos temas, aunque no necesariamente desde una perspectiva de género.<sup>5</sup>

Singularizar la producción de un sector de la plástica joven cubana a través del video como soporte podría parecer una limitante discursiva y excluyente, pero lo cierto es que apuntaría la emergencia, cada vez más palpable, de una tendencia provocada por la relativa accesibilidad que estos nuevos medios suponen para los artistas en formación. Investigar las posibilidades del video constituye en cada una de las artistas que relacionaré a continuación, la vía para trascender lo inmediato, penetrar el espacio don-

<sup>4</sup> Aquí podrían citarse figuras de disímiles intereses y alcances creativos como Antonia Eiriz, Zaida del Río, Nérida López, Marta María Pérez Bravo, Consuelo Castañeda, María Magdalena Campos, Ana Albertina Delgado, y ya en los noventa: Rocío García, Belkis Ayón, Sandra Ramos, Aimée García y Tania Bruguera, por sólo citar algunas.

<sup>5</sup> Algo sintomático es que las artistas cubanas no buscan excluirse por su condición femenina, sino dialogar en un mismo plano con sus contemporáneos. Incluso diría que a veces tratan de evitar el encasillamiento de su obra como “de género”, en el caso de que lo fueran, dejando a curadores y estudiosos ese trabajo.

de lo personal cede ante lo público, la percepción de una realidad que no por local obvia referentes y preocupantes de alcance global. Tan es así que sus obras consiguen articular una propuesta no ajena al desarrollo del videoarte a nivel internacional, que apunta algunas de las líneas de investigación dentro del arte cubano actual con la distancia y serenidad necesarias para no sustraerse del contexto del que (pro)vienen, aunque sin llegar a convertirse en mera crónica de él.

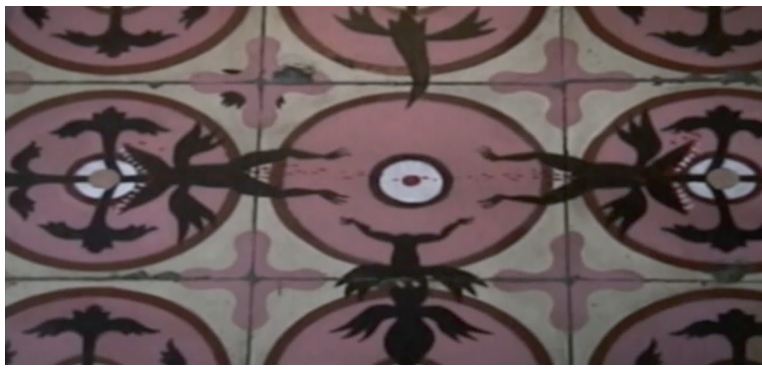
Tatiana Mesa inicia un camino que parte de lo íntimo al examinar una experiencia personal, obviando dramatismos innecesarios. *Despedida* (2003) es el registro de un *sentir* sobrecogedor, único, efímero, individual. La cámara se centra en el rostro, justo donde los ojos comunican —hinchados, sombríos—, y la lágrima aflora silenciosa sin llegar a perderse. La documentación del acto presupone la invasión de la intimidad de esa persona que, al mismo tiempo, nos hace cómplices: somos testigos de un momento, sin vislumbrar sus causas o consecuencias. Apenas un instante.

Yaniezky Bernal se centra también en el sujeto, buscando reconstruir su imagen desde el fragmento. Pero el sujeto se nos presenta, más que en su fisicalidad, a través de la ambigüedad formal y visual. En dos de las obras pertenecientes a la serie *El punto de vista* (2007), Bernal toma un segmento del rostro para discursar sobre la estereotipación y reproducción de la imagen de un ícono como José Martí, prócer y Héroe Nacional. La apariencia que el punto de vista de la cámara confiere a los alvéolos de una nariz, convirtiéndolos en ojos de mirada vacía, se enfrenta a “La obra infinita”, el héroe reproducido en bustos de ojos ciegos que, cual metamorfosis constante dentro del vídeo, ve lentamente despersonalizada su identidad. El tratamiento de la imagen realista dado el apego al natural de las “esculturas”, confiere a la obra una cualidad casi táctil. Es una reflexión sobre el (ab)uso de ciertos íconos en un contexto como el cubano donde los atributos nacionales continúan siendo fuertes referentes.

Otra es la intención de Susana Delahante con el conjunto de seis videos, *El Narra* (2007). La artista documenta fragmentos de la vida de un joven, a todas luces marginal, en un barrio capitalino. Si la imagen presenta un *modus vivendi* particular (vivir a expensas de la caridad comunal, a la espera, sin una ocupación o fin determinado), el sonido introduce el habla callejera, la voz popular. En efecto, al nombre de Narra o Chino responde un sujeto cuyo discurso sirve de fondo a la existencia marginal del individuo que vemos en la imagen. Discurso que deviene narración y suerte de delirio *en off*, mezcla insidiosa y provocativa de política, referencias a la historia nacional, la memoria, la discriminación, parlamentos de películas... Concebido con un orden secuencial, *El Narra* se plantea presentar, antropológicamente hablando, un sector de la sociedad cubana actual y crear una visión integral, en la que imagen y sonido se complementan y articulan eficazmente.

Por otro lado, el espacio de la ciudad deviene materia de examen y experiencia sobre la cual erigir discursos relativos a lo local y lo universal. “Mirando el mundo” (2007) de María Victoria Portelles nos conduce por las calles de La Habana, semejando una única toma circular que, de tanto en tanto, se detiene en la “esfera del mundo” localizada en lo alto del edificio de la Logia masónica, en la céntrica Avenida Carlos III. Este foco de atención que se descubre desde diversos puntos de la ciudad, en los que la artista se ubicó buscándolo como “norte” o guía, habla de asumir la ciudad, nuestra ciudad, como fragmento y una de las posibles representaciones de ese mundo. Una ciudad en constante cambio y re-construcción. Al sumergirse en la cotidianidad, “Mirando el mundo” alcanza a vislumbrar lo que somos y hasta dónde llegar si guardamos la distancia precisa, la perspectiva correcta.

Análía Amaya, también busca en el espacio ciudadano percibirse como parte de un todo. Es así que “Concierto” (2006) se presenta cual poético homenaje a



voice-over delirium, an insidious and provocative blend of politics, references to the national history, memories, discrimination, fragments of movies. Construed through a sequential order, *El Narra* sets out to showcase –from an anthropological point of view– a sector of the Cuban population and provides a comprehensive vision in which image and sound complement each other and get fully articulated.

On the other hand, the cityscape is material for further examinations and experiences to build on discourse related to the local and the universal. “Watching the World” (2007) by Maria Victoria Portelles, takes us on a grand tour around the streets of Havana, simulating a unique circular shape that every now and then stops at the “world sphere” that rests atop the Masonic Loggia building on the bustling Carlos III Avenue. This focus of attention that can be made out from different spots around the city and that the artist riveted her eyesight on in search of a “north” or beacon, speaks about the need to take on the burg, our burg, as a fragment and one of the possible representations of this world. An ever-changing and reconstruction-laden city. By immersing into the daily life, “Watching the World” shows us what we are and how far we can get as long as we manage to keep the distance and lock on the right perspective.

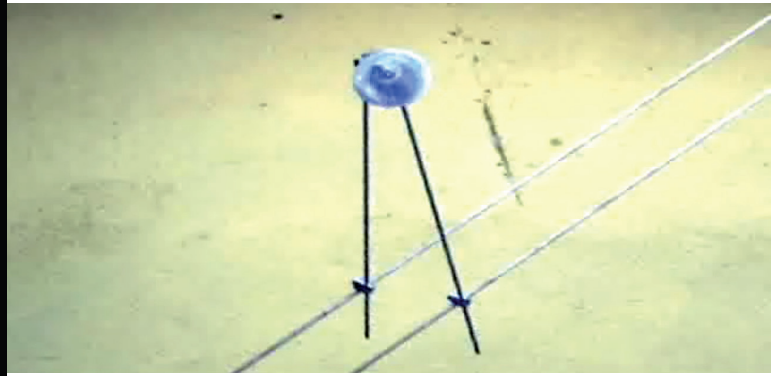
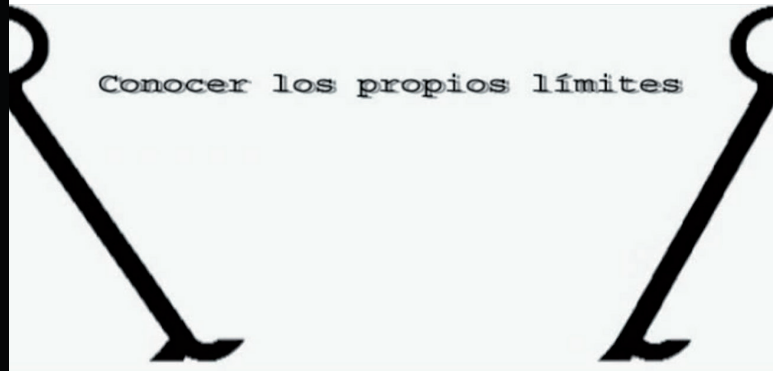
Analia Amaya also turns to the cityscape to reveal herself as part of the whole. Thus, “Concerto” (2006) is a poetic tribute to the city, to Havana seen from its streets and buildings, its twilight. The lights are attuned to musical notes that go on little by little and shed light on a beautiful urban landscape of checkered layout in which the color of some façades or the few neon lights contrast with the lack of life in its streets. An empty city that exists in its clear avenues and saddened buildings: the charm of a sonata in images. That’s exactly what we feel as we feast eyes on nature, a lightning bolt that draws a “Fleeting Landscape” in the sky or the raindrop that traces the *Horizon* through the window of a



una ciudad, La Habana, vista desde sus calles y edificios, su penumbra. Las luces que, respondiendo a notas musicales, se van encendiendo poco a poco descubren, dibujan más bien, un paisaje urbano de hermoso trazado reticular, donde el color de algunas fachadas o los escasos neones contrastan con la ausencia de vida en sus calles. Una ciudad vacía que existe en sus diáfnas avenidas y sus tristes edificios: el encanto de una sonata en imágenes. Justo lo que sentimos ante el deleite de la naturaleza, un relámpago que dibuja un "Paisaje fugaz" en el cielo o la gota de lluvia que traza el "Horizonte" en la ventanilla de un auto en movimiento. Analía apuesta por una visión evocadora que busca lo esencial, lo íntimo, con una economía de recursos visuales y una limpieza sólo entendible bajo la influencia que el Minimal y el Conceptualismo han constituido para el arte contemporáneo, pero que aquí potencia la cualidad sensorial como clave para el *disfrute* estético.

Sin embargo, hay otra mirada que aboga por el juego formal y asociativo, de gran impacto visual, explorando las posibilidades creativas del videoarte como manifestación. Tal es el propósito de Diana Fonseca y de Nadia Medina.

Diana Fonseca constituye un ejemplo bien interesante. Su dominio del medio pasa por la minuciosidad y el apego al diseño dibujístico, para crear un juego imaginativo de formas que bien podrían haber salido de una fantasía o cuento infantil. En una de las piezas partiendo de la mezcla de arroses y una semilla de frijol negro, la artista construye todo un imaginario de figuras, filmadas cuadro a cuadro, que se transforman una en otra cual seres mutantes. De alto valor plástico, la obra remarca su matiz lúdico a través de la música, que deviene elemento importante en la progresión. De forma similar, en "Jardín I" (ca. 2006), la artista tomó los motivos naturales de las baldosas de las casas tradicionales para crear una suerte de dibujo animado, sin apegarse realmente a una "historia". Es un pretexto para la experimentación formal, la libre asociación y el gusto por el color, pero



tomando como referencia el espacio doméstico, la memoria visual: el juego a encontrar figuras e imaginar historias, la plasmación de todo un universo de sueños y deseos, la recuperación de un tiempo perdido.

El componente gráfico en las obras de Nadia Medina podría ser un punto común con la propuesta de Diana. Sin embargo, Medina trabaja más en el plano de la comunicación y lo conceptual ya sea a través de la superposición de imágenes (“El mundo en colores”, 2001) o la mezcla de elementos gráficos, animación y textos (“El mundo en blanco y negro”, 2004). La artista parte de un estudio sobre la representación del hombre y su inserción en un contexto, las relaciones de adaptabilidad y desarraigo, todo expresado desde un punto de vista sintético, casi ideal, que maneja códigos visuales de fácil comprensión. Se trata de reconocer al individuo en los más disímiles objetos, en su voluntad de poder (o no) incidir en el entorno a través del ejercicio de su criterio.

Más que analizar grandes temas, las propuestas de estas siete artistas desean presentar algunos de los caminos que el videoarte ha encontrado dentro del arte cubano actual, la necesaria oxigenación que ya alcanza noveles logros y reconocimientos. Se trata de asumir el mundo a la vez como contexto físico, personal, o como área geográfica, con características definidas: el microcosmos desde el cual construir una infinidad de mundos posibles. ■■■■■

NADIA MEDINA  
*El mundo en blanco y negro. VOB*  
*El mundo en colores. VOB*

moving car. Analia resorts to an evocative view in search of the basics, the intimate, scanting on visual resources and relying on a cleanness that can only be construed under the influence that both Minimalism and Conceptualism have had on the contemporary arts. Yet, this time around the sensorial quality as the key to esthetic enjoyment is powered up.

However, there's just another look that advocates for a formal and associative game of tremendous visual impact, exploring the creative possibilities of video art as an expression. That's the goal that drives Diana Fonseca and Nadia Medina.

Diana Fonseca is a pretty interesting case in point. Her mastery of that means is owed to her thorough attention to details and her bonds with drawing design. Put together they create an imaginative game of shapes usually seen in fairy tales or children's books. In one of her artworks –based on a mixture of rice and a black bean seed– the artists constructs a set of imaginary figures, shot frame by frame, that goes from one image to the next as if they were mutant creatures. Marked by heightened artistic values, the work relies on music to underscore its ludicrous shade, eventually a major element in the progression. In a similar way, in “Garden I” (circa 2006), the artist laid her hands on the natural motifs of traditional houses' floor tiles to come up with some kind of animated cartoon but actually sticking to a particular “story.” It's a pretext for formal experimentation, free association and liking for color, yet making use of the household space as a reference, the visual memory: the game of seeking figures and making up stories, the deployment of an entire universe of dreams and desires, the recovery of the wasted time.

The graphic component in Nadia Medina's work could see eye to eye with Diana's proposal. Nonetheless, Medina homes in on the field of communication and concepts, either through the

overlapping of images (“The World in Colors”, 2001) or by blending graphic elements, animation and texts (“The World in Black and White”, 2004). The artist hinges on a study on the representation of mankind and its insertion in a context, the relations of adaptability and separation, all that much expressed from a synthetic, nearly ideal viewpoint that handles easy-to-understand visual codes. It's all about the recognition of the individual in a variety of objects, in his willing to be able (or unable) to exert influence on the environment through the exercising of his criterion.

Rather than appraising the big issues, the proposals these seven artists have to offer show some of the ways today's visual art has taken in Cuba, the necessary oxygenation that's beginning to bear its first fruits and recognitions. It's all about taking on the world as a context of well-defined physical, personal or geographical features: the microcosm from which an endless assortment of possible worlds can be built. ■■■■■



# SEGURA EXHIBIÓ EN LA A. de P. y E.



RETRATO

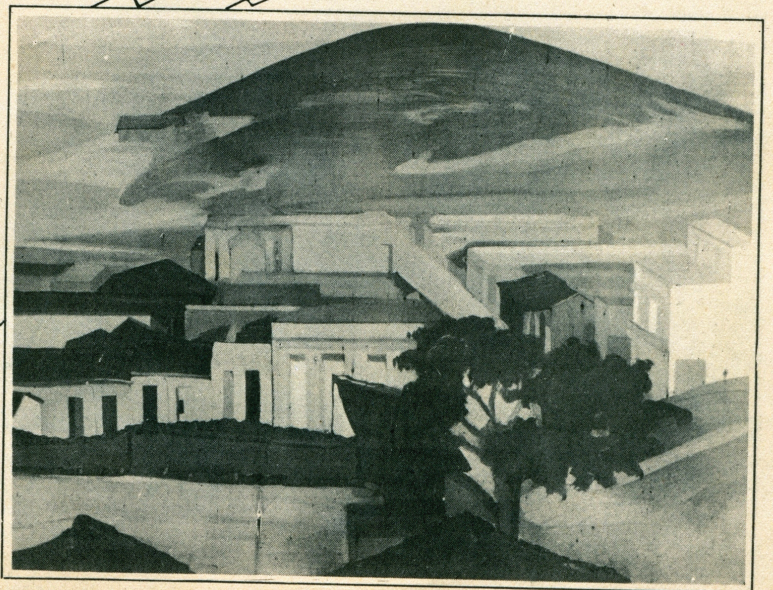


HOMBRE LEYENDO

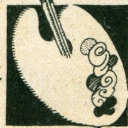


FIGURA

En la Asociación de Pintores y Escultores ofreció el mes pasado una muy interesante exposición de sus últimas obras, el valioso pintor cubano José Segura, obras de las que presentamos en esta página algunas de las más reveladoras del momento actual del artista, "en lucha", según apropiado juicio de Suárez Solís, "su temperamento por desahirse de las garras pedagógicas a que, por disciplina, sometió los primeros impulsos de su imaginación ... artista que busca la manera de encontrarse entre la maraña de sus conocimientos".



PAISAJE CUBANO



(Foto Godknows).



# SEGURA EZQUERRO:

---

## ¿CUBANO O ESPAÑOL?

### *Cuban or Spanish?*

HACE MÁS DE DOS DÉCADAS, EN 1988, SE INAUGURÓ en el Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, una exposición a la cual no se le ha dedicado la atención que merece teniendo en cuenta su importancia y trascendencia. *La Vanguardia. Surgimiento del arte moderno en Cuba*. Curada por dos especialistas del museo: Ramón Vázquez Díaz y José Antonio Navarrete, logró reunir, por primera vez, muchos aspectos del desarrollo del arte moderno en Cuba que quizás estaban a la vista de todos pero pocos habían advertido. La cronología que se preparó para el catálogo todavía es material de consulta para investigadores y estudiantes. En mi caso, como espectador, y no tan conocedor entonces de todo lo relacionado sobre el tema, lo que más llamó mi atención fue la inserción en la muestra, de un artista español que era poco conocido incluso para los críticos y especialistas, tampoco había mucho conocimiento de su vínculo con la aparición y el avance del arte moderno en la Isla: José Segura Ezquerro.

Segura Ezquerro, nacido en la ciudad andaluza de Almería, en 1897, estudió Bellas Artes en su ciudad natal; se graduó en la Real Academia de San Fernando, en Madrid, donde tuvo entre sus profesores al conocido pintor cordobés Julio Romero de Torres. Años después, se trasladó a Francia donde estudia y trabaja en Burdeos, Reims y París, hasta que en 1921, viaja a Cuba con su padre, Eduardo Segura, destacado logopeda, que –dato curioso– fue uno de los introductores de esa especialidad médica en el país.

El pintor permanece en La Habana entre 1921 y 1931, período que pudiéramos denominar como su “primera etapa

IT'S BEEN OVER TWO DECADES, IN 1988, SINCE THE grand opening of an exhibition at the National Museum of Fine Arts, an exhibit that hasn't grabbed all the attention it deserved if we bear in mind its tremendous significance: *Avant-garde. The Emergence of Modern Art in Cuba*.

Curated by two experts from the museum –Ramon Vazquez Diaz and Jose Antonio Navarrete– the exposition managed to round out for the first time ever many aspects of the development of Cuba's modern art that were probably too close at hand and yet they had gone unnoticed. The chronology put together for the catalog is still reference material for researchers and students. In my case, as an spectator who wasn't that much of a connoisseur on that issue at the time, what actually struck my attention was the addition of a Spanish artist who was virtually unknown among critics and experts in the field. There wasn't so much knowledge about his relationship with the emergence and advance of modern art on the island nation. That artist was Jose Segura Ezquerro.

Segura Ezquerro, born in Almeria, Andalusia, in 1897, studied fine arts in his hometown. He graduated from the Real Academia de San Fernando, in Madrid, and among his teachers there were such boldface names as celebrated Cordovan painter Julio Romero de Torres. A few years later he moved in France, studying and working in Bordeaux, Reims and Paris until 1921. In that same year, he traveled to Cuba with his father, Eduardo Segura, an outstanding speech therapist who was curiously one of the introducers of that medical specialty in Cuba.



cubana”, que coincide plenamente con la llamada “década crítica” pues en ella transcurrieron hechos de trascendencia histórica, política y artística que removieron todos los estratos de la sociedad cubana, entre otros: la Protesta de los Trece (1923), la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933) y la Exposición de Arte Nuevo (1927).

Existe escasa información sobre sus primeros cinco años de permanencia en la ciudad. Se conocen entre otros datos, su amistad, con Carlos Enríquez y Víctor Manuel, del cual Segura realizó un retrato; también encontramos su primera exposición personal efectuada en Las Galerías, en 1923.<sup>1</sup> Asimismo, hemos podido apreciar recientemente una serie de dibujos de cabezas de niños (en colecciones españolas), de calidad extraordinaria, fechada entre 1923 y 1925, y que nos dan una idea de su quehacer por estos años.

Más documentada está su experiencia encauzada hacia el trabajo con niños del Instituto Nacional de Sordomudos y Anormales que dirigía precisamente el padre. En julio de 1927 organiza una exposición con los dibujos de éstos en la Asociación de Pintores y Escultores. Para dar una idea del poco reconocimiento a la actividad artística de Segura Ezquerro podemos poner como ejemplo el hecho de que se mencionen a menudo tres exposiciones realizadas en 1927 por: Sicre, en enero; Víctor Manuel, en febrero, y Gattorno, en marzo; que de cierta manera fueron el preámbulo de la emblemática *Exposición de Arte Nuevo*, inaugurada, en mayo de ese mismo año. Sin embargo, casi nunca se menciona la que en junio, presentara el pintor español en el mismo local de Prado no. 44 y que se nos antoja reconocer como una prolongación de las anteriores, tanto desde el punto de vista cronológico como estético. De hecho, tampoco se alude a la presencia de este artista en la *Exposición de Arte*

<sup>1</sup> Víctor Manuel también realizó su primera exposición en 1924, en Las Galerías, comercio perteneciente a los dueños de la tienda El Arte.

Nuevo, donde exhibió tres dibujos y el óleo “La mulatica de la naranja”. Vale la pena detenernos en este aspecto de nuestra “asonada vanguardista” para reconocer que esta exposición que siempre se presenta como de arte cubano estuvo adelantada a su tiempo en cuanto al tema de la “globalización”, ya que además del español que nos ocupa, estuvieron incluidos: la norteamericana Alice Neel –esposa de Carlos Enríquez–; Adja Yunkers, letón, residente por entonces en La Habana; Luis López Méndez, artista venezolano que trabajó algunos años en la capital cubana, y la mexicana Rebeca Peinck de Rosado.

El caso de Segura Ezquerro llama la atención porque no fue ignorado de ningún modo por la prensa cubana de la época sino, por el contrario, alcanzó amplia divulgación por parte de revistas de gran circulación e influencia como *Social* y *Carteles*, incluso se le trataba en algunos textos como “pintor cubano”. Jorge Mañach escribió “ha sabido nuestro pintor –porque Segura es nuestro de hechura, a despecho de su nacimiento español– aprovechar y comprender la lección moderna”. Mientras tanto, unos años después, Juan J. Remos afirmaba “cuando se escriba la historia de la pintura en Cuba el nombre de Segura Ezquerro no podrá faltar en ella”. Lamentablemente a muchos se les ha olvidado o han relegado a un segundo plano la presencia de este artista y, lo que es peor, hasta ahora tampoco se ha escrito la historia del arte cubano.

Antes de marchar a España en 1931, incitado por la instauración de la República, inaugura otra muestra en la Asociación de Pintores y Escultores, en 1929, con gran atención por parte de la prensa, por lo que podemos imaginar que antes de su partida era un pintor reconocido en los medios artísticos de La Habana. A pesar de su permanencia en Madrid hemos encontrado recortes de prensa y catálogos de exposiciones que corroboran que, en ningún momento entre 1931 y 1939 se desvinculó de su patria adoptiva.

Al finalizar la Guerra Civil Española, retorna a Cuba, ahora definitivamente. Nunca regresaría a su país natal. Su permanencia de ocho años en la capital española, durante la cual presentaría dos exposiciones en 1931 y 1934, por invitación del Círculo de Bellas Artes, en Madrid, no parece haber contribuido demasiado a la evolución de su arte, por el contrario, encontramos evidencias de estancamiento, al menos ésta es mi impresión. Si comparamos las obras de Segura de ese período con la de los “cubanos en París” notaremos las diferencias; mientras la obra del español denota una reafirmación de las características académicas aunque con una tendencia, en sus paisajes, a mostrar cierta nota primitivista de filiación modernista, los cubanos profundizan más en las enseñanzas que París les había revelado y que rápidamente habían asimilado. Esto no significa de ningún modo que Segura no haya realizado durante su “etapa española”, obras de gran calidad como su “Autorretrato”, “Andaluza de blanco” y algunas escenas de La Habana.

En especial el “Autorretrato”, poco después de su arribo a España, reafirma su afición a realizarlos en diferentes etapas de su vida desde la juventud hasta su vejez transcurrida en una barriada de Marianao. El que reproducimos en estas páginas fue hecho posiblemente alrededor de 1931, y asombra la calidad del dibujo y la desafiante ejecución. “Su filiación modernista es evidente y la elección del fondo, el color, la pincelada y composición lo acreditan como una de sus mejores creaciones”.<sup>2</sup>

A su regreso a La Habana, el arte cubano no es el mismo que había dejado atrás cuando partió hacia España. Algunos llamados “modernos” entonces, ahora eran decididamente “académicos”; a la generación del 27 se le habían sumado otros pintores y escultores, y a partir de la II Exposición Nacional de Pintura y Escultura “se hace notar una

<sup>2</sup> D. Martínez: “Un coleccionista encuentra en Madrid un autorretrato de Segura Ezquerro”. *Elalmería*, Almería, jul. 4, 2010.

The painter stayed in Havana from 1921 to 1931, a period that can be labeled as his “early Cuban stage”, that coincided fully with the so-called “critical decade” that was marked by significant historic, political and artistic developments that shook the grounds of the Cuban society, such as The Protest of the Thirteen (1923), the Gerardo Machado dictatorship (1925-1933) and the *New Art Exposition* (1927).

There's scarce information on his first five years in the city. Some data are known, like his friendship with Carlos Enriquez and Victor Manuel –Segura painted a portrait of the latter. There's also evidence of his first individual exhibition held at Las Galerías back in 1923.<sup>1</sup> At the same time, we have recently watched a series of drawings

<sup>1</sup> Victor Manuel also rolled out his first exhibition in 1924 at Las Galerías, a store run by the owners of El Arte.

portraying children's heads –in Spanish collections– of extraordinary quality and dated between 1923 and 1925 that paint a pretty clear picture of his going through all those years.

There's better documentation on his experiences in working with kids at the National Institute of Hearing Impaired and Abnormal Children run by his father. In July 1927, he planned an exhibit with drawings of those infants at the Painter & Sculptor Association.

To size up how little recognition Segura Ezquerro's artistic activities actually have, we can mention the fact that his name is mentioned in three different exhibitions held in 1927: Sicre in January; Victor Manuel in February, and Gattorno in March. In a way, that trio of events was in a way the threshold to the emblematic *New Art Exposition* opened in May of that same year. However, the exhibit the Spanish painter held in June

in the same locale of Prado 44 is hardly ever mentioned. And we just want to recognize that particular event as an extension of the other three from both a chronological and an esthetic standpoint. As a matter of fact, no mention to the artist's presence in the New Art Exposition is made either, even though he came up there with three drawings and an oil entitled “The Little Brown Girl and the Orange”. It's worthwhile to pause for a minute in this issue of our “avant-garde onslaught” to recognize that this exposition that has always been labeled as an exhibit of Cuban art was way ahead at that time to today's globalization issue because in addition to this Spanish artist, there were other creators, like America's Alice Neel – Carlos Enriquez's wife– Latvia's Adja Yunkers, who was living in Havana at that time; Venezuela's Luis Lopez Mendez, who worked in the Cuban capital for a few years, and Mexico's Rebeca Peinck de Rosado.

The case of Segura Ezquerro is twice as much eye-popping because he wasn't ignored at all by the Cuban press at the time. On the contrary, he basked in the media limelight and his work was hyped in major art magazines, like *Social y Carteles*, and even in some texts he was referred to as “a Cuban painter.” Jorge Mañach wrote: “our painter has managed –because Segura is ours regardless of his Spanish origin– to cash in on and cotton to the modern lesson.” A few years later, Juan J. Remos said: “when the history of Cuban painting is written one of these days, the name of Segura Ezquerro must be mentioned.” Unfortunately, many along the way have forgotten or have just put this artist on the back burner. What's worst, the history of Cuban painting hasn't been written yet.

Before leaving for Spain in 1931, egged on by the inauguration of the Republic, he opened just another exhibition at the Painter & Sculptor Association in

*Andaluza de blanco*, ca. 1930 / Óleo sobre tela / Oil on cloth / 97 x 84 cm





pléyade de artistas que, por encima de las disensiones circunstanciales, se nos revela hoy claramente como continuadora, desde sus poéticas individuales, de los postulados que enarbolara la 'generación del 27'".<sup>3</sup> Segura se aísla, se desvincula tanto de la vanguardia como de los representantes más liberales de la Academia. Se dedica al retrato, pero nunca más con la frescura que había caracterizado su elaboración con anterioridad; sus paisajes del Bosque de La Habana y las escenas callejeras de La Habana, perdieron la espontaneidad que había evidenciado en sus obras tempranas. Se mantuvo activo hasta su muerte ocurrida en 1963. Entre esta fecha y el año 2000, el nombre y la obra de Segura casi se borra de nuestro medio, si no fuera por la mencionada exposición de 1988. En el cambio de siglo aparecen obras de Segura, de su familia cubana; y se organizan exposiciones que lo dan a conocer a varias generaciones, una de las muestras organizada por el Centro Cultural de España, titulada *José Segura Ezquerro* se inauguró en marzo del 2000 y reunió un conjunto de 32 dibujos y óleos fechados entre 1930 y 1962.

El Museo Nacional de Bellas Artes, después de su reapertura en el año 2001, incluyó tres obras del artista en sus Salas Cubanas, ampliadas y renovadas. Se rectificaba una ausencia injustificada, mucho más después de que la muestra *La Vanguardia...*, había señalado la indiscutible presencia de Segura Ezquerro en el movimiento moderno del arte cubano. ■■■■■

<sup>3</sup> *La Vanguardia. Surgimiento del arte moderno en Cuba*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana (diciembre, 1988-febrero, 1989).



110

Retrato  
JOSÉ SEGURA EZQUERRO

tinta/papel

FIRMADO: J Segura Ezquerro  
Habana 1928

Retrato, 1928 / Tinta sobre papel / Ink on paper

1929, that equally grabbed plenty of media hype. We can therefore imagine that before his departure Segura was a celebrated artist in Havana. Despite his stay in Madrid, we have chanced upon newspaper clippings and exposition catalogs that bear out that in no time between 1931 and 1939 he broke away from his adoptive homeland.

At the end of the Spanish Civil War, he returned to Cuba, this time around definitely. He never ever went back to his homeland. His eight-year stay in the Spanish capital –he unveiled a couple of exhibits there between 1931 and 1934 at the request of the Circle of Fine Arts in Madrid– didn't seem to have contributed so much to the evolution of his art. On the contrary, there's clear evidence that he kind of bogged down –at least that's how I see it. If we compare Segura's work in that period of time with the one of "Cubans in Paris", we'll surely notice the differences. While the Spaniard's work shows a reaffirmation of his academic characteristics –though as a landscapist he sort of put a modern-oriented primitive spin on his paintings– the "Cubans" went deeper into the teachings that Paris had revealed for all of them and that they had quickly assimilated. In no way this means that Segura didn't come up with top-quality artworks during his "Spanish period"; his *Self-Portrait*, the *Andalusian Woman in White* and some Havana scenes are good cases in point.

Especially his *Self-Portrait*, painted little after his arrival in Spain, underscores his fondness to make them in different stages of his lifetime, from his youth to his old age in the neighborhood of Marianao. The one printed in this issue was possibly painted in 1931 and the quality of the drawing is simply amazing, let alone its bold execution. "His modernist affiliation is crystal clear, and so is the selection of the backdrop, the color, the paint-brush touch and the composition that no doubt make this drawing one of his finest creations."<sup>2</sup>

<sup>2</sup> D. Martínez: "A collector finds a Segura Ezquerro self-portrait in Madrid". *Elalmeria*, Almería, July 4, 2010.

Upon his return to Havana, the Cuban art was not the same he'd left behind when he'd returned to Spain. Some called "modern" at that time were now staunch "academics". Other painters and sculptors had joined the generation of 1927, and in the wake of the Second National Exposition of Painting and Sculpture "an array of artists who, beyond the circumstantial dimensions, come to us as a clear-cut continuation –from their own individual poetics– of the postulates of the Generation of 1927, is easily made out."<sup>3</sup> Segura isolated himself, he broke away so distantly from both the avant-garde and the most liberal representatives of the Academy. He started working solely on portraits, but never again with that freshness that has marked his early works. His landscapes of the Havana Forest and the street scenes of Havana lost their spontaneity of their early going. He remained active until his death in 1963. Between that date and the year 2000, Segura's name and work was nearly rubbed out lest the above-mentioned exhibit held in 1988. At the turn of the century, Segura's artworks began popping up from his Cuban family and a number of exhibits are planned to eventually put him on the map for several generations. One of those exhibitions was held at the Spain Cultural Center and was entitled *Jose Segura Ezquerro*. It opened in March 2000 and culled 32 drawings and oils dated between 1930 and 1962.

Following its grand reopening in 2001, the National Museum of Fine Arts included three works from the artist in its renovated and enhanced Cuban Art Halls. An unjustified absence had been mended, especially after the *Avant-garde* exhibition has pointed out the undisputed presence of Segura Ezquerro in the modern movement of the Cuban arts. ■■■■■

<sup>3</sup> *Avant-garde. Emergence of Modern Art in Cuba*, National Museum of Fine Arts, Havana (Dec. 1988-Feb. 1989)

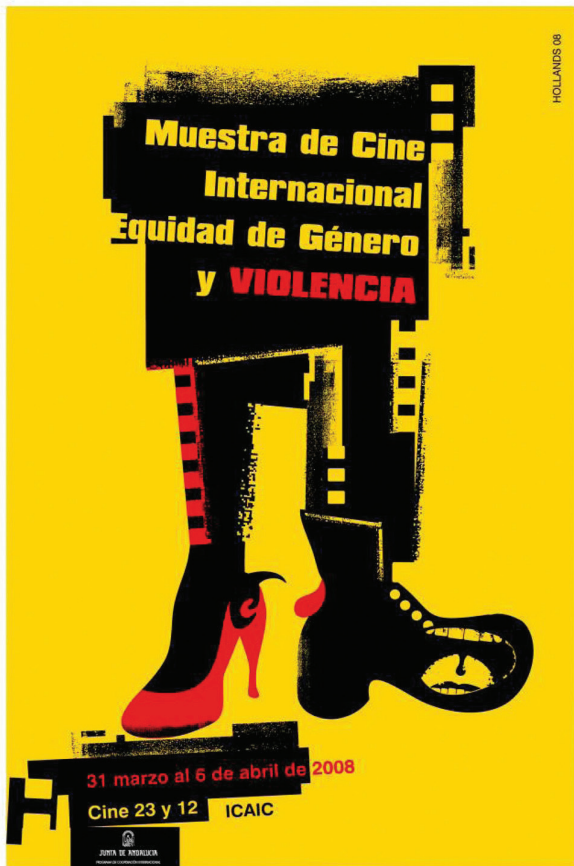


Autorretrato, ca. 1931 / Óleo sobre tela  
Oil on canvas / 120 x 80 cm



**MICHELLE MIYARES HOLLANDS**

Michele Miyares Hollands / Serigrafía / Serigraph / 51 x 76 cm / Muestra de Cine Internacional Equidad y Violencia de Género / Exhibit of International Film, Genre Equity and Violence / ICAIC, 2008



**LAURA LLÓPIZ**

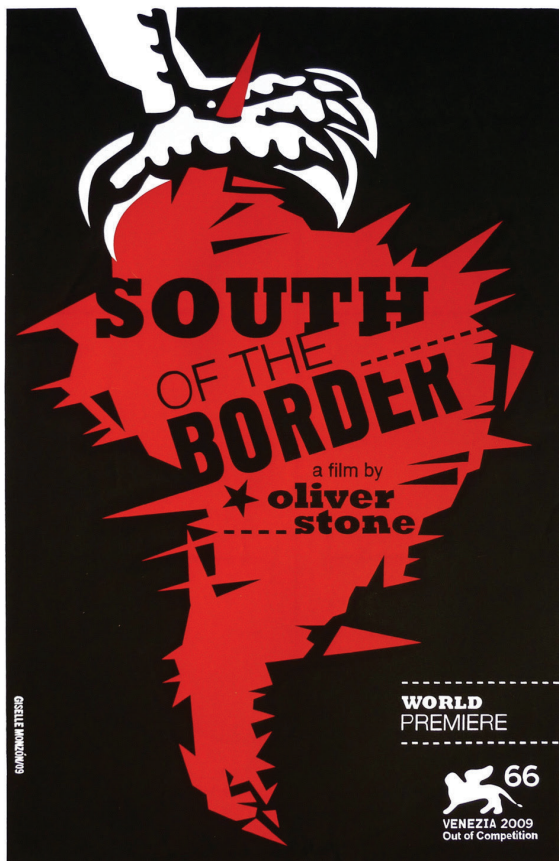
*El amor lo conquista todo*, 2006 / Impresión digital / Digital printing / 60 x 90 cm / Proyecto expositivo Sharing Dreams / Sharing Dreams exhibition project / Centro Cultural "Pablo de la Torriente Brau" y Center for Cross-Cultural Design (AIGA)



**El cartel de promoción cultural cubano** de estos tiempos ha alcanzado un fortalecimiento y maduración perceptibles, gracias al impulso que le han otorgado (diseñadores, especialistas, historiadores e instituciones) a esta disciplina del diseño gráfico cuya tradición es indiscutible y singular en el país. Un rejuvenecimiento bienaventurado, con marcada vitalidad en los últimos años de la primera década del nuevo milenio.

El trabajo desarrollado por las diseñadoras: Giselle Monzón, Michelle Miyares Hollands y Laura Llópez, se inserta dentro de ese quehacer creativo que ha venido cimentando un número mucho más amplio de cartelistas, quienes también han apostado por los recursos estéticos y conceptuales que les ofrece el cartel como material creativo/funcional/promocional.

GISELLE MONZÓN  
South of the Border, 2009 / Serigrafía  
Serigraph / 51 x 76 cm



Graduadas de Diseño Informacional del Instituto Superior de Diseño (ISDI), Monzón (2002), Hollands (2002) y Laura Llópiz (2000), han incursionado y crecido en esta dinámica de nueva apertura. Sus obras poseen claras diferencias, sin embargo se orientan con relativa autonomía formal y lingüística, permitiéndoles mayores posibilidades de abordaje. De manera que las delimitaciones contextuales y la estructura gráfica manejadas, se interconectan con lenguajes artísticos que rebasan el campo de las artes plásticas, aunque las incluye y mezcla. Las temáticas interpretadas se circunscriben fundamentalmente a eventos culturales que van desde exposiciones, presentaciones de películas, documentales y libros, hasta festivales de diversa naturaleza. En su mayoría constituyen documentos testimoniales de la memoria histórica y visual de estos proyectos. En las diversas piezas se puede dilucidar una avenencia de intereses técnicos y artísticos —pintura, fotografía, tipografía,

composición, ilustración, publicidad, teatro, danza, cine, etc.— que serán los promotores de la expansión del cartel en el espacio, no ya urbano, sino expositivo.<sup>1</sup>

Monzón tiene un acercamiento constructivo con el arte experimental, debido a la estrategia que ha efectuado en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV), de La Habana. Implementar la imagen de exposiciones con este perfil, figura el gancho perfecto para explorar con agudeza las necesidades de expresión y diálogo de los artistas. Su aporte para la producción cartelística ha sido objetivo; las soluciones gráficas, por lo general, fungen de forma independiente a la visualidad del proyecto. Apunta sin miedo aparente. Desafía y

<sup>1</sup> El cartel en Cuba, por circunstancias económicas y sociales ajenas a los intereses de los propios diseñadores, organizadores y promotores, ha sido cada vez más desplazado de la calle, condición que ha privilegiado su exhibición en galerías y centros culturales.

DAYMÍ COLL

COORDINADOR PEPE MENÉNDEZ

# 3

## cartelistas cubanas

dinamiza con sus propuestas la concepción de las exhibiciones llevadas a cabo por la institución.

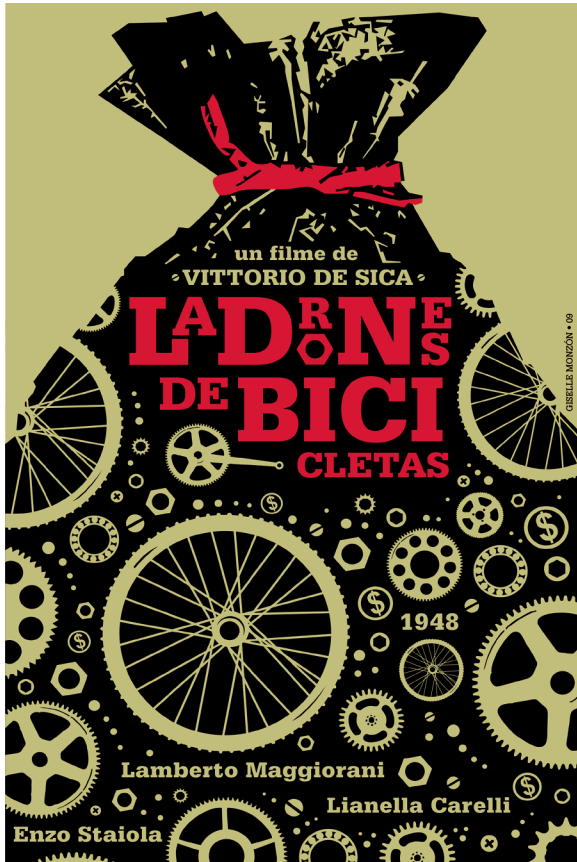
Por su parte, los carteles de Hollands son exquisitos. La imagen, la tipografía, los elementos usados dan la impresión de que no acaban las ideas, los regodeos en torno a un tópico, una trama, un título o motivo. La poética que desdobra es más barroca. Sus agradecidos carteles resultan inquietantes y provocadores, sobre todo los realizados para el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Llópiz prefiere la síntesis, con influencias hacia lo minimal y concreto. Las apreciaciones en torno al discurso planteado suelen ser sucintas y claras. Irrumpe con una solución y la termina, apuesta por la belleza y una sutileza sintomática en la que ciñe al espectador. Su labor como diseñadora de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) le ha concedido la oportunidad de ofrecer una identidad coherente con los intereses de la organización.

La especial armonía de la producción de estas mujeres cartelistas, su talento y sensibilidad, han constituido los motivos del reconocimiento adquiridos no sólo en el país sino internacionalmente. Sus interpretaciones, caracterizadas por la originalidad, el reciclaje, la apropiación, la mixtura, le estampan a sus obras signos de una heterogeneidad fascinante, que refuerzan la convivencia de múltiples corrientes creativas en función del soporte.



**GISELLE MONZÓN**

*Ladrones de bicicletas*, 2010 / Homenaje al 50 Aniversario de la Cinemateca de Cuba / Homage to the 50th anniversary of Cuba's Film Library / ICAIC



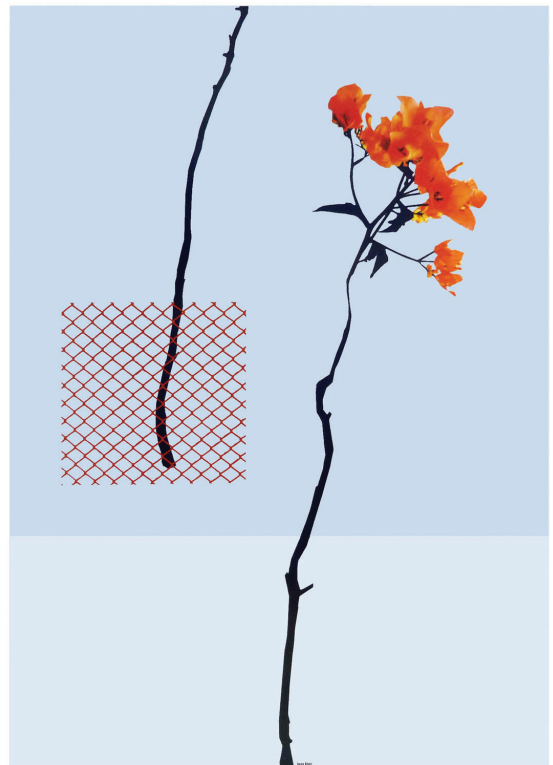
**MICHELLE MIYARES HOLLANDS**

*Las reinas del trópico*, 2009 / Serigrafía / Serigraph / 51 x 76 cm ICAIC



**LAURA LLÓPIZ**

*Voces en Libertad*, 2010 / Impresión digital / Digital printing / 60 x 90 cm / XI Bienal Internacional del Cartel en México



**Cuba's cultural and promotional posters** of today have both come of age and strengthened in a visible fashion, thanks to the leg up given by designers, experts, historians and institutions to this discipline of the graphic arts of undisputed and peculiar tradition in the country. A blessed rejuvenation with clear-cut vitality seen in recent years and into the new millennium.

The work designed by designers Giselle Monzon, Michelle Miyares Hollands and Laura Llopiz is part of a daily going that has been laying the foundations for a larger bunch of poster makers who have no doubt clung to the esthetic and conceptual resources posters have to offer as their creative/functional/promotional materials of choice.

Graduated with degrees in Informational Design at the Higher Institute of Design (ISDI), Monzon (class of 2002), Hollands (2002) and Laura Llopiz (2000) have tried their hands at and grown in this new opening scenario. Their works can be easily singled out, however they all look to a relative formal and linguistic autonomy that puts wider possibilities on their fingertips. Thus, the contextual limitations and the graphic structure used by them are intertwined in artistic languages that move on beyond the plastic arts—though they are also included and blended. Their themes are basically likened to cultural events ranging from exhibits, movie and documentary presentations to books and a number of different festivals. They are mostly testimonial documents of these projects' historic and visual memory. Their different pieces let us peek into a community of technical and artistic interests—painting, photography, typography, composition, illustration, publicity, performing arts, dancing, cinema and the like— that will be the promoters of the poster expansion into space, not an urban space but an expositional one.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Posters in Cuba, due to economic and social circumstances completely alien to the best interests of designers, organizers and promoters, have been increasingly pushed out of the streets, a situation that favors its exhibition in both galleries and cultural centers.

Monzon makes a constructive approach to experimental art due to the strategy he has conducted at the Center for Visual Art Development (CDAV) in Havana. Implementing the image of exhibits from this profile is no doubt the perfect hook to accurately delve into the artists' needs for both expression and dialogue. Her contribution to the making of posters has been her objective; the graphic solutions are independent to the visualization of the project as a whole. She points fingers without apparent fear. She challenges and energizes everything with her proposals; she tackles the conception of exhibits as executed by the institutions.

For her part, Hollands' posters are exquisite. The image, the typography, the elements used in the printing process that never kill the ideas, the gloating of the topics, the framework, the chapters, the motifs. The poetics unfold in a more baroque fashion. Her posters are by far gripping and piquing, especially the ones she's been commissioned for the Cuban Institute of Filmmaking Art and Industry (ICAIC). Llopiz, in turn, prefers synthesis marked by minimal and concrete influences. Her appreciations on the discourse are usually succinct and clear. She storms in with a solution and she takes it all the way to the end; she relies on beauty and a symptomatic subtleness that captures the eye of the beholder. Her work as a designer for the Cuban League of Writers and Artists (UNEAC) has given her the opportunity to paint a coherent identity that is not at odds with the organization's best interest.

The special harmony of these women's productions as poster makers, their talent and sensitivity, have been the reasons of their recognition not only in their own turf, but also overseas. Their interpretations—characterized by originality, recycling, appropriation and mixtures— stamp signs of fascinating heterogeneity on their artworks that eventually buttress the coexistence of multiple creative currents in keeping with the materials they use.

# 3

## Cuban Poster Artists



*A universe in the palm of your hand\*  
and the testimony of fatality*

# **luis gómez**

**un universo en la cuenca de tu mano\*  
y el testimonio de la fatalidad**

LIANA RÍO



LUIS GÓMEZ ARMENTEROS OCUPA UN LUGAR DESTACADO en el arte cubano de vanguardia. Posee una dimensión que lo sitúa entre las propuestas de Juan Francisco Elso (La Habana, 1956-México, 1988), en los inicios, y determinados vínculos con la poética de Joseph Beuys (Krefeld, 1921-Düsseldorf, 1986), en los últimos años; todo con una genuina proyección, llena de pesar e ironía, que se desborda en el saludable recurso de la experimentación y su tenaz convicción en lo que hace.

A pesar de emerger a finales de los ochenta se mantiene ajeno a la implacable crítica impulsada por el arte cubano de esos años, al estar mucho más cercano a los planteamientos del grupo Volumen I (1981), y encontrarse inmerso en la cosmovisión individual que lo distingue.

La introspección emotiva (con basamento conceptual) caracteriza la primera etapa de su trabajo –donde se vuelca sobre sí, y sobre los problemas del ser humano como parte integrante del mundo. Luego, a partir de 1998, irá cediendo terreno a los cuestionamientos del arte y su consumo.

Alcanza una madurez inusitada en 1991, año de su graduación en el Instituto Superior de Arte y de la primera muestra

---

\* Expresión del artista, en entrevista realizada por Erena Hernández (“El tramposo Luis”), publicada en el catálogo de la exposición *Arenas movedizas*, 1995.

[Non site, 2009 / Instalación in situ. 12 archivos del centro de información del CDAV. Contiene toda la información recogida sobre artistas cubanos por 20 años / 12 files hailing from the CDAV. They contain all the information collected on Cuban artists from the 1920s / La Habana, Cuba](#)

LUIS GOMEZ ARMENTEROS OCCUPIES ONE OF THE TOP positions in the Cuban Vanguard Art. He has a dimension that places him between the proposals made by Juan Francisco Elso (Havana, 1956-Mexico, 1988) and, during the latest years, certain links with the poetics of Joseph Beuys (Krefeld, 1921-Düsseldorf, 1986); all with a genuine projection, full of sorrow and irony, which overflows on the healthy resource of experiment and his persistent conviction on what he does.

Despite the fact it popped up in the late 1980s, it stays away from the ruthless critic driven by Cuban art in these years by being closer to the approach of Volume I Group (1981) and by being deep down inside the individual cosmo-vision that singles him out.

Emotional introspection (with conceptual basis) identifies the first stage of his work, where he turns over himself and over the issues of human beings as integral part of the world. Later on, as of 1998, he will give some space to the questioning of Art and its consumption.

He reaches an unusual maturity in 1991, year of his graduation at the Higher Institute of Arts and of his first personal exhibition. During his development, Luis has been looking into drawing, sculpture, installation, photography, and video projection and even some sort of plastic arts together with some inquiries in the net, more recently.

His relationship with Elso Padilla is mostly focused on the use of materials as conveyers of a sacred load, in the way Afro-Cuban religions do, but also the energy of his symbols convinced that the importance of myths and believes resides in what we do with them and in the conjunction between human existence and Cosmic Structures.

He differs from Elso in some aspects. In Luis Gomez, art is a means to apprehend the universe, to act and protect himself from all evils, from the daily drama, from pain.

He himself says: “Elso concentrated on Latin American spirituality; I am more concerned about something more comprehensive, more focused on ontology, the emphasis on the existential”.<sup>1</sup>

The warrior of Gomez is more focused on universal symbols; Celts, Africans, Americans, Buddhists; that is to say, coincidental codes in a holistic concept of the world. His art is conceived as experience, learning and protection

---

\* The artist in his own words during an interview with Erena Hernandez (Dirty Luis) published on the Quicksand exhibition's catalog, 1995.

<sup>1</sup> In interview to the artist made by Dennys Matos.



personal. Durante su desarrollo, Luis ha ido irrumpiendo en el dibujo, la escultura, la instalación, la fotografía y el video-proyección, e incluso en cierta especie de acción plástica junto a incursiones en la red, más recientemente.

Su relación con Elso Padilla se concentra, sobre todo, en la utilización del material como portador de carga sagrada, a la manera de las religiones afro-cubanas, pero también en la energía de sus símbolos, en la convicción de que la importancia de los mitos y creencias reside en lo que hagamos con ellos, y en la conjunción entre la existencia humana y las estructuras cósmicas.

Difiere de Elso en algunas cosas. En Luis Gómez el arte es el recurso para aprehender el universo, actuar y protegerse así de todos los males, del drama cotidiano, del dolor. Él mismo nos dice: “Elso se centraba en la espiritualidad latinoamericana, a mí me preocupa algo más abarcador, más hacia lo ontológico, el énfasis en lo existencial”.<sup>1</sup>

El Guerrero de Gómez está más concentrado en símbolos universales: celtas, africanos, americanos, budistas; en definitiva, códigos coincidentes en una concepción holística del mundo. Es el suyo un arte concebido como experiencia, aprendizaje y salvaguarda, donde pretende captar el alma de cada cosa a través de la esencia y no de la anécdota. Luis tomará todo lo de carácter religioso, místico y antroposófico afín a su personalidad.

La primera lección de sí la encontramos en los dibujos iniciales. Un año antes de su graduación en la Escuela San Alejandro, en 1987, aparecen ya emblemas que descubren sus intereses primordiales: la cruz, el mandala, los remolinos, los personajes con banderas incrustadas en el cuerpo. Son alegorías íntimas desplegadas en las series de dibujos tituladas *Nueve presagios de lo negro* (1987); *Estructuras similares* (1991); *Los 7 signos vitales* (1991), y *Sangre sobre cenizas* (1992), donde

muestra un lenguaje expresionista con tintes abstractos, el mínimo de recursos y la evidente prioridad del mensaje. Estos emblemas serán retomados en obras posteriores, a veces rebasando el soporte tradicional para invadir directamente los muros de la sala de exposición, con una concordancia impecable entre el sentido de las piezas y su ubicación; desde *Visión del dolor* (1991) hasta la antología *Close captions* (2003), ambas en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

Instalaciones memorables del inicio son “Los ojos que ven” (1991), “El rey del dolor” (1991), “El herrero, el alquimista, el creador” (1991), “La invención natural” (1992), “Los guardianes del umbral” (1992), “El secreto nombre de Dios” (1994), “El objeto espiritual” (1994) y “El amor es un templo” (1994), en las cuales la emoción y la sugerencia aparecen en primer plano para hablarnos de la creación como sacrificio, de la penitencia y la tortura, del amor, de Lo Innombrable, de la muerte y del privilegio de saber, entre otras muchas sublimes evocaciones. Convencido de que “sólo se puede animar lo que se ha creado mediante la transmisión de la propia vida, con sangre y lágrimas”.<sup>2</sup> Es, como toda la producción de estos años, un homenaje a Elso.

Con la exposición *Arenas movedizas* (1995) mantiene los mismos presupuestos, apunta hacia la verdadera naturaleza y eficacia del conocimiento e incluye, por primera vez, una fotografía manipulada de Juan Carlos Alom, que anuncia su interés por ese medio expresivo. (La foto de Juan Carlos la situó detrás de la escultura de igual título como complementación.)

Y la Sabiduría –otro elemento de peso en su producción– se presenta en el conjunto de libros titulado *Bad Foundation* (1995) como desconfianza en un conocimiento instaurado académicamente para enfrentar las vicisitudes; en lo sucesivo, lo planteará necesaria y so-

cráticamente, como experiencia introspectiva en “Templo interior” (1998), y junto a la referencia simbólica de la luz en “Sol digerido” (1997), “Desierto” (1998) y, de manera colateral, en otras piezas.

En 1996 realiza otra muestra mínima y conceptual: “Poder, espíritu y fortuna (Sístole y Diástole)”, un despliegue de alegorías y espiritualidad en el cual introducirá el sonido real como elemento primordial del mensaje: otro dispositivo que toma un plano preponderante en la última etapa de sus obras posteriores, pues en su conformación llega a utilizar música creada por otros o por sí mismo.

Aquí se trata del sonido fuerte y recurrente de un martillo que, accionado por medio de la electricidad, golpea una plancha de metal recostada a una de las paredes del recinto, y a partir de un detalle del título remite a la contracción-relajación de los latidos del corazón. Con la connotación sagrada del vino y el ruido del martillo hiriendo nuestras sienas, lo sensorial –palpado además ahora auditivamente– ha ganado el papel protagónico en esta obra-exposición, en plena concordancia con los conceptos de su enunciado –“Poder, espíritu y fortuna (Sístole y Diástole)”–, y con aquella convicción, citada antes, que predicaba transmitir la vida con sangre y lágrimas, como única manera de animar lo creado.

Al igual que en “Poder, espíritu y fortuna...”, el elemento sonido reaparecerá también tormentoso en la obra-exposición titulada *Susurro* (1998), que sólo tendrá una concordancia con el tenue dibujo de un camino bordeado por columnas, a la manera de un túnel que va estrechándose hasta perderse en la pared de la sala de exposición, como si nos condujera a descubrir un secreto en lo más profundo de nuestra alma; otra poética distinción cognoscitiva.

En 1998, sin abandonar su “lastre existencial”, Luis comienza a examinar la esencia del arte. Con la pieza “Quiet Room” propone una visión menos ajustada de los sucesos migratorios en sí,

<sup>1</sup> En entrevista realizada al artista por Denny Matos.

<sup>2</sup> Ídem.



Ex, XIV, XV, 21, 22

De la serie (From the series) *Mil días de lluvia* (Ex, XIV, XV, 21, 22), 2000 / Foto color  
Color photo / 200 cm x 125 cm / Col. Museo Nacional de Bellas Artes / La Habana, Cuba

where he intends to capture the soul of each single thing through the essence and not through the anecdote. Luis will take all religious, mystical and anthrop physics elements that are in line with his personality.

The first lesson of himself can be found in his initial drawings. One year before his graduation at San Alejandro School, in 1987, there are already some icons that uncover his main interests: the cross, the mandala, the swirls, the characters with flags embedded in their bodies. They are intimate allegories shown in the series of drawings named: *Nine Premonitions about the Black* (1987); *Similar Structures* (1991); *The 7 Vital Signs* (1991), and *Blood on Ashes* (1992), where he displays an expressionist language with some abstract touch, a minimum use of resources and an obvious priority to the message. These icons will be retaken in subsequent works, sometimes exceeding the traditional support to invade, directly, the walls of the exhibition room with an impeccable coherence between the sense of the piece

and its positioning; from *Vision of Pain* (1991) up to the anthology *Close captions* (2003), both shown at the Visual Arts Development Center.

Memorable Installations from the beginnings are: "Eyes that See" (1991), "The King of Pain" (1991), "The Blacksmith, the Alchemist, the Creator" (1991), "Natural Invention" (1992), "The Guardians of the Threshold" (1992), "The Secret Name of God" (1994), "The Spiritual Object" (1994) and "Love is a Temple" (1994), in which emotions and suggestions are brought to the foreground to tell us about creation as a sacrifice, about penitence and torture, love, the unspeakable, death and the privilege of knowledge, among other sublime evocations. Convinced that "you can only animate what has been created through the transmission of your own life, with blood and tears"<sup>2</sup>. This is, like all the production of these years, a tribute to Elso.

<sup>2</sup> Idem.

With the exhibition *Quicksand* (1995), he keeps the same principles, pointing to the true nature and effectiveness of knowledge and includes, for the first time, a photographic montage of Juan Carlos Alom, which announces his interest in this way of expression. (The photo of Juan Carlos was placed behind the sculpture of the same name as a complement.)

And Wisdom—another significant element of his production— is present in the group of books entitled "Bad Foundation" (1995) as a lack of confidence in a knowledge that has been academically obtained to face the problems. From this moment on, he will state it necessarily and socratically, as introspective experience in "Inner Temple" (1998), and together with the symbolic reference of the light in "Digested Sun" (1997), "Desert" (1998) and, collaterally, in other pieces.





Nadie escucha/videoweb/Luís Gómez/La Habana/2005

un cuestionamiento a la manera de abordar esos hechos por muchos artistas cubanos del momento. Una ballena, de impecable factura y gran tamaño, permitió la introducción de personas en su interior, e incitó las más variadas interpretaciones sobre el viaje, a través de posibles referencias literarias de Jónás, Moby Dick o Pinocho.

Después de esta efímera e inolvidable instalación comienza su incursión por la fotografía, e inmediatamente por el video-proyección, durante 1999. Se fortalecerán entonces las sensaciones a través de recursos tecnológicos más eficaces y, a su vez, de la música cual puro sentimiento para enarbolar viejas obsesiones, desarrollar criterios sobre el arte y confirmar nuevamente su proyección introspectiva.

Así, con las fotos semiabstractas y de gran formato tituladas *Mil días de lluvia*, concebidas ese año y ubicadas en la sala del Centro de Arte Contemporáneo "Wifredo Lam" de La Habana,

en 2000, transparenta la nostalgia que embarga al artista en ese momento, se desmaterializa completamente su obra y se abren las puertas hacia el video. La añoranza se concreta de nuevo en el fragmento de una canción, y nos brinda este sugerente conjunto enlazado a los intereses expresados sobre el medio desde 1995, es decir, la fotografía vista como otra realidad: la interior.

Con la serie *Mil días...* se especifica aún más su indagación sobre el arte, una búsqueda que se irá agriando progresivamente, al descubrir determinados discursos y realidades en "Vida solitaria" (2005), "*Letra muerta*" (2008), "Gestalt" (2008), "Caucásico" (2009) y "Non site" (2010) y acciones y exposiciones como *Argot* (2005), que refuerzan su concepción beuysiana sobre la creatividad como redefinición de las formas ya caducas, para fomentar vida, y como esencia de la libertad. Se trata de obras vinculadas indiscutiblemente al artista alemán, un ácido crítico a la institución Arte, creador de

contraimágenes reflexivas e insinuaciones contradictorias mediante las cuales denunció el alejamiento de dicha praxis de las necesidades del ser humano. La pieza "7 000 robles", fragmento de la serie fotográfica *Mil días de lluvia* es una clara referencia a la acción realizada por Beuys en Documenta Kassel.

*Mil días...* son detalles magnificados que llevan a primer plano las sensaciones, para brindar una concepción opuesta a la foto como documentación; esto último algo que continuará *in crescendo* con las fotos de las figuras ubicadas a la entrada del Capitolio, pertenecientes al conjunto *Poltergeist* (2008), al jugar con la magnitud y simbolismo de las mismas, el espacio público donde están presentes, y el concepto de fotografía tradicional, hasta llegar al sarcasmo inducido por el título germano que significa algo así como: ruidos producidos por fantasmas malignos.

Casi a la par de *Mil días...* comienza a

In 1996 he makes another minimal and conceptual exhibition: *Power, Spirit and Fortune (Systole and Diastole)*, a profusion of allegories and spirituality in which he will introduce the sound as a main element of the message to be conveyed: another device that takes a prevailing position during the last stage of his subsequent works as he uses music composed by others and by himself.

Here it is about the recurrent and strong sound of a hammer that, operated by electricity, hits a metal sheet leaned on one of the walls of the room and, based on a detail from the title; it sends you through the contraction-relaxation movement of the heart muscle. With the sacred connotation of wine and the sound of the hammer hurting our temples; the sensory- now felt also through the ears- has gained the main role of this play-exhibition, in total agreement with the concepts of his statement *Power, Spirit and Fortune*, and with the already mentioned conviction that supported the idea of transmitting life with blood and tears as the only way to animate what has been created.

Like in (*Power, Spirit and Fortune ...*), the tormenting sound element will show up again in his play-exhibition named *Whisper* (1998), which will only be in harmony with a weak drawing of a road skirted by columns, like in a tunnel that becomes narrower until you lose it in the walls of the room; like if he is trying to make us discover a secret which lays deep in our souls; another poetic cognitive distinction.

In 1998, without abandoning his “existential burden”, Luis starts to examine the essence of Art. With the piece “Quiet Room” he proposes a vision that is less in line with the migratory issues themselves, a questioning of the way to deal with these issues by many Cuban artists of the time. A whale, perfect and huge, allowed for people to get inside it, and it motivated several interpretations about the trip, through possible literary references by Jonas, Moby Dick or Pinocchio.

After this ephemeral and unforgettable installation, during 1999, he begins his approach to photography and, immediately afterwards, to video-projection.

Sensations will be then strengthened through more efficient technological resources and through music as a pure feeling to raise old obsessions, to develop some criteria about Arts and reconfirm his introspective projection.

The way, with big semi-abstract pictures entitled *A Thousand Days of Rain*, created that year and placed in one room of the Contemporary Art Center “Wifredo Lam” in Havana, in 2000, he shows the nostalgia that overwhelms the artist at that moment; his leaves aside the work with materials and opens the doors to video.

His yearning is made concrete again in the fragment of a song and he delivers this suggesting group linking the interests he had expressed since 1995; that is to say, photography seen as a different reality: inner reality.

With the series *A Thousand Days...* his inquiry about Arts is much more specific, a search that will turn progressively turn bitter as he discovers certain resources and realities in “Lonely Life” (2005), “Dead Letter” (2008), “Gestalt” (2008), “Caucasian” (2009) and “Non site” (2010) and actions and exhibitions like *Jargon* (2005), which strengthen his Bayesian concept about creativity as a redefinition of the old forms to promote life, and as the essence of freedom. They are two works undoubtedly linked to the German Artist, an acid critic of Art, creator of reflexive counter images and contradictory allusions to denounce how this practice go further away from the needs of human beings. The piece “7000 Oaks” a fragment of the photographic series *A Thousand Days of Rain* is a clear reference to the actions made by Beuys in Documenta Kassel.

*A Thousand Days...* are magnified details that bring sensations to the foreground to provide a concept that is opposed to the picture as a way to doc-

ument it; the latter will go *in crescendo* with the pictures of the figures located at the entrance of the Capitol, belonging to the group *Poltergeist* (2008), by playing with their magnitude and symbolism, the public space where they are located and the traditional concept up to sarcasm led to by the German title that means something like: Noises Produced by Evil Ghosts.

Almost in parallel with *A Thousand Days...* he starts playing with video and he delivers “No Place” (1999), “Loop” (2001), “Vitalogy” (2001), “Virtual” (2001) and “Lithium” (2002), that take advantage of its characteristics and possibilities like for example movement, perception brought to the foreground, lack of narrative by giving priority to the plastic values of electronic images with the treatment of light and the hybrid, simultaneous multimedia character which enriches it

The *Virtual* video is supported by mysticism. He starts from the photography of the sculpture “Santa Teresa’s Ecstasy” by Gian Lorenzo Bernini, in order to make clear, once more, his definition about the substance of Art; effectively, something that should be felt like self experience and now, additionally, as a generator of short-life sensations that will be kept in the memory to elucidate the contents afterwards. This way, with the digital taping of his own house’s kitchen as a background, the video, in a very subtle way, turns into Bernini’s work shown in a book and, shortly afterwards, some music will be heard to focus only on a breath felt in a corner of the screen like God’s latent breathing or the representation of creativity and the vital impulse that develops it. The piece ends with the word *Virtual*, a red flash on the screen to reconfirm what is not an object, what is intangible, and what is mental as the genesis of the work of Art and the result of its consumption by the public.

At the same time, he makes the installations “Never Mind” (2000) and “The temptation of Existence” (1999-2001), where titles (as usual) are highly suggesting and an indispensable support



bregar con el video y nos entrega “No Place” (1999), “Loop” (2001), “Vitalogy” (2001), “Virtual” (2001) y “Lithium” (2002), que aprovechan características y bondades del medio, entre otras: el movimiento, la percepción en primeros planos, la ausencia de narratividad al priorizar los valores plásticos de la imagen electrónica junto a los del tratamiento de la luz, y el carácter multimedia, híbrido y simultáneo que lo enriquece.

El video “Virtual” se apoya en el misticismo. Parte de la fotografía de la escultura “Éxtasis de Santa Teresa” de Gian Lorenzo Bernini, para puntualizar, una vez más, su definición sobre la sustancia del arte; en efecto, algo que debe ser sentido como experiencia propia y ahora, además, generador de sensaciones fugaces que permanecerán en la memoria para dilucidar posteriormente sus contenidos. Así, con la filmación digital de algunos rincones de la cocina de su casa utilizada como fondo de pantalla, el video se irá transformando por disolución casi imperceptible en la imagen de la obra de Bernini aparecida en un libro y, al poco tiempo, se escuchará una música para después enfocar un soplo advertido en una esquina del plano, como si se tratara de la respiración latente de Dios, o de la representación de la creatividad y del impulso vital que la desarrolla. La pieza finaliza con la palabra Virtual, un destello rojo en pantalla como para corroborar lo no objetual, lo intangible y lo mental como génesis de la obra de arte y del resultado del consumo de la misma por el espectador.

Al mismo tiempo, realiza las instalaciones “Never Mind” (2000) y “La tentación de existir” (1999-2001), donde los títulos (como siempre) son apoyaturas imprescindibles, parte inseparable de las obras, con un alto poder de sugerencia. En “Caucásico”, por ejemplo, es el único elemento de esclarecimiento.

“Never Mind”, realizada con recursos intrascendentes y extrartísticos, vuelve a los postulados del conocimiento, del consumo del arte y al convencimiento de la nulidad de todo, apoyándose de

nuevo en el sonido para completar *la idea* (esta vez, justamente la ausencia del sonido), cuando ante la indagación del espectador se reafirma la máxima: “no busques fuera lo que se encuentra dentro de ti, lo importante es lo que tú ves, oyes o sientes”.

“La tentación...” es una instalación que toma el título de una obra del pensador Émile Cioran y, a partir del principio y primer objetivo de la fotografía, aborda la necesidad de dejar nuestra huella o recuerdo en este mundo, pero desde lo opuesto del negativo, mostrando la imagen real invertida y en movimiento, dentro de un espacio cerrado y oscuro como la cámara que penetrará el espectador.

En lo adelante, se reforzarán las paradojas, el movimiento, las sensaciones y el sarcasmo como aspectos relevantes de su obra. Así, a pesar de la atmósfera emotiva desplegada en la acción plástica (la única) “La realidad absoluta” (2003), con “Close captions” inicia la sátira más despiadada a los críticos y al público, que pretenden le expliquen los significados de una obra sin hacer el menor esfuerzo, sin abrirse a lo revelado a sí mismos por la imagen. Desde el título se establece la ironía, cuando curiosamente la referencia a la comprensión de un arte visual se ofrece en términos de entendimiento auditivo, acudiendo al procedimiento de textos para sordos e hipoacúsicos.

Algo parecido mostrará en el video titulado “Traducción” (2007), donde mientras escuchamos una canción en inglés aparece en pantalla la letra en español y, además del disfrute de la música como tal, nos sumergiremos en varias sugerencias sobre lo misterioso, sencillo e instintivo de la afinidad personal, características similares a la atracción ejercida por el arte para el artista y el público, respectivamente.

Pero la crítica no sólo se dirige contra público y críticos, también ataca al arte que no ha cumplido con su deber (“Letra muerta”); la traición (“11811”, 2005); y analiza a su vez la relación entre original y copia en varios videos: “A dream without” (2003), “Software decline” (2004), “Ro-

sario” (2005), “11811” y “Emotivo, intelectual e ineluctable” (2008). Las tres primeras generadas a partir de algo que aceptamos como la gran película *Nosferatu*, de Murnau, que alguien reeditó a partir de fragmentos rescatados de la quema emprendida por violar éstos los derechos de autor de Bram Stoker. “11811” y “Emotivo, intelectual e ineluctable” parten de *Metrópolis*, el filme de Fritz Lang. La primera, tan expresionista como el punto de referencia, trata alrededor de la traición, entre otros muchos comentarios sobre lo humano, social o político. La segunda nos expresa cuánto se parecen la sensibilidad y el raciocinio, cuánto de denominador común une a ambos aspectos de toda actividad humana, sobre todo si se trata de arte. Por lo cual dicha obra funciona como resumen de su concepción de tal praxis.

Justamente para burlar el *copyright*, Luis recurre a una serie de maniobras técnicas; utiliza dichos videos para cuestionar cuál es la verdad o la importancia del original, en dependencia de la manipulación que le imprima el artista.

Sus ideas acerca de las circunstancias que influyen en el propio concepto, la promoción, recepción y comercialización del arte, van reflejando una fuerte decepción ante el crudo examen de sus leyes, expresada en piezas como “Fast Forward Spirit” (2004), “Nadie escucha” (2005), la exposición *Argot*, “La habitación de Julio Verne” (2005), “Single” (2006), “Los hombres que nunca existieron” (2006), “Protocolo, plan aleatorio” (2007), “Trata o tratado” (2008), “Caucásico” y “Non site”, entre otras.

De las mencionadas, “Fast Forward...”, “Protocolo...”, “Trata...”, “Caucásico”, “Non site” y la exposición-acción *Argot*, están en plena sintonía con Beuys, cuando éste, sin ánimo de suscribir ninguna teoría del arte ni adscribirse a tendencia alguna que le reste peso de realidad a su radical voluntad expresiva, necesariamente individual, insurrecta y resistente a ser subsumida en un catálogo homogenizador, o a ser archivado, afirmaba: “si no fuera por el crítico como intérprete superdotado, las obras aparecerían en su radical autonomía”.



and integral part of the works. In “Caucasian”, for example, it is the only clarifying element.

“Nevermind”, made with ordinary and non-artistic elements goes back to the principles of knowledge, art consumption and certainty of the nullity of everything, also backed up by sound to complete *the idea* (this time, precisely, the lack of ideas), when in front of the public the notion of “do not search outside what lies inside you; what you see, hear or feel is what matters.”

“The temptation...” is an installation that takes its title from a work of the thinker: Émile Cioran and, starting from the beginning and first object of the Picture, he deals with the need to leave a trace or memory in this world, but from the opposed to negative, showing the real inverse image in movement, inside a closed and dark space like the camera the public will be addressed to.

From this moment on, paradoxes will be reinforced, as well as movement,

*Poder, espíritu y fortuna, 1996 / Instalación in situ / In situ installation, CDAV / Metal, caja de música, botellas de vino, vino tinto/pared / Metal, music box, bottle of wine, red wine/wall*

sensations and sarcasm as relevant elements of his work. So, in spite of the emotional atmosphere developed in the plastic action (the only one) “Absolute Reality” (2003), with “Close captions” he starts the most ruthless satire to the critics and to the public, who intended to explain the meaning of a work making no efforts at all, without opening up to what has been revealed to themselves by the image. Irony is established from the very title when, curiously, the reference to the understanding of a visual art is offered in terms of hearing understanding, by using texts for deaf and hypo acoustics patients.

Something similar will be shown in the video entitled *Translation* (2007) where, while we listen to an English song the lyrics is shown in Spanish on the screen and regardless of the enjoyment of the song, we will get immersed into various suggestions about how mysterious, simple and instinctive the

personal relations can be, which can be compared to the attraction of the artist and the public for Arts.

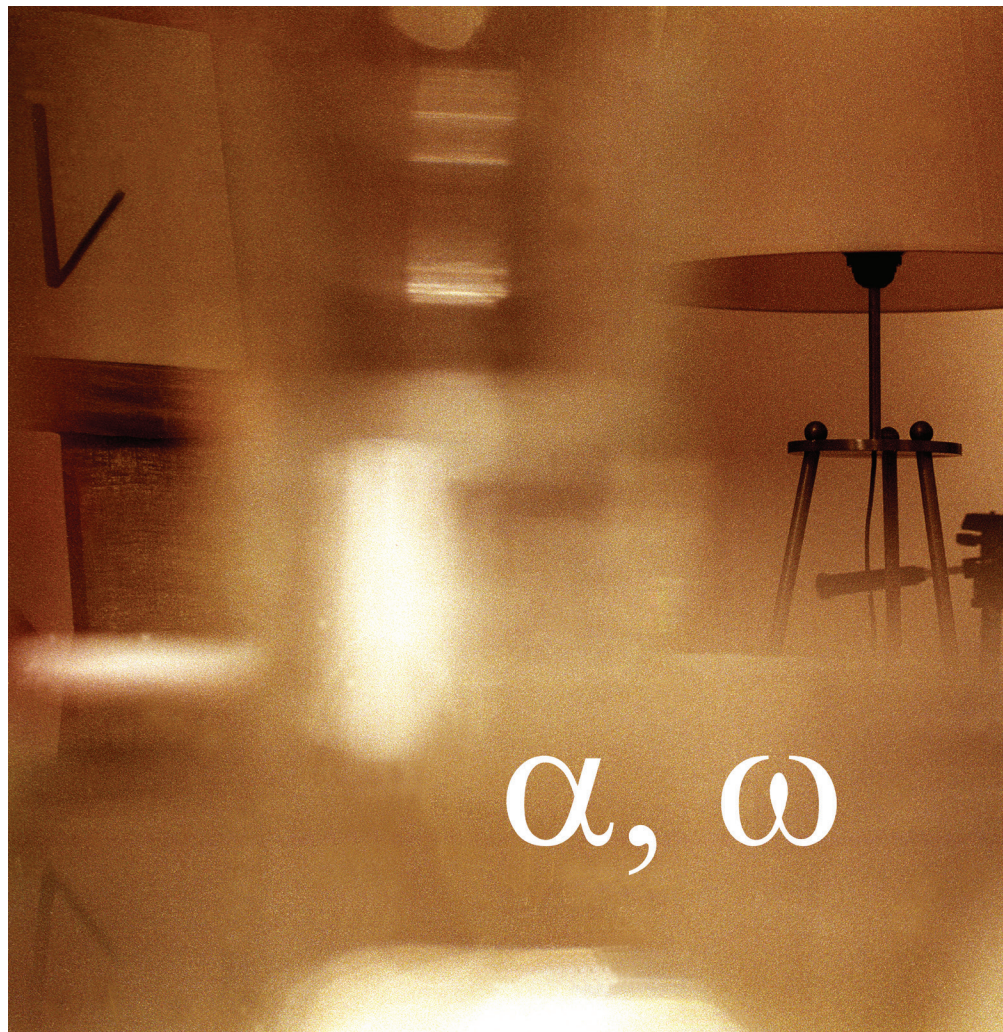
But critics is not only addressed to the public and critics, he also attacks the Art that has not fulfilled its duty (“Dead Letter”, betrayal “11811”, 2005); and, at the same time, he analyzes the relationship between original and copy in several videos: “A dream without” (2003), “Software decline” (2004), “Rosario” (2005), “11811” and “Emotional, Intellectual and Indispensable” (2008). The first three, generated from something that we accept as the great movie “Nosferatu”, by Murnau, that someone re-edited with some fragments that were rescued from the burning initiated when he did not respect Bram Stoker’s copyrights. “11811” and “Emotional, Intellectual and Indispensable” are based on *Metropolis*, a film by Fritz Lang. The first one, as expressionist as the point of reference, deals with betrayal, among



Por eso mismo, Luis va más allá del gesto dadaísta con “Non site”, para criticar algo ajeno al arte, se resiste a una sola clasificación condicionada de antemano en “Protocolo...” y “Caucásico”; e ironiza la imposición al artista de explicar su obra en “Fast Forward...” y “Trata...” para desplegar a su vez, con un sabor amargo, su discurso acerca de la soledad, el olvido y la incompreensión en “Nadie escucha” (otra vez aludiendo a lo auditivo), “Los hombres que nunca existieron”, “La habitación de Julio Verne” y “Single”; apuntando en estas dos últimas a la sustancia privada del acto creativo. Aunque explore, al mismo tiempo, el diálogo abierto y público con artistas y demás personas a través de la red en “Un libro escrito por dentro y por fuera” (2004) y en las ya mencionadas “Nadie escucha” y “Protocolo...”

La tesis del arte, no sólo como un concepto que se modifica en el tiempo de acuerdo con las exigencias de cada época y artista, sino también algo entendido de manera individual por cada cual, se hace explícita en la pieza “Protocolo...”, donde Luis habilita una computadora conectada a Internet, un *scanner* y un anaquel de libros relacionados con el arte, la publicidad y el diseño para que cada espectador escoja su definición, la *scane*e y monte en la *web*. Así, producto de la acumulación de axiomas sólo se concreta una indeterminación.

No obstante, ya había indagado sobre el asunto, desde otro ángulo, en esa extraña acción plástica titulada “Fast Forward Spirit” que, filmada desde una perspectiva inusual en su propia casa, consistía en una conversación entre colegas, grabada intermitentemente (al punto de no saber con exactitud sobre qué conversaban). Es una acción informal que desembocará en “Trata o tratado”, donde algunos jóvenes exponen ante la cámara 36 respuestas “mudas”, y un tanto impuestas, a igual cantidad de preguntas sobre arte (tampoco publicadas). La actuación íntima y espontánea de “Fast Forward Spirit” como la puesta en escena de “Trata...” difieren en la presentación y el significado del



De la serie / From the series: *Mil días de lluvia (Alfa y Omega / Alpha and omega)*, 2000 / Foto color / Color photo / 200 cm x 125 cm / Col. Riva Yares / Riva Yares Gallery, Arizona, EE.UU.

título, pero coinciden en el desahogo y las conclusiones. No importa que la primera advierta llevar adelante el espíritu, y la segunda ironice sobre la esclavitud del creador amarrado a ciertas definiciones, en Luis Gómez la profesión en cuestión no posee leyes inalterables, ni siquiera elementales, sino un cambio continuo y una libertad sin límites, para deconstruir los códigos creativos y su repercusión, purificar el circuito artístico y ampliar su camino.

Este artista entrañablemente irreverente, que logra la eminencia discriminando lo superfluo para quedarse con lo mínimo y esencial, nos ha brindado mediante símbolos su reflexión sobre la existencia, la sabiduría y el arte como empeño humano liberador. ■■■■■





(2006), "Protocol, Random Plan" (2007), "Tray or Tried" (2008), "Caucasian" y "Non site", among others.

Out of abovementioned works "Fast Forward...", "Protocol...", "Tray...", "Caucasian", "Non site" and the Action-Exhibition *Jargon*, are fully in line with Beuys, when the latter said, not wanting to follow any art theory or trend that may deprive from reality his radical expressive will, necessarily individual, rebellious and reluctant to be included into a homogeneous catalogue or to be filed: "if it was not for the critic as a gifted interpreter, the works would show in their radical autonomy".

This is the reason why Luis goes beyond the dadaistic gesture with "Non site", to criticize something not related to Art, he resists to have only one beforehand- conditioned classification in "Protocol..." and "Caucasian"; and uses irony about the imperative posed on the artist to explain his work in "Fast Forward..." and "Tray..." to develop, with bitterness, his discourse about loneliness, forgetfulness, unwillingness to understand in "No one Listens"(again referring to audition), "The Men that Never Existed", "Julius Verne's Room" and "Single"; pointing, with the last two to the private character of the creative act, even when, at the same time, he explores the open and public dialogue with artists and people in general, through the network, in *A Book Written Inside and Out?*" (2004) and the abovementioned "No One Listens" and "Protocol..."

The abovementioned piece makes explicit the thesis of Art, not only as a concept that can be modified in time as per the requirements of the moment in question, but also as something understood individually. Luis sets up a computer connected to Internet, as well as a scanner and a book shelf with books related to Arts, publicity and design so that each person selects his/her definition, scan it and put in the web... This way, the accumulation of axioms only makes indetermination concrete.

However, he had made some inquiry

on the subject, from a different angle, in that strange plastic action entitled "Fast Forward Spirit"; which was shot from an unusual perspective in his own house and it dealt with a conversation among colleagues taped interruptedly (to the point that the subject of the conversation is not known). It is an informal action that will lead to "Try or Tried", where some young people address the camera to give 36 "mute" and somehow imposed answers to the same number of questions about Art (not published either). The intimate and natural acting in "Fast Forward Spirit" as well as the staging of "Try..." differ in the presentation and the meaning of the title, but they coincide in terms of relief and conclusions. Regardless of the fact that the former one warns about moving forward the spirit and the latter one is ironic about the slavery imposed to creators, tightened to certain definitions, for Luis Gomez profession in question does not have unchanging laws, not even the elementary ones, but they are a continuous change and an unlimited freedom to decode creative codes and their impact, to purify the artistic circuit and to widen its way ahead.

This lovely irreverent artist which is eminent by discarding what is superfluous to keep the minimum essence, has provided us, through symbols, with his reflections about his existence, wisdom and Art as a liberating human determination.

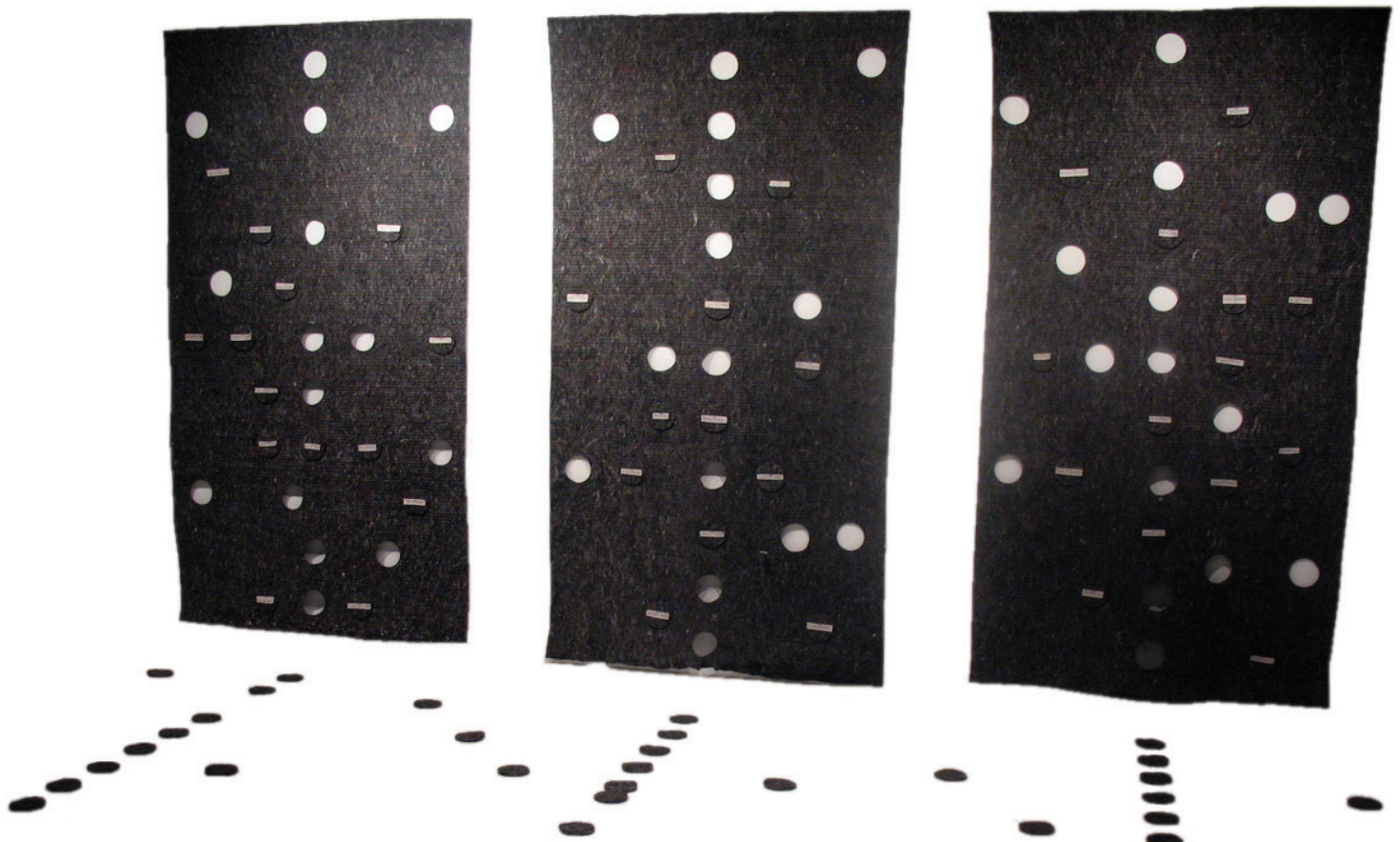
Havana, June 2010

many other comments related to what is human, social or politics. The second one expresses how many common elements there are between both sides of all human activity, mostly if it is Art. Therefore, this work is like a summary of his concept of this practice.

Precisely, to violate the *copyright*, Luis uses some technical strategies; he uses such videos to question what is the truth or the importance of the original one, depending on the manipulation made by the artist.

His ideas about the circumstances that have an impact on the very concept, the promotion, reception and marketing of Art, reflect a strong depression for the cruel examination of its laws, expressed in pieces like "Fast Forward Spirit" (2004), "No one Listens" (2005), the exhibition *Jargon*, "Julius Verne's Room" (2005), "Single" (2006), "The men that never existed"





# *teorías e indagaciones en un* **espacio expandido**

*Theories and inquiries in an expanded space*

ALBAN MARTÍNEZ GUEYRAUD

LA EXPOSICIÓN *CAMPO EXPANDIDO*, EXHIBIDA ACTUALMENTE en la Fundación Migliorisi, muestra obras de tres artistas chilenos contemporáneos: Ricardo Villarroel, Mario Ibarra (Paté) y Antonio Guzmán. A los tres los une el hecho de contar con formación académica en arte y desempeñarse como docentes tanto en esta área como en el campo de la investigación, la que desarrollan en sus respectivas obras: trabajan conceptos teóricos del arte traspasándolos a estudiadas curadurías –ejecutadas también por ellos mismos– y expresándolos en propuestas visuales unidas.

Todo lo piensan en conjunto; desde el discurso, la gestión, pasando por el montaje hasta llegar al plano comunicativo, tanto entre las piezas expuestas como en su vinculación con el espectador. Trabajando de a tres establecen un territorio más amplio en su forma y correspondencia, espacio que aglutina en sí mayor diversidad y posibilidad. Como lo explican en la pre-

RICARDO VILLARROEL

*Texto Des-contexto*, 2010 / Tríptico sobre fieltro, troqueles, textos de diario / Triptych on felt, dies, diary texts / 100 x 200 cm

THE *CAMPO EXPANDIDO* (EXPANDED Field) exhibit, currently underway at the Migliorisi Foundation, showcases the works of three contemporary Chilean artists: Ricardo Villarroel, Mario Ibarra (Paté) and Antonio Guzman. The trio is bound together by their academic formation in the arts and their teaching stints both in this area and in research—an activity they carry out in their respective works. The three of them work on art theoretical concepts that spread to studied curatorship—executed all by themselves as well—and expressed in unified visual proposals.

They think everything together, from the discourse and the management to the mounting and the communicative field, either about the exposed pieces or their linkage to the spectator. This working threesome marks off a broader territory in form and correspondence,

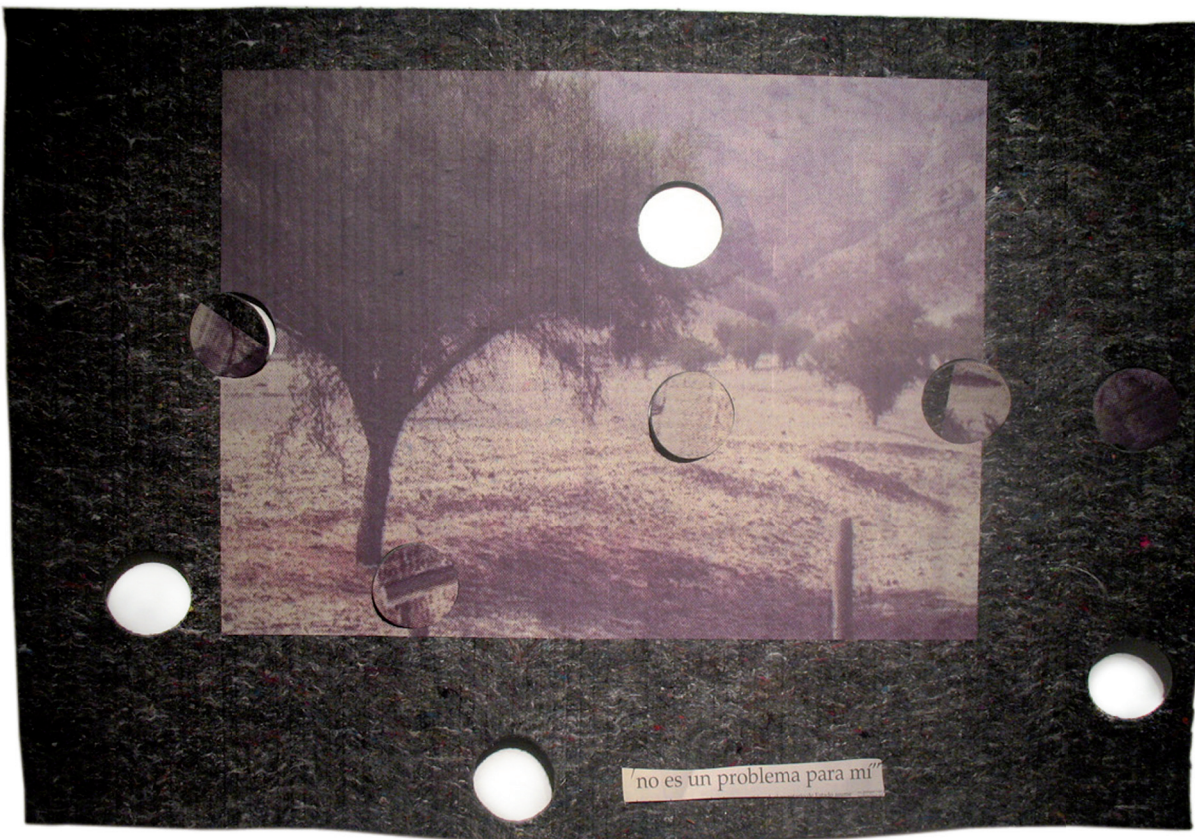
a space that clusters all by itself more diversity and more possibilities. As they explain in the presentation to their exhibit, its title dates back to the “expanded field” concept coined by Rosalind Krauss, an American art critic and professor. This concept hinges on the premise that the extension of the artistic categories—like painting and sculpturing—paves the way for the creation of new interceptions that stretch out the limits and allow for the renewal of relationship strategies with the environment/context. In this case—according to the abovementioned artists—it’s a relook into their country that has either apparently neglected its memory or resorted to the possibility of being looked at only as a representation.

In his essay entitled *The Shams*, Baudrillard recalls a story about the Borges, about a map so detailed—that is, a

representation—that panned out to be a one-on-one correspondence with the charted territory. Based on this story, the French theoretician writes that since the postmodern era it has been impossible to tell apart the concepts of map and territory since the differences that existed between the two of them have been rubbed out. Furthermore, he insists that among the receiver of hyper reality this condition plays a passive role; therefore, in this context there’ll be no such thing as a construction of independent sense. Hooked up with this reflection and in an effort to reestablish that allegedly blurred memory of their country, these three artists rely—in their creative outlines—on memories and experiences as they reassess the synthesis between the political and the stripped, the social and the personal, the moralist and the artistic, but always wary of the meta-narrations

RICARDO VILLARROEL

*Paisaje a diario*, 2010 / Imagen transfer digital sobre fieltro. Instalado al muro con troqueles descalzados / Transfer digital image on felt. Installed on the wall with sheaved dies / 70 x 100 cm







RICARDO VILLARROEL

*En-volver*, 2010 / Fieltros enrollados de 70 cm, troquelados y atados con cáñamo. Impresión digital de paisaje chileno sobre fieltro / 70-cm rolled felt, died and tied up with reeds. Digital printing of a Chilean landscape on felt / Medidas variables / Variable sizes

sentación de su exposición, cuyo título remite al concepto de “campo expandido” sellado por Rosalind Krauss (crítica de arte y profesora estadounidense). El mismo se halla basado en la premisa de que la extensión de categorías artísticas como la pintura y la escultura, permite inaugurar y expandir un campo abierto al desarrollo de discursos y prácticas visuales dispares, así como crear nuevas intersecciones que hagan saltar los límites y permitan renovar estrategias de relaciones con el entorno/contexto. En este caso, según los mencionados artistas, una mirada hacia su país, que parece haber desatendido su memoria o que sólo puede ser visto como representación.

En su ensayo sobre *los simulacros*, Baudrillard recuerda un cuento de Bor-

ges sobre un mapa tan minucioso (es decir, una representación) que deviene correspondencia biunívoca con el territorio. Basado en esta historia, el teórico francés señala que desde la era posmoderna resulta imposible distinguir los conceptos de mapa y territorio, ya que se ha borroneado la diferencia que entre ellos existía. Insiste, además, en que los receptores de la *hiperrealidad* desempeñan un papel pasivo; por lo tanto, en ese contexto no existiría una construcción de sentido independiente. Conectados con esa reflexión baudrillardiana, y a manera de restablecer esa supuesta memoria desdibujada de su país, los artistas de esta muestra recurren, en sus planteamientos creativos, a sus recuerdos y experiencias, revalorizando la síntesis entre lo político y lo despojado, lo social y lo personal,

lo moralista y lo artístico, pero siempre desconfiando de los metarrelatos que intentan dar un sentido único a la marcha de la historia.

Ricardo Villarroel apela a la utilización del fieltro como soporte y evocador de significaciones diversas. El fieltro es un paño cuya característica principal consiste en que para su fabricación no se recurre al tejido, sino al mecanismo de conglomerar, mediante vapor y presión, varias capas de fibras de lana o pelo de animales diversos. Su propio proceso se presenta como una suerte de historias acumuladas. De igual manera, este manto-cobija es intervenido por una serie de troquelados y amarres (ausencias y presencias, apertura y envoltura), figurando/ocultando varias elucidaciones posibles tales como: un territorio devas-



that intend to put a unique spin on the course of history.

Ricardo Villarroel appeals to the use of felt as his material of choice and an invoker of different meanings. Felt is a cloth whose main feature lies in the fact that in the making process no fabrics are required. It just takes a clustering process –through steam and pressure– of several layers of wool and fur from different animals. The process itself comes like some sort of piled-up stories. In the same breath, this blanket-shroud endures some striking and embossing –absences and presences, openings and wrappings– to figurate/ conceal several possible elucidations such as a territory devastated by the force nature and mankind –social and political earthquake- the deployment of felt as an allusion to the field, and last but not least, felt is also shown as “a daily landscape” in which the presence of original clipped words that make up press headlines, coupled with images captured by the artist and transferred to the suggestive texture –text and context– are pieced together.

Mario Ibarra (Paté) comes up with a series of large-scale oils on canvas in which national cartography is threatened by images that speak of amputations, ensembles and disasters. These paintings are complemented by an object piece faced off, on the one hand, by its own representation in the form of a plotter and, on the other hand, by a video that narrates an assortment of situations in uneven scenarios on the artist’s personal fable. By doing so, he’s sharing the limelight with characters taken from Chile’s popular culture. Even though different discourses can be seen, Paté says, “I’m a painter, and everything comes out of or stems from my painting.” He accepts the principle of contradiction, doubt used as a metaphor, the crossing as an element. Resting on the idea of transit, the connective axis of his pictorial discourse is a break point that allows for the skewing of the glimpse; a world of experiences, the sketch of a biographical note. A feature that paints an ever-changing identity.

Antonio Guzman banks on everyday

objects, all of them intervened and de-contextualized, whereby he weaves symbolic association that spark unrest in the spectator’s input. His idea revolves around the dislocations of the sense established by those objects –a map of Chile made up of jellybeans– the generation of a metamorphosis to the material –wooden seats for children that have been painted and altered– and the scope of the new semantics –an image of Pinocchio as the main linking thread– in which the children’s tale is disguised, disturbed and breached. The most worrying of all the pieces is the intervention he made on the recreation of a figurative painting entitled “Geography Lesson” by celebrated Chilean painter Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909). The objects recreated by Guzman acquire a weird reality: they do exist, but they are different. However, his works do not emerge as a result of a crisis of the visible, but of the sensation that the real-

ity we perceive is dangerously tethered to, sweetened and covered by cultural codes. Thus, these three Chilean artists attempt to recreate their own context, come up with new anchorage cleats through art’s elusive files. In this particular sense, their joint works –it’s good to underscore that point– open up to new fields that, thanks to the world’s apprehension problems and by the hand of the ontological, come down hard on an issue of commitment to everything that surrounds them. At the end of the day, delving deeper into the relationship of the individual with his own reality means a displacement that binds esthetics and ethics closer together.

Asuncion, Aug. 24, 2010



#### ANTONIO GUZMÁN

*Dulce Patria*, 2010 / Instalación sobre muro y suelo, taburetes de madera tallados y policromados, cojines de color emplazados en el suelo, texto escrito con caramelos sobre muro / Installation on wall and ground, carved and motley wooden chairs, color cushions scattered on the floor, text written with jellybeans on the wall / Medidas variables / Variable sizes





#### ANTONIO GUZMÁN

*Lección de geografía*, 2010 / Instalación / Installation / Impresión serigráfica sobre delantales de alumnos de escuela primaria chilena, imagen digital proyectada sobre muro, delantal emplazado en el suelo con marco de madera tallado (emplazamiento sobre muro y suelo) / Serigraph on aprons of students from a Chilean elementary school, digital image shown on a wall, apron sprawled on the floor and framed in carved wood (showing on both the wall and the floor) / Medidas variables / Variable sizes

tado por la naturaleza y el ser humano (terremoto social y político), despliegue del fieltro como alusión al campo (en Chile se habla de “paños” de terreno para hacer referencia a la repartición del territorio) y, por último, los fieltros también se muestran como un “paisaje a diario”, en que conjugan su presencia recortes originales de palabras que conformaron titulares de prensa, junto con imágenes capturadas por el artista y transferidas sobre la sugerente textura (texto y contexto).

Mario Ibarra (Paté) presenta una serie de pinturas al óleo sobre lienzo, de gran formato, en las cuales la cartografía nacional se ve amenazada por imágenes que hablan de amputaciones, ensamblajes y desastres. Estas pinturas se complementan con una pieza objetual enfrentada, por un lado a su propia representación en un *plotter* y, por otro, a un vídeo que relata situaciones diversas en escenarios dispares de la fábula personal del artista; así, éste comparte protagonismo con caracteres de la cultura popular chilena. Aunque se perciben lenguajes distintos, Paté asegura: “yo soy pintor, y todo es parte o proyección de mi pintura”. Acepta el principio de contradicción, la duda como metáfora,

el cruce como elemento. Sitiado en la idea de tránsito, el eje conectivo de su discurso pictórico es un punto de fuga que posibilita el trastorno de la mirada; un mundo vivencial, el esbozo de un apunte biográfico. Un rasgo que pinta una identidad siempre cambiante.

Antonio Guzmán utiliza objetos cotidianos, intervenidos y descontextualizados, con los cuales crea asociaciones simbólicas que generan desconcierto en el *input* del espectador. Su idea gira en torno a la dislocación del sentido establecido de estos objetos (un mapa de Chile hecho de caramelos), la generación de una metamorfosis de lo mático (taburetes para niños pintados y alterados) y la proposición de una nueva semántica (imagen de Pinocho como ícono conector) donde la narración infantil es disfrazada, perturbada o violentada. La más inquietante de estas piezas es la intervención realizada sobre la reproducción del cuadro figurativo “Lección de geografía” del renombrado

pintor chileno Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909). Los objetos recreados por Guzmán cobran una extraña realidad: existen, pero son diferentes. Sin embargo, sus obras no surgen como consecuencia de una crisis de lo visible, sino de la sensación de que la realidad que percibimos se encuentra peligrosamente sujeta, endulzada y encubierta por los códigos culturales. Así, estos tres artistas chilenos intentan recrear su contexto, encontrar nuevos puntos de anclaje a través de los expedientes esquivos del arte. En este sentido, sus trabajos en conjunto –valga recalcar– se abren hacia nuevos campos que, a partir de los problemas de aprehensión del mundo y lo ontológico, se deslizan hacia el planteamiento de una cuestión de compromiso con aquello que los rodea. A fin de cuentas, profundizar en la relación del sujeto con su realidad implica un desplazamiento que enlaza la estética con la ética. ■■■■■

Asunción, de 24 de agosto de 2010





## EDUARDO ABELA TORRÁS

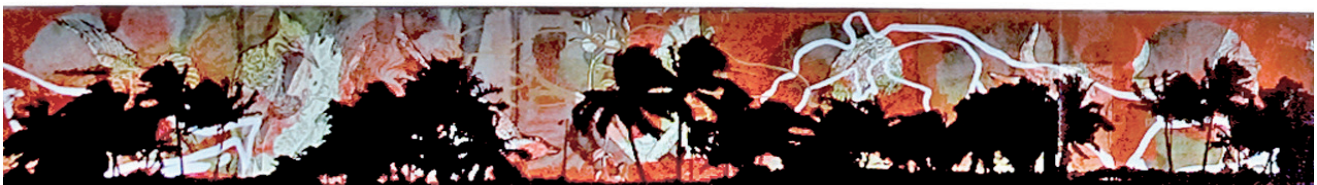
abela@cubarte.cult.cu  
Tel.: +537 861 0201



*Virbia Corporation*

HELENA CARRASCO BRIOSO  
helenacarrasco@cablonda.net  
Tel.: +507 6675 7100. Panamá  
www.artnet.com/helenacarrasco.html

De la Serie Mapas / 2000-08  
Instalación Xilografía  
Serigrafía sobre papel / Dimensiones variables



ibrahim\_miranda@hotmail.com / www.ibrahimmiranda.com

**IBRAHIM MIRANDA**



IRAIDA ICAZA  
*Caja iluminada # 1, 1998 / Técnica mixta: transparencias  
fotográficas, acetato y vidrio en caja de madera / Mixed  
technique: photographic slides, acetate and glass in a  
wooden box / 28 x 34 x 36 cm // Premio especial de  
escultura IV Bienal / Special prize of sculpture at the 4th  
Biennial*



la Bienal

## CHRISLIE PÉREZ

A LO LARGO DEL SIGLO XX, LAS ARTES PLÁSTICAS PANAMEÑAS transitaron un camino bastante desfasado de los centros de avanzada del continente latinoamericano, a pesar de los esfuerzos institucionales emprendidos en el país para conseguir un ambiente propicio y estable en el desarrollo de la producción artística nacional.

No obstante, el Instituto de Arte Panameño (PANARTE) –fundado en 1962– y el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) –en 1983– destacan como pilares fundamentales del sistema institucional en el país, por su sostenida trayectoria. En el caso del MAC, por una labor esencial en la salvaguarda patrimonial y en el desarrollo de un evento que ha conseguido convertirse en el principal espacio de exhibición de la plástica: La Bienal de Arte de Panamá.

Con la convocatoria a la primera edición de la denominada Bienal de Arte Pictórico (1992) –que busca incentivar la producción de esa manifestación predominante en el país, a lo largo de casi un siglo–, se renueva la escena plástica. (Ya en la cuarta edición (1998), se incluiría por primera vez la concesión de un Premio Especial de Escultura y se suprime

*The Panama Biennial and its  
Influence on the Isthmus*

# de Panamá y su influencia en el Istmo

DURING THE TWENTIETH CENTURY, PANAMANIAN PLASTIC Arts were quite behind with respect to the advanced centers of the Latin American continent, in spite of all institutional efforts initiated in the country to achieve an appropriate and stable environment in terms of national artistic productions.

Nevertheless, the Panamanian Art Institute (PANARTE) –founded in 1962– and the Contemporary Art Museum (MAC) –in 1983– are the main pillars of the institutional system in the country, due to their consistent course. Specifically in the case of the MAC, due to a significant work to save the heritage and to develop an event that has become the main exhibition space of plastic works: The Panama Art Biennial.

With the announcement of the First Edition of the so –called Pictorial Art Biennial (1992)– which tried to encourage the production of this prevailing expression in the country for almost a century, the plastic scene was renovated. (During the Fourth Edition (1998), a Special Prize for Sculpture would be introduced and the restrictive term “pictorial art” is removed from the name of the Event).

The Sponsor Company –Cervecería Nacional– had been linked before to the promotion of Panamanian Art (1984) sponsoring three editions of a Pictorial Art Contest that was very well received by the artists. After the stabilization of the political situation in the country, this company, together with the Foundation of Art and Culture –also a private entity, that was interested in, non profitable artistic promotions, without having bonds with other entities or commercial galleries– assume a bigger commitment, the mentioned Pictorial Art Biennial, to promote the participation of Panamanian artists (residents or not in the country) and foreign artists based in Panama, for a time period of no more than three years.

Since the very beginning, the competition had the support of the Contemporary Art Museum (MAC) as the location for the exhibitions and the theoretical event that each edition includes. The first of these events was coordinated by Mrs. Irene Escoffery and it was advised by Mrs. Mónica Kupfer, both founders of MAC. The latter, as a result of her experience heading the competition, has described the Biennial as follows:

The Panama Art Biennial is the most prestigious event for the advancement of the contemporary visual arts in Panama. It offers creative individuals a non-commercial space within which to produce and exhibit their art, providing contact with the general public and with critics, as well as promoting their work through a bilingual catalogue published after the exhibition, which is distributed nationally and internationally.<sup>1</sup>

The first three exhibitions were not subject to any previous curatorial work other than the acceptance of the works. They received only paintings; museum’s concepts were basically determined by the adjustments of formats and sizes of the pieces to available spaces in MAC.

The people in charge of selecting the works and granting the prizes were, every time, three internationally renowned specialists that were appointed as the Jury of the event. Among them: Edward J. Sullivan, rector of Fine Arts Department at the University of New York; Cristina Gálvez, director of the “Rufino Tamayo” International Contemporary Art Museum, from Mexico; Virginia Pérez-Ratton, director of the Contemporary Art and Design Museum from San José; Ivonne Pini, executive editor of *Art Nexus*, and PhD. Andrea Giunta, professor of Latin American Art, University of Buenos Aires. By

---

<sup>1</sup> Panama’s Art Biennial. At [www.bienalpanama.org](http://www.bienalpanama.org)



el restrictivo término de “arte pictórico” en el nombre del certamen.)

La empresa patrocinadora del evento –Cervecería Nacional– se había vinculado antes a la promoción del arte panameño (1984), con el auspicio a tres ediciones de un concurso de arte pictórico que gozó de buena acogida entre los artistas. Tras la estabilización de la situación política del país, esta empresa, de conjunto con la Fundación Arte y Cultura –entidad, también privada, e interesada en la promoción artística, sin fines de lucro, y sin vínculos con otras entidades ni con galerías comerciales– asume un empeño mayor, la citada Bienal de Arte Pictórico, para promover la participación de artistas panameños (residentes o no en el país) y de artistas extranjeros radicados en Panamá, por un margen de tiempo no menor de tres años.

Desde su surgimiento, el certamen contó con la colaboración del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) como sede de las exposiciones y del evento teórico que acompaña cada edición. El primero de estos eventos fue coordinado por la Sra. Irene Escoffery y tuvo la asesoría de Mónica Kupfer, ambas fundadoras del MAC. Esta última, como resultado de su experiencia dirigiendo el certamen, ha caracterizado a la Bienal de la siguiente manera:

La Bienal de Arte de Panamá es el más prestigioso evento para la promoción y la divulgación de las artes visuales en el país, ofreciendo a los creadores un espacio no comercial para la producción y exhibición de su obra artística, facilitándoles el contacto con el público y la crítica, y promoviendo su trabajo artístico por medio de un catálogo bilingüe que se publica con posterioridad y que se distribuye nacional e internacionalmente.<sup>1</sup>

Las tres primeras exposiciones no estuvieron sujetas a un criterio curatorial previo, más allá de la mera admisión

de las obras. Como quiera que éstas acogieran sólo pintura, la concepción museográfica estuvo básicamente determinada por la adecuación de los formatos y tamaños de las piezas a los espacios disponibles en el MAC.

Los encargados de seleccionar las obras y otorgar los premios fueron, en cada oportunidad, tres especialistas de reconocido prestigio internacional que se erigieron como jurado del evento. Entre ellos: Edward J. Sullivan, rector del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York; Cristina Gálvez, directora del Museo de Arte Contemporáneo Internacional “Rufino Tamayo”, de México; Virginia Pérez-Ratton, directora del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José; Ivonne Pini, editora ejecutiva de *Art Nexus*, y la doctora Andrea Giunta, profesora de Arte latinoamericano, Universidad de Buenos Aires. Al invitar a estos especialistas extranjeros, los organizadores de la Bienal perseguían la mayor imparcialidad posible en los criterios de selección y premiación. Al mismo tiempo, durante el período de duración del certamen, estas personalidades impartían conferencias y ofrecían al público y a las instituciones panameñas una mirada actualizada del acontecer artístico latinoamericano e internacional. La labor por ellos desempeñada se tiene en muy alta estima por parte de los artistas e intelectuales del país sede; se ha llegado a afirmar que “sus decisiones han contribuido sin duda a ubicar el arte panameño que se expone en cada Bienal dentro de la esfera del arte internacional del momento”.<sup>2</sup>

Sin dudas, este contacto internacional que presupone la selección de personalidades extranjeras como jurados del certamen, ha abierto posibilidades de nuevos espacios de exhibición para los artistas panameños premiados. Por ejemplo, la exposición itinerante *Que viva Panamá*, organizada por el Museo de Arte Contemporáneo para su presentación en Ecuador y en Perú, partió

fundamentalmente de la nómina de los premiados durante la Bienal de 1996.

En la edición de 1998 se incrementó el valor de los premios de adquisición y se incluyó como incentivo adicional para el artista laureado con el Primer Premio: un viaje pagado a la capital mexicana para entablar contactos con galerías, museos y artistas de esa nación latinoamericana.

Es un hecho indiscutible que “las bienales, al igual que el concurso Xerox<sup>3</sup> de años atrás, ayudan a definir el arte contemporáneo panameño de su época”.<sup>4</sup> Sin embargo, no será hasta la cuarta edición que la bienal ensancha las fronteras con la acogida de expresiones plásticas que demuestren que el arte de Panamá del último decenio del siglo xx –y lo que va del xxi– participa de la diversidad formal y la experimentación del arte centroamericano más reciente dentro de la historia de las artes plásticas de nuestro continente.

Con la celebración de la cuarta edición de la Bienal de Arte de Panamá en el año 1998 –en la que se incluyó por primera vez la escultura, y se otorgó un Premio que recayó en Irida Icaza con la obra “Caja iluminada # 1”– se verifica el ensanchamiento del circuito promocional del arte contemporáneo en ese país. De hecho, la obra de Icaza consistía en un ensamblaje de objetos e imágenes realizado en técnicas mixtas, de modo que su reconocimiento oficial representaba un salto cualitativo en términos de una postura legitimante ante las propuestas que comenzaban a animar el ámbito artístico de la nación istmeña. Desde entonces, el proceso de apertura fue *in crescendo* como lo evidencia la inclusión de la fotografía

<sup>1</sup> Bienal de Arte de Panamá. En [www.bienalpanama.org](http://www.bienalpanama.org)

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> El concurso de Arte Pictórico Xerox comenzó con carácter nacional pero llegó a ampliar sus horizontes y acoger también a otros artistas del área centroamericana. De hecho el Xerox operó durante toda una década (hasta 1979) como una suerte de Salón Nacional cuya concreción mucho le debió a la iniciativa del pintor argentino Juan Carlos Marcos, radicado en Panamá en el decenio de los sesenta.

<sup>4</sup> Mónica Kupfer: *Del cincuentenario a la invasión. El arte contemporáneo en Panamá, de 1950 a 1990*, ob. cit., p. 68.





RACHELLE MOZMAN  
*American Exurbia*, 2005 / Impresión cibachrome digital / Digital cibachrome printing / Serie de 6 fotografías /  
Series of six photographs / VII Bienal / 7th Biennial



inviting these foreign specialists, the organizers of the Biennial were looking for more unbiased selection and award-granting criteria. At the same time, during the contest, these personalities would delivered lectures and would offer the public and the Panamanian Institutions an updated look of the Latin American and international scenario. Their work is hold in high esteem by the host country's artists and intellectual sector. It has even been stated that "their decisions have undoubtedly contributed to place the Panamanian art exhibited during each Biennial as part of the current international art's sphere of influence".<sup>2</sup>

No doubts that this international contact that presupposes the selection of foreign personalities as part of the Jury of the contest, has open possibilities of new spaces for the prizewinning Panamanian artists to exhibit their works. For example, the traveling exhibition *Long Live Panama (Que viva Panamá)*, organized by the Contemporary Art Museum for their presentation in Ecuador and Peru, was mostly based on the list of prizewinners at 1996 Biennial.

In the 1998 Edition, the value of the awards was increased and, as an additional incentive for the First Prize Win-

ner, a paid trip to the Mexican Capital was included to start contacts with galleries, museums and artists from that Latin American nation.

It is a fact that "Biennials, like it was the case of the Xerox<sup>3</sup> Contest some years ago, help defining the Panamanian Contemporary Art of their time".<sup>4</sup> However, it will not be until the forth edition that the Biennial widens its boundaries by receiving plastic expressions that show that the Panamanian art of the last decade of the 20<sup>th</sup> century –and what has passed of the 21<sup>st</sup> century– is part of the formal diversity and experimentation of the most recent Central American Art within the history of the plastic arts in our continent.

With the celebration of the Forth Edition of Panama Art Biennial in 1998 –in which Sculpture was included for the first time, and an Award was granted to Mrs. Iraida Icaza with the work "Lightened Box # 1"– it can be verified that the promotional contemporary art circuit is widened in that country. In fact, Icaza's work consisted of an assembly of objects and images, made with mixed techniques. So, its official recognition represented a qualitative advance in terms of a legitimate position towards the artistic proposals that were starting to stimulate the artistic spheres of Panama. Ever since, the opening process was *in crescendo*, something made evident by the inclusion of photography (2000) and video (2002). It was precisely in this year when the audiovisual piece titled "What's the Play's Name? By the artist Jonathan Harper was granted the First Prize.

In effect, since the latest years of the last century and up to this millennium



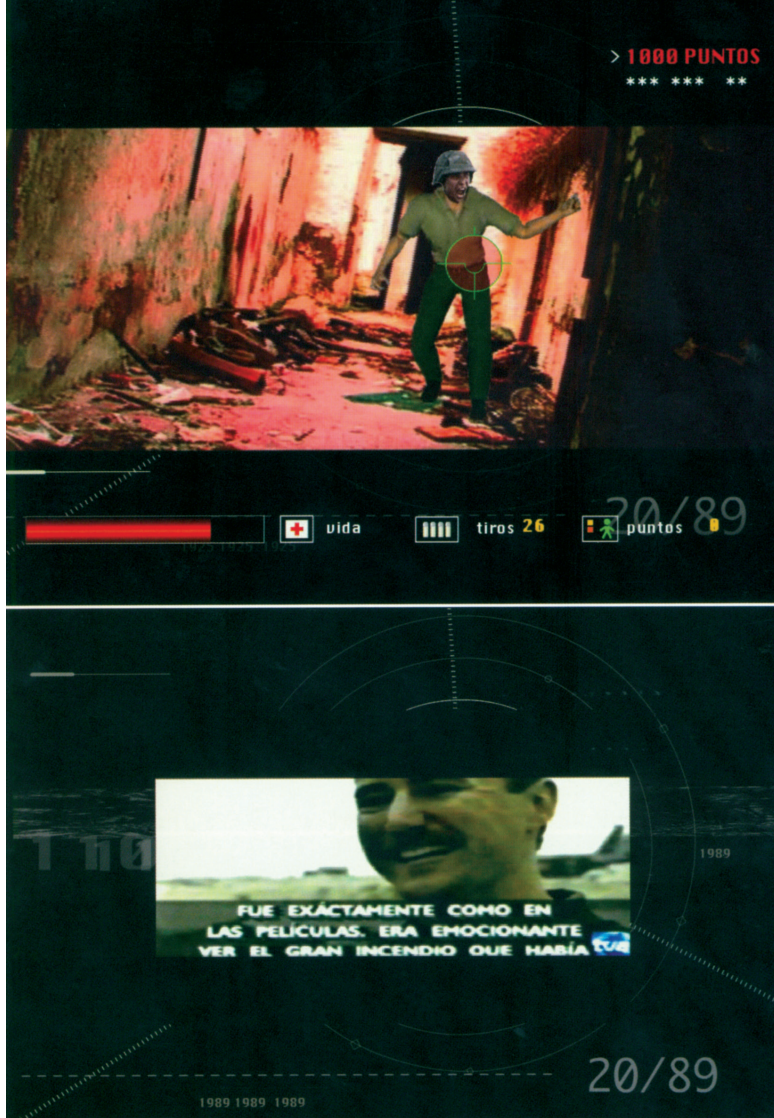
HUMBERTO VÉLEZ  
*El guachimán*, 2002 / Videoinstalación / Video installation  
 3,40 min. / 3er Premio VI Biental / 3rd Prize at the 6th Biennial



<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> The Xerox Pictorial Art Contest started like a Nacional Contest but it progressively expanded and received also some Central American artists. Actually, the Xerox Contest operated during a whole decade (until 1979) like a sort of National Hall, which became a reality due, to a great extent, to the initiative of the Argentinian painter Juan Carlos Marcos, based in Panamá during the 70s.

<sup>4</sup> Mónica Kupfer: *From Fiftieth Anniversary to the Invasion. Contemporary Art in Panama, from 1950 to 1990*, op. cit., p. 68.



ANA LUISA SÁNCHEZ  
*Angie contra el mundo*, 2005 / Videojuego  
 Videogame / VII Bienal / 7th Biennial

(2000) y el video (2002), año éste en que fue galardonada con el Primer Premio la pieza audiovisual titulada “¿Cómo se llama la obra?”, del artista Jonathan Harker.

En efecto, desde los últimos años del siglo pasado y lo que va del nuevo milenio se advierte en el arte panameño una multiplicación de medios expresivos y un nivel de calidad nada desestimable, que le ha permitido a algunos de sus representantes insertarse con éxito en no pocos certámenes regionales, tales como las Bienales del Istmo Centroamericano, los eventos de Artistas Emergentes, la Bienal de Lima y hasta la propia Bienal de Venecia.

Llama la atención la expansión técnica y morfológica que ha tenido lugar en un breve lapso de tiempo entre los artis-

tas panameños, muchos de los cuales apelan a la instalación, la fotografía, el videoarte e, incluso, al *performance*, expresiones todas que han cobrado una presencia frecuente y notable en las bienales nacionales. Esa expansión ha constituido un elemento favorecedor en la escena artística de creadores básicamente autodidactas, beneficiarios de la democratización de medios tales como la cámara fotográfica y de video, y procedentes de sectores tan diversos como el quehacer científico y la publicidad comercial.

En el orden conceptual, el arte de Panamá se fundamenta en la auténtica reflexión crítica en torno a los ingentes problemas económicos, sociales y existenciales que lo marcan de manera sui géneris. Es una sociedad fuertemente signada por la diversidad y el contraste. Así de variadas serán entonces las problemáticas que reflejan las obras de las artes plásticas: la migración, la marginalidad social, las contradicciones esenciales de la sociedad de consumo y el apabullante mundo de la publicidad comercial, la cuestión de género, el dominio del *kitsch* urbano, entre otras, evidencian su presencia recurrente en diferentes poéticas que sustentan nuestra percepción de que existe una saludable diversidad, y alentadores signos de madurez en el arte panameño contemporáneo.

El año 2005 representó un cambio radical en la concepción del certamen. En vez de evento competitivo con premios en metálico, se lanzó una convocatoria a los artistas para que entregasen propuestas de proyectos. La encargada de seleccionar a los “finalistas” fue la curadora guatemalteca invitada Rosina Cazali, quien también estuvo al frente de la muestra. Este elemento fue muy enriquecedor para los artistas debido a que era la primera vez que trabajaban siguiendo las recomendaciones de un especialista de esta índole. El presupuesto anteriormente entregado a los premiados, se destinó a la producción de las obras de los 15 artistas finalistas de los 63 que se presentaron a la convocatoria. De modo que el resulta-



do fue una muestra más sólida, cuyas obras se interrelacionaban entre sí siguiendo un criterio curatorial, y no sólo por el hecho de estar ubicadas en el mismo espacio. Ahora la bienal adquiriría otro carácter: de evento competitivo pasaba a espacio para el intercambio y enriquecimiento de los planteamientos artísticos de los creadores del país.

La octava edición, celebrada en el año 2008, tampoco estuvo exenta de transformaciones, las cuales surgieron como resultado de la experiencia anterior. En esta ocasión la curadora mexicana Magali Arriola, organizaría una exposición titulada “El dulce olor a quemado de la historia”; una exhibición curada, en todo el sentido de la palabra, en la que afloraba como eje temático la antigua Zona del Canal. Indiscutiblemente éste ha sido, y es aún, un tema sensible para los pobladores del país y, por consiguiente, para los artistas nacionales o extranjeros.

La Bienal de Arte de Panamá no es sólo la exposición en museo de las obras seleccionadas por un jurado o curador; se ha convertido ya en un evento donde la interdisciplinariedad es elemento medular para su desarrollo. A través de las visitas guiadas, conferencias y charlas de diversas temáticas, las exposiciones colaterales, presentaciones de libros, documentales, además del característico catálogo bilingüe que se publica en todas las ocasiones, integra elementos que enriquecen la producción artística nacional y, a su vez, incorporan al caudal estético de los espectadores, nuevas tendencias y temáticas, a fin de expandir la concepción tan estrecha que, en este sentido, imperaba en el país.

No es de extrañar que la concepción de la Bienal de Arte en Panamá haya nacido bajo el signo de un certamen dedicado al arte pictórico, pues como hemos dicho fue la manifestación más favorecida por los espacios educativos y promocionales de la escena panameña. Aún así, el devenir de sus tres primeras ediciones marcó un precedente favorable y necesario para el ulterior despliegue de ese propio evento, sobre todo a partir de su cuarta edición, y en las siguientes convocatorias.

De modo que la relación que se establece entre la Bienal y el horizonte prospectivo del arte contemporáneo en Panamá es directa. Desde los años finales del pasado siglo se observa el estimulante desarrollo de la producción plástica, y una renovación tanto en la forma como en el concepto. Apreciamos, pues, propuestas caracterizadas por la pluralidad temática y la hondura conceptual, al menos de aquellas que otorgan visibilidad al quehacer artístico reciente en ese país a través de los más importantes certámenes promocionales del área.

No se debe dejar de reconocer tampoco el papel de los jurados, críticos y curadores participantes en cada edición, los cuales han contribuido en la introducción de nuevos lenguajes y temáticas, y en el abordaje de las

problemáticas artísticas del país. Los organizadores también han demostrado una posición de apertura al intercambio y, gracias a su constancia y al ojo aguzado, dicho evento se ha convertido en un eje de vital importancia en la escena de las artes plásticas en Panamá y también en la región. Así lo refieren en la página web promocional de la octava entrega: “A lo largo de estos 16 años, el evento ha ido renovándose, desde sus inicios como un certamen de pintura, hasta convertirse en lo que es hoy: una exposición de arte contemporáneo que incluye todos los medios artísticos, y que no pretende representar el *statu quo* del arte contemporáneo en el país, sino más bien contribuir a su renovación”.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Bienal de Arte de Panamá. En: [www.bienalpanama.org/index1.html](http://www.bienalpanama.org/index1.html)

#### JORGE MARCH

*Milagro*, 1998 / Acrílico sobre tela / Acrylic on cloth / 200 x 200 cm / 2do premio IV Bienal / 2nd Prize at IV Bienal



the Panamanian Art shows an increase of expressive means and a significant quality level that has allowed to some of their representatives to successfully be included in not a few regional contests such as the Biennials of the Central American Isthmus, Emerging Artists Events, Lima's Biennial and the very Venice's Biennial.

The technical and morphological expansion that has occurred in such a short period of time among Panamanian artists is outstanding. Many of them appeal to the use installations, photography, video art and even performance, all expressions that have a frequent and significant presence at National Biennials. This expansion has been a favourable element for the artistic scene of basically self-taught creators, beneficiaries of the democratization of tools like the photographic and video camera and coming from different sectors like the scientific and commercial publicity areas.

Conceptually, the Panamanian art is based on the authentic critic reflection about the enormous economic, social and existential problems that impact them in a very particular way. It is a society strongly marked by diversity and contrast. In the same way, the works of plastic arts will also be varied: migration, social marginality, essential contradictions of consumption societies and the crushing world of commercial publicity, gender issues, omnipresence, urban kitsch, among others prove the recurrent presence in different poetics that support our perception that there is a healthy diversity and encouraging signs of maturity in the contemporary Panamanian art.

The year 2005 represented a dramatic change in the concept of the competition. Instead of having a competitive event with monetary prizes, there was a call for the artists to deliver their proposals of artistic projects. The person in charge of selecting the "finalists" was the Guatemalan curator Rosina Cazali, who also headed the exhibition. This was a very enriching element for

the artists as it was the first time they worked under the guidance of such a specialist. The budget previously granted to the prize-winners was dedicated to the production of the works of the 15 finalists, out of the 63 that attended the call. Thus, the result was a solid exhibition where the works had an interrelation among themselves following a curatorial criterion and not only due to the fact that they were placed in the same space. Now, the Biennial acquired a different character: from a competitive event it turned into a space to exchange and enrich the country's creator's artistic notions.

The eighth edition, held in 2008, was not exempted from modifications, which were the result of the previous experience. This time the Mexican curator Magali Arriola, would organize an exhibition titled: "The Sweet Burnt Smell of History"; a curated exhibition to the most extensive meaning of the word, in which there was a central theme: the former Panama Canal Zone. Undoubtedly; this has been, and still is, a very sensitive matter for the inhabitants of the country and, therefore, for national or foreign artists.

Panama Art Biennial is not only the exhibition of the works selected by a jury or a curator in the Museum; it has become already an event where the interdisciplinary character is the core of its development. Through guided visits, lectures and talks about different subjects, parallel exhibitions, book presentations, documentaries, and the traditional Bilingual Catalogue that is published every edition, it integrates elements that enrich national artistic production and, at the same time, add new thematic trends and themes to the aesthetic heritage of the audience in order to expand the narrow concepts that prevailed in the country in relation to this subject.

It is not strange that the concept of the Panama Art Biennial was created under the sign of a contest dedicated to pictorial art because, as we have explained, it was the favorite of edu-

cational and promotional spaces of the Panamanian scene. Even so, the three first editions marked a favorable and necessary precedent for the subsequent growth of the event. Mostly, it occurred as of the fourth edition and the following ones.

This way, there is a direct relation established between the Biennial and the perspective horizon of Panama's contemporary art. Since late the past century, it can be observed the stimulating development of plastic production and a renovation of both forms and concept. We notice proposals characterized by plurality of themes and deep concepts; at least in those that provide visibility to the recent artistic work in this country through the most important promotional contests of the area.

It should also be recognized the role of the participating critic juries and curators in each edition. They have contributed to the introduction of new languages and themes to deal with the artistic issues of the country.

The organizers have also showed a position that is open to exchange and, thank to their persistency and careful eyes, such an event has become a vital center of attention for the plastic arts in Panama and the region. This is reflected on the promotional web page of the eighth edition: "Over the past 16 years, the event has been renovated, from a painting contest in the beginnings to what it is today: an exhibition of contemporary arts, including all artistic expressions, which does not intend to represent the *status quo* of contemporary art in the country; but rather to contribute to its renovation".<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Panama Art Biennial. At: [www.bienalpanama.org/index1.html](http://www.bienalpanama.org/index1.html)



**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**  
IV VCVCIV  
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

GALERIA  
**LA ACACIA**  
IV VCVCIV

# DE ARMAS TOMAR

Jesús González de Armas

25 Noviembre, 2010 - 12 Enero, 2011



Sin Título / Untitled, 1989. Mixta sobre cartulina / Mixed Media on Cartoon. 730 x 1020 mm



Sin Título / Untitled, 1990. Mixta sobre cartulina / Mixed Media on Cartoon. 730 x 1030 mm



Arte cubano

Arte cubano

Arte cubano

Revista de Artes Visuales  
2 / 2009

Arte cubano  
Revista de Artes Visuales

Cer  
arti  
cub

Raúl  
Ma

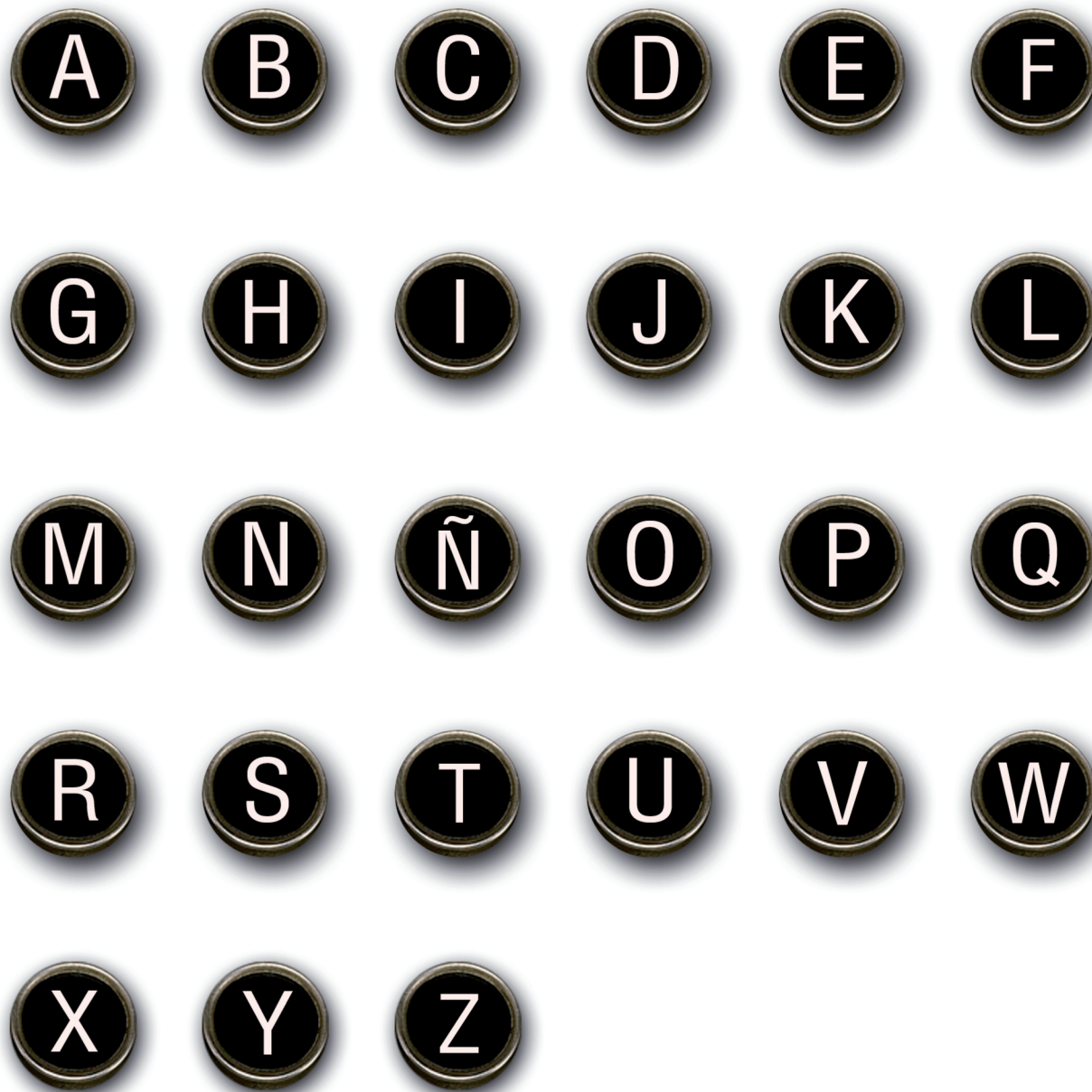
VILL  
UN PRE  
CUATE

UN ZOOM 3 X PARA  
KORDA  
LA VIDEO

REVISTA CUBANA  
DE ARTES VISUALES

CIN  
EN  
365





Cultura es la combinación  
de estos elementos en el  
ámbito adecuado



El Corte Inglés

\* ÁMBITO **cultural**  
[www.ambitocultural.es](http://www.ambitocultural.es)





**Su Agencia de Viajes  
en Cuba y el extranjero**

#### **TOURS DE ARTE**

Recorridos especializados por las rutas y circuitos de arte de la ciudad para conocer la multiplicidad de expresiones artísticas y el talento de sus creadores.

#### **ENCUENTRO CON ARTISTAS**

Visitas privadas a talleres y galerías de artistas famosos o en desarrollo, de arte contemporáneo, para apreciar *in situ* sus trabajos, participar en sus creaciones e intercambiar opiniones.

#### **PROGRAMA DE ARTE PARA GRUPOS**

Programas especiales para grupos, acompañados con visitas a instituciones de arte, charlas, exposiciones y encuentros sociales, que permiten satisfacer las más altas exigencias de aficionados y profesionales.

#### **TALLERES DE ARTES PLÁSTICAS**

Talleres y cursos de artes plásticas para ampliar conocimientos, adquirir habilidades y compartir experiencias con especialistas. Sesiones de trabajo para grupos en locaciones especiales.

#### **FERIAS Y FESTIVALES DE ARTES PLÁSTICAS**

Presentaciones, conferencias, lanzamientos, expoventas, encuentros con artistas para conocer y apreciar el universo de las artes plásticas en Cuba y compartir con creadores y especialistas.

GRUPO



EXCELENCIAS

[www.excelenciastravel.com](http://www.excelenciastravel.com)  
[comercial@excelenciastravel.com](mailto:comercial@excelenciastravel.com)



JOSÉ LUIS ANGULO

Sobre la posible incorporación del románico en el paisaje manchego / Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas / 162 x 162



*Plastic Dreaminess: Metaphysical Purity*  
**ONIRISMO PLÁSTICO: PUREZA METAFÍSICA**

**ArtHunters apuesta constantemente** por el arte contemporáneo, a través de convocatorias en espacios multidisciplinares donde se reúnen artistas que empiezan a arrasar y a destacar con fuerza en el panorama artístico internacional. En esta oportunidad presenta, en el espacio Alley 19, la muestra *Onirismo plástico*, cuya propuesta analiza la pérdida de la capacidad humana de detener el tiempo, en un mundo que corre a velocidad vertiginosa.

*Onirismo plástico* propone una vía de escape para abstraernos en dirección a un mundo neutro, puro y auténtico, mediante la simple contemplación de lo

estático. La limpieza y magnitudes de un espacio de 600 m<sup>2</sup> es el escaparate perfecto para fundir un concepto donde los materiales modernos son ya una continuación de las obras. Las fronteras no existen en este mundo onírico y personal, los materiales se interrelacionan y los artistas se funden con el entorno en un silencio.

La modernidad se combina con la plasticidad suave de un arte interior rico, pero a la vez solitario. Los mundos imaginarios, la evocación a las formas naturales, el respeto por la pureza de los materiales y la pausa de los espacios metafísicos, son el estandarte de esta exposición.

Artistas como Maurizio Lanzilotta, Loretta Polgrossi, Laura Romero Chamorro y José Luis Angulo, se darán cita en esta muestra, con un estandarte común, el de la simplificación de las formas, sin manipulaciones externas, dejando que el espectador sea quien configure su propio universo dentro de la obra, y viceversa.

**Inauguración (Grand Opening)**  
16 DE DICIEMBRE 2010 / 19:30 HORAS

**Clausura (Closing):** 21 DE DICIEMBRE 2010 / 19:30 HORAS



ArtHunters is constantly gunning for contemporary by supporting multidisciplinary spaces where fledgling artists who start to make a splash in the world of art come together. This time around, the exhibit is being staged at Alley 19 and is called *Plastic Dreaminess*, a proposal that delves into the human ability to make time stand still in a world that moves at white-heat's pace.

*Plastic Dreaminess* proposes an escape into abstraction into a neutral, pure and genuine world through simple contemplation of the static. The cleanliness and size of a 600-square-meter space is the showroom of choice to lay out a concept in which modern materials are already a continuation of the works. There are no such things as borderlines in a dreamy and personal world; materials interact with one another as artists melt into the environment in sheer silence.

Modernity combines with the smooth plasticity of a rich interior, yet solitary art. The imaginary worlds, the evocation to the natural forms, the respect for the purity of materials and the pause of the metaphysical spaces are the tokens of this exposition.

Artists like Maurizio Lanzilotta, Loretta Polgrossi, Laura Romero Chamorro and Jose Luis Angulo will be attending this show under one common banner: the simplification of forms without external tampering, just letting spectators configure their own universe within the work, and viceversa.

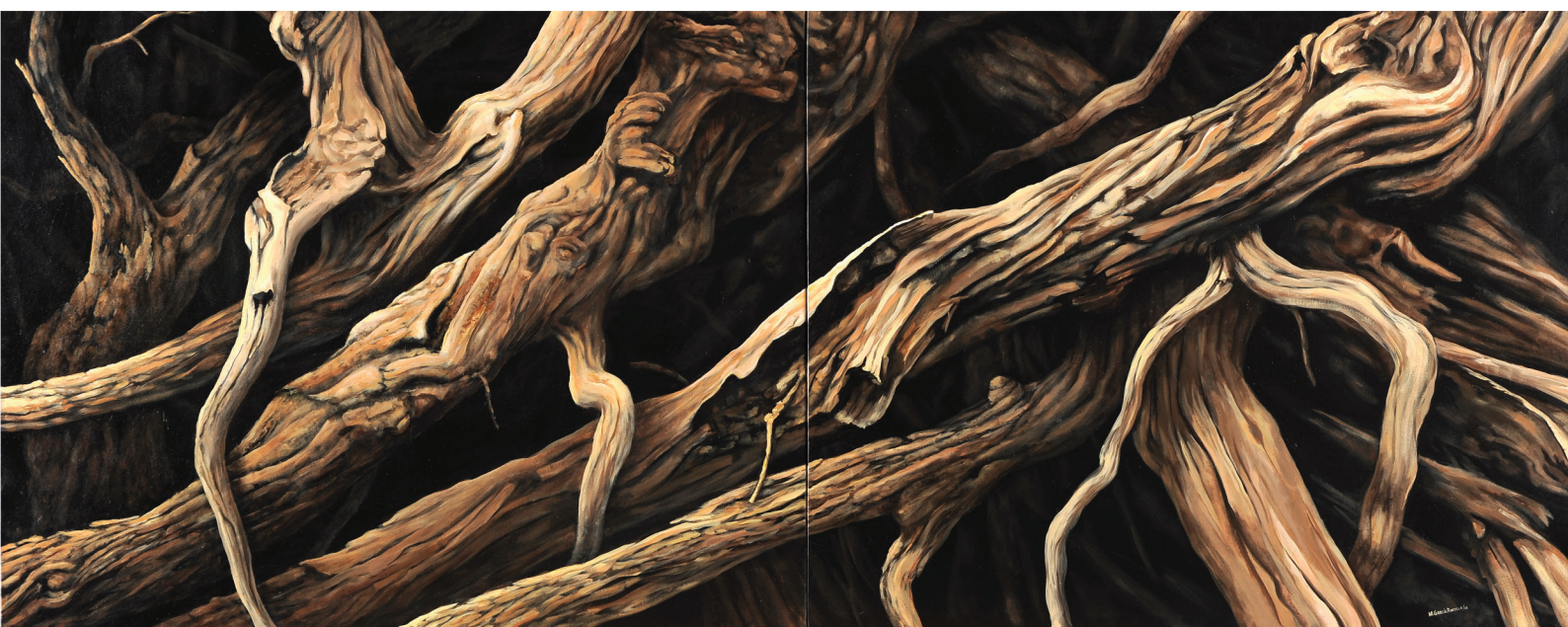


LAURA ROMERO CHAMORRO  
*Crisálidas* / Óleo y grafito sobre lienzo / Oil and graphite on canvas / 120 x 120

#### POR ARTHUNTERS

Exposición comisariada por (Exhibit commissioned by)  
PILAR CUBILLO Y LAURA GARCÍA NAVARRO  
ESPACIO ALLEY 19, C/ CASTELLÓ 19, 28001, MADRID

## Mario García Portela



*Raíces II*, 2010 / Acrílico sobre lienzo / 80 x 200 cm (Díptico)

Taller Calle 17 No. 815 apto.8 entre 2 y 4  
Vedado, Ciudad de la Habana, CUBA  
email [mgportela@cubarte.cult.cu](mailto:mgportela@cubarte.cult.cu)  
[www.mgportela.cult.cu](http://www.mgportela.cult.cu)

Tel.: +537 836 0425  
Cel.: +535 290 1748





# REYNERIO TAMAYO

## OJO SATELITAL

GALERÍA HABANA

Junio 2011

artamayo@cubarte.cult.cu  
www.artamayo.com



GALERÍA HABANA

Línea 460 e/ E y F Vedado / Telf.: +537 832 7101 / Fax: +537 831 4646  
habana@cubarte.cult.cu / www.galerihabana.com

Habana, 2010 / Acrílico sobre lienzo / 130 x 112 cm



www.laurosonline.com / www.mallcubano.com



### Nueva Oferta



ARTÍCULOS UTILITARIOS Y DECORATIVOS

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

Principales Tiendas en Ciudad de La Habana:

**Bazar Todo Arte:** Calle 3ra # 667 Esq. 84 Hotel Comodoro.

**Arte Habana:** San Rafael, Esq. Industria. Centro Habana.

**Arte Malecón:** Calle D e/ 1ra y 3ra. Vedado.

**Longina:** Obispo e/ Habana y Compostela.



100 AÑOS  
COMERCIAL LAUROS ARTEX

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

26 de noviembre al 23 de diciembre

**Aimeé García**  
El jardín de la intolerancia

29 de diciembre al 28 de enero de 2011

**Flavio Garciandía**  
Iba a decir algo muy importante  
(...pero ya se me olvidó)







SANTIAGO R. OLAZÁBAL  
*Te amarré la lengua / I tied your tongue, 2008*  
 Mixta sobre tela / Mixed on canvas, 120 x 120 cm



SIXTEENTH ANNUAL  
 LOS ANGELES  
 ART SHOW 2011  
 presented by ifpdafineprintfair

January 19 – 23, 2011



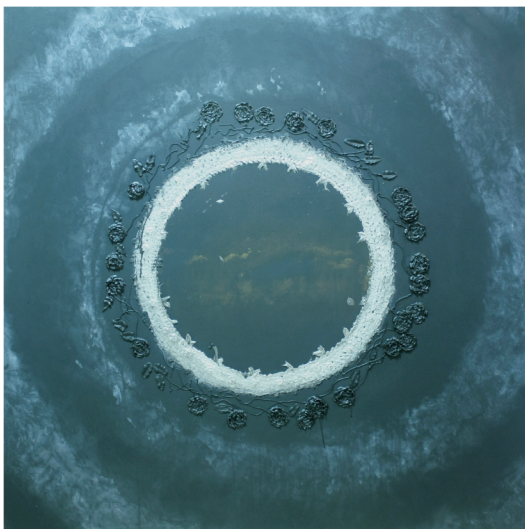
JOSÉ MANUEL FORS  
*Objecto / Object, 2008*  
 Instalación / Installation. 120 x 120 cm

La dimensión de nuestra versátil cultura no está en la mirada que se dirige hacia cualquier continente, la inmensidad habita en la agudeza que sea capaz de alcanzar nuestro pensamiento al revisarnos.

La religión afro descendiente es el camino por el cual el artista **Santiago Rodríguez Olazábal** enfrenta sus propias dificultades, centrando de manera exclusiva al hombre como sujeto del universo. **José Manuel Fors**, por su parte, cuestiona y demuestra de forma directa la pérdida de valores de la sociedad, añorando una época pretérita y contenida en objetos familiares. **Douglas Argüelles** parte del texto filosófico, proyectando coordenadas conceptuales que nos sitúan ante problemáticas y cuestionamientos del propio ser como categoría existencial. **Ernesto Javier Fernández** reflexiona sobre los procesos migratorios, sociales en general, y la posibilidad de encontrar los sueños según la confianza y el esfuerzo de cada quien. Finalmente, **Carlos Quintana** expresa el miedo y los deseos prohibidos del inconsciente en un lenguaje estético muy directo y brutal, intentando provocar reacciones personales en el espectador y despertar sus emociones por medio de la representación de la esencia escondida detrás de la apariencia de las cosas.

*The dimension of our versatile culture is not in the vision that leads to any continent, the immensity lives in the clarity that is capable of reaching our thoughts to know ourselves.*

*The African religion is the path by which **Santiago R. Olazábal** faces his own difficulties, focusing exclusively on man as the center of the universe. **José Manuel Fors**, in his way, questions and demonstrates in a straight forward manner the lost of societal values, longing for something better a time when those values existed he represents those values in the familiar objects he creates with his art. **Douglas Argüelles** takes as a paint of departure philosophical discourse by projecting coordinating concepts that situate us in front of problematic situations that make us question ours existential identity. **Ernesto Javier Fernández** reflects upon the migratory processes, social and general, and the possibility of finding one's dreams through the confidence and effort of each person. Finally, **Carlos Quintana** expresses the fear and the forbidden desires of the unconscious in an aesthetic very direct and brutal language, trying to provoke personal reactions in the spectator and awakening his emotions by means of the representation of the hidden essence behind the appearance of the things.*



DOUGLAS ARGÜELLES  
*Heaven, 2010. Acrílico sobre lienzo*  
 Acrylic on canvas. 135 x 135 cm



ERNESTO JAVIER FERNÁNDEZ  
*Happy Hour, 2010*  
 Caja de luz / Luminic Box. 120 x 86 cm



CARLOS QUINTANA  
*Sin Título / Untitled, 2008*  
 Mixta sobre tela / Mixed media on canvas. 130 x 130 cm

Diseño: Juan Carlos Sosa González

# ARTES CHINAS

## CONTEMPORÁNEO EN CUBA

26 de noviembre - 23 de enero de 2011



### WANG XIKUN

INSTALACIÓN PERSONAL

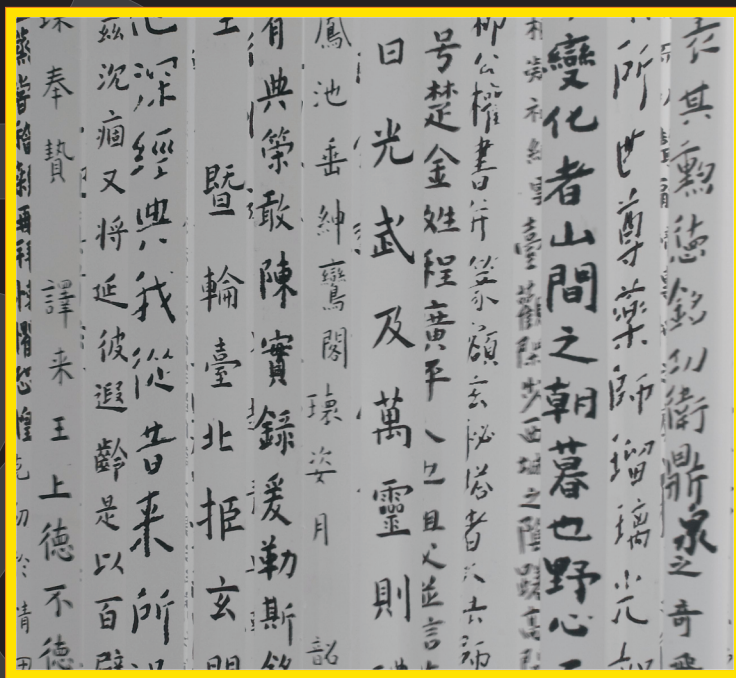
### CAI XIANG

LA SOMBRA DEL TIEMPO

#### Museo Nacional de Bellas Artes

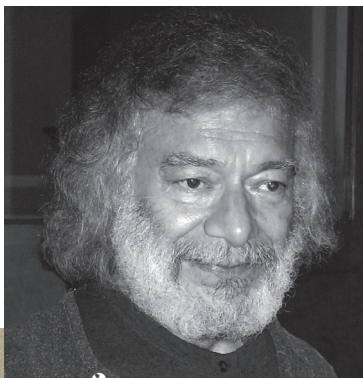
Edificio de Arte Universal  
San Rafael entre Zulueta y Monserrate  
Habana Vieja

De martes a sábado, de 10:00 am a 6:00 pm  
domingo, de 10:00 am a 2:00 pm





**Helio Flores Viveros** nació el 8 de octubre de 1938 en Xalapa, Veracruz, México. Estudió arquitectura en la Universidad Veracruzana. De 1966 a 1967 vivió en Nueva York y estudió en The School of Visual Arts. Se inició como caricaturista en *La Gallina* y en *El Diario de Xalapa*, en 1959. En 1971 ganó el Grand Prix del Salón Internacional de la Caricatura de Montreal, Canadá. También ha sido premiado en Turquía (1977), Bulgaria (1977), Grecia (1977), Canadá (1980), Cuba (1983), y Yugoslavia (1984). En 1986 obtuvo en México el Premio Nacional de Periodismo. Helio Flores es, sin dudas, uno de nuestros más grandes caricaturistas contemporáneos.



## HELIO FLORES

**Helio Flores Viveros was born on Oct. 8, 1938 in Xalapa, Veracruz, Mexico. He studied architecture at the Universidad Veracruzana. From 1966 to 1967 he lived in New York and studied at the School of Visual Arts. He started as a cartoonist for *La Gallina* and *El Diario de Xalapa*, in 1959. In 1971 he won the Grand Prix at the Montreal International Caricature Exhibit held in Canada. He's also been awarded in Turkey (1977), Bulgaria (1977), Greece (1977), Canada (1980), Cuba (1983), and Yugoslavia (1984). In 1986 he grabbed Mexico's National Journalism Prize. Helio Flores is no doubt one of the greatest contemporary cartoonists.**



ae

**WWW.ARTEPOREXCELENCIAS.COM**

**REVISTA ARTE POR EXCELENCIAS**

SUSCRIPCIÓN ONLINE

SERVICIO DE NOTICIAS

FORO DE DISCUSIÓN

GALERÍA VIRTUAL



G R U P O



EXCELENCIAS

[WWW.EXCELENCIAS.COM](http://WWW.EXCELENCIAS.COM)