

arte

POR EXCELENCIAS

DOLORES CÁCERES

ALEXANDRE ARRECHEA

COLECCIÓN FARBER / FARBER COLLECTION

SARA HOOPER

LUIS BARRAGÁN

BOULLOSA, COSTA Y ZABALA EN LA TRADICIÓN ARGENTINA / IN ARGENTINE TRADITIONS



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, legítima su presencia en el circuito internacional del arte

GALERIA
LA ACACIA
IV VCVCV

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) 830 6150
(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

Servando
Galería de Arte

Lázaro Saavedra

Cirenaica Moreira

Ibrahim Miranda

Lidzie Alvisa

Alejandro González

Luis Enrique Camejo

Damián Aquiles

Frank Martínez

Franklin Álvarez

Niels Reyes

Alejandro Campins

Michel Pérez (Pollo)

Orestes Hernández

Raúl Ernesto Cordero



Michel Pérez (Pollo). *Los límites del pensamiento*, 2010
Acrílico sobre lienzo. 150 x 130 cm



Niels Reyes. *Los lunes al sol*, 2010
Óleo sobre lienzo. 170 x 150 cm



Alejandro Campins. *Venganza*, 2010. Óleo sobre lienzo. 140 x 200 cm

La novena edición de Arte por Excelencias hace énfasis en las artes plásticas argentinas, en figuras paradigmáticas de su producción conceptual y abstracta; indaga en la creación arquitectónica de México, y ofrece testimonios sobre el diseño gráfico y el arte instalativo en Cuba.

Tradición y contemporaneidad, reafirmación y ruptura, se muestran como valores de articulación en los trabajos de las especialistas Margarita Sánchez sobre la creadora argentina Dolores Cáceres, y de María José Herrera sobre los pintores Eduardo Costa, Horacio Zabala y Marcelo Boullosa. Eduardo Luis, estudioso de la arquitectura de la región, subraya las cualidades y aportes de la obra del mexicano Luis Barragán. Sobresale el ensayo de Benjamin Brown, en el que se hace un examen perspicaz de la obra del destacado artista cubano Alexandre Arrechea, y Píter Ortega contribuye a despejar las claves ideoestéticas del proyecto promocional Alas con puntas.

Las sugerentes disquisiciones de la crítica y curadora Adriana Almada acerca del erotismo visceral de la pintora anglo-argentina Sara Hooper, de quien habíamos hecho una breve referencia en nuestra primera edición; la pormenorizada entrevista de Abelardo Mena al coleccionista norteamericano Howard Farber, y la sarcástica caricatura del peruano Juan Acevedo, remarcan la heterogeneidad de enfoques y miradas hacia países de América y el Caribe.

Rendimos homenaje en esta edición al amigo, ensayista y crítico de arte excepcional Rufo Caballero, recientemente fallecido. Sus ideas y recomendaciones como parte del Consejo editorial de nuestra publicación, y sus agudas valoraciones desde la sección fija "A cuenta y riesgo", fueron cruciales para el desarrollo y la consolidación de Arte por Excelencias durante estos dos años de trabajo.

José Carlos de Santiago
Editor y Director General / Publisher

The ninth issue of Arte por Excelencias is stressing on Argentina's plastic arts, in boldface names who have contributed greatly to their conceptual and abstract creations; it also delves into Mexico's architecture and offers an insight look into graphic design and installation art in Cuba.

Tradition and contemporariness, reaffirmation and rupture are shown as articulation values in the works penned by Argentine expert Margarita Sanchez on fellow countrywoman Dolores Caceres, as well as Maria Jose Herrera's piece on painters Eduardo Costa, Horacio Zabala and Marcelo Boullosa. Eduardo Luis, a maven on regional architecture, underscores the qualities and contributions in the work of Mexico's Luis Barragan. Another highlight in this issue is Benjamin Brown's essay featuring a detailed appraisal of outstanding Cuban artist Alexandre Arrechea's work and Píter Ortega helps to unravel the idea-esthetic codes in the Tipped Wings project.

The suggestive treatise written by art critic and curator Adriana Almada on British-Argentine painter Sara Hopper's visceral eroticism is just another standout, and so are Abelardo Mena's in-depth interview with American collector Howard Farber and the sarcastic caricature offered by Peru's Juan Acevedo in which he lays bare his assortment of approaches and outlooks toward countries from the Americas and the Caribbean.

We pay tribute in this issue to a friend, an exceptional essayist and art critic, the late Rufo Caballero. His ideas and recommendations are a member of our magazine's publishing council, coupled with his acute assessments he made in his "All by Oneself" column were significantly important for the development and strengthening of Arte por Excelencias during these two years of work.

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 **DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO** R10 STUDIO **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) 2048190 **ADMINISTRACIÓN** ÁNGEL GONZÁLEZ **CONSEJO EDITORIAL** ADELAIDA DE JUAN, YOLANDA WOOD, LESBIA VENT DUMOIS, LOURDES BENIGNI, 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 FLORANÁPOLIS 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) **FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN** LA NUEVA. CREACIONES GRÁFICAS. TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS. LOS CONTENIDOS DE ESTA PUBLICACIÓN NO PODRÁN SER REPRODUCIDOS, DISTRIBUIDOS, NI COMUNICADOS PÚBLICAMENTE EN FORMA ALGUNA SIN LA PREVIA AUTORIZACIÓN POR ESCRITO DE LA SOCIEDAD EDITORA ELA. EXCELENCIAS TURÍSTICAS DEL CARIBE ES UNA PUBLICACIÓN PLURAL. LA DIRECCIÓN NO SE HACE RESPONSABLE DE LA OPINIÓN DE SUS COLABORADORES EN LOS TRABAJOS PUBLICADOS, NI SE IDENTIFICA CON LA MISMA. TAMPOCO SE RESPONSABILIZA CON LOS CONTENIDOS DE LA PUBLICIDAD. SUPLEMENTO ESPECIALIZADO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LAS AMÉRICAS Y EL CARIBE DEL GRUPO EXCELENCIAS // **MEDIA SPONSOR DE FUTUR PARA LA REGIÓN DEL CARIBE.**



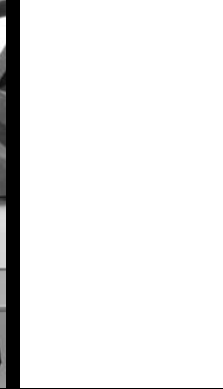
4



16



46



58

4

DOLORES CÁCERES: TEXTO Y ACCIÓN EN LA OBRA PÚBLICA

*Text and action in public art*MARGARITA SÁNCHEZ PRIETO (Cuba) Especialista Centro de Arte Contemporáneo
"Wifredo Lam" / margsanchez@wlam.cult.cu

16

ALEXANDRE ARRECHEA: LAS REGLAS DEL JUEGO: ACERCA DE LA IDENTIDAD HUMANA Y LAS ESTRUCTURAS SOCIALES

*The rules of play: on human identity and social structures*BENJAMIN BROWN (Estados Unidos) Crítico de arte. Professor Allison Moore / bbrown31@student.scad.edu

28

RUFO EN 7 AFIRMACIONES

*In 7 assertions*MANUEL LÓPEZ OLIVA (Cuba) Artista y crítico de arte / lomani@cubarte.cult.cu

el libro / the book

32

UNA ANTOLOGÍA ANTOLÓGICA

*An anthological anthology / 33*ELVIA ROSA CASTRO (Cuba) Crítica de arte y curadora / elviarosa@cubarte.cult.cu

35

SOBRE UNA LÍNEA DE POLVO

*On a line of powder / 37*GUILLERMO VANEGAS (Colombia) Sicólogo, crítico de arte, curador independiente / trabajosedalib@gmail.com

40

ABRIR PASO A LAS VANGUARDIAS (Presentación de la revista *Arte por Excelencias* en el Museo Nacional de Bellas Artes)*Making way for the vanguards*NANCY MOREJÓN (Cuba) Poeta. Premio Nacional de Literatura / escritores@uneac.co.cu

46

HOWARD FARBER: "ME GUSTA DESCUBRIR DONDE OTROS COLECCIONISTAS NO LO HAN HECHO AÚN"

*"I do like to go where other collectors have not gone"*ABELARDO MENA CHICURI (Cuba) Curador del MNBA y de la Colección Farber / probiz@cubarte.cult.cu

el archivero / the archivist

54

DOS CATÁLOGOS Y UN AGUJERO DE GUSANO

*Two catalogues and a worm hole*POR JOSÉ VEIGAS (Cuba) Investigador / jveigas@infomed.sld.cu



58

SARA HOOPER: LA TENTACIÓN DE LA CARNE

The temptation of flesh

ADRIANA ALMADA (Paraguay) Crítica de arte, curadora independiente. Vicepresidenta de AICA Internacional. Presidenta de AICA Paraguay / adrianaa.py@gmail.com

62

LUIS BARRAGÁN: VOCES Y ECOS DE LA MODERNIDAD ARQUITECTÓNICA MEXICANA

Voices and echoes of Mexican modern architecture

EDUARDO LUIS RODRÍGUEZ (Cuba) Arquitecto e historiador de la arquitectura, director de la revista *Arquitectura Cuba* / eluis@cubarte.cult.cu

68

ALAS CON PUNTAS: UN WORK IN PROGRESS Y SUS PRINCIPALES CLAVES IDEOESTÉTICAS

A work in progress and its main ideosthetic codes

PÍTER ORTEGA NÚÑEZ (Cuba) Curador y crítico de arte / piter.ortega@yahoo.es

72

BOULLOSA, COSTA, ZABALA: POR ENTRE LOS INTERSTICIOS DE LA TRADICIÓN

In between the interstices of tradition

MARÍA JOSÉ HERRERA (Argentina) Crítica de arte. Presidenta AICA Argentina / mariajoseherrera3@gmail.com

la caricatura / *the caricature*

80

JUAN ACEVEDO FERNÁNDEZ DE PAREDES

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



En cubierta: DOLORES CÁCERES

El artista señala, 2007

1ra. Bienal del Fin del Mundo, Tierra del Fuego, Argentina

MARGARITA SÁNCHEZ PRIETO

dolores

TEXTO Y ACCIÓN EN LA OBRA PÚBLICA

DOLORES CÁCERES (Córdoba, Argentina), es un referente al hablar de arte público en el subcontinente. Durante más de diez años ha realizado intervenciones, acciones y obras en proceso, cualificadas por el uso de textos y palabras a través de los cuales recrea la memoria colectiva, los síntomas de una época, la fe religiosa, la historia local y los conflictos de su región, desde la perspectiva autorreferencial. Esta necesidad de dar voz al yo y a la colectividad encuentra particular resonancia en el ámbito público, donde sus llamados de atención pueden lograr mayores niveles de interpelación y visibilidad. Por lo general, sus proyectos son resultado de la investigación de un asunto o fenómeno, circunstancias históricas y contexto de éste y del sitio que intervendrá.

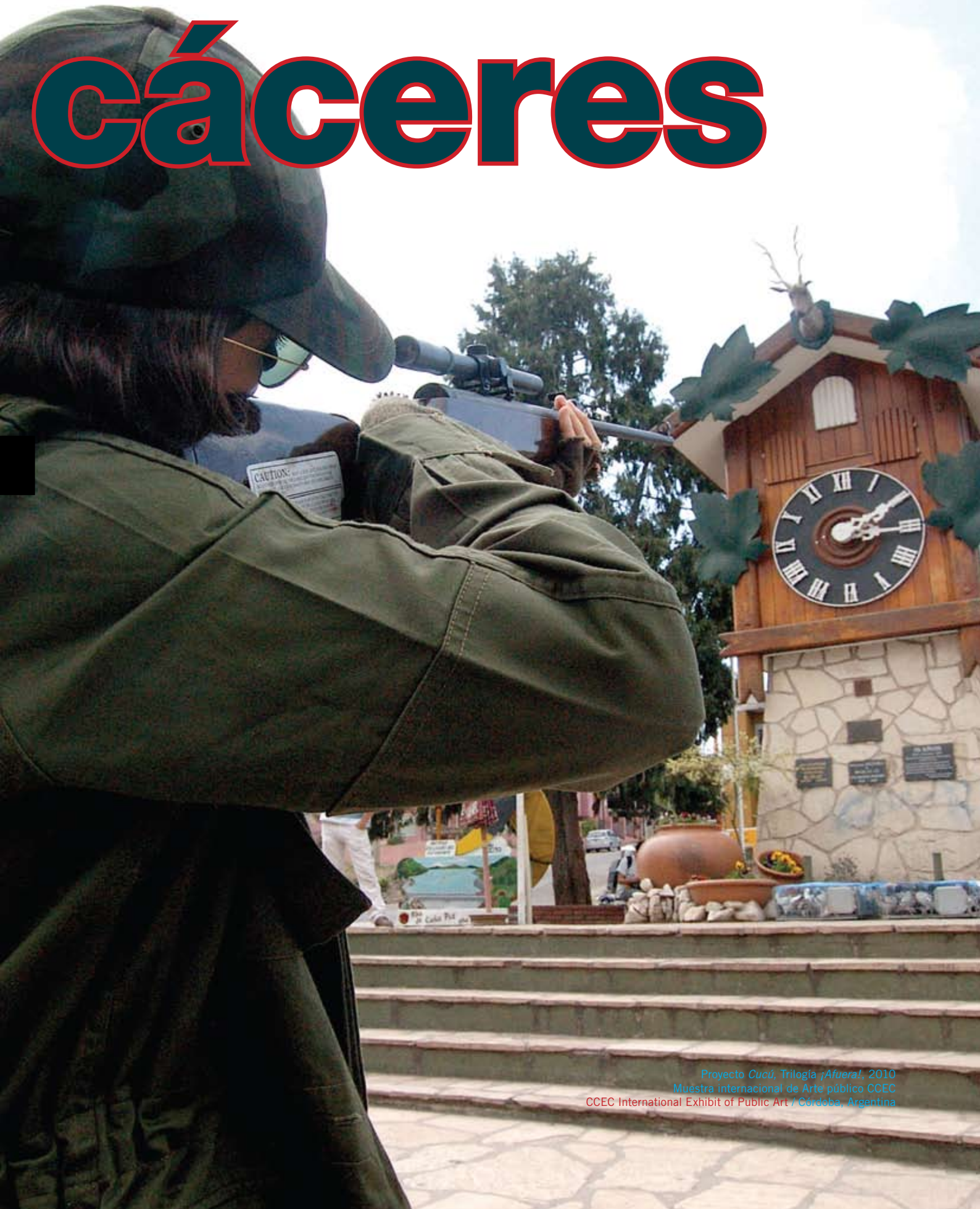
Dolores es una artista cuya obra podría ejemplificar esa curiosa alianza entre el abordaje reflexivo de los tópicos a través de la facultad denotativa de la palabra y la seducción de los recursos de corte publicitario y pop, ya sea por el uso del neón, cajas de luz, logotipos o el gigantismo de los textos. Cierta narcisismo subyacente la ha conducido no sólo a utilizar la primera persona del pronombre personal y las connotaciones de su nombre en la articulación de proyectos, sino además su imagen física. Esto último se puede apreciar en una de las versiones de *Dolores de Argentina* y en el proyecto *YO NO: Espacio privado*. En ambas, su cuerpo deviene territorio de significación donde los textos inscritos refieren las marcas de las experiencias.

TEXT AND ACTION IN PUBLIC ART

DOLORES CACERES (Cordoba, Argentina) is a referent when speaking about public art in the subcontinent. For more than ten years, she has made interventions, actions and works in process qualified for the use of texts and words to recreate the collective memory, symptoms of an epoch, religious faiths, local history and conflicts of her region, from a self-referential perspective. The need to provide the ego and collectivity with a voice finds a particular resonance in public circles where her warning signs can achieve the highest levels of questioning and visibility. In general, her projects are the result of researches on an issue or phenomenon, historical circumstances and the context of the site for the intervention.

Caceres' work could be taken as an example of the curious alliance between the reflective management of topics through the denotation quality of words and the seduction of advertisement and popular resources, either by means of neon lights, illuminated boxes, logos or gigantic fonts on texts. Certain underlying magnetism has led her not only to use the first person singular and the connotations of her name in the articulation of projects, but also her own physical image. The latter can be appreciated in one of the versions of *Dolores de Argentina* (Argentina's Sorrows) and the project *YO NO: Espacio Privado* (NOT ME: Private Space). In both works, her body becomes a territory of meaning where the texts written on it refer to experiences marks.

cáceres



A diferencia de algunos artistas del continente, quienes transitaron por otros imaginarios y representaciones antes de optar por el lenguaje escrito,¹ en el ejercicio creativo de Dolores Cáceres el texto aparece tempranamente. Las instalaciones *Plegaria para un corazón artificial* y *Mea culpa*, exhibidas en *El día electrónico*, del Museo Caraffa, en 1991, y en el Instituto de Cultura Iberoamericana (ICI) de Buenos Aires, en 1994, respectivamente, se basaron en la animación de textos, a la manera de poesía visual en movimiento, a partir de *displays* electrónicos. Y aunque estas piezas remitían a soportes tecnológicos y espacios de la institución arte, y determinadas inquietudes (que más tarde la conducirían al accionar público) aún no estaban dentro de sus prioridades, dejaron constancia de cuán lejano en el tiempo estuvo dentro de su preferencia la representación en base a la construcción lingüística, devenida con el paso de los años piedra angular de su obra pública.

Su primera experiencia en el espacio urbano se remonta a la presentación en 1998 de la obra “Sí NO (Maquillaje de museos)”, en el Centro de Arte Contemporáneo de Córdoba. Al año siguiente es invitada a realizar la misma intervención en Buenos Aires, donde tuvo la oportunidad de presenciar su puesta en escena. Me llamó la atención la paradoja de los textos y los lugares escogidos para realizar su intervención con el propósito de captar públicos aje-

¹ Desde finales de los noventa, el chileno Gonzalo Díaz desarrolla una poderosa obra *in situ* e instalativa a partir de la escritura en neón, luego de un primer período dedicado a la pintura. Otro caso sería el de León Ferrari y Luis Camnitzer, quienes acuden al texto escrito desde motivaciones que tuvieron su anclaje en la situación político-represiva de los años de la dictadura militar. León Ferrari, para expresar su iracundia a través del uso compulsivo y omnipresente de este recurso, y Luis Camnitzer, con vistas a calzar el sentido de imágenes de tortura y encierro en frases que destacan por su agudeza. Más recientemente Camnitzer retoma la escritura, como se pudo apreciar en algunas de las piezas que integraron su muestra individual en la Décima Bienal de La Habana: “Aula” (2005), donde a través de la redacción de un texto en dos pizarrones pone de manifiesto las asimetrías del poder y en “Últimas palabras” (2006-2008), cartas escritas por los condenados a pena de muerte de origen hispano en el Estado de Texas, Estados Unidos.

nos al arte. Las cortas frases en neón, construidas con palabras que comienzan con la *s* del *SÍ* (simulacro, silencio, sin sentido, síntesis) y la *n* del *NO* (nostalgia, nunca, no ser, no quiero) por citar algunas, brillaban en la fachada del Museo de Arte Moderno y en un espacio inusual: los subterráneos de la Línea C del metro que llega hasta allí. Según me confesara más tarde, fue la solución que encontró para lograr la ansiada sensación de movilidad, aunque en este caso no eran los letreros los que se movían sino los trenes. Durante el recorrido los pasajeros se sorprendían al ver los letreros lumínicos colocados en los túneles, cuyos mensajes de lacónica contradicción eran reforzados por su visión fugaz; Buenos Aires vivía entonces el preámbulo de la crisis económica del 2001 y la incertidumbre era el presagio de lo que acontecería poco después. La antítesis del enunciado haría ostensible el caos asociado a una situación de intenso vaciamiento, conducente al punto muerto de lo reversible: *SÍ* y *NO*, da igual.

Por esos años definiría la intervención urbana, como “un medio de expresión que forma parte de la significación de mi obra”² —“contestatario de los medios tradicionales”³ que posibilita distanciarse de la noción del arte como mercancía cultural, y “crear una semi-autonomía de la esfera artística y trasladar su lógica hacia una crítica pública”.⁴ Más recientemente, y sin desmentir aquellos presupuestos, Dolores valoraría su quehacer como una combinación de intereses relativos a la naturaleza de la producción del arte, el papel que tiene el “hacer arte” y el significado de la cultura en la sociedad.

En la 1ra. Bienal Internacional de Arte de Buenos Aires, celebrada en el 2000,

² Comentario de la artista, en intercambio de mensajes por correo electrónico, para este trabajo.

³ Como apuntaría Margarita Paksa, conocida artista de los nuevos medios, en su artículo “Maquillaje es camuflaje”, a propósito de la primera intervención pública de Cáceres en Buenos Aires. Catálogo de *Maquillaje de museos*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), jun. 1999.

⁴ *Ibidem*.

realiza otra intervención “Exit” que forma parte de la serie *Maquillaje de museos*. La escalinata de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires—ubicada a poca distancia del Museo de Bellas Artes—le inspiró trabajar una alegoría avenible al sentido de ascenso de esa estructura arquitectónica: la escalada tras la búsqueda del éxito y de soluciones. A tramos iguales, situó sucesivamente una caja de luz con una palabra que comienza con la *e* (de Éxito: Éxtasis, Exhibir, Extremo, Exaltar, Explotar, Existo), hasta culminar en Exit: salida. Con el fin de provocar reacciones diversas, cada cierto número de escalones repitió la frase: “El triunfo no es todo, es lo único”.

A finales del 2001 estalla la crisis económica en Argentina. En los noventa el gobierno de Menem estableció la paridad (artificial) entre el peso argentino y el dólar como símbolo de bonanza económica de su política neoliberal, y llevó a cabo la clausura de varias industrias locales de larga tradición para abrir paso a las multinacionales, con su consecuente fuga de capitales y recrudescimiento de la deuda. Bajo las presiones del FMI se produce el cierre de los bancos y congelamiento de sus fondos ante el vencimiento de las prórrogas de su descomunal deuda externa, dando lugar a los llamados “corralitos” y reajustes del valor de la moneda. La concentración de piqueteros, los cacerolazos y las manifestaciones de protesta, algunas por la recuperación de fábricas, serían acontecimientos que si bien tenían un origen económico, avivarían la memoria de los cruentos años de la dictadura militar. Hacia mediados del 2001 la amenaza de crisis socio-económica se hace inminente y en septiembre, Cáceres estrena *Dolores de Argentina (discurso de una violencia)* en la 3ra. Bienal del MERCOSUR. La escalera principal del Banco Santander de Porto Alegre, convertido en Centro Cultural y entonces sede del evento, sirvió de soporte a su intervención. Por primera vez, su persona aparece de manera explícita enlazada al acontecer nacional en la construcción textual del título y en el planteo de la obra, haciendo constar su sensibilización con las circunstancias por las

Different from other artists of the continent who have gone through other imageries and representations before choosing the written language,¹ in Caceres' creative exercise the text appear early. The installations *Plegaria para un corazón artificial* (Prayer to an artificial heart) and *Mea culpa* displayed at *El*

¹ Since the late nineties, Chilean Gonzalo Diaz has been developing a powerful *in situ* installation on neon writing following a first period dedicated to painting. Another case would be that of Leon Ferrari and Luis Camnitzer, who turn to texts dictated by the political and repressive situation of the military dictatorship years. Leon Ferrari, to express his rage through the compulsive and powerful use of this resource, and Luis Camnitzer with a view to support the meaning of images of torture and reclusion in phrases that excelled for their sharpness. More recently Camnitzer retook writing, as seen in some of the pieces displayed in an individual exhibition at the 10th Havana Biennial: "Aula" (Classroom) (2005), where by writing a text in two blackboards, she shows the asymmetries of power and in "Ultimas Palabras" (Last Words) (2006-2008), letters written by the condemned of Spanish origin in Texas, United States.

día electrónico (The Electronic Day) of the Caraffa Museum in 1991 and the Institute of Iberian American Culture (Spanish acronyms, ICI) of Buenos Aires in 1994, respectively were based on the animation of texts like a visual poetry in motion on electronic displays. And although these pieces referred to technological formats and spaces of the art institution, and certain concerns (that would later take her to the public's reaction) were not in her list priorities, they left an evidence of how long representations based on linguistic constructions had been in her mind to become later a cornerstone of her public work.

Her first experience on the urban space is traced back to 1998 in the presentation of her work *YES NO (Maquillaje de museos)*, at the Center of Contemporary Art in Cordoba. On the following year, she was invited to make the same

intervention in Buenos Aires, where I had the opportunity to see her display. Something that called my attention was the paradox of texts and places chosen for the intervention with the purpose of enticing people who were not interested in art. The short neon light phrases built with words starting by *s* of *SÍ* (YES) (*simulacro, silencio, sin sentido, sintesis*) and *n* of *NO* (*nostalgia, nunca, no ser, no quiero*) just to mention a few, shined on the façade of the Museum of Modern Art and on an unusual site: the Line C subways where the train's route ends. As she would later confess it was the best solution she found to achieve the wanted sensation of movement, although in this case it was the trains that moved not the signs. As travelers passed by they were surprised to see the neon light signs on the subways, whose messages of laconic contradiction were enhanced by the quick glance; Buenos Aires was

Exit, 2000
Universidad de Buenos Aires / Argentina



que atravesaba su país. En el primer peldaño sitúa la fecha de su nacimiento, 1960, y a partir de éste enuncia en cada escalón los sucesos “dolorosos” que marcarían la historia de Argentina hasta ese momento.

Una nueva versión de *Dolores de Argentina* presentó después en la Novena Bienal de La Habana, 2006. La instalación, integrada por seis sillas –metáforas de la tortura– tapizadas con el plano de Buenos Aires y enfrentadas a seis grandes paneles de hierro donde, por escrito, se relacionaban los sucesos dolorosos reseñados en la escalera del Banco Santander de Porto Alegre, fue complementada por una acción pública. Advertida de que el evento llevaría a cabo un Taller de vestuario, la artista confeccionó un largo vestido negro con la frase en blanco “Dolores de Argentina”, y con él desfiló descalza por calles céntricas de La Habana Vieja en demostración pública de denuncia, y como extensión y publicidad de su obra. La *performance* callejera, mezcla del exhibicionismo propio de la presentación de una prenda de vestir, y de duelo, respecto a la índole de los hechos a los que hacía referencia, le permitió entrar en contacto con la población habanera y asistentes extranjeros a la Bienal, a quienes repartió camisetas con igual letrero.

2007 y 2008 serían años también fructíferos dentro de su trayectoria. A su regreso de la Bienal del Fin del Mundo,

celebrada en Ushuaia en el 2007, una colega me comentó la buena acogida que tuvo su propuesta *El artista señala*, realizada a orillas del Canal de Beagle, en la zona más austral del continente. Según ella, la mezcla de recursos y códigos que Dolores trabajó para invocar los sentidos latentes del lugar: una acción de fuego (afín al nombre del sitio “Tierra del Fuego”), de carácter efímero (cual fue la existencia de los Yámanas, pueblos originarios, extintos siglos atrás), crearon en ese paraje una atmósfera poética de rememoración, emanada justamente de la combustión de la frase a gran tamaño.

Poco después realiza otra intervención *site specific* de la serie *Maquillaje de museos* en el contexto de la muestra *Resplandores*. El cementerio contiguo al Centro Cultural Recoleta, antiguo Convento de los Recoletos, donde la primera persona sepultada (cuando se convierte en necrópolis pública) se llamó Dolores, le inspira una obra de significado plural. Pues, junto al homenaje a los próceres, artistas, políticos e intelectuales que yacen en ese camposanto (Eva Perón, Juan Facundo Quiroga, Carlos Gardel, entre otros), cuestiona la perdurabilidad de los valores que representan, eternizados en los mausoleos erigidos a sus memorias, bajo el título “Acepto disentir (antes de que me entierren)”. La frase en neón, colocada en lo alto de la fachada del Centro Recoleta, generó un diálogo su-



Dolores de Argentina, 2006 / Performance
9na. Bienal Internacional de La Habana, Cuba

til entre el cementerio y la plaza, el pasado y el presente, las personalidades y los contextos históricos.

En el año 2008 lleva a cabo la serie *NO*, obra pública cuya única versión para galería fue seleccionada en el Premio Roggio de Artes Visuales. La serie destinada al aire libre la trabaja en la valla, soporte publicitario de mayor irradiación a nivel urbano, intervenida con similar propósito por el panameño Gustavo Araújo, entre otros. La ocupación de vallas céntricas de Córdoba durante varios meses con textos gigantes (*NO y BASTA, YA NO*, etc.) de esta serie, más varios carteles séxtuples iluminados, suscitó una interrogante en la ciudad, asumida según la experiencia de cada espectador.

NO y BASTA, 2008 / Córdoba, Argentina





back then at the threshold of the economic crisis of 2010 and uncertainty was the omen of what came later. The antithesis of the signs would make the chaos associated to a situation of deep emptiness leading to the irreversible dead point YES and NO, whatever.

Those years back then I would define urban intervention as a “means of expression that forms part of the meaning of my work”² –“at odds with traditional means”³ that makes it possible to step away from the notion of art as a cultural good and “create a semi-autonomy of the artistic field and convey its logics to public criticism”.⁴ More recently, and without denying those concepts, Dolores would assess her work as a combination of interests related to the nature of producing art, the role of “doing art” and the meaning of culture in society.

In the First International Biennial of Buenos Aires held in 2000, she made another intervention called “Exit” that is part of the *Maquillaje de museos* series. Inspired by the staircase to the Law Faculty of the University of Buenos Aires –located close to the Museum of Fine Arts– she worked an allegory in reference to the upward sense of the architectural structure: climb in search of success and solutions. Equally apart from each other, she placed illuminated

² Comments by the artist for this work via email.

³ As Margarita Paksa, a well-known artist of the new media wrote in her article “Makeup is camouflage,” about Caceres’ first public intervention in Buenos Aires. *Maquillaje de museos* Catalogue; Museum of Modern Art of Buenos Aires (MAMBA), Jun. 1999.

⁴ *Ibidem*.

boxes with one word starting by “e” written on each of them (*Éxito, Éxtasis, Exhibir, Extremo, Exaltar, Explotar, Existo*); Exit was the last word of the list. With the goal of provoking different reactions, every certain number of steps the phrase: “*El triunfo no es todo, es lo único*” (Triumph is not everything, it’s the only thing) was repeated.

In late 2001 the economic crisis broke in Argentina. In the 1990s the government of Menem established the (artificial) parity between the Argentinean peso and dollars as a symbol of the economic prosperity of his neoliberal policy that led to the closing of several long-standing traditional industries to give way to multinational companies that brought about flight of capital and increase of foreign debt. Due to the IMF pressure, banks ceased operating and frozen their funds faced with the due date of their colossal foreign debt, given rise to the so-called “*corralitos*” and readjustment of the currency value. The concentration of picketers, protesters banging saucepans and demonstrations, some of them seeking to recover their factories, although aroused by economic reasons, they would stir up memories of the bloody years of military dictatorship. Halfway way through 2001 the threat of an economic and social crisis was imminent and in September Caceres premiered *Dolores de Argentina (discourse of a violence)* in the Third MERCOSUR Biennial. The main staircase of the Santander Bank of Porto Alegre, turned into a cultural center and venue of the event, served as support for her intervention. For the first time, she sees herself explicitly linked to the

national situation in the textual construction of the title and the staging of the work, clearly stating her awareness of the current circumstances of the country. On the first step she placed her year of birth, 1960, and later she states on each of the following steps all the “painful” events of the history of Argentina up to then.

A new version of *Dolores de Argentina* was later presented at the Ninth Havana Biennial, 2006. It consisted on six chairs –metaphors for torture– upholstered with a plane of Buenos Aires and facing six iron boards on which all the painful events written on the staircase of the Santander Bank of Porto Alegre were also written down. The installation was complemented by a public action. Knowing that the Biennial would include a Costume Workshop, the artist made a long black dress with the phrase *Dolores de Argentina (Argentina’s Sorrows)* stamped in white and she walked down the centrally located streets of Old Havana wearing the dress in a public demonstration of her denouncement and as an extension and promotion of her work. The street performance, a mixture of the exhibitionism entailed by the presentation of a garment and the mourning for the events she was referring to, enabled her to get in touch with the people in Havana and foreign visitors to the Biennial among who she distributed t-shirts with the same sign.

The years 2007 and 2008 were also fruitful in Caceres’ career. Upon her return from the End of the World Biennial hosted by Ushuaia in 2007, a colleague told me Caceres’ proposal *El*

La creación de dispositivos de representación concretados en el lenguaje escrito, utilizables en la denominación de proyectos, e insertos en el espacio público de manera autónoma o en la intervención de edificios, en formatos, estructuras, materiales y soportes que posibiliten su visualización y maridaje con acciones específicas, han sido constantes de su quehacer. Texto y acción tipifican su obra pública, si bien sólo incorporará la segunda en años recientes. Para realizar sus acciones parte de un enfoque pluridisciplinario a través del cual introduce lógicas y comportamientos de la actividad humana afines al fenómeno o situación que focalizará. Al trabajar el simulacro y dramaturgia de las acciones a partir de referentes tomados de la realidad, sus proyectos alcanzan amplia receptividad y generan interrogantes sobre sus posibles mensajes. Similar estrategia ha puesto en práctica en las obras *site specific* que han tenido gran acogida en bienales internacionales. Sin embargo, es en la ciudad donde los proyectos públicos de Cáceres logran sus sentidos más acabados y devienen caja de resonancia de los procesos que en ella tienen lugar. Tal fue el caso del proyecto *QUÉ SOY*, llevado a cabo en los exteriores del Museo Caraffa. La ciudad de Córdoba, donde está enclavado, devino laboratorio de la dinámica que generó su proceso, cuyo rasgo más destacado fue la activación de la capacidad analítica de sus múltiples espectadores.

QUÉ SOY colocó en el centro de atención un tema de interés nacional y mundial: la explotación de nuevas fuentes de energía –lo que para otros significa fuente de ingresos rápidos– que está incidiendo en las transformaciones más ingentes, no sólo a nivel económico y ambiental, sino además en la demografía y en la identidad. Por su extensión regional y el hecho de que la soya –cuyo aceite se emplea en la fabricación de biodiésel– sea una planta oriunda de China, el proyecto constituye una elocuente metáfora de la conectividad planetaria y del lugar del mercado en la realidad global de hoy día.

Dolores ha demostrado talento en condensar sentidos a través de pocas pala-



bras. En *QUÉ SOY* fusionó la dimensión global y nacional de un conflicto –el impacto de la soya en la vida social, política y económica de Argentina–⁵ dentro de una interrogante que engloba el yo, la sociedad y el nombre en inglés de la planta. La siembra y cosecha de soya en los jardines (devenidos “exóticos” por tal razón) del Museo a la vista del público entre diciembre del 2008 y abril del 2009, la ocupación de vallas con el logo y la exhibición en sala del video “Sobrentendidos”⁶ (donde entrevista a los conductores de taxi), más los titulares de prensa sobre el debate en torno al aumento de retenciones a la exportación de soya⁷ en sus paredes acristala-

das, suscitaron manifestaciones⁸ y polémicas que desbordaron lo previsto en su presupuesto inicial. La significación del cultivo de la soya (para el Estado y el sector rural, para los intereses locales y el capital transnacional), la defensa de antiguos cultivos que dieron identidad y cultura al país, protestas por la tala de bosques y el desequilibrio ecológico asociado al monocultivo de soya transgénica, hasta el rol del artista y de la institución arte (qué es arte, qué es ser artista, qué es el museo) y las fronteras del arte y de la artísticidad, centraron los debates. Al enlazar el arte y la vida, el museo y la calle, generó interrogantes sobre los límites respectivos, y sobre el rol público y social del arte.

⁵ Otros artistas argentinos han realizado proyectos sobre la defensa de los cultivos tradicionales frente a la soya. En la muestra *La obsolescencia del monumento* (curada por Patricia Hakim), el artista Hugo Vidal lleva a cabo en el *Diario de la Región*, una intervención con enormes fardos de algodón de descarte y de primera calidad. Con dicha intervención, Vidal da continuidad al trabajo realizado en el año 2002 junto a Cristina Piffer, en el cual instalaron bloques de algodón en la plaza de Resistencia que señalaban al concurso de esculturas erigidas en dicha plaza por un lado y, por otro, a la crisis de la industria y producción algodонера desplazada por el cultivo de soya. Consulté *“La obsolescencia del monumento”*, mar. 2010, Fondo Nacional de las Artes, <http://www.fnartes.gov.ar>

⁶ El video “Sobrentendidos” le acreditó Mención de Honor, del Premio Fundación Andreani 2009.

⁷ Acerca de la puja entre el sector agropecuario nuevamente enriquecido por el requerimiento

mundial de alimentos y el intento de promulgación de la Ley 125 con vistas a incrementar las retenciones (impuestos) a la exportación de la soya que culminara con el “voto no positivo” del Vicepresidente de la Nación en el año 2008, consúltese “Argentina y sus desbordes: la pasión restauradora”, de Alicia ENTEL, en “Saberes desechables y saberes indispensables”, Centro de Competencia para América Latina, Bogotá, 2009.

⁸ Entre las manifestaciones que desfilaron frente a la obra en las avenidas que interceptan Plaza España, donde está ubicado el Museo Caraffa, deben destacarse las que tuvieron como temas centrales la ecología, el rechazo de la soya transgénica y los desmontes salvajes, y la que tuvo lugar el 8 de marzo promovida por grupos feministas, quienes vincularon el proyecto *QUÉ SOY* con la discriminación sexual.



artista señala (Artists say) anchored by the Beagle Canal, the southernmost area of the continent, was very well received by the public. According to my colleague, Caceres blend resources and codes to invoke the site's latent senses: an ephemeral (as it was the existence of Yamanas, native peoples who disappeared many centuries ago) action of fire (in reference to the name of the region "Tierra del Fuego") created a poetical atmosphere of recollection, emanated precisely from the combustion of the large phrase.

A little later, Caceres made another intervention called *site specific* of the *Maquillaje de museos* series as part of the *Resplandores* exhibition. The cemetery next to the Recoleta Cultural center, former Convent of the Recoletos—the name of the first person buried there after it became a public necropolis was Dolores—, served as inspiration for a work of plural meaning. Being a tribute to all the heroes, artists, politicians and intellectuals lying in the graveyard (Eva Peron, Juan Facundo Quiroga, Carlos Gardel, among others), the artist questions the endurance of the values represented by them, perpetuated in the mausoleums erected to their memory under the title "Accept to dissent (before being buried)." The

neon light phrase placed at the top of the façade of the Recoleta center generated a subtle dialogue between the cemetery and the square, the past and the present, the personalities and historical contexts.

In 2008 Caceres carried out the *NO* series of public works whose only gallery version was selected in the Roggio Visual Arts Prize. For the series designed for the open air she turned to a billboard, which is a means of advertisement of greater scope previously intervened with a similar purpose by Panamanian Gustavo Araujo, and others. The occupation of the billboards on downtown Cordoba for several months with gigantic texts (*NO y BASTA, YA NO*, etc.) of this series, plus several sextuplet illuminated posters raised different questions depending of the experiences of each viewer.

The creation of mechanisms for representation that take shape in written language and can be used in the denomination of projects inserted on the public space in an autonomous way or the intervention of buildings using formats, structures and materials that facilitate its visibility and mixture with specific actions have been a constant in Caceres' career. Her public work is characterized by texts and actions, though the latter

was not introduced until a few years ago. To carry out her actions, she starts by a multidisciplinary approach through which she introduces logical reasoning and behaviors of human activity in relation to the phenomenon or situation to be addressed. When it comes to working on the actions' simulation and drama based on referents taken from reality, her projects are highly receptive and raise questions about its possible messages. She put into practice a similar strategy in her *site specific* works that have been very well received on international biennials. However, it is the city where Caceres' public projects reach their broadest senses and become a resonance box of the targeted different process. Such was the case of a project named *QUÉ SOY* (What Am I) placed on the exterior areas of the Caraffa Museum. The city of Cordoba, home of the museum, became a laboratory of the dynamic generated by intervention process, whose highlight was the activation of the viewers' capacity for analysis.

QUÉ SOY turned the spotlight on an issue of national and international interest: the exploitation of new energy sources—which means fast money to others—that is leading to enormous transformations not only at the economic and environmental, but also in demography and the countries' identity. Because of its regional extension and the fact that soy—whose oil is used for biodiesel production—is a plant originally from China, the project is an eloquent metaphor of the planet's connectivity and the place of market in today's world.

Caceres has shown a great talent in condensing meanings into a few words. In *QUÉ SOY* she blended the global and

⁵ Other Argentinean artists have presented similar projects in favor of traditional crops opposing the soy. In the *La obsolescencia del monumento* curated by Patricia Hakim, artist Hugo Vidal carries out *Diario de la Región*, an intervention consisting of huge cotton bales of both poor and excellent quality. With the intervention Vidal gives continuity to his joint work with Cristina Piffer in 2002 in which they installed cotton blocks at the Resistencia square pointing to the contest of sculptures built on one side of the square and, on the other side, to the cotton industry and production crisis as it had been displaced by the growing of soy. See "*La obsolescencia del monumento*," Mar. 2010, National Collection of Fine Arts, <http://www.fnartes.gov.ar>

La participación de artistas en la siembra, la reacción de los medios y de diversos sectores de la comunidad, más la adición de un dispositivo digital de alta agresividad como es el *blog* acompañado del portal con imágenes del *work in progress* donde incluyó las parodias que le inspiraron las asociaciones con obras de la historia del arte (como *Las espigadoras*, de Jean-François Millet, respecto a la escena de la siembra, y *Pago de la Deuda Externa Argentina a Andy Warhol*, de Marta Minujín, ahora con soya y no con maíz), generó un tejido de relaciones entre el arte y otros campos de la actividad humana, los espacios sociales, mediáticos y virtuales, pocas veces vista.

El impacto que producen sus textos y acciones sobre temas de importancia local, de interés general y sobre acontecimientos en pleno desarrollo, y cuanto ello favorece la participación de públicos heterodoxos en obras que movilizan la reflexión crítica, han sido los pilares de la mediación social de los proyectos de Cáceres y probablemente la causa de que éstos tengan éxito, incluso más allá de la geografía nacional. De ahí que le tiene asumir un reto mayor: sembrar en China las semillas de soya cosechadas en América del Sur y hacer a su público partícipe de lo que ocurre en su región. A ese respecto, su proyecto es representativo de las corrientes actuales del arte público, tendientes a la práctica relacional de sujetos multiculturales, y a que el hecho artístico intervenga en la dinámica de la ciudad, un organismo vivo donde las esferas política, social, cultural y económica se contaminan y cruzan y, como consecuencia, es difícil que el arte preserve la autonomía de que goza en sus propios espacios. He ahí su clave, haberlo desarrollado en los lindes del campo artístico y fundar interrogantes sobre la fricción y roles de todos los involucrados. Por lo pronto, Cáceres tiene intención de llevarlo al Museo de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, al Museo Blanes de Montevideo, Uruguay, luego que culmine en el Museo Niemeyer de Curitiba, Brasil, de donde ya recibiera invitación.

En agosto de 2009 participa en la Bienal de Curitiba. Allí presentó “Amén”,

obra que investiga “la presencia y fusión de religiones en Brasil, país de mayor número de católicos en el mundo que conviven con el Sincretismo, el Umbanda y las nuevas iglesias universales que van ganando fieles rápidamente”, como refiere Cáceres. De nuevo encuentra en la palabra el artificio ideológico que le permitirá conciliar los variados credos religiosos y el estímulo para lograr una amplia participación popular. La estructura gráfica del vocablo *amén*, en formato gigante y emplazado en un sitio público, devino santuario de las innumerables velas que sus pobladores llevaron encendidas por invitación de Dolores, como ofrenda o súplica, de acuerdo con las necesidades y creencias de cada quien.

Una de sus más recientes propuestas vio la luz entre finales de septiembre y octubre de 2010, en la Villa Carlos Paz, lindante con las sierras de Córdoba, como parte de la muestra de arte público *Afuera*⁹ en esa ciudad. *Proyecto CUCÚ. Trilogía* nace del cruce de dos situaciones asociadas al turismo, actividad principal de la Villa. Por un lado, la amenaza de desaparición de las aves nativas del territorio como consecuencia de la cacería indiscriminada alentada como recreo turístico y, por otro, las escenas en torno al gran Reloj Cucú, atractivo de turistas y moradores de la localidad, quienes suelen tomarse fotos en esa exótica arquitectura de estilo bucólico,¹⁰ mientras observan el ritual del pájaro de madera que anuncia las horas. La orquestación de operaciones artísticas puestas en práctica buscó llamar la atención sobre el exterminio de las aves y la finitud del ser humano, en contraposición con la perpetuidad de la máquina, patentizada en el mecanismo imparable del reloj que marca el paso del tiempo, el fin de todos los seres vivos.

Varios días antes de inaugurarse *Afuera*, realiza la *performance* pública “Yo Pájaro”, en el perímetro urbano donde está enclavado el Reloj. Antes de comenzar, la artista reparte al público asistente un texto de su autoría que narra una historia de amor entre la paloma dorada y el pájaro mecánico; relato en el que la humanización del mundo animal y de objetos

o máquinas que cobran vida –presentes en mitos, fábulas y en la producción disneyniana y futurista–, es contextualizada con propósitos de denuncia. Con la colaboración de la Brigada de Explosivos de la Provincia de Córdoba y vestida con ropa de caza, Dolores efectúa tres disparos al pájaro del reloj. Al estampido de la última detonación, cientos de palomas mensajeras son liberadas y levantan vuelo. Las palomas portan en sus patas el mensaje “Zenaida no llores” (título del video que narra la historia de amor entre Cucú y Zenaida, especie de paloma local. Al igual que la acción de siembra y cosecha del proyecto *QUÉ SOY*, la escenificación de la caza ubica rápidamente a los espectadores en el conflicto: la amenaza de desaparición de aves endémicas. El estrépito del gatillo devela la realidad que se esconde tras ese ámbito de postal turística reproducida por el inocente obturador de las cámaras. De ese modo, la *performance* potencia y resignifica los usos preexistentes del Reloj, al enlazarlo dialécticamente a otra situación del contexto. En esta primera parte de la trilogía, Dolores induce los sentidos –por lo regular forjados en su proceder creativo en la conjunción de texto y acción– a partir del título de la *performance* y un recurso casi olvidado: el relato escrito. “Yo pájaro”, es una exhortación a que ocupemos el lugar del ave y vivamos su tragedia, mientras ella asume, paradójicamente, el rol de presa (“Yo”) y el del cazador (en la *performance*). El relato funge de puente entre las tres partes del proyecto (en especial entre la *performance* y la video instalación) y resuelve la separación de mundos irreconciliables desde sus caracterizaciones respectivas: a través de la hipotética relación amorosa entre la paloma dorada (que abunda en la zona) y el pájaro mecánico del Reloj, entre un ser vivo y una criatura artificial,

⁹ Curada por Rodrigo Alonso y Gerardo Mosquera, *Afuera* demostró el auge sostenido de la obra pública. Reunió cerca de 40 artistas entre argentinos, latinoamericanos y europeos (estos últimos en menor número).

¹⁰ El Reloj Cucú es obra de dos ingenieros alemanes, quienes lo legaron a la Villa en 1958, al desactivarse la fábrica de aviones a reacción donde trabajaban, tras el golpe a Juan Domingo Perón. De ahí que fuera edificado según cánones de la tradición centroeuropea.

national dimension of a conflict –the impact of soy on the social, political and economic life of Argentina–⁵ within a question comprising the first person singular, society and the name in English of the plant. The planting and harvesting of soy in the Museum’s gardens (that became “exotic” for that reason) where the public could see it between December 2008 and April 2009, the intervention of billboards with the logo and screening in an exhibition hall of the video “Sobrentendidos”⁶ (where she interviews taxi drivers), added to headlines about debates on the increase of deductions from soy exports⁷ on the glass walls of the Museum gave rise to demonstrations⁸ and polemic that surpassed initial expectations. The meaning the growing of soy (to the government and the rural sector, for local interests and transnational capital), the defense of old crops that shaped the country’s identity and culture, protests over the cutting of forests and ecologic imbalance associated to monoculture of transgenic soy, and even the role of artists and art institutions (what is art, what is being an artists, what is the museum) and the boundaries between art and pretend art were at the heart of debates. By linking art and life, museum and street, Caceres raised questions about respective limits and also about the public and social role of art.

The participation of artists in the planting of soy, the reaction of the media and different sectors in the community, added to a highly aggressive digital tool like

⁶ The “Sobrentendidos” video won Caceres a Mention of Honor of the Andreani Foundation Prize 2009.

⁷ As to the rift between the agricultural sector, once again enriched by food requirements worldwide, and the attempt to enact Act 125 with a view to increase taxes on soy exports that came to an end with the nay vote by the nation’s vice president in 2008, see “Argentina and its disarrays: the passion for restoration” by Alicia ENTEL in “Disposable Knowledge and Indispensable Knowledge”, Competence Center for Latin America, Bogota, 2009.

⁸ Among the forms of expression that paraded before the work on the avenues that cross Plaza España, where the Caraffa Museum is nestled, some highlighted topics were ecology, rejection to transgenic soy and salvage dismantles, and the one staged on March 8 promoted by two feminist groups that tied up the QUE SOY (WHAT AM I?) project to the issue of sexual discrimination.

blogs supported by a portal with images of the “work in progress” that included parodies inspired by associations with works within the history of art (like *Las espigadoras*, by Jean-François Millet regarding the planting scene, and *Payment of Argentina’s Foreign Debt to Andy Warhol* by Marta Minujin, this time with soy instead of corn) generated a weave of relations between art and other fields of human activity, social, media and virtual spaces that had barely seen before.

The impact of Caceres’ texts and actions concerning topics of local importance, of general interest and ongoing events, and the extent to which they encourage the participation of heterodox publics in works that lead up to critical reflection have been cornerstones in her project’s social mediation and likely the reason behind their success even beyond the national geography. Hence she is tempted by a greater challenge: planting in China soy seeds harvested in South America and have the Chinese public involved in what is happening in her region. With this regards, her project represents the current trends of public art towards the relational practice of multicultural subjects, and have the artistic fact intervene in the dynamics of cities like a living being where the political, social, cultural and economic sectors get contaminated with each other and as a consequence art hardly preserves the autonomy it enjoys on its own spaces. That’s the key, having developed it on the edges of the artistic field and raising questions about the friction among all those involved and their roles. For now, Caceres has the intention to take it to the Museum of Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, to the Blanes Museum of Montevideo, Uruguay, after it is closed at the Museum Niemeyer Museum of Curitiba, Brazil, which has already extended an invitation.

In August, 2009, Caceres was invited to the Curitiba Biennial. There she presented “Amen” , a work that examines “the presence and fusion of religions in Brazil, the country with the largest number of Catholics of the world coexisting with Syncretism, Umbanda and the new universal churches that have been quickly winning faithful followers,” as

Caceres says. Once again she finds in words the ideological and aesthetic artifice that will enable her to reconcile the different religious beliefs and the encouragement to achieve greater participation of the people. The graphic structure of the world *amen*, in gigantic format and located in a public place became a sanctuary for countless candles lit by the people at the invitation of Caceres as an offering or plea according to everyone’s needs and beliefs.

One of her most recent proposals came to light between late September and early October 2010 in Villa Carlos Paz alongside the mountain ranges of Cordoba, as part of an exhibition of public art named *Afuera (Outside)⁹ in this city. Proyecto CUCÚ. Trilogía* (CUCKOO Project. Trilogy) was born out of the intersection of two situations associated to tourism, which is the main economic activity of the Villa. On one hand, there is threatened endemic birds as a result of the indiscriminate shooting encouraged by a tourist entertainment and on the other hand, the scenes around the big Cuckoo Clock which also attracts tourists and locals who want to have their pictures taken next to this exotic architecture of rural style,¹⁰ while watching the ritual of the wooden bird announcing the time. The orchestration of artistic operations put into practice seek to bring the attention on the extermination of birds and the finite nature of humans as oppose to the perpetuity of the machine demonstrated on the unstoppable mechanism of the clock that sets the passing of time, the end of all living beings.

A few days before the inauguration of *Afuera*, she made the public performance *Yo Pájaro* in the urban perimeter where the Cuckoo Clock is located. Before starting, the artist handed out to the

⁹ Curated by Rodrigo Alonso and Gerardo Mosquera, *Afuera* shows the sustained progress of public Works. It brought together close to 40 artists from Argentina and other Latin American countries and Europe (the latter in lesser number).

¹⁰ The Cuckoo Clock was made by two German engineers who donated it to the Villa in 1958 when the plane factory where they worked was shut down after the coup of Juan Domingo Peron. That’s why it features central European traditional patterns.



Amén, 2009
250 x 840 cm / V Bienal Latinoamericana de Artes Visuales, Vento Sul, Curitiba, Brasil

rompe las barreras entre realidad e imaginación, entre universo natural (fauna endémica) y artefacto industrial (de origen foráneo), y avizora la relación entre seres de diferente naturaleza en un futuro quizás no tan lejano, anticipada por el cine de ciencia ficción. A contrapelo de lo anterior, pone al desnudo la falsedad de los simulacros construidos por el arte y cómo la imaginación da solución a los conflictos.

Una segunda intervención correspondiente a la serie *Maquillaje de museos* tiene lugar en la sede principal de *Afuera*, el edificio abandonado El Panal, devenido morada de cientos de palomas que son exterminadas como ratas. Las paredes de su espacio frontal son intervenidas con las palabras en neón: paloma dorada *Zenaida auriculata* (su nombre en latín) ubicadas las cuatro palabras, cada una por separado, en el centro de respectivas miras de fusil hechas de igual material. Dentro del edificio, una videoinstalación cierra la trilogía. La cinta muestra una bailarina cubierta de plumas que compone los pasos abstractos y despojados de una paloma debatiéndose frente a la inminencia del peligro. Mientras baila, la música fragmentada de “Cucurrucucú Paloma”, en una versión libre interpretada por un contrabajo, acompaña movimientos que describen cómo sus blancas plumas se enredan con la corteza rugosa de una vieja pared, metáfora del encierro de la ciudad adonde huye y conoce al pájaro cucú, según la ficción construida por Dolores. El video *Zenaida no llores* fue proyectado con-

tra una mira de neón, de modo que la imagen de la mujer que representa a la paloma está todo el tiempo apuntada, señalada para morir.

Durante la realización del proyecto declaró: “Busco el modo de hacer ver lo que queda oculto, lo que está sucediendo y no vemos”... Y agrega que propone en sus obras “un lugar de cruce, un intersticio”.¹¹ Dolores desentraña la realidad a través de otras tramas, las de su creación, donde la palabra escrita alcanza categoría de imagen esté unida o no a la acción. Cometidos y tácticas de su arte público¹² que, en este caso, muestra los vínculos intangibles entre los espacios físicos, los acontecimientos, y los sujetos, para hablarnos de la depredación ecológica y del futuro del planeta. ■■■■■

¹¹ “Tres tiros y un pájaro protector”, in the *Vos* supplement, *Diario La Voz del Interior*, Córdoba, Argentina, Sept. 22, 2010, <http://vos.lavoz.com.ar/content/tres-tiros-y-un-pajaro-protector>

¹² Cuando concluía este trabajo recibí la noticia del estreno del último proyecto público de Cáceres: *Enamoradas del muro*, un *site specific* en progreso hasta el año 2013. Según reza el impreso difundido por vía electrónica: “la obra ofrece una abstracción de la idea vegetal inspirada en la poesía de las uruguayas Idea Vilariño, Armonía Somers y Marosa di Giorgio”. Se trata de la intervención en la torre de un nuevo edificio en Maldonado, Uruguay, obra del joven arquitecto charrúa Diego Montero. Sobre su superficie, arabescos en neón crean la ilusión de una planta, cuyas ramas crecen adheridas a sus muros como un abrazo vegetal. Son brotes que se apagan y truncan o, por el contrario, se encienden y florecen de acuerdo con el esplendor vegetal de cada estación, de ahí que la obra precise un desarrollo en el tiempo. Luego de la vitalidad luminosa del verano (estación vigente

en el Hemisferio Sur en el momento de la inauguración), le sigue el deshoje en otoño (menos luces), un descanso en invierno (la torre apagada) y retoma su crecimiento en primavera, con la reproducción de nuevos brotes de neón. El ciclo se repite durante tres años, lo cual significa que la obra irá creciendo hasta cubrir gran parte del edificio. En el espacio interior, los brotes han sido colgados a la altura de la vista para que puedan ser leídos los fragmentos de versos de las poetisas citadas, adosados a cada tubo de neón. En un reportaje aparecido en el Diario *La República*, de Montevideo, Cáceres resaltó las cualidades de los objetos de uso industrial y doméstico (reivindicados desde Marcel Duchamp) y el hecho de que el *work in progress* mantiene su interés en las experiencias derivadas del propio desarrollo y que, por definición, están inacabadas (<http://blogs.elcomerciodigital.com/arte-alnorte/2010/4/21/-work-in-progre>). Valdría destacar, asimismo, a *Enamoradas del muro* como nuevo tipo de poesía visual, por el modo en cómo transformó la frialdad y el hieratismo industrial del neón en una forma vegetal y poética, en una enredadera continente y significante del lirismo de los versos. Poesía y luz forjan la dimensión simbólica de su planteo *site specific*, alegorizan y conjugan los estados anímicos con los ciclos de vida del reino vegetal. Así, un mundo interior de soledad y angustias con destellos de felicidad (neones aislados de color) descrito en los versos, se reproducen en los brotes del espacio exterior. Al decir de Dolores “La enredadera [...] metaforiza lo que está afuera y lo que queda adentro, resuelve la tensión entre lo superficial y profundo”. *Enamoradas del muro* es ejemplo de su versatilidad creativa al trabajar el texto en la obra pública, donde resalta la conciliación del juego de asociaciones que brinda el contexto (en sus múltiples lecturas) con el sitio que intervendrá.

people in the public a piece of paper with the love story between the golden pigeon and the mechanic bird of the cuckoo clock written by her; the tale, in which the humanization of the animal world and objects or machines brought to life –like in myths, fables and Disney-like and futurist productions–, is contextualized with denunciation purposes. With the collaboration of the Explosives Brigades of the Province of Cordoba and dressed in hunting clothing, she shot three times the bird on the clock. With the bang of the last detonation, hundreds of carrier pigeons were released and flew away. The pigeons carried in their legs a message reading “*Zenaida no llores*” (Zenaida don’t cry) (name of the video that tells the love story between Cuckoo and Zenaida, a local kind of pigeon. Same as the planting and harvesting action of *QUÉ SOY*, the staging of the shooting rapidly brings the viewers into the conflict: the threat of extinction of endemic birds. The sound of the trigger unveils the reality behind the tourist postcard reproduced by the innocent click of the shutter of picture cameras. This way, the performance strengthened and redefined the preexisting uses of the Clock by dialectically linking it to another situation of the context. In this first part of the trilogy, Caceres brings on the senses –usually forged in her creative work by mixing texts and action– from the title of the performance and an almost forgotten resource: written stories. *Yo pájaro* (Me bird) is a call to take the place of the bird and live its tragedy, while she paradoxically assumes both the role of the pray (“Me”) and the hunter (in the performance). The story serves as a bridge between the three parts of the project (specially between the performance and the installation video) and resolves the gap between irreconcilable worlds with the respective characterizations: through the hypothetical romance between the golden pigeon (abundant in the area) and the mechanical bird of the Clock, between a living being and an artificial creature; she breaks the barriers between reality and imagination, between the natural universe (endemic fauna) and industrial artifacts (of

foreign origin), and foresees the relationship between beings of different nature in the perhaps not-so-far future anticipated by science fiction movies. At the same time, she unmasks the falseness of simulacrum built by art and shows how conflicts can be solved by imagination.

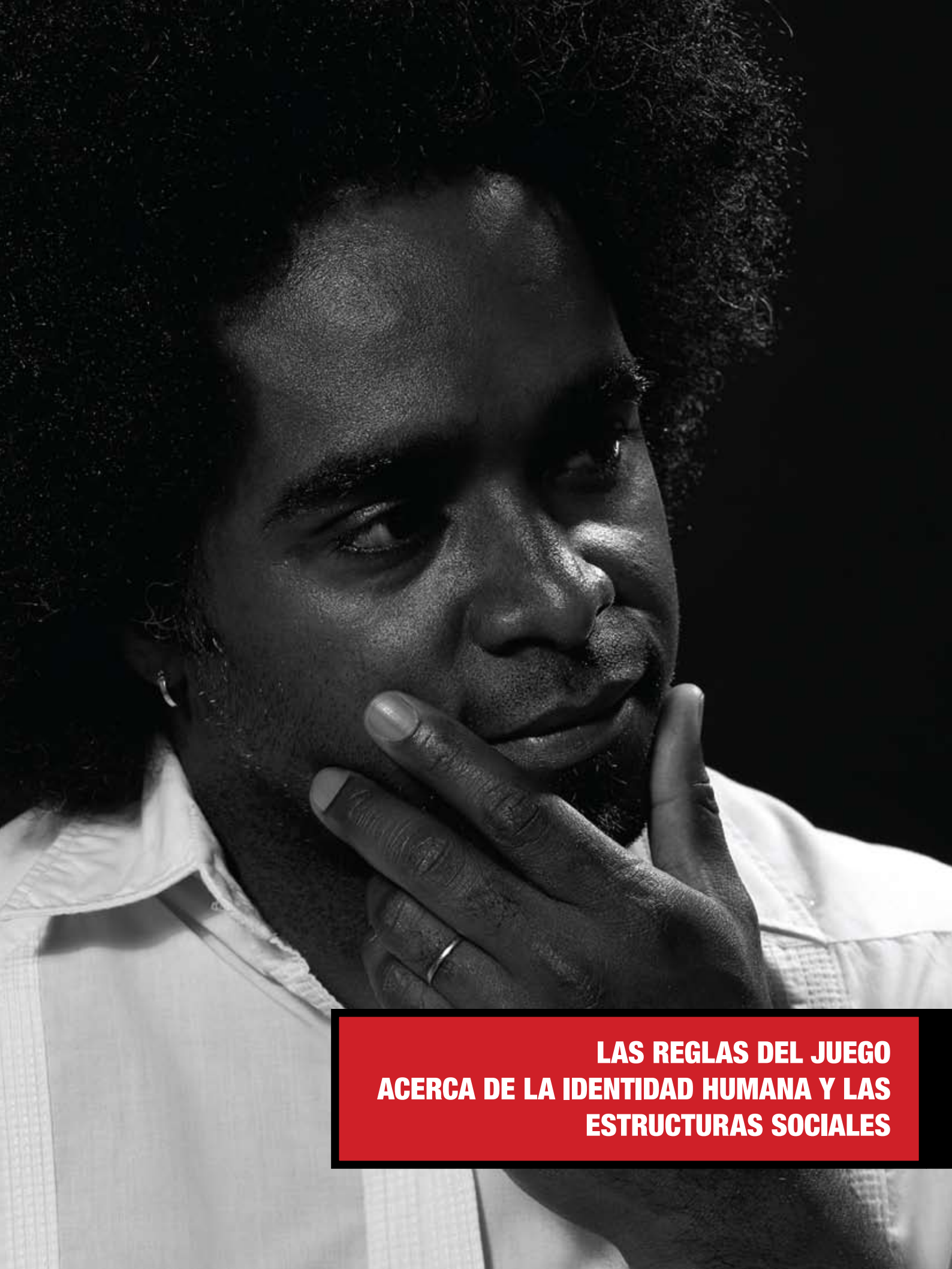
A second intervention from the *Maquilaje de museos* series is staged in their main venue of *Afuera*, the abandoned building El Panal which has become home of hundreds of pigeons that are killed like rats. The walls on the front of the building are intervened with a neon light sign that reads: golden dove, *Zenaida auriculata* (her name in Latin). The four words are located separately at the center of respective rifle sights made of the same material. Inside the building, a video installation closes the trilogy. The tape shows a ballerina covered with feathers composing the abstract and stripped steps of a pigeon facing the imminence of danger. As she dances, the fragmented melody of “*Cucurrucucú Paloma*” in a free version played by a double-bass accompanies her moves that describe how her white feathers get intertwined in the rough surface of an old wall as metaphor of the closure of the city from where she is flying away and meets the cuckoo bird, according to the fiction story created by Caceres. The video *Zenaida don’t Cry* was screened against a neon sight aiming all the time at the image of the woman representing the pigeon, marked to die.

During the development of the project Caceres said: “I looking for the way to have people see what is still hidden, what is happening and we don’t get to see”... and she adds that in her works she proposes “a crossing place, an interstice”.¹¹ Caceres unveils the reality through other stories, those of her creation, where written words reach the category of images whether they are united or not to action. They are tasks and tactics of

her public art¹² that, in this case, show the untouchable links between physical spaces, events, and subjects, to talk to us about ecologic predation and the future of the planet. ■■■■■

¹² When I was about to finish this work I received the news of the premiere of Caceres’ latest public project, *Enamoradas del muro* (In love with the wall), a site-specific work to be in progress until 2013. According to the offprint distributed via email: “the work offers an abstraction of the vegetal idea inspired by the poetry of Uruguayans Idea Vilariño, Armonia Somers and Marosa di Giorgio.” It consists of an intervention in the tower of a new building in Maldonado, Uruguay, that was designed by young Uruguayan architect Diego Montero. Attached to the surface of the building, neon arabesques create an illusion of a plant whose branches grow adhered to the walls like a vegetal embrace. They are sprouts that turned off and so cut short or, on the contrary, are turned on and so bloom according to the plant’s splendor on each season; that’s why it takes time to develop the work of art. The gleaming vitality of the summer (the season in the South Hemisphere in which the intervention was inaugurated), is followed by the falling of the leaves in the Fall (fewer lights), then comes a rest in the Winter (the lights are turned off) and it starts to grow again in the Spring with the blooming of new neon sprouts. The cycle is repeated throughout three years, which means that the work of art will gradually grow to finally cover great part of the building. Inside, sprouts have been hung to the height of the sight so that fragments of verses by the aforementioned women poets can be read on each neon tube. Likewise, it is worth mentioning *Enamoradas del muro* as a new type of visual poetry for the way in which the artist transforms the coldness and industrial hieratic nature of neon lights into a vegetal and poetic form, into a creeper containing and signifying the lyricism of the verses. Poetry and light together create a symbolic dimension of her site-specific proposal, allegorize and combine moods with the plants’ life cycles. Thus, an inner world of solitude and anguish with certain flashes of happiness (scattered color neon lights), as described in the verses, are reproduced in the sprouts outside. Like Dolores said: “the creeper... [...] is a metaphor of what there is outside and what there is left inside, it resolves the tension between the superficial and the profound.” *Enamoradas del muro* is an example of her creative versatility when working texts in public works of art, where she highlights the conciliation of the matching game offered by the context (on its multiple readings) with the site to be intervened.

¹¹ “Tres tiros y un pájaro protector”, in the *Vos* supplement, *Diario La Voz del Interior*, Cordoba, Argentina, Sept. 22, 2010, <http://vos.lavoz.com.ar/content/tres-tiros-y-un-pajaro-protector>



**LAS REGLAS DEL JUEGO
ACERCA DE LA IDENTIDAD HUMANA Y LAS
ESTRUCTURAS SOCIALES**

BENJAMIN BROWN

ALEXANDRE ARRECHEA

SI USTED ESTUVIERA FUERA DEL LOCAL DONDE SE CELEBRA el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y no tuviese dinero para asistir, ¿cómo se las arreglaría para entrar? ¿Buscaría la forma de evadir las cámaras de seguridad y la presencia de los funcionarios, o enfrentaría a la seguridad con un carné de identidad falso? En el año 1989, la pasión del artista cubano Alexandre Arrechea por las artes era tan grande que estuvo dispuesto a inventar una identificación falsa para él y para varios de sus amigos. Después de observar cómo sus amigos conseguían entrar con todo éxito, Arrechea lo intentó y, de repente, la policía lo apartó a un lado y lo interrogó.

Afortunadamente para él, la policía se disculpó por su “error” y le permitieron a Arrechea entrar al festival. Eso sucedió cuando estudiaba en la Escuela Nacional de Arte. En 1994 Arrechea se había graduado del Instituto Superior de Arte (ISA) en La Habana, y comenzó a mostrar su arte por todo el mundo. Durante uno de sus viajes, en el año 2005, desde Berlín en Alemania hacia Madrid, España, las autoridades aduaneras detuvieron a Arrechea debido a irregularidades en su identificación. Varios años después de aquel suceso, Arrechea montó una exposición que continuaba la ironía de aquellas historias de la vida y la tituló “¿Qué podría pasar si miento?”, NY, 2007 en la que examina cómo la verdad puede ser percibida como falsa y la falsedad como verdad, cuando se basa en el control de la información.¹ Esta historia sirve como plantilla para valorar la forma en la que el tema

¹ Alexandre Arrechea: *¿Qué podría pasar si miento?*, Miami: Panamericana International Press, 2007, p. 2.

THE RULES OF PLAY ON HUMAN IDENTITY AND SOCIAL STRUCTURES

IF YOU WERE STANDING OUTSIDE THE INTERNATIONAL festival of Latin American film in Cuba and didn't have the money to attend how would you gain admittance? Would you plan a covert path of entry around security cameras and officials or would you confront security with a fabricated identification card to enter? In 1989 Alexandre Arrechea's passion for the arts was unwavering to such an extent that he was willing fabricate his identification and the identification for several of his friends. After observing the successful entry of his friends, Arrechea attempted to enter only to be pulled aside and interrogated by the police. Luckily for him the police apologized for their “mistake” and gave Arrechea admittance to the art festival. This event happened while was a student at the national art schools in Cuba. In 1994 Arrechea had graduated from Instituto Superior de Arte (ISA) in Havanah, Cuba and began showing his art internationally. During one of his travels in 2005 from Berlin, Germany to Madrid, Spain Arrechea was stopped at customs because of an irregularity in his identification. Several years after this event Arrechea created an exhibition that followed the irony of these life stories titled “What Could Happen If I Lie?” NY, 2007 where he examined how truth can be perceived as falsity and falsity perceived as truth based on the control of information.¹ This story serves as a template for the way in which much of Arrechea's subject matter evolves, that is through personal life history.

In 2003, Arrechea left the art collective Los Carpinteros, which he had been involved with for 12 years, to continue

¹ Alexandre Arrechea: *What Could Happen If I lie?*, Miami: Panamericana International Press, 2007, p. 2.

central de Arrechea evoluciona, es decir, a través de su historia personal.

En el año 2003, dejó el grupo artístico Los Carpinteros, al que había pertenecido durante doce años, para continuar su carrera como artista en solitario. Para Arrechea el papel del artista consiste en organizar y darle forma visual a sus concepciones sobre la vida, concepciones que coexisten con su historia personal.² En la exposición que realizara en el año 2010 bajo el título *Las reglas del juego*, expuesta en el Savannah College of Art and Design Gutstein Gallery, Arrechea mostró sus esculturales piezas visuales hechas a mano. En la misma siguió el concepto del “juego” que funciona como metáfora para nada menos que el encuentro con las estructuras políticas en una sociedad. Estas estructuras políticas son comunes a todas las experiencias humanas pero, a su vez, se derivan de la lucha personal de Arrechea con la policía en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en 1989. Arrechea utiliza sus encuentros con la política de la sociedad para inducir conclusiones acerca del encuentro humano con las estructuras políticas comunes a toda la humanidad.

El cuerpo visual del trabajo de Arrechea, en relación con el encuentro humano con las estructuras políticas, es parte de un discurso continuado sobre las construcciones políticas en la sociedad que se ven animadas por la generación de artistas conceptuales descrita por el Museo Metropolitano de Arte como la Generación de las Imágenes y que se extendió entre 1974 y 1984. Este grupo de artistas aprendió de los filósofos franceses y de críticos como Michael Foucault, Roland Barthes y Julia Kristeva.³ Su crítica contempla la noción de que “la identidad humana no es orgánica e innata, sino que se crea y se aprende a través de construcciones sociales sumamente

refinadas de género, raza, sexo y ciudadanía; y más aún, estas construcciones están imbricadas dentro de las instituciones de la sociedad”.⁴ En los años 80, el instructor de Arrechea, Flavio Garciandía, alentó el acercamiento al Conceptualismo Americano en el Instituto Superior de Arte (ISA). Cuando Arrechea recibió su adiestramiento formal en la década del 90, continuó la crítica de la Generación de las Imágenes.⁵ La crítica conceptual de Arrechea incluye cierto discurso sobre la raza y la ciudadanía, pero excluye casi en su totalidad los temas relacionados con el género y la sexualidad. Entonces, ¿qué es lo que Arrechea se dispone a hacer en su muestra *Las reglas del juego*? ¿Cómo consigue Arrechea acercarse a la identidad humana en un mundo que se ha visto revolucionado por la invención de la electricidad y la consecuente tecnología para el procesamiento de la información? El mundo del año 2010 es radicalmente diferente al mundo que existió en las décadas del 70 y el 80 del pasado siglo xx. La generación de las imágenes dio paso a la era de la información, una era caracterizada por los medios de comunicación y los sistemas de procesamiento computarizados.⁶ La era de la información ha generado importantes cambios culturales que han permitido a las personas conectarse no sólo alrededor del mundo, sino también entre las esferas públicas y privadas de la existencia humana. Estos cambios requieren una nueva crítica porque las nuevas reglas del juego han pasado a ser parte indisoluble de la vida cotidiana.

¿CUÁLES SON LAS REGLAS DEL JUEGO?

La muestra titulada *Las reglas del juego* incluye dos manos humanas en tamaño natural (la mano izquierda y la derecha) que semejan las formas simbólicas de las señales intermitentes para peatones que nos dicen “No cruzar” cuando estamos en la esquina de una calle;

evocan un sentido de precaución. Aparecen cubiertas por un crucigrama. Las letras, escritas en la lengua materna de Arrechea, muestran verdades y falsedades sobre su identidad personal. Esta pieza se titula “¿Qué podría pasar si miento?” Aquí Arrechea se remonta a la experiencia de su vida cuando, a pesar de poseer una identificación concreta, aún las autoridades aduanales en los aeropuertos madrileños le tenían prohibido viajar por ahí. Contrariamente, la identificación falsa le había propiciado resultados favorables años atrás cuando había visitado el festival de arte. Arrechea nos invita a escudriñar el nexo de la lucha entre el conocimiento⁷ y el poder. Lo que los agentes aduanales percibieron como cierto les confirió poder para ejercer control sobre los planes de viajes de Arrechea, pese al hecho de que poseía una identificación correctamente documentada. “¿Qué podría pasar si miento?” revela que la lucha conocimiento-poder es mucho más evidente en una era en la que la información prolifera y la identidad está cada vez más expuesta y refundida. El filósofo francés Michael Clifford escribe lo siguiente acerca de la concepción de Foucault:

La verdad no es algo ajeno al poder; más bien, son las formas concretas devenidas de la unión del poder y el conocimiento. Cada sociedad está gobernada por un régimen de la verdad que consiste al mismo tiempo en (1) “los tipos de discursos que acepta y hace funcionar como verdad”, y (2) las estructuras políticas cuya función consiste en articular dichos discursos en formas concretas dentro del entramado social.⁸

Es el “régimen de la verdad” que Arrechea busca exponer al sugerirnos un crucigrama compuesto tanto por verdades como por falsedades acerca de su identidad. Un juego en el cual, depen-

² Trinie Dalton (trans. Eva Golinger): “Los Carpinteros”, *Bomb* (Winter 2001/2002: 60-65), p. 65.

³ The Metropolitan Museum of Art: *The Pictures Generation, 1974-1984*, New York: The Metropolitan Museum of Art. 2009), p. 17.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Trinie Dalton, ob. cit., p. 64.

⁶ Para más información sobre el concepto de era de la información, léase *The Fifth Language* de Robert Logan. Logan valora a los teóricos de las comunicaciones y los medios de prensa Marshall McLuhan y Harold Innis.

⁷ El conocimiento debe generalmente entenderse como justificado, una creencia cierta con un toque de des-gettierización.

⁸ Michael Clifford: *Political Genealogy After Foucault Savage Identities*, New York: Routledge, 2001. Tomado de: <http://0-www.netlibrary.com.library.scad.edu/Reader>, p. 99.



Black Sun, 2009 / Video 01: 30 min. / Video presentation - Time Square NYC, 2010
NASDAQ Billboard Corner of 43rd Street and Broadway, New York, NY

his career as a solo artist. To Arrechea the role of the artist is to give visual form and organization to his conceptions about life, conceptions that are coextensive with his personal life story.² In his 2010 exhibition titled *The Rules of Play*, at the Savannah College of Art and Design Gutstein Gallery Arrechea displayed his sculptural and hand rendered visual artifacts. He follows the concept of the “game” which functions as a metaphor for nothing less than the human encounter with the political structures in society. These political structures common to all human experience yet stemming from the Arrechea’s personal struggle with the police at the Latin American film festival in 1989. Arrechea uses his encounters with politics in society to induce conclusions about the human encounter with political structures common to all humanity.

² Trinie Dalton (trans. Eva Golinger): “Los Carpinteros”, *Bomb* (Winter 2001/2002: 60-65), p. 65.

Arrechea’s visual body of work regarding the human encounter with political structures is part of a continuing discourse on political constructs in society that was enlivened by the generation of conceptual artists described by the Metropolitan Museum of Art as the Pictures Generation between 1974 and 1984. This grouping of artists learned from French philosophers and cultural critics such as Michael Foucault, Roland Barthes and Julia Kristeva.³ The tenor of their critique includes the notion that “...human identity [is] not organic and innate, but manufactured and learned through highly refined social constructions of gender, race, sexuality and citizenship; moreover, these constructions [are] embedded within society’s institutions....”⁴ In the 1980s Arrechea’s instructor, Flavio Garzandía encouraged the approach of American Conceptual-

³ The Metropolitan Museum of Art: *The Pictures Generation, 1974-1984*, New York: The Metropolitan Museum of Art. 2009), p. 17.

⁴ Ibidem.

ism at Instituto Superior de Arte (ISA). When Arrechea received formal training from ISA in early 1990s he continued the critique of the Pictures Generation.⁵ Arrechea conceptual critique includes some discourse on race and citizenship but largely excludes the topics of gender and sexuality. What then does Arrechea set out to do in his exhibition: *The Rules of Play*? How does Arrechea approach human identity in a world that has been revolutionized by the invention of electricity and subsequent information processing technology? The world of 2010 is radically different from the world of the 1970s and 1980s. The pictures generation preceded the information age, an age characterized by mass communication and computer processing systems.⁶ The information

⁵ Trinie Dalton, ob. cit., p. 64.

⁶ For more information on the concept of the information age consider reading *The Fifth Language* by Robert Logan. Logan assess the communication and media theorists: Marshall McLuhan and Harold Innis.

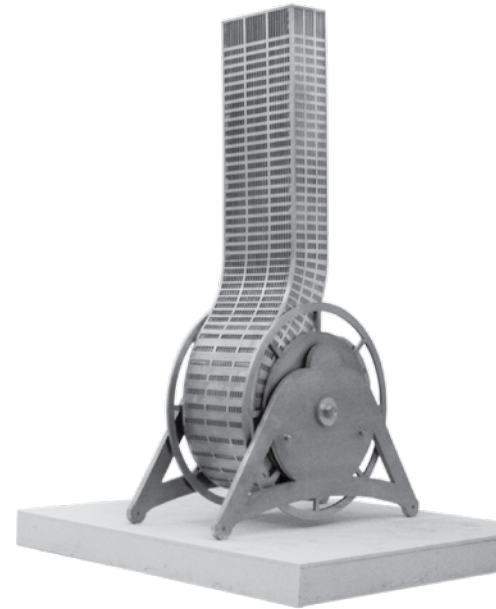


Chrysler, 2010 / Aluminio / Aluminum / 127 x 19 x 150 cm

diendo de qué verdad éste adopta, la identidad es reevaluada bajo el recién adoptado e inventado régimen de la verdad. ¿Acaso el discurso personal de Arrechea con la verdad se convierte en un microcosmos para la humanidad que anda suelta? De ser así, todos nosotros tenemos que confrontar regímenes de la verdad en una lucha por rectificar nuestra identidad.

“Conspiración”, 2007, es una silla plegable que soporta un enorme rascacielos. Esta pieza escultural de 87 pulgadas de alto adquiere una dura presencia humana con sus superficies de formica y madera pulida. “Conspiración” continúa el discurso sobre las reglas del juego iniciado por “¿Qué podría pasar si miento?” De igual manera, el sentimiento que esta pieza transmite es un sentido de urgencia a partir de aque-

lla enorme estructura que se balancea precariamente sobre una silla plegable. Se aprecia la presencia de una relación dicotómica en sí misma. Lo humano ha sido reemplazado por la estructura de un edificio, mientras una silla plegable sirve para acomodar el espacio público de la edificación. Aunque puede que no haya una intención autobiográfica en esta escultura de Arrechea, lo cierto es que nos transmite un discurso que se balancea entre las estructuras públicas y las estructuras privadas. Nuestra concepción de cómo deben ser las cosas o qué debe ser cierto en torno a las cosas se ve desafiado en este discurso. Hay que adoptar un sistema de interpretación para que la dicotomía adquiera sentido. Incluso la negación de la interpretación es en sí misma una especie de interpretación. Es como si la objetividad privada de la silla se



Hancock Building, 2010
Aluminio / Aluminum / 106 x 44 x 180 cm

apropiara literalmente de la objetividad pública de un edificio. Esa amalgama de objetos públicos y privados requiere una explicación: un régimen de la verdad. ¿Será acaso que nuestra identidad personal comparte una singular unidad con las estructuras sociales o instituciones dentro de nuestra sociedad? ¿Se desarrolla acaso nuestra identidad a partir de la apropiación de ciertos valores, prácticas o regímenes que provienen de las estructuras sociales o de las instituciones? Clifford describe esta falsificación de la identidad propia a través de la apropiación de ciertos valores, prácticas y regímenes como subjetivismo.⁹ La idea del subjetivismo o de la apropiación de valores provenientes del ámbito cultural es quizás nuestra forma de rectificar la lucha que encontramos con los regímenes de la verdad. Nuestra identidad personal se amalgama con los regímenes de la verdad, tal y como se expone elocuentemente en “Conspiración”. De esta forma Arrechea afirma las máximas de los artistas conceptuales en la Generación de las Imágenes, la cual aseguró que nues-

⁹ *Ibíd.*em.

age has brought about dramatic cultural shifts that have connected people not only across the globe but ever more between the private and public arenas of human living. These shifts require a new critique, because new rules of play have seamlessly become a part of daily living. What are the rules of play?

WHAT ARE THE RULES OF PLAY?

The Rules of Play exhibit includes two human sized hands (left and right hand) which resemble the symbolic shapes one might see on a flashing “Don’t Walk” sign at an intersection crosswalk. They evoke a sense of caution. They are covered with a cross-word like puzzle. Letters in Arrechea’s native tongue spell truths and falsities about his personal identity. This piece is titled “What Could Happen If I Lie?” Arrechea harkens back to his life experience when despite the fact the he possessed concrete identification he was still withheld from international travel at airport customs in Madrid. Conversely, fabricated identification achieved the opposite results years before when he visited the arts festival. Arrechea invites us into the nexus of struggle between knowledge⁷ and power. What the customs agent perceived as true empowered her to exercise control over the travel plans of Arrechea, despite the fact that he was truthfully documented. “What Could Happen If I Lie?” reveals the knowledge/power struggle the is ever more prevalent in an age where information is prolific and identity is ever more exposed and conflated. The French philosopher Foucault helped articulate this knowledge and power relationship. Michael Clifford writes the following about Foucault’s conception:

Truth is not something outside of power; rather, it is the concrete forms effected by the juncture of power and knowledge. Every society is governed by a *regime of truth*, which consists at the same time of

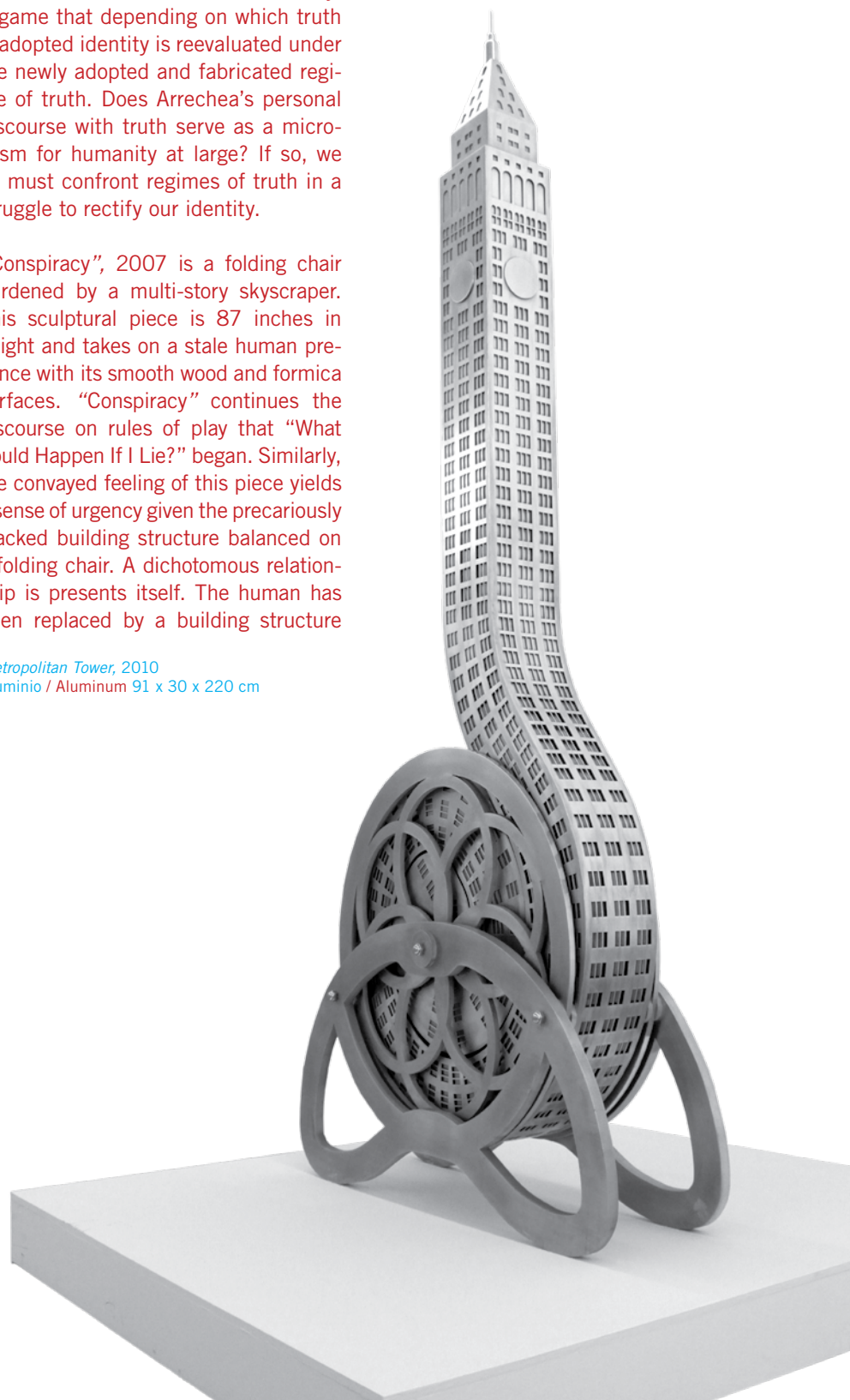
(1) “the types of discourses which it accepts and makes function as true,” and (2) political structures whose function is to articulate such discourses in concrete forms onto the social body.⁸

It is the “regime of truth” that Arrechea seeks to expose by subjecting us to a crossword game composed of both truths and falsehoods about his identity. A game that depending on which truth is adopted identity is reevaluated under the newly adopted and fabricated regime of truth. Does Arrechea’s personal discourse with truth serve as a microcosm for humanity at large? If so, we all must confront regimes of truth in a struggle to rectify our identity.

“Conspiracy”, 2007 is a folding chair burdened by a multi-story skyscraper. This sculptural piece is 87 inches in height and takes on a stale human presence with its smooth wood and formica surfaces. “Conspiracy” continues the discourse on rules of play that “What Could Happen If I Lie?” began. Similarly, the conveyed feeling of this piece yields a sense of urgency given the precariously stacked building structure balanced on a folding chair. A dichotomous relationship is presents itself. The human has been replaced by a building structure

Metropolitan Tower, 2010
Aluminio / Aluminum 91 x 30 x 220 cm

and the domestic use of a folding chair seats the public space of the building. Though Arrechea may not have an autobiographical narrative behind this sculpture it brings to us a discourse between public structures and private structures. Our conception of how things should be or what should be true about things is challenged in a discourse. A system



⁷ Knowledge should generally be understood as justified, true belief with a de-gettierizing feature.

⁸ Michael Clifford: *Political Genealogy After Foucault Savage Identities*, New York: Routledge, 2001. Tomado de: <http://0-www.netlibrary.com.library.scad.edu/Reader>, p. 99.

tras identidades no se forman de manera orgánica o innata, sino de acuerdo con las construcciones sociales dentro de nuestra sociedad. La pregunta es si adoptamos una postura activa o si nos mantenemos como agentes pasivos en el desarrollo de nuestra propia identidad.

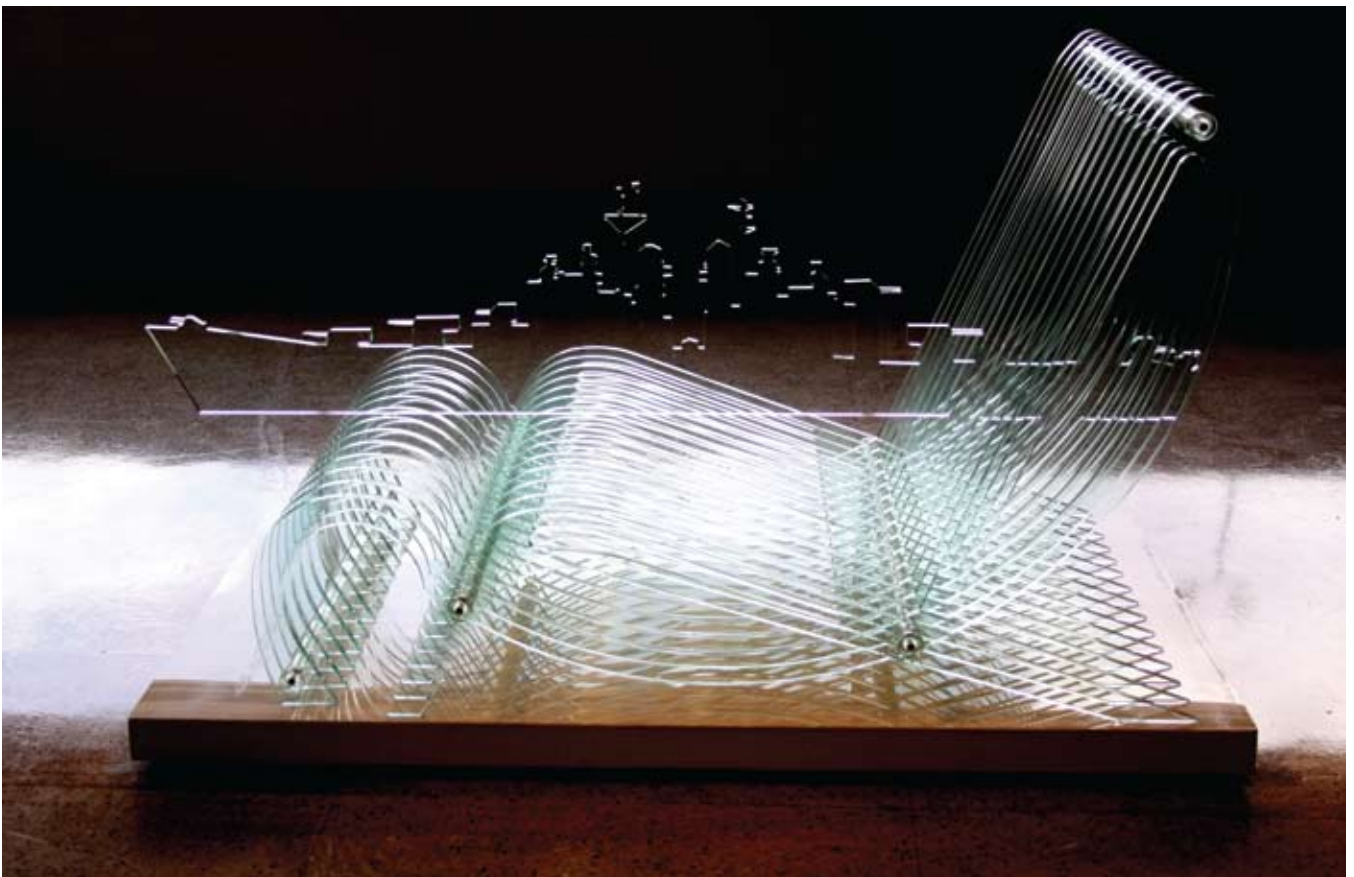
La pieza titulada “Sudor”, 2004 es un cancha de baloncesto que muestra sólo dos proyecciones de video de un tablero, uno para cada uno de los extremos de la cancha. Los tableros están opuestos uno del otro mientras que la banda sonora desata las emociones propias de un partido de baloncesto en el espacio entre ambos tableros. No hay personas a la vista, sin embargo su presencia no está comprometida en ningún momento. Uno puede sentirse atraído a participar, pero las esperanzas no son muchas en virtud de la obvia falsedad del entorno. Aun así, se presenta en esta pieza una lucha entre la pasividad y la actividad. ¿Qué actitud debe usted adoptar aquí? Sería in-

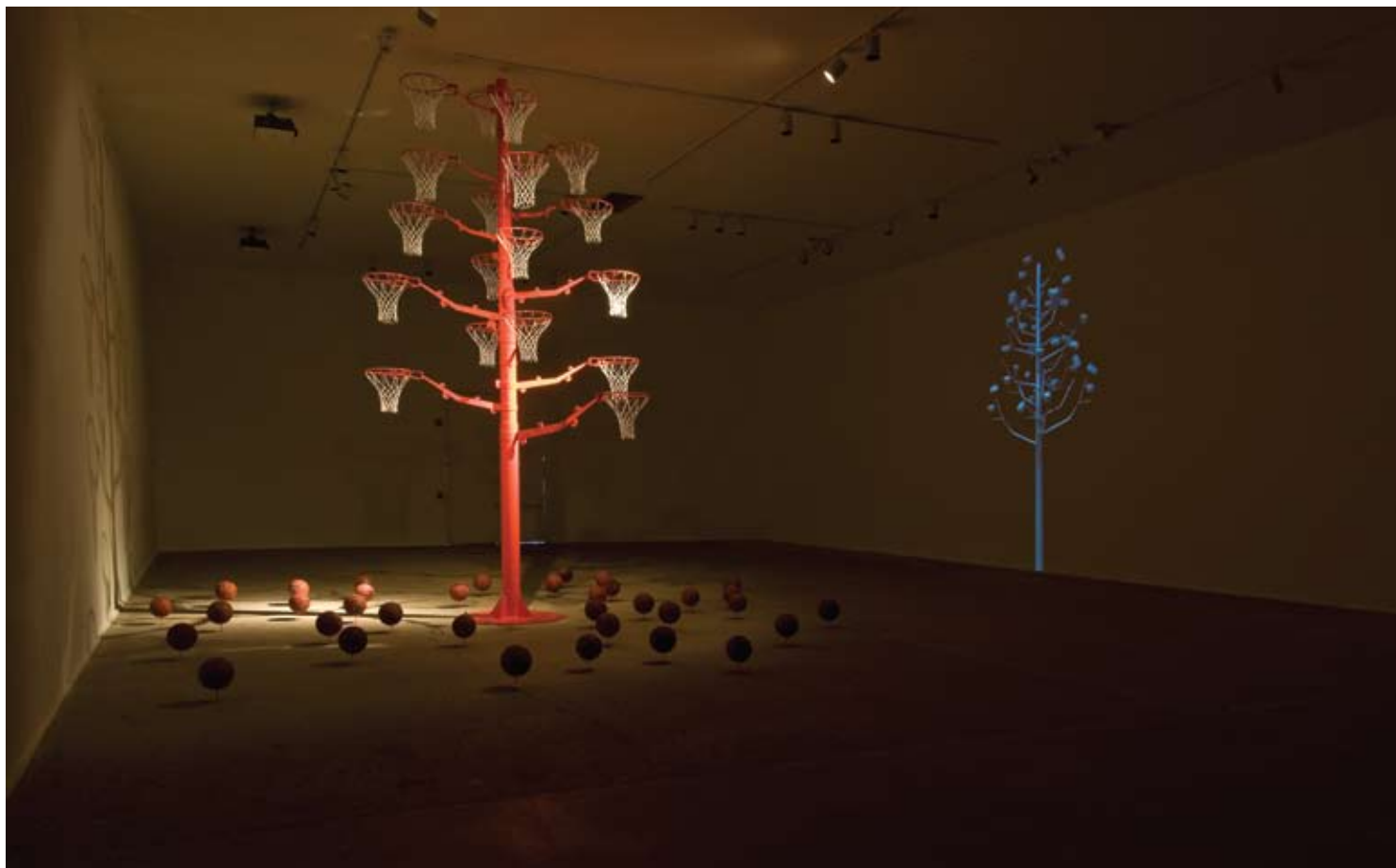
cluso tonto tratar de imitar el juego de baloncesto, de manera que la opción que le queda es la de pasar al estado de pasividad.

Si vamos a tomar en consideración la narrativa y el mensaje social de *Las reglas del juego* en toda su dimensión, entonces “Sudor” nos presenta otra faceta del discurso de Arrechea acerca de la identidad personal en la sociedad. La interrogante que nos hace “Sudor” es si uno se define a sí mismo, o no, en función del falso partido de baloncesto. Uno tiene que hacer frente a la verdad o a la falsedad del partido de baloncesto como una realidad, y elegir si apropiarse o negar su influencia. Pero de nuevo debemos preguntarnos, ¿este proyectado partido de baloncesto expone la naturaleza de algunas instituciones en nuestra sociedad que demande de nosotros que aceptemos o rechacemos la apropiación de sus valores? La apropiación de los valores emanados de las instituciones de sus regímenes de la verdad no siempre se presenta

ante nosotros como algo que podamos aceptar o rechazar. En realidad, nuestra confrontación con esos regímenes de la verdad no tiene fronteras y, en ocasiones, es transparente para nuestra conciencia. Como bien reza el viejo adagio, “las malas compañías corrompen el carácter”. Los regímenes de la verdad no exigen poder sobre nosotros ni tampoco que convivamos amigablemente con ellos, pero sí quedamos expuestos a sus influencias. Arrechea critica la transparencia total de estos regímenes de la verdad dentro de la existencia humana en su pieza escultural titulada “Reunión secreta”, 2007. Amplios paneles de plexiglás están colocados en capas, uno al lado del otro, hasta conformar la imagen de una tumbona de jardín. Sobresaliendo de las capas de cristal y adoptando la presencia de un cuerpo humano reclinado sobre la silla, se encuentra la figura de un barco de guerra. Como en el caso de la escultura “Conspiración”, Arrechea nos expone en “Reunión secreta” cómo la relación transparente entre la identidad

Secret Meeting, 2010 / Plexiglás / Plexiglass / 101 x 185 x 152 cm





Orange tree, 2009 / Aluminio esmaltado, pelotas de basket / Enameled aluminum, basketballs / Altura / Height 7 m

of interpretation must be adopted to make sense of the dichotomy. Even a negation of interpretation is a kind of interpretation. It is as if the private objecthood of the chair quite literally appropriates the public objecthood of a building structure. The amalgamation of public and private objects demands an explanation; a regime of truth. Could it be that our personal identity shares a peculiar unity with social structures or institutions in our society? Is our identity grown through the appropriation of certain values, practices or regimens that come from social structures and institutions? Clifford describes this fabrication of self-identity through the appropriation of certain values, practices and regimens as subjectivism.⁹ The idea of subjectivism or the appropriation of values from cultural is perhaps our way of rectifying the struggle we encounter with regimes of truth. Our personal

⁹ *Ibidem*.

identity amalgamates with the regimes of truth like the visual manifestation of “Conspiracy” eloquently exposes. In this way Arrechea affirms the maxims of the conceptual artists in the Pictures Generation, which said our identities do not form organically and innately but according to the social constructs in society. The question arises if we can become active or remain passive agents in the growth of our identity.

The piece titled “Sweat”, 2004 is a staged basketball quart depicting only two video projections of a backboard, one for each side of the court. The backboards are opposite each other and a soundtrack unleashes the excitement of a basketball game in the space between. People are not visible, yet their presence non-negotiable all the same. You might feel invited to participate; yet your hopes aren’t too high since the falsity of the environment is obvious. Even so, a struggle between passivity

and activity presents itself. What role should you take? It might be silly to actually mimic playing basketball and you are left in a state of passivity.

If we are to take into account the narrative and social message of *The Rules of Play* in its entirety, then “Sweat”, presents another stage in the Arrechea’s discourse on personal identity in society. The question posed in *Sweat* is whether or not you define yourself in terms of the fabricated basketball game. You must confront the truth or falsity of the basketball game as a reality and choose to appropriate or deny its influence. Yet again, we might ask does this projected basketball game expose the nature of some institutions in our society that require us to accept or reject the appropriation of their values?

The appropriation of values from institutions and their regimes of truth do not often present themselves to us as

humana y los regímenes públicos de la verdad oscurece las diferencias entre nuestra vida privada y nuestra vida pública.

El poder que los regímenes de la verdad ejercen sobre nosotros no se asemeja al poder monárquico de un rey o a la exigente presencia de un buque de guerra. En sí, la metáfora del poder subyace en los efectos indetectables y transparentes del propio acorazado. Este poder expresa una especie de poder *foucaultiana* que se no se limita a un discurso sobre la verdad, sino que también lo expone y nos coloca en el centro de la lucha en torno a qué es verdad y a qué sabemos. El poder opera de manera muy parecida a las cámaras de seguridad: una mirada autónoma y automática mantiene al individuo perpetuamente en la mira pública y en el discurso con el régimen de la verdad.¹⁰ La relación entre nosotros y los regímenes de la verdad es automática y su poder no es vertical, sino lateral y disperso dentro de la sociedad. Esta mirada perpetua de vigilancia es la que Arrechea aborda literalmente en su escultura titulada “El jardín de la desconfianza”, un escultural árbol de casi trece pies de alto con cámaras que cuelgan de sus ramas en lugar de frutas. Aunque esta pieza no es parte de la exposición *Las reglas del juego*, sí sirve para exponer los efectos penetrantes del poder presente en la era de la información, en donde los regímenes de la verdad prevalecen ampliamente.

Las reglas del juego no trata del poder de las fuerzas externas que nos presionan, sino de la tradición de una crítica *foucaultiana* de la sociedad en la que el poder cuenta con la influencia de un amigo y el misterio de una operación del gobierno, en donde nuestra identidad se negocia en un discurso sobre la verdad, mientras que sus consecuencias nos moldean en individuos únicos de acuerdo con los valores y las estructuras sociales que adoptamos. Nuestra visión del mundo es perfectamente

¹⁰ Michael Clifford: *Political Genealogy After Foucault Savage Identities*, Nueva York: Routledge, 2001. Tomado de: <http://0-www.netlibrary.com.library.scad.edu/Reader/>, p. 108.

alterada y desafiada por la persistente presencia de la mirada y el influjo de la información asequible que discurre hacia el interior del discurso sobre la verdad.

¿QUÉ ES EL RÉGIMEN DE LA VERDAD?

Las instituciones y las estructuras sociales a lo largo de sus sistemas de valores proveen información acerca de nuestra identidad y son descritas como regímenes de la verdad. Están perversa y perfectamente perpetuadas como nos muestra la obra “Reunión secreta”. Arrechea contempla las instituciones y las estructuras sociales del país que una vez colonizó a su patria: España. En cada una de las naciones colonizadas por España, se construyó un faro.¹¹ Cuando Arrechea aún pertenecía al grupo Los Carpinteros, el artista construyó diez faros, cada uno de ellos en representación de una nación colonizada por España; era una crítica a los efectos penetrantes de un régimen de la verdad que los españoles trajeron a la identidad latinoamericana.

La imagen del faro es reconfigurado en una acuarela pintada por Arrechea, que tituló “La ciudad que dejó de bailar”, 2010, en donde convierte el faro en un trompo. En esta imagen aparecen tres trompos. ¿Qué podría estar diciendo Arrechea en relación con las reglas del juego? Esta pieza podría sugerir más preguntas que respuestas. Lo que expone a través de la metáfora de un faro es el poder efectivo de la colonización y el régimen de la verdad que éste implica. La colonización trae consigo estructuras sociales y sistemas de valores que cambian el discurso acerca de la verdad. De la misma forma que el faro sondea el océano de manera persistente y sirve como punto de referencia, de la misma forma el régimen de la verdad pasa a ser el centro de cualquier sociedad que se construya. Los efectos del régimen de la verdad no sólo cultivan la política nacional, sino también la política de una ciudad.

El régimen de la verdad que prevalece en la política de una ciudad es crítica-

¹¹ Trinie Dalton (trans. Eva Golinger): “Los Carpinteros”, *Bomb*, Winter 2001/2002: 60-65, p. 65.

da por Krzysztof Wodiczko en una serie de obras de arte público en la ciudad de Nueva York. Wodiczko utilizó su arte para hacer campaña contra un proyecto de renovación de Nueva York que prometió recrear los barrios tradicionales como una forma de renovar la identidad de aquellas personas que una vez vivieron en ellos.¹² Los efectos de este cambio estructural en el paisaje urbano de Nueva York caen bajo la rúbrica de un régimen de la verdad que clama como suya por la estabilización de la vida cotidiana, una especie de colonización suave. La ciudad promovió un método de desarrollo urbanístico que estimuló el crecimiento económico, pero al mismo tiempo construyó una manifestación física del régimen de la verdad que usó métodos anticuados de planificación urbana basados en una filosofía arquitectónica que ejemplificaba un falso sentido de estabilidad social.¹³ Wodiczko utiliza la proyección artística sobre la superficie del edificio Astor/Nuevo Museo de Arte Contemporáneo en una pieza que denominó “Proyección”, 1984.¹⁴ La imagen de una cerradura envuelve la superficie del edificio y trae consigo infinidad de significados. Rosalyn Deutche describe el proyecto de restauración desde la crítica de Wodiczko como conductos de vigilancia u óptica invertida, una interpretación *foucaultiana* de la sociedad.¹⁵ Si estos edificios son estructuras literales del régimen de la verdad neoyorquino, entonces la proyección de Wodiczko a partir de un candado y una cadena muestra la presión sofocante de este régimen que pudiera asirse a la identidad de individuos que adoptan sus propios preceptos en torno a la verdad. Como en el caso de Wodiczko, Arrechea expone las reglas del juego a las que una ciudad como Nueva York pudiera someter a su gente en una política pública. Para Arrechea, el faro es un objeto de advertencia que expone los regímenes de la verdad en la medi-

¹² Rosalyn Deutsche: *Architecture of the Evicted*, *Theory in Contemporary Art since 1985*, Ed. Zoya Kocur and Simon Leung (Blackwell Publishing Ltd.: Oxford, 2008. 292-308) p. 151.

¹³ *Ibidem*, p. 151.

¹⁴ *Ibidem*, p. 155.

¹⁵ *Ibidem*, p. 150.

something to accept or reject. Rather our confrontation with these regimes of truth is seamless and often transparent to our conscious. Just as the old adage says, “Bad company corrupts good character.” the regimes of truth don’t demand power over us as much as they befriend us and we are exposed to their influence. Arrechea critiques the seamless transparency of these regimes of truth within human life in his sculptural piece titled “Secret Meeting” 2007. Large sheets of plexi-glass are layered side-by-side to form the shape of a lawn chair. Protruding from the layers of glass and taking on the presence of a relining human body is the shape of a battleship. Just as in Arrechea’s sculpture “Conspiracy”, “Secret Meeting” exposes the transparent relation between human identity and public regimes of truth blurring distinction between our private life and public life.

The power that regimes of truth have over us is not like the monarchical power of a king or the demanding presence of a battleship. Rather the metaphor for power is the undetectable and transparent effects of a battleship. This power expresses a Foucaultian kind of power which does not limit a discourse on truth but exposes it and places us in the center of a struggle over what is true and what we know. Power operates much like a surveillance camera might operate, in that, an autonomous and automatic gaze keeps the individual in perpetually in public view and in discourse with regimes of truth.¹⁰ The relationship between us and these regimes of truth is automatic and its power is not top-down but lateral and dispersed within society. This perpetual gaze of surveillance is literally addressed by Arrechea in his sculpture titled “The Garden of Mistrust”, a sculptural tree nearly 13 feet high is constructed from fruit that has been replaced by surveillance cameras. While this piece is not part of the exhibit *The Rules of Play* it serves to expose the pervasive effects of power

present information age, where regimes of truth are increasingly prevalent.

The Rules of Play is not about the power of outside forces upon us, but in the tradition of a Foucaultian critique of society where power has the influence of a friend and the secrecy of a government operation, where our identity is negotiated in a discourse on truth and the consequences of which mold each us into unique individuals according to the values and societal constructs we adopt. Our worldview is seamlessly altered and challenged by the persistent presence of the gaze and the influx of accessible information that feeds into a discourse on truth.

WHAT IS THE REGIME OF TRUTH?

The institutions and social constructs along with their value systems, inform our identity and are described as “regimes of truth. They are perpetuated seamlessly and pervasively like “Secret Meeting” depicts. Arrechea contemplates the institutions and social constructs of the country that once colonized his own, Spain. Within every country that Spain colonized a lighthouse was constructed.¹¹ While Arrechea was still part of Los Carpinteros, he constructed 10 large scale lighthouses each of which represented a country colonized by Spain. This was a critique of the pervasive effects a regime of truth that the Spanish brought to the Latin American identity.

The image of the lighthouse is reconfigured in a watercolor painting by Arrechea called, “La ciudad que dejó de bailar” (*The City That Stopped Dancing*), 2010 morphs the shape of a lighthouse into and object of play; a spinning top. In this image three tops are depicted. What might Arrechea be saying with regard to the rules of play? This piece might propose more questions than answers. What it does expose, through the metaphor of a lighthouse, is the effective power of colonization and the regime of truth it brings. Colonization brings with it

Dancing Bacardi, 2010
Aluminio lacado / Lacquered aluminum
109 x 109 x 513 cm



¹⁰ Michael Clifford: *Political Genealogy After Foucault Savage Identities*, New York: Routledge, 2001. <http://0-www.netlibrary.com.library.scad.edu/Reader/>, p. 108.

¹¹ Trinie Dalton (trans. Eva Golinger): “Los Carpinteros”, *Bomb*, Winter 2001/2002: 60-65, p. 65.



Vista panorámica de exposición itinerante / Panoramic view of the nonpermanent exhibition
Galerías Savannah College of Art and Design (SCAD), Estados Unidos, 2010

da en que éstos crisan las aguas de la política pública.

Arrechea recurre a otro recurso visual para advertirnos acerca de los efectos de los regímenes de la verdad es una escultura titulada “Polvo (La Habana)”, 2005 y “Polvo (Nueva York)”, 2005. Estos objetos son sacos de arena con los que entrenan los boxeadores, pero hechos de cristal soplado, transparentes, llenos de escombros o polvo de la ciudad, acumulado convenientemente en un pequeño montículo en el interior de los recipientes. Cuelgan del techo, atados a cadenas de metal y su presencia se torna polémica debido al tamaño humano de las piezas. Estas dos esculturas pertenecen a una serie de diez bolsas de tamaño real, precisamente la misma cantidad que Arrechea utilizó para construir los faros que representaban la colonización española. “Polvo” es también una adaptación de una pieza de Arrechea titulada “Alarma”, 2005; video instalación en el que un niño utiliza un tanque metálico de oxígeno como bolsa de arena, la bolsa colgando como un objeto concreto

mientras el niño es proyectado en un segundo plano, simulando una conexión entre la proyección y el espacio concreto. Arrechea recuerda una época de su vida en Cuba cuando estos tanques de oxígeno eran utilizados para alertar a la ciudad sobre la realización de ejercicios militares o de ataques aéreos de Estados Unidos en la década de los años 80.¹⁶ El uso de objetos de cristal soplado, en el caso de “Polvo”, adquiere el simbolismo de los tanques de oxígeno para advertir al pueblo cubano sobre un peligro inminente o sobre la realización de maniobras militares. Como parte de las reglas del juego, “Polvo” no es más que otra exposición del régimen de la verdad que vemos en instituciones y en las políticas sueltas de las sociedades humanas, así como en la política de una ciudad en particular. Los regímenes de la verdad son estructuras sociales de la sociedad que debemos ver con la misma regularidad y necesidad, como el oxígeno que respiramos y el polvo que levantamos con

¹⁶ Alexandre Arrechea: *What Could Happen If I lie?*, ob. cit. p. 21.

nuestros pies. En este caso Arrechea refleja, quizás desde la óptica de su vida personal, las estructuras e instituciones de Nueva York y de La Habana.

Las reglas del juego muestra los regímenes de la verdad a través de una sociedad permeada por sus instituciones y estructuras sociales. Como nos revela Arrechea, se trata de una confrontación entre lo que es verdadero y lo que es falso acerca de nuestras identidades como miembros de una comunidad global cada vez más expandida. La era de la información en la que vivimos trae muchos beneficios a la humanidad, pero no sin antes forzarnos a reevaluar nuestras propias sociedades locales y globales. En una época en donde la información está ampliamente asequible y el acceso al conocimiento potencia las voces más acalladas de cualquier sociedad, Arrechea busca revelar en público lo que permanece oculto, especialmente “las reglas del juego”. En su videoinstalación “Sol negro”, 2010, proyecta una bola de demolición en un anuncio de NASDAQ ubicado en la esquina de la Calle 43 y Broadway en la ciudad de Nueva York. El video de la bola de demolición es proporcional al tamaño de un rascacielos y aparece rebotando mientras golpea la superficie del edificio. Los edificios que albergan nuestras instituciones y representan las valiosas estructuras de nuestra sociedad son víctimas de un ataque intelectual en este video instalación titulado “Sol negro”. La luz cegadora del sol es eclipsada y los valores y las estructuras de nuestra sociedad quedan expuestos a la luz pública en lo que parece ser un momento de fragilidad y contradicción. Por un momento, el sol queda cubierto. Por un momento, Arrechea nos revela cuán íntimamente conectada está la identidad del individuo a sus estructuras sociales que componen el paisaje ciudadano de nuestra sociedad. ¿Cuáles son las reglas del juego? ■■■■■

social constructs and value systems that change the discourse on truth. Just as a lighthouse persistently surveys the ocean and functions as a reference point, so the regime of truth come to be the centre of whatever society is constructed. The effects of the regime of truth not only cultivate national politics but the politics of a city.

The regime of truth prevalent in the politics of city life is critiqued by Krzysztof Wodiczko in a series of public art works in the city of New York. Wodiczko used his art to campaign against a New York renovation project that promised to recreate the traditional neighborhoods anew as a way of renewing the identity of those people who lived there.¹² The effects of this structural change in New York's urban landscape fall under the rubric of a regime of truth that claims a guarantee on stabilizing daily life. It's a kind of soft colonization. The city promoted a method of housing development that stimulated economic growth but at the same time constructed a physical manifestation of regime of truth. This regime of truth used outmoded modes of urban planning drawing upon a philosophy of architecture that exemplified a false sense of social stability.¹³ Wodiczko uses projection art on the surface of the Astor Building/ New Museum of Contemporary Art in a piece called "Projection", 1984.¹⁴ The image of a lock wraps the surface of the building, which gives it a multitude of meanings. Rosalyn Deutche describes the restoration projects under critique by Wodiczko as conduits of surveillance or reverse panopticons, a Foucauldian interpretation of society.¹⁵ If these buildings are literal constructs of the New York regime of truth, than Wodiczko's projection of lock and chain depicts the binding grip this regime could hold on the identity of individuals who might seamlessly adopt its claims on truth. Like Wodiczko, Arrechea exposes the

rules of play that a city like New York might subject its people to in public policy. For Arrechea, the lighthouse is an object of warning, which exposes the regimes of truth as they bring wind to the waters of public policy.

Arrechea uses another visual device to warn us of the effects of truth regimes in a sculptural piece titled, "Dust (La Habana)", 2005 and "Dust (New York)", 2005. These objects are glass blown punching bags, transparent with rubble or dust from the city in a small pile inside the base of the container. They hang from the ceiling with metal chain and their presence is confrontational because of their human size. These two sculptures are part of a series of 10 life-sized bags, the same number of lighthouses Arrechea used to represent Spanish colonization. "Dust" is also an adaptation of Arrechea's piece titled, "Alarma", 2005. "Alarma" is a video installation where a boy uses a metal oxygen tank as a punching bag with the bag hanging as a concrete object an the boy projected on the background mimicking a connection between projection and concrete space. Arrechea recalls from his life in Cuba a time when these large oxygen tanks were used to alert the town of military exercises or US air raids in the 1980s.¹⁶ The use of glass blown objects, in "Dust" takes on the symbolism of oxygen tanks used to alert the Cuban people of pending danger or military exercise. As part of the rules of play, "Dust" is yet another exposure of the regime of truth found in the institutions and policies in human societies at large and the politics of the city in particular. The regimes of truth are social constructs in society that we must confront as regularly and necessarily as the oxygen we breathe and the dust we kick up. In this case, Arrechea reflects perhaps from his personal life on the constructs and institutions of New York and Havanah.

meate from its institutions and social constructs. As Arrechea reveals, it is a confrontation with what is true of false about our identities as members in an ever-expanding global community. The information age in which we live brings many benefits to humanity, but not without forcing us to reevaluate our global and local societies. In a time when information is widely accessible and the accessibility of knowledge empowers the smallest voices in society Arrechea seeks to expose in public what remains hidden, namely, "the rules of play". In his video installation "Black Sun", 2010, Arrechea projects a wrecking ball on the NASDAQ Billboard on the Corner of 43 Street and Broadway, New York, NY. The video of a wrecking ball is in proportion to the scale of a skyscraper and is viewed crashing into the surface of the building and bouncing off. The buildings that house our institutions and represent the valued constructs of our society are intellectual assaulted in the video installation, "Black Sun". The blinding light of the sun is eclipsed and the values and constructs of our society are publicly exposed in what appears to be a moment of frailty and contradiction. For a moment, the sun is covered. For a moment, Arrechea reveals to us how intimately connected the individual identity is to the social constructs that compose the cityscape of our society. What are the rules of play? ■■■■■

¹² Rosalyn Deutsche: Architecture of the Evicted", *Theory in Contemporary Art since 1985*, Ed. Zoya Kocur and Simon Leung (Blackwell Publishing Ltd.: Oxford. 2008. 292-308) p. 151.

¹³ Ibidem, p. 151.

¹⁴ Ibidem, p. 155.

¹⁵ Ibidem, p. 150.

The Rules of Play exposes the regimes of truth throughout society that per-

¹⁶ Alexandre Arrechea: *What Could Happen If I lie?*, ob. cit. p. 21.



Rufo Caballero / Foto / Photo: Arturo Montoto

RUFO

EN 7 AFIRMACIONES

MANUEL LÓPEZ OLIVA

RUFO IN 7 ASSERTIONS

Arte por Excelencias lamenta la reciente pérdida del intelectual cubano Rufo Caballero (Cárdenas, 1966-6 de enero 2011), colaborador asiduo y miembro del Consejo Editorial de nuestra revista desde su fundación, creador de la sección “A cuenta y riesgo”, espacio donde hacía gala de sus erudición y sus dotes de polemista para repensar los procesos del arte.

Art by Excelencias mourns the recent passing of Cuban intellectual Rufo Caballero (Cardenas 1966-2011), a traditional contributing writer and member of our magazine’s publishing council since its foundation. In his “All by Oneself”, column he showed off his erudition and his gifts in reviewing the processes of art.

1. CON SU EVOLUCIÓN PROFESIONAL ASCENDENTE, RUFO Caballero demostró que era un creador sin límites de género intelectual o manifestación expresiva. De ahí que se proyectara mediante la crónica, la crítica en revistas, el ensayo, el comentario televisual, la polémica, el texto dialógico de correo electrónico, la docencia, el acto curatorial, la práctica del video y finalmente la literatura narrativa. Lo que sí tuvo la lucidez y el cuidado, sobre todo en los tiempos en que ya había logrado podar los excesos formativos de una escritura “cuasi barroca”, de moverse –en cada terreno genérico de escritura o locución– de acuerdo con las características y finalidades del medio donde se proyectaba.

1. WITH HIS CONSTANTLY INCREASING PROFESSIONAL evolution, Rufo Caballero showed that he was an endless creator of intellectual genre or communicative expression. Hence his projection by means of Chronicles, Criticism for Magazines, Essays, TV Comments, Polemics, Dialogues by email, Teaching, Curatorial Act, Practice of Video and, finally Narrative Literature. He really was extremely careful and lucid enough, mostly during the time he has already removed excesses from a “quasi baroque” writing, to move –in writing or orally– according to the characteristics and purpose of the media where he was projecting himself.

2. Su pensamiento discursivo siempre integró –en dosis variables– las dimensiones de sus personalidad y operatoria: la invención semántica y el juicio desnudo, esa lezamiana “cultura del ojo” y el diverso resultado de sus lecturas numerosas, una sensibilidad culta y el sentido cotidiano del individuo común, lo racional y lo deseado, la especulación legítima y la construcción conceptual, el “universo íntimo” personal y las improntas del escenario histórico, su verdad y el respeto por los otros. Fui testigo y a la vez objeto de valoración, cuando –en su primera etapa de ejercicio crítico sobre plástica– esa suma de facetas del comportamiento intelectual le permitieron captar la presencia dominante que la teatralidad y las máscaras tendrían en mi obra, aún cuando era temprano todavía para tal definición: se trataba del enfoque atinado en el texto que escribió para un plegable rústico de mi exposición pictórica de título “Sin catálogo” (Galería La Acacia, La Habana, 1993). A partir de entonces supe de su especial talento y de su capacidad para asir por igual los tipos de lenguajes tradicionales, de cambio y hasta no-objetualistas, siempre que en éstos existiera un proyecto genuinamente creador.

3. Todo el hacer que nos legó revela cómo pudo superar con creces las tentaciones del enfoque negativista y parcializado, sin derivar nunca en una visión tendenciosa y con orejas sobre el arte y el artista, ni sumergirse en el férreo reduccionismo que ha fragmentado y empobrecido la razón crítica, llevándola a veces a “callejones sin salida” o sólo a elucubraciones neo-retóricas. Él sabía que lo verdaderamente acertado de la apreciación estética del analista, estaba en sacar a la luz las implicaciones y especificidades de los disímiles procesos artísticos que concurrían en la nación y la época. Era ése uno de los “nudos” matrices que unieron su acción interpretativa y valorativa, con lo justo y abierto de su pluralidad receptiva especializada.

4. Porque asumió el texto también como objeto estético necesitado de la buena y sugerente forma, y no tuvo reparos en fundir en él cuanto le resultara útil para nutrirlo y afilarlo, consiguió que el modo de decir coincidiera con el espíritu del asunto abordado, que la historia cultural se fundiera con las señales novedosas, que lo profuso de una prosa reveladora de su naturaleza hedónica se proyectara –según el caso y los destinatarios– por ajustados caminos de comunicabilidad.

5. Su crítica y su poética (porque también la tuvo en el decir y el ejercitar los medios imaginativos) encarnan uno de los momentos más depurados y de síntesis del proceder crítico nacional respecto de las artes visuales, puesto que supo apropiarse de los aportes precedentes de la profesión que reconocía con altura y con deslindes, a la vez que interiorizó las disímiles corrientes de pensamiento estético, los exuberantes estilos ensayísticos y narrativos, lo posmoderno y lo parateórico, la lógica estructural del cine y los códigos múltiples inherentes al “mundo de la imagen”. Esa abarcadora óptica lo condujo a pensar al artista y al arte desde perspectivas decodificadoras complementarias aparecidas en el curso de la historia de la cultura. No obstante haber emergido cuando la novel crítica cubana de arte (decenios 80-90) priorizaba el paradigma conceptualista, el mirar la obra desde la filosofía o situarla en coordenadas sociológicas complejas, Rufo se decidió enseguida por la concepción integrada y multidireccio-

2. His Discourse thinking always integrated –in variable doses– the dimensions of his personality and way of operation: semantic invention and naked judgment, the Lezamian “Culture of the Eye” and the diverse result of its several readings, a cult sensibility and the regular individual's common sense, what is rational and desired, the legitimate speculation and the concept construction, the personal “intimate universe” and the impression of historic scenario, his truth and the respect for the others. I witnessed and, at the same time, I was the object of judgment, when– during his first stage of critical exercise about plastic– this addition of sides of intellectual behavior allowed him to capture the prevailing presence that theater and masks would have in my work, even when it was still too early for such a definition: it was the accurate approach, extended in a text he wrote for a very basic brochure of my pictorial exhibition named: “Without a Catalogue” (Gallery La Acacia, Havana, 1993). As of then, I know of his special talent and his capacity to equally grasp all types of traditional languages, change languages and even non-object language, as long as there is a genuinely creative project in them.

3. All the doings he left us reveals how he could fully overcome the temptations of a negative and biased approach, without never moving towards a tendentious and rigid vision about Arts and artists nor getting immersed into the severe reductionism that has fragmented and made the critical reason poorer, taking it sometimes to dead ends or just to non– rhetoric thinking. He knew that what was really correct about the analyst's esthetic appreciation was the bringing to light the implications and specifications of the various artistic processes that converged in the nation and time. That was one of the guiding “knots” that joined his interpretative and assessing action with the fair and open of his specialized and plural receptivity.

4. Since he took the text also as an esthetic object which needed the good and suggesting format and did not hesitate to melt it with whatever was useful to enrich it and sharpen it, he was able to achieve that the way of saying coincided with the spirit of the matter in discussion, that cultural history melted with new signs, that a profuse prose revealing its hedonic nature was projected– as per the case and public- through narrow communication paths.

5. His critics and poetics (because he had it in his saying and in practicing imaginative media) represent one of the most pure and summarizing moments of the critical national way of doing visual arts, as he was able to catch previous contributions from the profession that he considered to have ups and downs while internalizing the various trends of esthetic thought, exuberant essay and narrative styles, post-modern and paratheoretical element, movies structural logics and multiple codes inherent to the “world of image”. This comprehensive approach led him to think of Arts and artists from decoding complementary perspectives that appeared in course of culture history. Even when it emerged when the new Art Cuban Critic (decade of 80s-90s) gave priority to conceptual paradigms, to looking to the work from Philosophy or placing it in complex psychological coordinates, Rufo rapidly selected the multidirectional integrated

nal que le posibilitaba comprender y estimular –valiéndose de un también intuitivo y enriquecido método– las rutas de expresión consecutivas, paralelas y emergentes.

6. Para él lo ético no era cosa de moralismo hipócrita, sino una actitud consecuente con su apreciación de la realidad y de los hechos de la cultura, el respeto a sus progenitores naturales e intelectuales, la necesidad de traducir en palabras las experiencias de contemplación y gozo, y un afán casi “salomónico” de reconocerle a los unos y a los otros lo acertado del proceder y del criterio analítico.

7. Como si en su trayectoria y pupila se hubieran materializado la tesis surrealista de “los vasos comunicantes” expuesta por Breton, la utilidad del diálogo (que viene desde los griegos) como posibilidad plural de revelaciones, y ese dialéctico hallar en campos distintos, y hasta opuestos, los significados y significantes imprescindibles, armó un sistema de exteriorización personal que se enriquecía constantemente, se tornaba transparente o elegía las claves indirectas, incursionaba de manera diferente en las obras artísticas conocidas y abría interrogaciones para asumir las inéditas, combinaba lo cercano con lo universal, a la par que le permitía concretar los placeres de la subjetividad propia. ██████████

La Habana. Enero de 2011

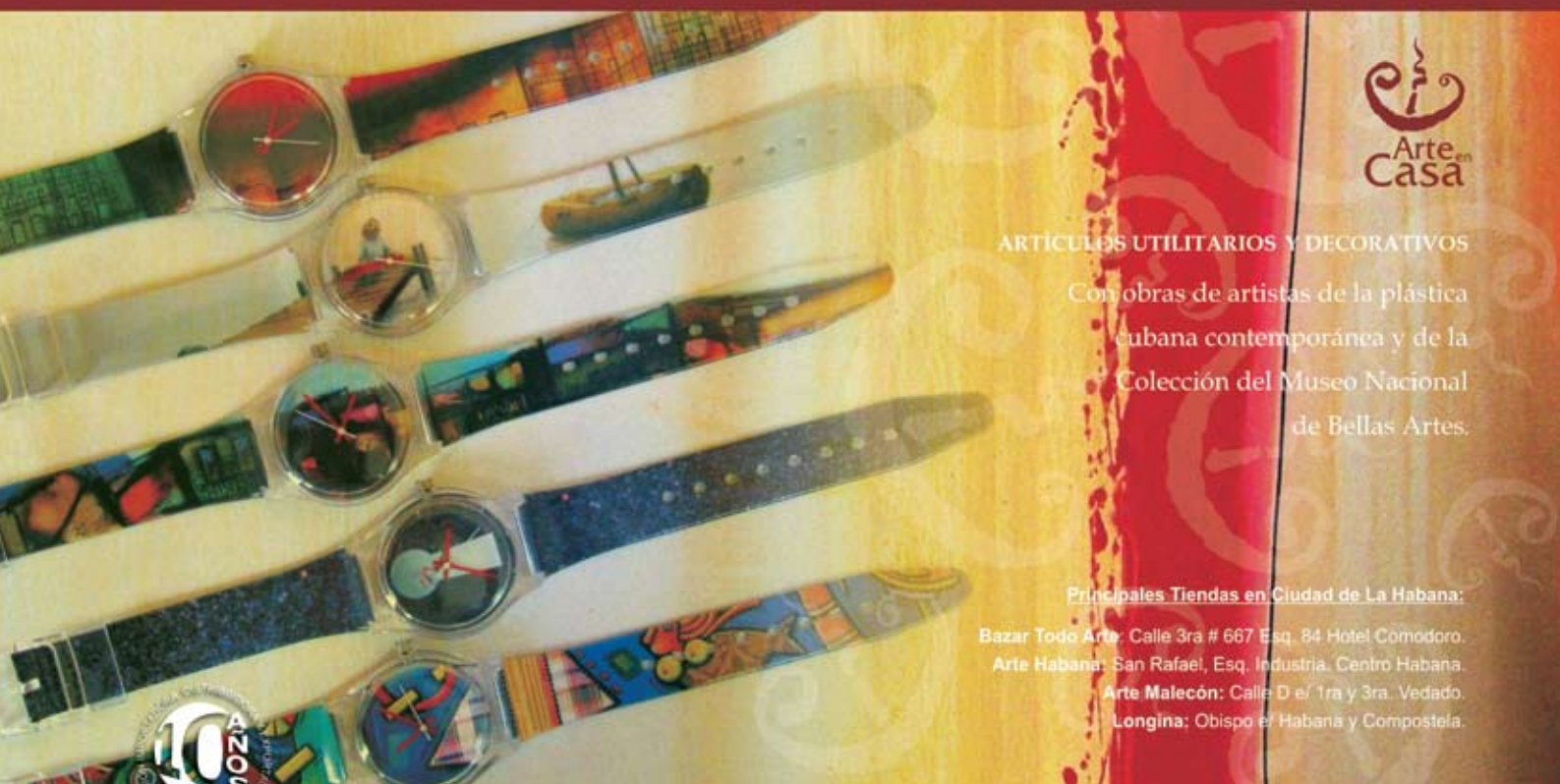
concept that allowed him for the understanding and stimulation –by means of an intuitive and enriched method– of the subsequent, parallel and emerging routes of expression.

6. For him, ethics was not a matter of hypocritical morality, but an attitude consistent with his appreciation of reality and culture events, respect to its natural and intellectual parents, the need to translate into words the observation and joy experiences and an almost Salomon-like eagerness to recognize their accurate proceeding and analytic judgment.

7. Just like if in his history and pupil the surrealist thesis of “communicating vases” exposed by Breton, the use of a dialogue (that comes from the Greeks) as a plural possibility of revelations and the dialectics of finding in different and even opposed fields the indispensable meaning and significance, he created a system of personal expression that was constantly enriched, it became transparent or he selected the indirect keys, he interacted in different ways with known artistic works and opened question marks to assume the unknown ones, he combined close with universal events, while the pleasures of his own subjectivity became concrete. ██████████

Havana, January 2011

www.laurosonline.com / www.mallcubano.com



Arte en Casa

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

Principales Tiendas en Ciudad de La Habana:

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



MARIO GARCÍA PORTELA



Taller Calle 17 No. 815 apto.8 entre 2 y 4
Vedado, Ciudad de la Habana, CUBA
email mgportela@cubarte.cult.cu
www.mgportela.cult.cu

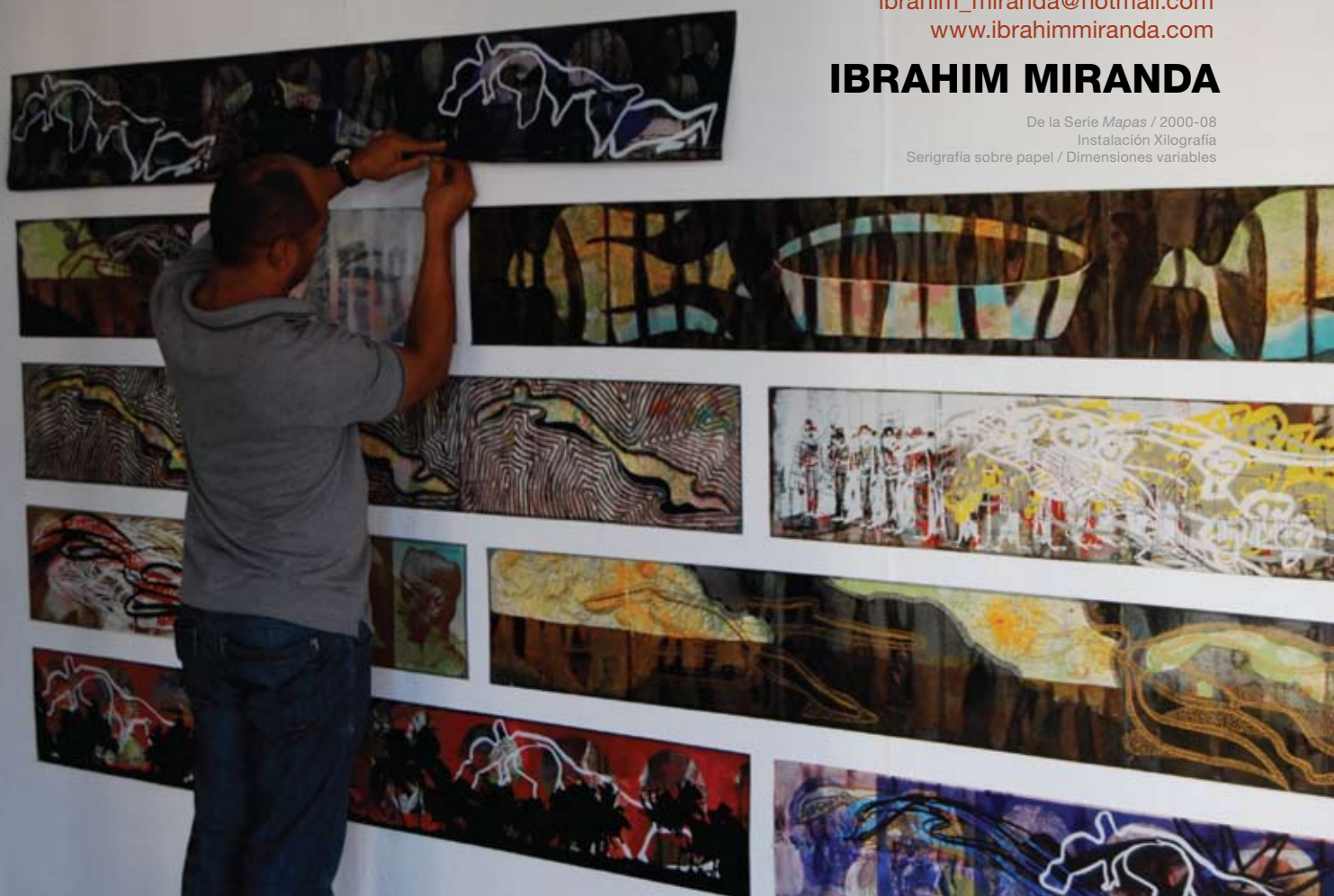
Telf.: +537 836 0425
Cel.: +535 290 1748

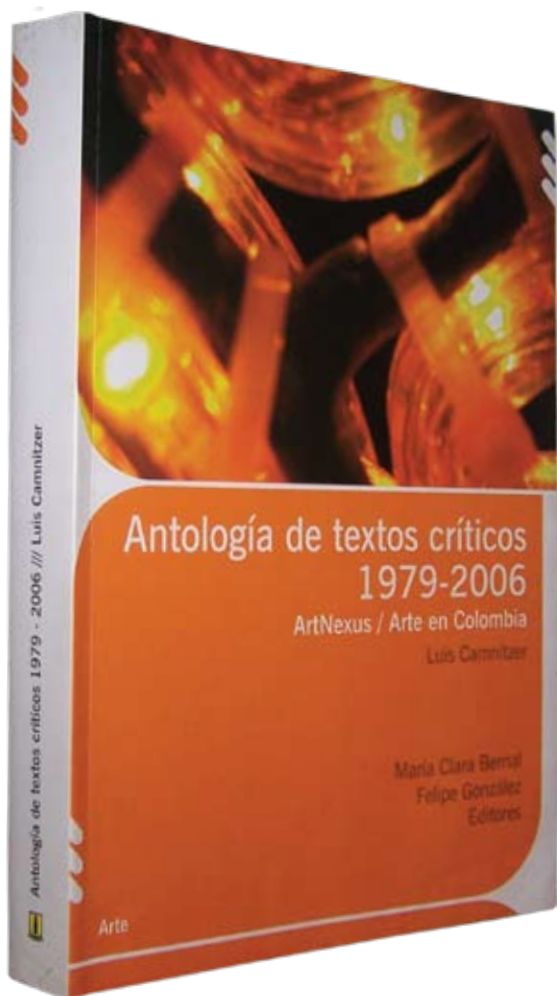
Viñales, 2009 / Acrílico sobre lienzo / 30 x 84cm

ibrahim_miranda@hotmail.com
www.ibrahimmiranda.com

IBRAHIM MIRANDA

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





UNA ANTOLOGÍA ANTOLOGICA

Elvia Rosa Castro

Un periodista español afirma que hay libros y hay joyas. Yo diría que hay libros, hay joyas y hay joyas de la corona. Y conste que soy afortunada: tengo una. La mía no es de metal precioso, ni siquiera tosco. Tampoco es “mineralidad absoluta”. Es de papel y lleva el naranja por color. Se titula *Antología de textos críticos. 1979-2006*, y está firmada por Luis Camnitzer.

Les digo que hay que tenerla, por fuerza deben conseguirla, comprarla, hurtarla... (menos la mía caballero, que, desafortunadamente, no es mía). Pues bien, este libro de

prosapia clásica se lo debemos a los editores María Clara Bernal y a Felipe González, de la Universidad de los Andes, quienes recopilaron para nosotros los textos publicados por el crítico-artista en la revista *Arte en Colombia / Art Nexus*.

Más de veinte años de labor crítica se concentran en este volumen de 309 páginas, divididas en textos generales sobre Teoría e Historia del arte: “Ideología vs. Estética: Arte Nazi, años 30”; “¿Es posible la enseñanza del arte?”; “Arte e ideología II”; “Acceso a la corriente principal”; y “La definición restringida del arte”. Acto seguido en-

contramos las reseñas (en lo personal recomiendo la de Yves Klein, Joseph Beuys y Christo, las cuales tal vez no sean las mejores, es probable que no lo sean, pero me interesa el desmontaje que realiza de la obra de esos mitos del arte contemporáneo, sobre todo de los dos primeros, que tanto han fascinado a los artistas cubanos).

El lector de este llamado conoce que no exagero pues me refiero a uno de los creadores más versátiles del continente americano. Pionero del conceptualismo, ha sabido combinar en su carrera, de manera brillante, la síntesis de la imagen con la analítica del concepto. Crea y vuelve a crear discurrendo sobre la creación. Y ello está plasmado en la citada antología, testigo cómplice de sus fregonazos críticos por más de dos décadas.¹ Un caso similar lo tenemos en nuestro contexto. Se trata de Antonio Eligio Fernández (Tonel), quien también alterna ambas “tareas” con excelencia espantosa.

Nacido en Alemania en 1937, Luis Camnitzer fue llevado por sus padres a Uruguay y de ahí mudó a Nueva York en 1964. Estos desplazamientos geográficos lo han predispuesto de manera ventajosa a la hora de emprender sus análisis, de formarse una conciencia crítica para con el contexto artístico que lo sitúa, al igual

¹ Hay quienes conocen más su carrera crítica que la visual.

que a Slavoj Žižek, en un territorio de atractiva disidencia frente a todos los flancos posibles.² Desconfiar del hedonismo del centro mientras la periferia emite otros ritmos de insatisfacción y violencia. Sospechar, a su vez, de todo canon legitimador del hecho artístico, incluso de él mismo. Y así continuamente. En este sentido escribió Gerardo Mosquera: “Existe una conexión muy fluida entre el arte conceptual de Luis Camnitzer y sus escritos sobre la práctica, que a menudo son una interpretación del arte de los centros desde una perspectiva latinoamericana”.³

Por su parte, el lector cubano conoce sobremedida esta condición de intelectual orgánico que ostenta Camnitzer. Autor de *New Art of Cuba*, libro en el que la dedicatoria fue reservada para Ana Mendieta, el alemán-uruguayo acuñó el término “renacimiento cubano” y abrió la autopista de la promoción del arte cubano fuera de la Isla. El rótulo, que sirvió de metáfora para aquilatar la creación plástica de la década de los años ochenta en Cuba, ha sido el más utilizado en el lenguaje de las críticas e investigaciones sobre este tópico. De ahí que una antología de Camnitzer, en nuestro contexto, donde además la revista *Art Nexus* circula de manera exigua y dibujando cortocircuitos, adquiera un plus difícil de tasar.

² El caso de Slavoj Žižek fue explicado por Iván de la Nuez de la manera que sigue: “Žižek se separa del arquetipo de disidente –Solzhenitsin o Havel, por ejemplo– y se sitúa en otro espacio que le permita practicar una crítica doble: contra la izquierda bienpensante del primer mundo y contra la idea convencional que ha tenido Occidente sobre la disidencia”. En *Fantasma rojo. Los intelectuales de izquierda y la Revolución cubana*, Random House Mondadori, 2006, p. 135.

³ Gerardo Mosquera: *Caminar con el diablo. Texto sobre arte, internacionalismo y culturas*, Exit publicaciones, 2010, p. 119.

La mayoría de los textos reunidos en el volumen son reseñas de muestras sucedidas en la ciudad de Nueva York, tanto personales como colectivas; de ahí que más allá de poder apreciar el juicio crítico de Camnitzer respecto a fenómenos y artistas importantes del siglo xx, por extensión permita acercarnos a la vida artística neoyorkina y ya sabemos qué puede significar esto en un ambiente tan metropolitano desde la posguerra hasta nuestros días. Una reseña dedicada a la Bial de La Habana y otra a la de Venecia permiten catar los intereses de este artista-escritor (¿no será lo mismo?).

Pero más allá de todo, el *quid* de su escritura, en mi opinión reside en el filtro ético por donde el autor hace pasar hasta el último átomo de una obra, propuesta o trayectoria. Es raro que pase de largo cuando los disturbios éticos o cierta malformación en la moral empañan alguna que otra propuesta artística. Después de arreciar contra el didactismo de algunas obras de Joseph Beuys, Camnitzer es rotundo en su reflexión y va más allá del arte para entrar en la cultura, como también lo hiciera, años después, Benjamin Buchloh al ver a Beuys “como el productor de la nueva mitología cultural alemana”. Es así que nos dice Camnitzer:⁴

La propia presencia de Beuys está refinada hasta el último detalle. Siempre se presenta con un sombrero de fieltro gris, siempre lleva una mirada mesiánico-fanática, siempre está dispuesto a discutir cualquier cosa con cualquiera, intensamente y con aparente falta de humor. Beuys mismo es una obra que predispone al mito. Es esa voluntad de mito, conciencia o inconciencia (no importa), el único elemento que unifica

su obra y que ordena la imagen altamente confusa y contradictoria que proyecta.

Ambos han ido hasta el desborde de la producción simbólica (o alegórica) para entrar a un terreno que, anclado en “el mundo del arte”, lo ha trascendido para bien o para mal. No obstante, el tema de lo ético en Camnitzer no se reduce a las reseñas, sino constituye el eje de varios de sus ensayos reunidos aquí: “Ideología vs. Estética: Arte Nazi, años 30”, “Arte e ideología II” y “Acceso a la corriente principal”. Fuera de esta antología encontramos, por ejemplo, “¿Arte inmaculado?” y “La corrupción en el arte/el arte de la corrupción”, entre otros.

En “Acceso a...” nos dice:⁵

Vivimos en el mito alienante de que somos primeramente artistas. No lo somos. Somos primordialmente seres éticos que distinguimos el bien del mal, lo justo de lo injusto, no sólo en el ámbito individual sino también en el comunitario y regional. Para sobrevivir éticamente necesitamos una conciencia política que nos ayude a comprender nuestro medio y a desarrollar estrategias para nuestras acciones.

Esa cita viene justo a poner los puntos sobre las íes, a sellar cualquier pretensión apolítica que quiera hacerse de la vista gorda. ■■■■

Luis Camnitzer: *Antología de textos críticos. 1979-2006* (compiladores: María Clara Bernal y a Felipe González), Universidad de los Andes, Colombia, 2006

⁵ *Ibidem*, p. 71.

⁴ En *Antología de textos críticos...*, p. 93

AN ANTHOLOGICAL ANTHOLOGY

Elvia Rosa Castro

A Spanish journalist says there are books and there are jewels. I would say there are books, there are jewels and there are jewels it... (but not mine people, because unfortunately, it's not mine). So, we owe this book of classic lineage to editors Maria Clara Bernal and Felipe Gonzalez, both from the University of The Andes, who collected for us the texts published by the critic and artist in the *Arte en Colombia / Art Nexus* magazine.

The book is a 309-page review of more than twenty years of critical work. It is divided into general texts about art theory and history: *Ideology vs. Aesthetics: Nazi Art, the thirties; I*

I'm telling you, you have to have it, get it by force, buy it, steal

it possible to teach art? Art and Ideology I; Access to the main current; and The restricted definition of art. Next we find critical reviews (I personally recommend the ones on Yves Klein, Joseph Beuys and Christo, which may not be the best, they probably are not the best, but I find it interesting how the work by those myths of contemporary artists, particularly the first two, who are so fascinating to Cuban artists, is dismantled).

The reader of this call knows I'm not overreacting because I'm talking about one of the most versatile artists of the American continent. Forerunner of conceptualism, he has succeeded in combining his career, image synthesis with concept analytics. He creates and creates again pondering about creation. And all of this is stated in the aforementioned anthology, allied witness of his sharp review for more than two decades.¹ We have a similar case in our context. His name is Antonio Eligio Fernandez (Tonel), who also alternates both "jobs" with crushing excellence.

Born in Germany in 1937, Luis Camnitzer was taken by his father to Uruguay and from there he moved to New York in 1964. These geographical movements predisposed him in a positive way to understand his analyses, to develop a critical thinking towards the artistic context that places him, as well as Slavoj Žižek, in a territory of appealing dissidence facing all possible flanks.² Not to

¹ There are people who know him better as a critic than as a painter.

² The case of Slavoj Žižek was explained by Ivan de la Nuez as follows: "Žižek leaves the dissident archetype—Solzhenitsin or Havel, for example— and enters another space that allows him to practice dual critic: against the well thinking left of the First World and against the conventional idea the Western has had about dissidence." In *Red Fantasy. Leftwing intellectuals and the Cuban Revolution*, Random House Mondadori, 2006, p. 135.

trust the hedonism of the center while the periphery pulses other rhythms of dissatisfaction and violence. Be suspicious, at the same time, of all legitimizing patterns of artistic facts, even of him. And so forth. In this regard Gerardo Mosquera wrote: "There is a very fluid connection between Luis Camnitzer's conceptual art and his writings about the practice, which are frequently an interpretation of art of the center from a Latin American perspective."³

On the other hand, Cuban readers are very aware of the organic intellectual that is Camnitzer. Author of *New Art of Cuba*, a book whose dedication was saved for Ana Mendieta, the German-Uruguayan coined the term "Cuban renaissance" and opened a highway for the promotion of Cuban art outside the island. The title that served as metaphor to weight Cuban plastics creation in the 1980s has been the most used in the language of critic reviews and researches on the topic. Hence an anthology by Camnitzer, in our context where *Art Nexus* circulates in a trifling manner drawing short-circuits in its path, acquires an added value that is hard to price.

Most of the texts included in the book are reviews of both individual and collective exhibits made in New York city, therefore, in addition of being able to appreciate Camnitzer's critical judgment regarding important phenomena and artists of the 20th century, we can come closer to New York's artistic life, and we are aware of what it could mean in such a metropolitan environment from the postwar years through our days. A review of Havana Biennial and another one of Venice Biennial enable to

³ Gerardo Mosquera: *Walking with the devil. Text about art, internationalism and cultures*, Exit publishing house, 2010, p. 119.

appreciate the interests of the artist-writer (isn't it the same thing?).

But beyond that, the nub of his writing in my opinion lies in the ethical filter through which the author sieves up to the last atom of the work, project or career. He rarely let it go when ethical disturbances or certain moral malformation tarnish any artistic proposal. After lashing the didactic nature of some of Joseph Beuys' works of art, Camnitzer is categorical in his observations and goes beyond art to enter culture, as Benjamin Buchloh did years later when he saw Beuys "as the producer of the new German cultural mythology". This is what Camnitzer says:⁴

Beuys is refined up to the smallest detail in his looks. He always shows up wearing gray felt hat, always with a messianic-fanatical look in his eyes, always ready to discuss anything with anybody, heavily and apparently without much humor. Beuys in himself is a piece of work predisposing the myth. It is this aware or unaware (it doesn't matter) will of myth will, the only element unifying his work and making the highly confusing and contradictory image he projects neater.

Both of them have gone beyond the symbolic (or allegoric) production to enter a field that, attached to the "art world," for better or for worse. Nevertheless, the ethic issue in Camnitzer is not exclusive to his reviews, but it is the core of several essays compiled here: *Ideology vs. Aesthetics: Nazi Art, the thirties, Art and Ideology II* and *Access to the main current*. Outside this anthology we find for example

⁴ In *Anthology of Critical texts...*, p. 93.

Immaculate Art? and *Corruption in art/art of corruption*, among others.

In "Access to ..." he says:⁵

We live in the alienating myth that we are primarily artists. We are not. We are essentially ethical beings that can tell right from wrong, fair from unfair, not only in the individual context but also in community and regional contexts. To be able to ethically survive we need a political conscience to help us understand the place we live in and develop strategies for our actions."

This statement basically dots the i's and crosses the t's, sealing any apolitical pretension of those wanting to turn a blind eye. ■■■■■

⁵ *Ibidem*, p. 71.



SOBRE UNA LÍNEA DE POLVO
Guillermo Vanegas

Mucho más tranquilo y eficaz en su análisis de un peculiar fenómeno artístico local, vuelve Santiago Rueda con *Una línea de polvo. Arte y drogas en Colombia*, texto ganador del concurso distrital de ensayo histórico o crítico sobre el campo del arte en Colombia, 2008. Tranquilo, porque a diferencia de lo que sucedía en su libro anterior,¹ el tema de investigación parece resultarle menos apremiante en términos profesionales. Eficaz, porque propone —y sabe que lo está haciendo—, un examen preliminar sobre la manera en que algunos artistas colombianos han tratado el asunto de la droga ilegalizada en sus obras.² Sobre esto último, es de agradecer que la investigación de Rueda no se sobreactúe haciendo sugerencias de tipo pedagógico-

¹ Miguel Ángel Rojas, el artista a quien se dedica la investigación del mencionado libro, fue profesor de Santiago Rueda y uno de sus directores de tesis de pregrado en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Puede que como consecuencia de esta cercanía, en las casi 200 páginas del libro, Santiago Rueda se abstenga de emitir juicios críticos en relación con la obra de Rojas, dejando en el aire casi un tono de sobrevaloración general, redactado más o menos en los siguientes términos: “Su actitud estética, profusa, ecléctica y abierta a los cambios, refleja el temperamento del mejor arte colombiano, aquél que se ha permitido entrar y salir con éxito y desprejuiciadamente de las impredecibles y siempre cambiantes corrientes y contracorrientes del arte contemporáneo, sin perder de vista su realidad local”. Véase Santiago Rueda Fajardo: *Hiper-Ultra-Neo-Post: Miguel Ángel Rojas, 30 años de arte en Colombia*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Cultural de Cultura y Turismo, Bogotá, 2005, p. 18.

² Al respecto, Rueda le pone las cosas claras al lector en el inicio de su trabajo: “en este ensayo se realiza una breve revisión de la relación entre las artes visuales y el fenómeno de la producción y tráfico de drogas en Colombia, el único país de América Latina, con la excepción de México, donde el tema ha sido tan importante en la producción cultural reciente”, p. 21.

terapéutico,³ conformando inventarios preocupados⁴ o justificando absurdas declaraciones de dominio territorial como, por ejemplo: “El principal objetivo de EE.UU. es prevenir el flujo de drogas ilegales a Estados Unidos, así como ayudar a Colombia a promover la paz y el desarrollo económico, ya que contribuye a la seguridad regional en los Andes”.⁵

Y para lograr este efecto, Rueda comienza por darnos una definición del fenómeno. Siguiendo una serie de autores que han tratado el asunto desde las ciencias políticas, el periodismo de investigación o las ciencias humanas, se nos indica que la lectura del asunto debe iniciarse distinguiendo entre el concepto “problema narco” y el más popular, “narcotráfico”, puesto que el primero abarca una dinámica económica más amplia que, en palabras de Saúl Franco, “incluye los momentos de producción, procesamiento, tráfico y consumo de ciertas sustancias psicoactivas ilegales”, donde el tráfico vendría a ser “sólo uno de los momentos del proceso”.⁶

³ Con proposiciones del tipo “Arte en el vecindario: prevención del uso de drogas a través del arte”. Véase “Prevención del uso y el abuso de drogas a través del arte: un modelo educativo-Colombia”, en <http://www.comminit.com/en/node/33975/37>. Última consulta 13 de mayo de 2010.

⁴ Nombrando entradas de blogs con títulos sensacionalistas. Véase: “Is snorting coke an art form?”, en <http://observers.france24.com/en/content/20091105-snorting-coke-art-form-tania-bruguera-colombia-performance>. Última consulta 13 de mayo de 2010.

⁵ Véase Connie Veillette: *Plan Colombia: A Progress Report*, en: <http://www.fas.org/sgp/crs/row/RL32774.pdf>. Última consulta 13 de mayo de 2010.

⁶ Citado por Rueda en *Una línea de polvo...*, p. 24.

Esta idea se refuerza en retrospectiva con un señalamiento que apareciera en el texto que acompañó la exposición *Political Instruments*, con fotografías del mismo Rueda, se afirmaba que parte de su interés por tocar este tema era el de sondear la “instrumentalización de la violencia y [...] las relaciones que se pueden establecer con la guerra como una forma de vida”.⁷ Continuando este trazado, *Una línea de polvo...* traduciría cuatro años después el mismo afán por integrar la producción visual de varias generaciones de artistas colombianos con las circunstancias sociales específicas que enfrentó la sociedad en que ellos debieron desenvolverse.

De ahí que la pregunta que ronda los tres primeros capítulos del libro parezca ser “¿qué fue lo que hizo a nuestros artistas contemporáneos de esa época tan estóolidos, tan distraídos?”, para proponer una serie de respuestas cuyo análisis excedería los límites de *Una línea de polvo...* Según Rueda, la desaprensión del campo artístico local durante los años setenta y ochenta frente al ascenso de la cultura mafiosa podría obedecer a la conjunción de:

–Unos mecanismos cuidadosamente racionados de promoción de las propuestas de artistas más jóvenes. Para la década de 1970 y los primeros años de la de 1980, “el limitado espacio para el surgimiento de nuevos artistas y las pocas oportunidades que ofrecían los Salones Nacionales [de Artistas] y demás muestras

dedicadas a la plástica local [se destacaban por mostrar el fuerte] predominio de unos pocos nombres”.⁸

–Una posible expresión de rechazo contra la politización superficial y la militancia paternalista que despertaron buena parte de las propuestas artísticas de los años setenta. En los ochenta se dio una vertiginosa (y bobalicona) asimilación del posmodernismo en su versión más conservadora –llámese neoespressionismo o transvanguardia– por parte de una generación de artistas especializados en el exterior, que retornó al país y determinó en gran medida que un amplio volumen de la producción artística contemporánea se decantara por la promoción de experimentaciones que repudiaban en su formulación “las preocupaciones sociales y políticas que tanto eco tuvieron en la década anterior”.

–Una activa intervención de la mafia en la orientación de algún segmento del mercado de arte, sobre algunos criterios de producción de algunos artistas y sobre algunas formas de negociación de algunos galeristas: “[mientras] en esta década la mafia se interesa en la adquisición masiva de obras de arte, no sólo como medio de ascenso social, sino en su función económica, ya que es precisamente en este momento cuando el mercado del arte global se dispara, asociado al sistema financiero –legal e ilegal– [por otra parte] el mercado del arte local no era ajeno a la demanda que generaba el tráfico de drogas y, aunque aún no se ha establecido el papel que los marchantes, galeristas y coleccionistas de arte han tenido como beneficiarios directos o indirectos, conscientes o no del tráfico de

⁸ *Ibidem*, p. 43.

drogas, el *boom* narco explica en gran medida los elevados precios que el arte colombiano empezaría a tomar a partir de entonces”.⁹

–Una crítica igualmente despistada. Aunque en esa época Eduardo Serrano escribiera quizá el único texto que valga la pena leer de su tortuosa producción y que en él hiciera mención al asunto –picaramente, por supuesto–, no siguió tratándolo con atención. Desde la perspectiva de Santiago Rueda, entre la miríada de críticos que ejercían en esos días, sólo Serrano fue quien tocó el tema.

Rueda continúa en los noventa, tratando de mostrar cómo se fue configurando el acercamiento hacia el problema por parte de los artistas locales. En este punto llega a plantear un enfoque algo cómico sobre este fenómeno, al citar a la coordinadora del proyecto *Por mi raza hablará el espíritu en México*: Paloma Porraz, quien en 1996 sentía la misma preocupación que Rueda respecto al campo artístico colombiano. Para Porraz, parecía “que entre los artistas colombianos existe un consenso sobre la realidad y la forma en que la violencia y la incertidumbre alimentan su creatividad e intensifican su reflexión”, y en comparación, “después de analizar las actitudes de los artistas [colombianos] hacia su realidad circundante nos preguntamos por qué los artistas mexicanos no están interesados en su entorno”.¹⁰

⁹ *Ibidem*, p. 52.

¹⁰ En palabras de Rueda [en *Una línea de polvo...*]: “curiosamente, la obra de arte que con mayor profundidad y agudeza habla sobre las drogas en Colombia es una investigación que no trata sobre ellas, gracias a que indaga sobre la relación entre colonialismo, capitalismo y clasificación taxonómica, articulándose en el contexto de la guerra en Colombia”, p. 59.

Unas páginas más adelante Rueda pasa a hablar del imprescindible José Alejandro Restrepo (aunque planteando una ecuación algo problemática dentro de la estructura del libro: 1. La obra “Musa paradisíaca” es el trabajo que mejor toca el tema narco), y enumera otra serie de artistas que trabajaron el asunto, configurando lo que es quizás el núcleo más fuerte de su reflexión: el arte joven introdujo el tema de la economía y los valores culturales narco dentro de los espacios convencionales de circulación artística, ampliando su influjo incluso hasta los valores ya consagrados.¹¹

Para afianzar esta idea, lanza una serie de hipótesis que, de hecho, hacen necesarias más indagaciones de este tipo. Entre ellas se encuentra la eterna pregunta sobre el nivel de implicación del dinero administrado u obtenido por la mafia dentro del mercado y la circulación del arte local o la duda sobre la ausencia de un mayor número de curadurías que aborden el tema. Aunque sobre esto último vale la pena decir que Rueda se atreve a postular como punto de quiebre la exposición *Status quo*,¹² donde se “anuncia para las artes visuales colombianas su ingreso al *género narco*”; lo cual no es

¹¹ “Sin embargo, en los Salones Regionales [de Artistas] y [en los] de Arte Joven, las imágenes de las narco Guerras empiezan a hacerse frecuentes. El rostro de Pablo Escobar, las siluetas de las armas y los cuerpos abatidos aparecen en los trabajos de los artistas, especialmente de los nacidos en las décadas de los años 60 y 70. La conciencia crítica de los jóvenes se presenta de una manera masiva e inédita en el medio local, moldeando hasta el día de hoy la imagen pública del arte colombiano. Algunos artistas consagrados, como Beatriz González y Ethel Gilmour, sin duda apoyados en la reacción valerosa de los jóvenes, empiezan a tratar el tema”, *ibidem*, p. 50.

¹² *Status quo*, Galería Valenzuela Klennner, 1999.

⁷ “Political Instruments. Sobre una exposición de Santiago Rueda en Valparaíso”, en *Investigadora privada*: <http://paulinavaras.wordpress.com/2008/07/05/political-instruments-sobre-una-exposicion-de-santiago-rueda-en-valparaiso/>Rueda, *ob. cit.*, p. 42. Última consulta 14 de mayo de 2010.

poca cosa, sobre todo porque apuntala la idea de que el proceso de inoculación del tema, y de su mano, del arte joven, comenzó a realizarse dentro de la institucionalidad artística colombiana a partir de la segunda mitad de la década de los años noventa, donde gestores como José Ignacio Roca resultan fundamentales.¹³

Luego de seguir el recorrido propuesto por Santiago Rueda, de contrastar su análisis de las circunstancias sociopolíticas en relación con su impacto dentro de la producción del arte colombiano hacia finales del siglo xx (y de sentir admiración y envidia por no haber hecho algo parecido), es posible preguntarse si la anuencia y proliferación que han venido mostrando este tipo de propuestas en múltiples escenarios, ha servido de algo. Es decir, si se podría pensar que porque hay –y muchas– versiones sobre tráfico de droga, consumo, customización de objetos para disfrutar mejor la sustancia y Tania Bruguera, podría decirse que los artistas han logrado realizar una adecuada comprensión del asun-

to. O sí, para tranquilizar a aquel segmento del público que suele preguntarse sobre el nivel-de-compromiso-de-los-artistas-jóvenes, hay un argumento para decir que los artistas ahora sí miran hacia los problemas de su país. Lo cual tampoco es para alegrarse, pues mirando el momento donde termina la revisión de Rueda estamos en posibilidad de hacer el balance de un amplio grupo de expresiones relacionadas y tratar de decidir si los artistas involucrados han terminado postulando un tipo de estilo nacional tipo exportación, que incluya dosis variables de droga, exotismo, pornomiseria *soft*, remedos de cultura juvenil, cinismo y ambigüedad. Volviendo a Rueda, sí, hacen falta más curadurías que observen panorámicamente el problema. No basta con citar nombres ya consagrados. ■■■■■

Santiago Rueda Fajardo: *Una línea de polvo. Arte y drogas en Colombia*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Fundación “Gilberto Alzate Avendaño”, Bogotá, 2009.

¹³ “Tanto en [la exposición] *Define context*, como en su texto *Flora neocrológica* y en la curaduría *Botánica política* [José Ignacio] Roca seguía el modelo que proponía [la muestra] *Status quo*, profundizando en la construcción teórica que enmarcaba el trabajo de [Juan Fernando] Herrán, [Miguel Ángel] Rojas, [Antonio] Caro, [María Fernanda] Cardoso y [Juan Manuel] Echavarría, entre otros. Roca encontró que las referencias a la botánica eran comunes en este grupo de artistas y señaló cómo, a través de ella, éstos se referían a un amplio espectro de temas amalgamados entre sí, como la historia, el colonialismo, la construcción genealógica de los discursos de la ciencia en nuestro suelo –a través de las figuras de Humboldt y Mutis–, los rituales macabros de la violencia y el tráfico de drogas”, etc. En Rueda [*Una línea de polvo...*], p. 78. En la actualidad valdría la pena relativizar esta afirmación, sobre todo para superar su cristalización como lugar común al evaluar el arte contemporáneo colombiano dentro y fuera de las fronteras del país.

Santiago Rueda strikes back with a *Line of Powder*, quieter and more effective in his analysis of a particular local artistic phenomenon. *Art and Drugs in Colombia*, the winner text of the District Historic or Critic Essay Contest about the field of Arts in Colombia, 2008.

Quiet, because unlike what happened in his previous book,¹ the subject of research seems to be less compelling in professional terms. Effective, because he proposes –and he knows he is doing it– a preliminary exam about the way in which some Colombian artists have dealt with the subject of illegal drugs in their works.² About this last point, one has to

¹ Miguel Angel Rojas, the artists that dedicates himself to do research about the mentioned book was Rueda’s teacher and one of his directors of his Pre-Graduate Term Paper at the School of Arts of the National University of Colombia. Maybe due to this close relationship, in the nearly 200 pages of the book, Rueda does not make any critic judgments about Rojas’ work, implying a general over assessment tone, written more or less like this: “His ethical, profuse, eclectic and open attitude to changes, reflects the temper of best Colombian art, that has allowed itself to enter and exit successfully and without any prejudices the unpredictable and always changing trends and counter-trends of Contemporary Art, without loosing sight of his local reality”. See Santiago Rueda Fajardo: *Hyper-Ultra-Neo-Post: Miguel Angel Rojas, 30 years of Art in Colombia*, Mayor’s Office of Bogota, Cultural Institute of Culture and Tourism, Bogota, 2005, p. 18.

² In this regard, Rueda clarifies the reader at the beginning of his work: “in this essay there is brief revision of the relationship between visual arts and the phenomenon of drugs production and dealing in Colombia, the only Latin American country, except Mexico, where the subject has been so important for recent cultural production”, p. 21.

be grateful that Rueda's research is not overacted by suggesting pedagogic-therapeutic elements,³ creating concerned inventories⁴ or justifying absurd statements of territorial domination like: "The main purpose of the USA is to prevent the flow of illegal drugs to the United States, as well as to help Colombia to promote peace and economic development as it contributes to the Andes' regional security".⁵

And to achieve this effect, Rueda begins by providing us with a definition of the phenomenon. By following a series of authors who have dealt with the subject from the Political Sciences, Research Journalism, or Human Sciences' perspective, we are shown that the reading of this matter should start by making a distinction between the concept of "narco issue" and the most popular term, "drug dealing" since the former covers a more comprehensive economic dynamics which, according to Saul Franco, "includes the stages of production, processing, dealing and consumption of certain Psychoactive illegal substances", where dealing would only be "just one of the stages of the process".⁶ This idea is reinforced in flashback with a statement included in the text that accompanied the exhibition

³ UIT proposals like "Art in the Neighbourhood: prevention of the use of drugs through Arts". See "Prevention of Use and Abuse of Drugs through Arts: an educational model- Colombia", on <http://www.comunit.com/en/node/33975/37> Latest visit on May 13, 2010.

⁴ Naming Blogs with Sensational Titles. See: "Is snorting coke an art form?", on <http://observers.france24.com/en/content/20091105-snorting-coke-art-form-tania-bruguera-colombia-performance> Latest Visit on May 13, 2010.

⁵ See: Connie Veillette: *Plan Colombia: A Progress Report*, on: <http://www.fas.org/sgp/crs/row/RL32774.pdf> Latest Visit on May 13, 2010.

⁶ Cited by Rueda in *A line of Powder...*, p. 24.

Political instruments, with pictures of Rueda himself, stating that part of his interest in dealing with subject was to sound the "implementation of violence and [...] the relations that can be established with war as a way of life"⁷. Continuing this sketch, *A line of Powder...* would translate four years later the same desire to integrate visual production from several generations of Colombian artists into the specific social circumstances that the society in which they had to develop faced.

Hence, the question that is present in the three first chapters of the book seems to be "What made our contemporary artists from that time so stolid and so unconcerned?" To give a series of answers which analysis would exceed the limits of *A line of Powder*... According to Rueda, the disappearance of the local artistic field during the 70s and the 80s in front of the increasing rise of the mafia culture could be the result of the convergence of:

–Some carefully rationed mechanisms of promotion for the younger artists. For the decade of 1970 and early 1980s, "the limited space for the emergence of new artists and the only few opportunities offered by National (Artists) Salons and other exhibitions dedicated to local Plastic Arts [they stood out for showing the strong] predominance of just a few names".⁸

–A possible expression of rejection against the superficial politization and paternalist militancy

⁷ "Political Instruments. About an exhibition by Santiago Rueda in Valparaiso", on *Private Investigator*: <http://paulinavaras.wordpress.com/2008/07/05/political-instruments-sobre-una-exposicion-de-santiago-rueda-en-valparaiso/> Rueda, op. cit., p. 42. Latest Visit on May 14, 2010.

⁸ *Ibidem*, p. 43.

that created a great part of the artistic proposals of the 70s. In the 80s there was a quick (and dumb) assimilation of post-modernism in its most conservative version- be it neo-expressionism or transvanguardism- by a generation of artists specialized in foreign aspects that returned to the country and determined, to a great extent, that a great volume of the artistic contemporary production was undermined by the production of experiments that rejected "social and political concern that were so echoed in the previous decade" as part of their formulation.

–An active intervention of the mafia in the orientation of certain segments of the Arts market, some influence on some artists production criteria and on some gallery people's forms of negotiation: "[while] during this decade the mafia is interested in the massive acquisition of Art Works not only a way of socially scaling, but economically speaking; as it is precisely at this point that the global art Market booms, in association to the financial system – legal or illegal- [on the other hand] the local art market was not unaware of the demand generated by drug dealing and, even when it is not clear the role that art dealers, gallery dealers and art collectors have had as direct or indirect, conscious or unconscious beneficiaries of drug dealing, the narco boom explains, to a great extent, the high prices that Colombian Art would have as of that moment".⁹

–An equally absentminded critic. Even when, at that time, Eduardo Serrano wrote maybe the only text that is worth reading out of his tortuous production in which he mentioned this issue – of course in a smart way- he did not continue treating this matter

⁹ *Ibidem*, p. 52.

with attention. From Santiago Rueda's perspective, among the great number of critics that exerted on those days, only Serrano tackled the issue.

During the 90s, Rueda keeps trying to show how local artists configured the approach to the issue. At this point, he even formulates it in a comic way by quoting Paloma Porraz, the Coordinator of the Project *For my Race will Speak The Spirit in Mexico*, who, in 1996, was equally worried about the Colombian artistic field. For Porraz it seemed "that among Colombian artists there is a consensus about reality and the way in which violence and uncertainty feed their creativity and reinforce its reflection"; and, in comparison, "after analyzing the attitudes of [colombianos] artists towards surrounding reality we ask ourselves why Mexican artists are not interested in their environment".¹⁰

A few pages forward Rueda talks about the indispensable José Alejandro Restrepo (even if presenting a somehow problematic equation within the book structure: 1. the work "Heavenly Muse" is the work the better tackles the narco subject) and numbers a series of artists who dealt with it, configuring what is maybe the strongest idea of his reflection: young art introduced the issue of narco economy and cultural values to conventional spaces of artistic movement, widening its level of influence, even up to already established

¹⁰ In Rueda's words [in *A Line of Powder...*]: "curiously, the work of art that tackles drugs in Colombia in the deepest and sharpest is a research which does not deal with them, as it finds out the relationship between colonialism, capitalism and taxonomic classification in the context of the war in Colombia" p. 59.

¹¹ "However, at the Regional (Artists) Salons and (at those) of young Art, the images of narco- wars became

values.¹¹

To consolidate this idea, he launches some hypothesis that, in fact, make the need of more questioning like this, more evident. Among them we find the eternal question about the level of implication of Money, managed or obtained by the mafia in the local art circulation market or the doubt about the absence of a bigger number of curator houses that deal with this matter. About this last subject, it has to be said that Rueda dares to state the exhibition *Status quo*,¹² is the breaking point as here “it is announced by Colombian Visual Arts that he has entered the *narco genre*”. This is not to be disregarded, mostly because it backs up the idea of the subject’s inoculation process and, guided by himself, young art, started to be made within Colombian artistic institutions as of middle 90s, where pioneers like José Ignacio Roca are critical.¹³ Alter following the way proposed by Santiago Rueda, to make a contrast between the socio-political circumstances in relation to their impact on Colombian Art production to the end of the 20th Century (and feeling admiration and envy for not having done

regular. The face of Pablo Escobar, the silhouettes of arms and dead bodies are shown in the works of the artists, specially the ones born during the 60s and 70s. The critical consciousness of young people is locally represented in a massive and unprecedented way, shaping, up to date, the public image of Colombian Art. Some respected artists like Beatriz González and Ethel Gilmour, undoubtedly based on the valuable reaction of young people, started to deal with this issues”, *ibídem*, p. 50.

¹² *Status quo*, Valenzuela Klenner Gallery, 1999.

¹³ “On [the exhibition] *Define Context*, and on the text *Necrology Flora* as well as on *Political Botanical Curator*, [José Ignacio] Roca followed the model that proposed [the exhibition] *Status quo*, going deeper into the theoretical base that framed the work

something similar), it is possible to ask oneself if the appreciation and abundance that this type of proposal has had in several contexts have been at all useful. That is to say, if one could think that because there are many- and there are too many-versions of drug dealing, consumption, and object customization to better enjoy the substance and Tania Bruguera, one could say that artists have correctly understood the issue. Or if, in order to calm down the segment of public that use to ask about the level of commitment of young artists there is a rationale to say that artists now do look to their country’s problems. It is not a reason to be happy either, because when you look at the point where Rueda stops his revision we are in the position to balance a great group of related expressions and decide if involved artists have ended up presenting a kind of export-type national style that includes some variable doses of drugs, exoticism, soft porno- misery, imitation of young culture, cynicism and ambiguity. Going back to Rueda, yes, more curatories are required to observe the problem as a whole. It is not enough to just mention some already prestigious names.

of [Juan Fernando] Herrán, [Miguel Ángel] Rojas, [Antonio] Caro, [María Fernanda] Cardoso y [Juan Manuel] Echavarría, among others. Roca found that references to Botany were common to this group of artists and he pointed out how, through it, they referred to great deal of subjects, mixed among themselves like: History, Colonialism, Genealogical writing of science speeches – through Humboldt and Mutis-, violence and drug dealing macabre rituals” etc. In Rueda, *[A line of Powder...]*, p. 78. At present, it would be worthy to revitalize this statement, most of all to overcome its crystallization as a common place to assess Colombian Contemporary Art, in and out of the country’s boundaries.

CUBAN ARTS PROJECT

MARZO
25–28
2011

MIAMI BEACH
CONVENTION CENTER

1901 Convention Center Drive, Hall D
Miami Beach, Florida

arteamericas

ARTISTS /

AIMEE GARCIA
CARLOS MONTES DE OCA
DUIVER DEL DAGO
EDUARDO PONJUAN
ELIZABET CERVIÑO
ESTERIO SEGURA
GLENDA LEON
HUMBERTO DIAZ
RACHEL V. CAMEJO
REYNIER LEYVA NOVO
ROBERTO DIAGO
ROBERTO FABELO
RODOLFO PERAZA
SANTIAGO R. OLAZABAL

abrir paso a las vanguardias*

NANCY MOREJÓN

*Making Way for the Vanguard**

A la memoria de Rufo Caballero, duende

A DOS AÑOS DE SU PRIMER CICLO DE VIDA, QUE ESTAMOS celebrando con la presentación de la edición no. 8, la revista *Arte por Excelencias* cumple con su propósito natural: el de abrir paso a las vanguardias del arte de América y el Caribe. Un paso amplio e irreversible que demuestra no sólo su buena salud sino la diversidad de formas, estilos, corrientes, atendidos todos por una crítica y un movimiento de investigación cuyos juicios de valor deberían ser imparcialmente examinados.

Más allá de todos los avances en el terreno de la creación plástica en nuestro ámbito –concebida hoy como algo que incorpora la tradición de la ruptura saltando por encima de supuestas diferencias mientras traslapa el acento de profusas imágenes digitales, de antiguas y nuevas tipografías, el video y ciertas modalidades visuales–, nos hacía falta una revista como ésta, hecha no sólo para el estímulo visual de artistas, diletantes y espectadores sino para la rigurosa frecuencia de una apreciación de las artes en su acepción más moderna y, al mismo tiempo, más desgarradoramente al ritmo de los tiempos que corren.

Realizada para la difusión de esas variadas manifestaciones, nos ha proporcionado la necesaria mirada reflexiva sobre uno de los movimientos más ricos de nuestro arte, ese arte que tiene su antecedente y naciera alrededor de 1925. El arco que se tiende desde allí alcanza a las más jóvenes generaciones de artistas cubanos y latinoamericanos sumergidos aún en la diaria contienda con el gran hecho de construir –a partir de la nada o de la existencia misma–, objetos, imágenes, paisajes,

* Palabras pronunciadas en la presentación de la revista *Arte por Excelencias*, a. II, no. 8, 2010, efectuada el martes 25 de enero de 2011 en el Teatro del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

To the memory of Rufo Caballero, the elf

TWO YEARS SINCE ITS FIRST CYCLE OF LIFE WE'RE NOW celebrating with the presentation of issue eight, the *Arte por Excelencias* magazine is fulfilling its natural goal: to make way for the art vanguards in the Americas and the Caribbean. It's a long-reaching and irreversible stride that shows not only the good health of the diversity of forms, styles, trends, all of them attended to by reviews and critics, a research movement whose judgments of value must be impartially assessed.

Beyond all the advances in the field of plastic creation in this environment of ours –conceived today as something that embraces the tradition of rupture by leaping over alleged differences as it overlaps the accent of full-fledged digital images, old and new typographies, video and certain visual modalities– we certainly needed a magazine like this, put out not only as a visual stimulus for artists, dilettantes and spectators, but also for the rigorous frequency of art appraisal in its most modern conceptualization and, at the same time, most heart-wrenching in the face of the current times.

Cut out to spread that assortment of expressions, this magazine has given us the necessary reflexive glimpse into one of the richest movements within our art, that art that has its antecedents and was born circa 1925. The arch stretching from there reaches out to the youngest generations of Cuban and Latin American artists who are still submerged in the daily struggle against the fact of building –based on nothing or just upon existence itself– a set of objects, images, landscapes, splendid artifacts which are great in both their construction and the infinity of their visual perspective.

* Remarks delivered during the presentation of the *Arte por Excelencias* magazine, year 2, issue 8, 2010, on Jan. 25, 2011 at the National Museum of Fine Arts in Havana.

artefectos espléndidos tanto en su confección como infinitos en su perspectiva visual.

Arte por Excelencias, durante este periplo, ha plantado huellas indelebiles en la memoria de un quehacer frecuentado por creadores de alta expresividad, de un dinamismo transgresor a veces y siempre dispuesto a pisar el césped. Llama la atención el paso firme de su sentido de vanguardia al estimular la compañía de otras disciplinas, otras prácticas, que conforman y complementan cualquier acto creador.

Esta publicación es un foro que configura un arte de rostro plural junto a su más legítima expresión, huyendo de caminos trillados y abriendo frescos horizontes al registrar tanto ese espíritu desenfadado que ha caracterizado siempre a las vanguardias como, a la vez, la cierta presencia de una red de coleccionistas preferentemente interesados en apostar por un cuidado de las producciones, no vistas como simples mercancías, sino más a favor del hecho artístico en sí y su natural identidad por encima de los cantos de sirena de un mercado anti creador, anti intelectual, deshumanizado y depredador en esos extremos de un mundo globalizado más para mal que para bien. Su aproximación, por ejemplo, a la función inalienable de las galerías es verdaderamente significativa e importante. Un pintor tiene un estudio y un escultor también; ambos crean allí con excelencia formal y con el corazón. Su relación con el gran público, dilettante o no, fanático o no de su oficio, debió pasar por antiguos mecenas y, luego, por un número incalculable de instituciones que no han podido borrar del mapa el factor integrante que son las galerías, entendidas como enjambres de abejas procurando miel de la buena para los buenos artistas. ¿Qué hubiera sido de las vanguardias del siglo xx sin la ejecución, la práctica y el papel aglutinador de las galerías?

During this span of time, *Arte por Excelencias* has left indelible marks of a daily going frequented by highly expressive artists, sometimes armed with transgressing dynamism and always willing to step on the lawn. It's funny to see the vanguards' staunch march toward the encouragement the addition of other disciplines, other practices that make up and complement any creative act.

This publication is a forum that configures an art with a plural face next to its most legitimate expression, running away from the beaten track and opening up new horizons as it embraces that uninhibited spirit the vanguards have always been marked by. But in the same breath it's also the presence of a network of collectors preferably interested in putting their smart money on the care for productions which are not see as simple goods, but rather in favor of an artistic fact as such and its natural identity that rises way beyond the luring chants of an anti-creative, anti-intellectual, dehumanized and predating market in the extremes of a globalized world that leans dangerously to the wrong side rather than to the good end. Its approach, for instance, to the inalienable function of the galleries is truly significant and important. A painter owns a studio and so does a sculptor; both create there with formal excellence and with their hearts. Their relation with the public, dilettantes or not, fanatics of their trades or not, was bound to go over former sponsors and

Nancy Morejón



Estos asuntos han estado entre las prioridades de nuestra revista y, es conveniente repetir ahora que, de su nacimiento a esta fecha, nos brinda una cosecha rica y útil para un dominio tan complejo como el que aborda en sus ediciones habituales.

Por ello, aún antes de entrar en materia, hemos querido definir el ánimo vocacional de esta publicación periódica dedicada esencialmente a las artes visuales contemporáneas. Su inventor y editor David Mateo –de larga trayectoria en avatares semejantes, apostando siempre por lo mejor– ha querido perpetuar así estos diálogos en pleno disfrute de las artes de nuestra era. No por azar, cada entrega tiende a fomentar un juego de espejos a través de la escritura ejercida por poetas cuya visión se adentra en la búsqueda de un tiempo poético compartido por un número escogido de artistas de la plástica. Es una vieja tradición que nunca ha desaparecido y que se expande y fortalece en páginas diseñadas para propiciar ese encuentro tan anhelado como fecundo.

En el arco de ese puente intangible, como una crisálida vagabunda, aparece o funge como prelude de este número 8, “Mordisqueando la oreja del buda”, un sugestivo texto del escritor y crítico de arte, Orlando Hernández, sobre la pintura del gran artista, de nombre exótico, llamado Carlos Quintana. Archiconocido en nuestro ámbito como una figura que nos regala y adentra en temas y personajes bien populares –aunque afincados en valores culturales de otras latitudes–, Quintana instala su universo en una mirada escondida, fina y sencilla, a veces con ese azoro que proporciona una creencia firme en elementos cuyo origen étnico nos condiciona pero no nos separa de la fantasía y esa lírica que sólo la escritura de Orlando Hernández ha podido amparar.

Constituyen una amena ilustración de este puente entre literatura, esfera editorial y artes plásticas las reseñas de los poetas Soleida Ríos (“*Nkame: un altar en blanco y negro para Belkis Ayón*”, 2010, p. 26); Norberto Codina (“Signos e imágenes de la ciudad”, a partir del libro catálogo de la muestra *Cartografías disidentes*, 2008, de varios artistas iberoamericanos, p. 29); de Alex Fleites (“Retrato en blanco y negro, pero con muchísimos matices”, p. 33), sobre el libro *Un autorretrato cubano*, 2009, acerca de la destacada obra fotográfica de José A. Figueroa así como Laura Ruiz Montes (“El disfrute de la pérdida inocencia”, p. 37), sobre el volumen *Les théories de l’art*, Paris, Presses Universitaires de France, colección Que Sais-Je?, 2010 de Anne Coquelin. Estas reseñas, sobre temas bien disímiles, explican al lector, común o especializado, la importancia de ediciones consagradas a fijar el signo y la índole de creadores y movimientos tan representativos de un continente presto a resolver algunos conflictos provenientes de las conocidas relaciones entre arte y sociedad.

Como es usual en *Arte por Excelencias*, aparecen dos trabajos de introducción a las obras magníficas del español Santiago Sierra y del cubano, también de nombre isleño y

exótico, Luis Gómez, uno de los más representativos pilares del arte conceptual nuestro. La idea de centrar una mirada sobre un corte transversal de una producción o bien el registro de su retrospectiva, es algo que se agradece pues siendo la norma establecida aquí la de promover el arte por sí mismo, el lector tiene ante sus ojos las claves de un artista, su evolución, su técnica y su lugar en el mundo de la creación.

Liana Río, especialista del Museo Nacional de Bellas Artes, en su aguda percepción descrita en “Luis Gómez: un universo en la cuenca de tu mano y el testimonio de la fatalidad” traza las coordenadas y el carácter existencial de la obra de este artista en la actualidad, y lo define como un perenne fabulador de lo experimental que se mueve entre la cercana lección de Elso Padilla y el modelo, palpable en su estilo, de Joseph Beuys.

Héctor Antón Castillo, periodista y crítico de arte, nos muestra en su texto “Cuando las actitudes devienen mercancía (El arte de Santiago Sierra)”, el camino inusual seguido por este autor, autotrasplantado a México, como el belga Francis Alÿs. Para Antón Castillo, Sierra se mueve entre figuras tutelares para él como Marcel Duchamp, el gran precursor –“misterio viviente”, como lo nombrara Alejo Carpentier,¹ padre hoy de un cuantioso número de creadores latinoamericanos y cubanos–; Joseph Beuys y Andy Warhol, y su divisa es “desmontar o transgredir el minimalismo clásico hasta sumarle una dinámica física y mental acorde con las circunstancias de la época [...] Todo para poner el dedo en la llaga de las relaciones contemporáneas entre masa y poder” (p. 19).

La figura del chileno Iván Navarro descuella como uno de los triunfadores más cotizados de un ejercicio plástico que no ha hecho, sin embargo, concesiones al mercado. Desde su lanzamiento internacional en la 53 Bial de Venecia, el año pasado, no cesa Navarro de apostar por las formas más innovadoras e intrépidas. Todo un discurso sobre su poética de neón y luz natural aparece registrado en la entrevista “No creo que existan estrategias de éxito artístico”, que le concediera para este número de *Arte por Excelencias* a la periodista chilena Carolina Lara.

El lector deberá detener su mirada sobre dos contribuciones altamente calificadas y sorprendentemente descubridoras no sólo de la vigencia de sus objetivos sino por haber insertado nuevos lenguajes en la gráfica cubana de hoy entrevista con una conciencia de género que aflora de forma subliminal. Son ellas: Nahela Hechavarría, especialista de la Casa de las Américas, con su investigación “Ideando realidades: videoarte cubano bajo aviso” y Daymí Coll, del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, quien, partiendo de los conceptos de tradición y ruptura, esboza el temperamento así como el oficio de tres excelentes cartelistas: Laura Llópez, Michelle Miyares Hollands y Giselle Monzón.

¹ Ver Alejo Carpentier: “El enigma de Duchamp”, en *Selección de ensayos*. Prólogo y selección de Betty Osorio Garcés y Carolina Alzate, Santa Fe de Bogotá, Ed. Panamericana, 1997 [Reimpresión 2002, p. 235].

El crítico de arte chileno Alban Martínez Gueyraud en su texto “Teorías e indagaciones en un espacio expandido” fija las características de la obra de tres artistas contemporáneos de su país como lo son Ricardo Villarroel, Mario Ibarra (*Paté*) y Antonio Guzmán quienes, afincados en el principio de escarbar en la duda como metáfora de su tensión con el entorno social y su lenguaje pictórico, revelan un insólito desgarramiento pues según Martínez Gueyraud, los tres realizan su trabajo implicados “en un desplazamiento que enlaza la estética con la ética” siempre a través de sus voces mancomunadas como lo demuestra la exposición *Campo expandido*, exhibida bajo los auspicios de la Fundación Migliorisi.

Dos crónicas sobre trascendentales eventos a escala mundial cierran lo fundamental de esta entrega. La primera, “Museos sin fronteras”, que firma Hortensia Montero, gran curadora y especialista del Museo Nacional de Bellas Artes, y “La Bienal de Panamá y su influencia en el Istmo”, de Chrislie Pérez, joven especialista de la Galería Villa Manuela, de la UNEAC. Ambos textos recopilan información y dan fe de fructíferos intercambios culturales entre latitudes aparentemente distantes. La acostumbrada sección final, *La caricatura*, está dedicada a la obra gráfica del mexicano Helio Flores, maestro de esta modalidad, es decir, uno de los más grandes caricaturistas contemporáneos.

Las secciones *Connect-Art / El arte en la red* (a cargo de Nahela Hechavarría); *El archivero* (a cargo de un crítico de la trayectoria de José Veigas) dejan de ser aproximaciones esperadas, en busca de identidades fragmentadas o en el olvido, para convertirse en la sal de la tierra que tanto necesitamos al aceptar el lado oculto de una luna ancestral, vista sin concesiones y, sobre todo, para marcar la necesidad de rigor y de reflexión que todo arte necesita en cualquier época, en cualquier sitio. ■■■■■

Manglar, 24 de enero, 2011

of his objectives, but also of the fact that new discourses have been added to today's Cuban graphic viewed –as read between the lines- with a genre consciousness that emerges in a subliminal fashion. They are Nahela Hechavarría, an expert of Casa de las Americas, with her research study entitled “Devising Realities: Cuba's Video Art on the Alert” and Daymi Coll, from the Center for Visual Art Development who, from the concepts of tradition and rupture, sketches out the temperament and the expertise of three excellent poster makers: Laura Llopiz, Michelle Miyares Hollands and Giselle Monzon.

In his text “Theories and Inquiries in an Expanded Space”, Chilean art critic Alban Martinez Gueyraud lays bare the work features of three fellow Chilean contemporary artists like Ricardo Villarroel, Mario Ibarra (*Paté*) and Antonio Guzman, three men who, based on the principle of digging into the doubts as metaphors of their tensions with the social environment and pictorial discourse, reveal an unusual heart-wrenching fact because, according to Martinez Gueyraud, the trio's work is construed as “a displacement that links esthetics and ethics” always seen through their combined voices, as it is shown in the *Expanded Field* exhibition under the auspices of the Migliorisi Foundation.

Two chronicles on transcendental world-class events round out the nitty-gritty body of this issue. The first, “Museums without Borders” penned by Hortensia Montero, a great curator and expert with the National Museum of Fine Arts, and “The Panama Biennial and its Influence on the Isthmus” by Chrislie Perez, a young expert with the Villa Manuela Gallery attached to UNEAC. Both texts compile information and bear out the fruitful cultural exchanges among allegedly distant places. The traditional caricature, this time around dedicated to the graphic work of Mexico's Helio Flores, a master in that particular field and one of the greatest contemporary cartoonists, brings the issue to a grand close.

The *Connect-Art / Art on the Web* (by Nahela Hechavarría); *The Archivist* (by seasoned art critic Jose Veigas) are no longer anticipated approaches in search of fragmented identities or artists that have fallen into oblivion, but rather the salt of the land we need so badly as we embrace the dark side of an ancestral moon, viewed with no concessions and, above all, designed to establish the need for rigor and reflection the arts long for at any time and in any place. ■■■■■

Manglar, Jan. 24, 2011

Subasta Extraordinaria

— marzo —

Pintura, objetos de
decoración, muebles
y joyas.



JOSÉ CABALLERO
Huelva 1916 – Madrid 1991.
"Mundo sumergido".
Óleo sobre lienzo de 72 x 59 cm.
Firmado. Con certificado sobre fotografía.
Salida: 6.000 €.

Sala Retiro le ofrece:

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

Visite la exposición:

Del 1 al 15 de marzo.
Horario: de 10 a 20 horas.
Excepto domingos.

Sesiones de Subasta:

Días 15 y 16 de marzo a las 18 horas.

Admisión de obras:

Avda. Menéndez Pelayo, 3
Tel.: 91 435 35 37 - 91 431 03 91
Fax: 91 577 56 59

www.salaretiro.com





ABELARDO MENA CHICURI

entrevista con / Q & A with

howard farber

coleccionista de arte / art collector

**“ME GUSTA DESCUBRIR DONDE OTROS COLECCIONISTAS
NO LO HAN HECHO AÚN”**

“I DO LIKE TO GO WHERE OTHER COLLECTORS HAVE NOT GONE”

Usualmente asociamos la voluntad de coleccionar a un alto nivel de riqueza económica. ¿Es éste su caso?

En realidad, el acto de coleccionar no guarda relación alguna con el nivel de riqueza personal. Vengo de una familia de clase media, y comencé a coleccionar con unos pocos miles de dólares. Años después, cuando tenía un negocio exitoso, me sentí más seguro coleccionando. Podría decir que en esos años gasté mucho más de lo que obtuve coleccionando.

Los inicios de los años 70, cuando comienza a coleccionar, es la época de destacados dealers de arte como Leo Castelli, y grandes nombres del arte Pop: Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Jasper Johns. Sin embargo, usted adquirió obras de artistas de las vanguardias norteamericanas de inicios de siglo: Alfred Stieglitz, Marsden Hartley, John Marin o Gorgia O’Keeffe. ¿Es posible que un coleccionista actúe como un adelantado, creando reconocimiento para territorios artísticos aún no justipreciados? ¿Se ve a sí mismo como un Indiana Jones del arte desconocido?

Comencé por casualidad a coleccionar vanguardistas norteamericanos. Yo no tuve una educación formal o básica en las artes. Me daba cuenta entonces de que existía el *Pop Art* pero no sentía un lazo especial con lo que estaban produciendo. Me gustaba básicamente la tendencia de la época, lo que se coleccionaba... Por casualidad entré en una subasta en Sotheby’s y vendían obras de Edith Alpert, una pionera

Usually, the act of collecting is associated with a high level of personal wealth. Is that the case for you?

It had nothing to do with personal wealth at all. My background was middle class, and I actually started collecting with a few thousand us dollars. Years later, when I had a successful business, I also felt secure in my collecting. I would say that in those years, I spent more than I made on art collecting.

The early 1970s, when you started to collect, was an era of outstanding gallery dealers such as Leo Castelli, and big-name Pop artists such as Andy Warhol, Robert Rauschenberg, and Jasper Johns. But you collected American Modernist art of the early 20th century: pioneers such as Alfred Stieglitz, Marsden Hartley, John Marin, and Georgia O’Keeffe. Is it possible for a collector to act as an advance agent, creating awareness for under-recognized art? Or is the collector a sort of Indiana Jones, a discoverer of unknown art territories? On some level, is that the way you think of yourself?

It was quite by chance that I started to collect American Modernist works. I had no formal art training or education in the arts. I was aware of all the famous Pop artists of the day, but did not feel any strong attachment to what they were creating. I liked it, but I felt that was “the thing,” the trendy work, to collect in those times.

Only by chance did I enter an auction at Sotheby’s that was selling works from the estate of Edith Halpert, a pioneer



BELKIS AYÓN / S/t (Untitled), 1993 / Colografía / Collograph / 93 x 63, 5 cm

y galerista neoyorkina que había representado a los modernistas. Me gustaría considerarme un Indiana Jones del arte, pero no soy tan atractivo. Sin embargo, me gusta penetrar donde otros coleccionistas no lo han hecho. Como un caballo que va al frente en la carrera. Piénselo de este modo: la visión de un caballo que no sea el líder no es exactamente hermosa, inspiradora.

Usted comenzó a coleccionar arte chino contemporáneo en 1995. Pocos libros y, aún menos los académicos, enfocaban el arte moderno del gigante rojo. ¿Cómo era el panorama cultural chino en ese momento?

En 1995 no existía ningún mercado para el arte chino contemporáneo. En China los artistas eran frecuentemente arrestados por actos contra la seguridad estatal, y todo se movía casi de forma clandestina. Los únicos coleccionistas

serios eran un puñado de diplomáticos occidentales. No existía un sistema de galerías. Era como el Lejano Oeste.

¿Por qué le interesó el arte chino? ¿Qué descubrió en él que lo diferenciaba del arte contemporáneo en Europa o los Estados Unidos?

Para esa fecha, mi colección modernista había adquirido cierto valor. Piezas que había comprado por cinco mil dólares entonces valían quinientos mil dólares. El arte por el que había luchado y pagado valía ahora una pequeña fortuna, ya estaba fuera de mi alcance.

Un coleccionista es un poco como un adicto que necesita su dosis. Tú te regodeas en el placer de la persecución y la adquisición. Eso te hace vibrar. Un día, también por accidente, durante un viaje de placer a Hong Kong junto a Patricia, mi mujer, entré en una galería y encon-

tré mis primeros ejemplos de arte chino. Me enamoré de las obras. Más tarde descubrí que los artistas chinos de la década de los años 90 se desplazaban por los mismos caminos –en términos económicos, sociales, políticos–, que los modernistas norteamericanos de las primeras décadas del siglo xx. Esto me pareció perfecto. Me encantaron las imágenes, no tenía idea de que los artistas chinos estuvieran haciendo un tipo de arte como éste. También estaba aburrido del arte presente en los Estados Unidos y en Europa. El arte chino implicaba un nuevo reto para mí.

¿Cuáles son los riesgos, o retos, implícitos en un alza súbita de los precios dentro de un mercado local, como ha sucedido con China?

Los peligros de un mercado “recalentado” son comunes en todo el mundo. Los artistas son los mismos, aspiran a

woman gallery owner in New York. She had represented the American Modernists. I would like to consider myself like Indiana Jones. But I'm not that handsome. However, I do like to go where other collectors have not gone. I like the view of the lead horse. Think of it this way: the viewpoint of any other horse but the leader is not pretty.

You started to buy contemporary Chinese art in 1995. At that moment, there were few Western scholars and fewer books in English focused on the contemporary art of the red giant. What was the Chinese art landscape like at that time? In 1995 there was no market at all for Chinese contemporary art. In China, artists were regularly being arrested for acts against the state, and the art market was very much underground. The only serious collectors were a handful of foreign diplomats. There was no gallery system

in place. It was like the Wild West.

Why collect contemporary Chinese art? What did you see in it that you didn't see in contemporary art of Europe or the U.S.?

By 1995, my collection of American Modernist works became very valuable. Pieces that I had paid \$5,000 for was now worth \$500,000. The art that I had struggled to buy and pay for was now worth a small fortune. But that meant that I could no longer afford to buy American Modernist art.

Being a collector is a little like being a drug addict, needing his fix. You need the fun of the chase and the excitement of the acquisition. You need it in your life. So once again by accident, on a pleasure trip to Hong Kong with my wife Patricia, I walked into a gallery and saw my first examples of Chinese contempo-

rary art. I loved the works. I also realized a bit later on that the Chinese artists of the 1990s were going through the same social, economic, and political issues that the American Modernist artists were going through in the first few decades of the 20th century. It seemed a perfect fit for me. I truly loved the images. I had no idea Chinese artists were creating works like that. I had also become bored with the contemporary art scene in the U.S. and Europe. Chinese contemporary art was a new challenge for me.

What are the risks or dangers involved in the sudden boom in a local market, as happened in China?

The dangers of an overheated market are probably the same the world over. People are really all the same—artists and their families. In China, the artists suddenly became like rock stars, with all the trappings that come with it. Creativity starts to fade, and it becomes only a business. Many of the Chinese artists who I originally bought from fifteen years ago are now superstars in their own country, their personalities have changed, and I think their art has suffered.

For several years now, you've been known for your interest and enthusiasm for Cuban contemporary art. Have you once again entered into an obscure, little-noticed art market?

I originally discovered Cuban art in 2002, when my wife and I came to Cuba on a tour with the Metropolitan Museum of Art. I didn't buy any art during that trip, since I was totally involved with Chinese art and really there to visit the Cuban National Ballet with my wife. That all changed after I returned to New York, with one email from Abelardo Mena, a curator at the Museo de Bellas Artes in Havana. He asked if I could send him images of Chinese contemporary artworks. An ongoing email exchange started, and a month later I asked him if he could get me the email address of an artist in Havana, since I wanted to buy a drawing. One drawing.

Well, that one drawing unleashed a tidal



HOWARD FARBER

los mismos beneficios para sí y para sus familias. En China, el creador se ha convertido de súbito en una estrella de *rock*, con todas las trampas que ello implica. La creatividad comienza a decrecer, y se convierte únicamente en un negocio. Muchos de los artistas chinos a quienes compré hace quince años se han transformado en superestrellas en su propio país. Sus personalidades han cambiado, y creo que su arte carga con las consecuencias.

Desde hace varios años, se conoce su interés y entusiasmo por el coleccionismo de arte cubano. ¿Ha penetrado, una vez más, en un territorio "oscuro", en un mercado apenas conocido?

Descubrí el arte cubano en el año 2002, cuando viajé a Cuba junto a Patricia, en un viaje organizado por el Museo Metropolitano de Nueva York. En ese viaje no adquirí nada, aún estaba inmerso en el arte chino y venía a Cuba a conocer el Ballet Nacional, interés de mi esposa. Esto cambió cuando llegué a Nueva York. Me llegó casualmente un *email* suyo interesándose por el arte chino actual. Comenzamos usted y yo a intercambiar y, un mes después, le pregunté el correo electrónico de un artista cubano a quien quería comprarle un dibujo. Sólo un dibujo que despertó una oleada de mi interés. Por eso recalco que usted, Abelardo, es el responsable de mi interés por el arte cubano y, desde hace diez años, no sólo curador de mi colección, sino maestro, amigo, confidente y siquiatra.

Cuba es el vecino geográfico más cercano a los Estados Unidos, y el arte de la Isla es poco reconocido allá. ¿Por qué ocurre esto?

La razón principal es política. No quiero hablar como un político pero deseo con esperanza que ambos países junten sus voluntades respectivas para un entendimiento en este siglo xxi.

Usted comenzó coleccionando dibujos. Muy pronto incluyó óleos, esculturas, instalaciones. ¿Qué sugerencias haría a coleccionistas que apenas comienzan? Siempre adquiera la mejor obra por la cantidad de dinero de que dispone. Éste es un viejo problema para

los coleccionistas. Primero fíjese un presupuesto. Después, imagine cuánto más puede gastar. Personalmente, me gusta comenzar con "los pies secos", por el dibujo. Un gran dibujo es siempre una gran obra. Los coleccionistas que comienzan hacen lo que denomino el error de la velocidad. Si vas lentamente, nunca incurrirás en un irreparable error de presupuestos. Cuando te sientas cómodo, y con la ayuda imprescindible de un curador o galería, entonces puedes "dejarte llevar" por más.

Como coleccionista, sus ojos se acostumbraron al arte modernista de los Estados Unidos, después al arte chino actual y luego al arte cubano. ¿Cómo es posible para un coleccionista comprender o entrar en tan diversas sensibilidades estéticas?

Son todos espacios discursivos distintos y el ojo del coleccionista debe ser flexible. Debe aprehender las perspectivas históricas del arte.

¿Se auxilia de bibliografía, o compra por "instinto"?

Leo mucho, voy a subastas y pregunto mucho más. Pero sé escuchar las reacciones de mi instinto. Por ejemplo, cuando me enseñaron arte cubano contemporáneo, comprendí que era probablemente el secreto mejor guardado del mercado de arte internacional.

Muchos compradores, especialmente norteamericanos, llegan a La Habana y efectúan compras "masivas". Usted, por el contrario, podría ser caracterizado como un coleccionista "holístico": alguien que hace compras muy específicas después de un intenso proceso de discusión con el curador.

Cuando las personas me preguntan cuántas obras poseo, regularmente les pregunto por qué. ¿Acaso eso importa? Cuando vendí las obras del modernismo norteamericano, eran ocho piezas, verdaderas gemas. Todas fueron adquiridas por museos. He visitado casas donde el arte apenas deja espacio entre piso y techo, sin embargo buscas una obra maestra... y no hay. El arte es siempre acerca de la calidad, de su valor cultural.

Siempre prefiere buscar las obras escondidas literalmente bajo la cama, llenas de polvo, más que las nuevas aún olorosas a acrílico. ¿Por qué?

Me gusta la historia de una pieza, su procedencia, tener un rango de piezas del mismo artista. Fabulosas obras tempranas, quizás cuando eran estudiantes del ISA (Instituto Superior de Arte), que de las fábricas recientes. Me gusta que mi colección sea de obras "clásicas". Los artistas cubanos saben que comienzo por las obras "viejas" y luego me intereso por las nuevas. Pero cada coleccionista tiene su estilo, su propio "libro".

Ha expresado que "el mayor problema encontrado es que no existe reconocimiento internacional del arte cubano". ¿Qué pasos recomienda a las instituciones artísticas de la Isla para difundir el conocimiento sobre el arte desde el siglo xix?

Creo que las instituciones cubanas tienen un enorme recurso natural en su arte. De todos los géneros: pintura, fotografía, música, literatura. Pero es un tesoro oculto. Mientras más literatura acerca del arte sea publicada en español e inglés, más reconocimiento habrá. Las personas conocen nombres como Warhol, Picasso, y pueden hasta conocer nombres de artistas chinos. El conocimiento internacional del arte cubano está en su infancia aún, el arte cubano debe ser más promovido.

Después de su entrevista para Art Nexus, la Colección Farber patrocinó una página publicitaria celebrando las tres décadas de la exposición Volumen I, ocurrida en enero de 1981. ¿Qué lo motivó?

Porque esos once nombres de los artistas participantes eran y son los pioneros del arte cubano actual. Sólo un puñado de personas conoce sus nombres. Puede que en Cuba sea distinto, pero en los Estados Unidos no se conoce su verdadera contribución a la escena artística cubana. Yo no estaría coleccionando arte cubano de no ser por este evento. Personalmente, creo que les debemos todo. Y deseaba felicitarlos por el 30 aniversario de un momento que hizo historia.

wave of interest. Abelardo Mena has been my curator, teacher, friend, confidant and psychiatrist for about 10 years. I would say that, more than any other factor, he is the one responsible for my interest in Cuban contemporary art.

Cuba is so close, geographically, to the U.S. But Cuban art is so little known there. Why is that?

The biggest reason for this is politics. I don't want to talk like a politician, but both Cuba and the United States hopefully will get their respective acts together and come into the 21st century.

You started collecting Cuban drawings but soon started buying oil paintings, sculpture, and installations. What suggestions do you have to beginning collectors?

Always buy the best work you can for the amount of money you have to spend. This is an age-old problem for collec-

tors. First, set a budget. . . and then figure out how much more than that you will spend. I personally like to get my feet wet with a drawing to start. A great drawing is still a great work. All beginning collectors make what I call "rookie" mistakes. At least if you start slow, you will not make a terribly costly mistake. When you feel comfortable, and with the help of a curator or gallery owner, then you can "go for it."

As a collector, your eye was accustomed to American Modernist art, then contemporary Chinese art, and now contemporary Cuban. How can a collector enter into or understand such diverse aesthetic sensibilities?

They are all different niches, but a collector's eye has to be flexible. A collector must understand the historical perspective of the art.

Are you helped by books, or are you a

"hunch" collector?

I do a tremendous amount of reading. I also have "gut" reactions to things. For example, when I was exposed to important works of Cuban contemporary art, I realized that Cuban contemporary art is probably the best-kept secret in the international art market.

Many collectors, especially Americans, come to Havana to make mass purchases. You, on the contrary, could be characterized as a holistic collector –someone who made very specific purchases after a long process of discussion with your curator. When people ask me how many paintings do you have, I usually ask them why? Does it matter? When I eventually sold my American Modernist art, I had eight paintings. But they were eight gems. All of them, I'm pleased to say, were acquired by museums. I have been to homes where the artworks are hung floor

TOMÁS SÁNCHEZ / *Basurero*, 1991 / Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas / 110 x 150 cm





COMIÉNDOME UNA RATA

TONEL (ANTONIO ELIGIO FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ)
Autorretrato comiéndome una rata, 1997

Acuarela y técnica mixta sobre papel / Watercolor and mixed media on paper / 65 x 50 cm

¿Ha encontrado similitudes conceptuales entre el arte chino y el cubano, considerando especialmente que ambos surgen en países denominados comunistas, de modo oficial?

Encontré que las obras tempranas, chinas y cubanas, eran muy políticas, como si los artistas boxearan con las autoridades. Sin embargo, con el paso del tiempo se vislumbran los verdaderos valores de las propuestas y los estilos cambian, tanto como hace el artista como individuo. Siento que en China se sabe perfectamente que el arte actual es uno de sus grandes productos exportables. Tengo la sensación de que las autoridades cubanas vislumbran también este hecho. Veremos en el futuro cómo estimulan a las industrias culturales de la Isla.

Su colección cubana ha estado presentándose en museos a lo largo y ancho de los Estados Unidos. ¿Cree que el coleccionista también se implica en el papel

de puente transnacional entre culturas diversas?

Es mi honor y un deber compartir y educar a otros en lo que yo aprecio. La colección Farber ha viajado por los Estados Unidos y Canadá, y ha retornado a mí. Trabajo ahora en una nueva exposición de la colección completa. Me encantaría presentarla en La Habana, y después en Nueva York. En un circuito que incluyese La Habana, dos espacios en los Estados Unidos y en seis ciudades de Europa, Asia, América Latina. Me llevará tiempo lograr esto pero ya he comenzado.

Usted produjo el primer libro sobre la colección Farber: *Cuba Avant-garde*, junto a la Universidad de Florida Press, en el año 2007. Ahora está inmerso en un nuevo tipo de publicación. ¿Podría hablarnos de este proceso?

He adquirido tantas obras nuevas desde el libro y la muestra *Cuba Avant-garde* que es necesario crear otro libro, y una

nueva exposición. Como la muestra estará limitada a un puñado de sitios exclusivos, estamos creando un nuevo sitio *web* que muestre todas las obras de la colección. Junto a otros contenidos informativos, como modo de crear conocimiento sobre el arte cubano en general.

El pasado año, su esposa y usted crearon una fundación privada, Fundación Cuba Avant-garde, para financiar proyectos de entidades no lucrativas de los Estados Unidos que estuvieran enfocadas en la cultura y el arte cubanos. La primera ronda de financiamiento concluyó en octubre. ¿Qué resultados se han logrado hasta el momento?

Ha sido muy reconfortante crear y trabajar en la Fundación. Recibimos 90 proyectos de entidades no lucrativas norteamericanas. Seis fueron seleccionados para su financiamiento. Apoyamos el viaje de bailarines del Nueva York City Ballet al Festival Internacional de Ballet de La Habana. Financiamos el viaje y desplazamientos de Arturo O'Farrill por Cuba, junto a la Chico O'Farrill Jazz Orchestra. También apoyaremos un simposio sobre arte cubano, la residencia de un artista cubano en un colegio de arte del Noroeste, un filme sobre arquitectura cubana, y la presentación de una compañía folklórica en la Academia de Música de Brooklyn, en Nueva York. [Más detalles en: http://fundacioncag.org/article_first_round_grant_funding.html]

Justamente una semana atrás, la administración Obama levantó varias prohibiciones sobre los viajes de ciudadanos norteamericanos a Cuba con licencias culturales y religiosas. ¿Piensa que Obama está en el camino correcto para mejorar las relaciones de los Estados Unidos con Cuba?

Ciertamente Obama tiene varias opciones sobre su mesa. Esperanzadoramente, él sería quien cruzara el puente con el gobierno cubano y cambie la vida de millones de personas en ambos países.

to ceiling, and I try to find a great work and usually can't. Art is always about quality and not quantity.

And you always prefer the piece hidden away under the artist's bed, covered with dust, rather than the new one, just produced and smelling of acrylic. Why?

I like the history of an artwork, the provenance. I like to have a wide range of art by the same artist. Great early paintings (perhaps from the artist's student years at ISA, the Instituto Superior de Arte), up to the latest endeavors. I like knowing that my collection contains this type of "classic" works. By now, all the Cuban artists know that I usually start with older work first. Then I like to go to the present time. All collectors have different styles of collecting.

You have stated elsewhere that "the biggest problem I find is that there is no awareness of Cuban contemporary art internationally." What steps do you recommend for Cuban art institutions to spread the knowledge of the Cuban art since the 19th century?

I believe that Cuban institutions have a great natural resource with their art. All types of art—fine art, photography, music, literature, food, etc. But as you said, it's a hidden resource. The more literature, in Spanish and English, that could be published would help tremendously.

People know the names of the top artists like Warhol and Picasso, and they might know the images of certain Chinese contemporary artists. But Cuban contemporary art is in its infancy. It must be promoted to others internationally.

After your interview in the magazine *Art Nexus*, The Farber collection took out an ad celebrating the 30th anniversary of Volume I exhibition, which took place in 1981. Why?

Because I believe that the eleven named participants in that show are the real pioneers of Cuban contemporary art. Only a handful of people know them or their names. It might be different in Cuba, but in the United States, nobody knows how much they contributed to the

Cuban art scene. Also, I would not be collecting art from Cuba today had it not been for those eleven artists. Personally, I feel that I owe them everything, and I wanted to congratulate them on their 30th anniversary of making art history.

Did you find any conceptual similarities between Chinese and Cuban contemporary art, especially considering that they are both produced in countries that are officially Communist?

I find that the earlier contemporary works in China as well as Cuba are very political, and that artists always like to give the government a quick jab in the stomach. However, as time goes on, the real value of the artist and his creativity comes through and many change styles as they grow as people and as artists. I feel that China now knows that one of its greatest cultural exports is its contemporary art. I have a feeling that the Cuban government is seeing that as well. We'll see.

Your Cuban artworks have been circulating in museums across the U.S. Do you think it's also the role of the collector to be a transnational bridge between cultures?

I feel that it is my duty and honor to share and educate with others what I appreciate. My Cuban collection has traveled through the U.S. and Canada and has just returned to me. I will now work on a new major museum show which would include my entire collection. I would love the premiere to be in Havana, and then New York. One venue in Cuba, two in the United States, and then six major cities in Europe, Asia, and South America. This will take me a very long time to put together, but I've already started the process.

You produced the first book about The Farber Collection, *Cuba Avant-Garde*, with the University of Florida Press, in 2006. Now, you're immersed in a new sort of publication. Could you tell us about that?

I have acquired so many important works since the *Cuba Avant-Garde* show that I need to produce a new book, along with the new show. Because the exhibition will be limited to a handful of exclusive venues, I am creating a new website that will show-

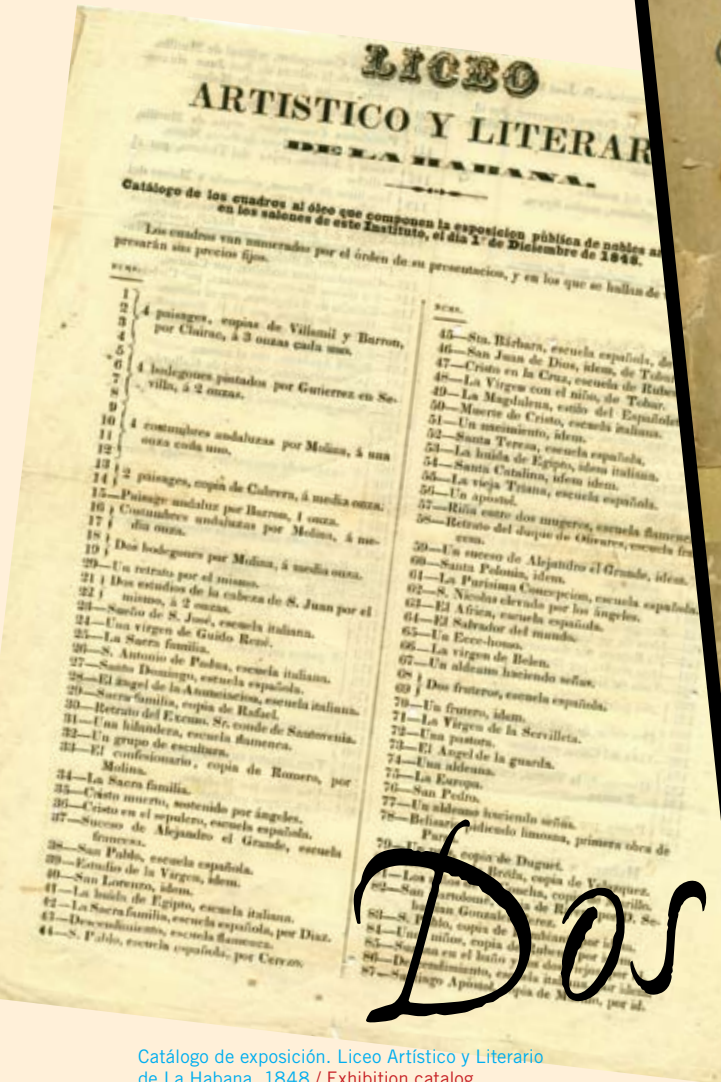
case all the works in The Farber Collection. The idea is that this will also help create awareness for Cuban contemporary art in general.

Last year, you and your wife Patricia created a private foundation, *Fundación Cuba Avant-Garde*, to support U.S. cultural institutions that are working to increase awareness of contemporary Cuban art and culture. The foundation's first funding round closed in November. Tell us about the results.

It has been tremendously rewarding to begin working with the *Fundación*. We received 90 proposals from organizations around the U.S. Of these, six were selected for funding. We sent dancers from the New York City Ballet to the International Ballet Festival in Havana. We sent Arturo O'Farrill, a distinguished musician and composer, and the son of jazz great Chico O'Farrill, on a tour of Cuba with the Chico O'Farrill Cuban Jazz Orchestra. There's a symposium on contemporary Cuban art, an artist residency for a Cuban artist at a liberal arts college in the northeastern U.S. We're helping to fund a film about Cuban architecture. And we're supporting a Cuban folkloric ballet company's appearance in New York, at the Brooklyn Academy of Music. (For more details on the *Fundación* grantees, visit http://fundacioncag.org/article_first_round_grant_funding.html.)

Just a week ago, the Obama Administration lifted some restrictions on U.S. citizens traveling to Cuba, under cultural or religious permits. Do you think Obama is on the right track for improving U.S. relations with Cuba?

Obama certainly has a lot on his plate. Hopefully, he will be the one to cross the bridge with the Cuban government and change the lives of millions of people in both countries.



Catálogo de exposición. Liceo Artístico y Literario de La Habana, 1848 / Exhibition catalog



Catálogo. L'Exposition Universelle Internationale / Paris, 1900

Two catalogues

SEGÚN LOS ASTROFÍSICOS UN AGUJERO DE GUSANO “ES una hipotética característica topológica del espacio-tiempo”, lo que quiere decir, en buen castellano, que por ahora todo esto es sólo una hipótesis y que, por el momento, debemos olvidarnos también de las máquinas del tiempo al estilo de los filmes de ciencia ficción producidas en Hollywood y otros lares. Sin embargo, un archivo, por pequeño que sea, es un medio eficaz para transportarnos al pasado, sin que corramos el riesgo de desintegrarnos o convertirnos en meros espaguetis.

Hoy tomé la decisión de “viajar” al primer expediente de la primera gaveta de mi archivo y extraer de allí la copia de un documento, bien resguardado por cierto, que data de 1848.

Two Catalogues and a Worm Hole

ACCORDING TO ASTROPHYSICS, A WORM HOLE “IS A hypothetical topologic characteristic of time-space”; which means, in good Spanish, that for the time being everything is only a hypothesis and that, for the moment, we should also forget about time machines shown in Science Fiction movies produced in Hollywood and other areas. However, a file, no matter how small it might be, is an efficient way to transport us to the past without the risk to become mere spaghettis.

Se trata del “Catálogo de los cuadros al óleo que componen la esposicion [sic] pública de nobles artes, abierta en los salones de este Instituto, el día 1ro. de Diciembre de 1848” y en cuyo encabezamiento puede leerse “Liceo Artístico y Literario de La Habana”.¹

Nos remitimos al útil *Diccionario de la Literatura Cubana*, tomo I y encontramos:

LICEO ARTÍSTICO Y LITERARIO DE LA HABANA. Fue fundado el 15 de septiembre de 1844 a iniciativa de José de Imaz, José Miró y Ramón Pintó, que como miembros de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia, fundada en 1829, solicitaron al gobernador de la isla la transformación de la misma en Liceo. Su objetivo estuvo orientado al fomento de las letras y las bellas artes, y a la vez a dar a sus asociados distracciones y entretenimientos. [...] Estuvo integrado por las secciones de Literatura y Lenguas, Ciencias, Música, Pintura, Escultura y Arquitectura y Declamación [...]

El documento en cuestión es una hoja impresa por ambos lados y, a pesar de sus 162 años, contiene más información que muchos de los “catálogos” de exposiciones recientes en los que, dentro de unos pocos años, nadie podrá desentrañar cuándo, quién y para qué se imprimieron; por lo tanto estamos

¹ Apenas fundada esta institución, en febrero de 1845, se organiza una muestra de pintura y escultura, de la cual no poseemos información. Es posible que se encuentre en los fondos del Archivo Nacional de Cuba.

Today I made the decision to “travel” to the first file of the first drawer of my file cabinet and take out the copy of a document, pretty well saved by the way, that dates back to 1948. It is just the “Catalogue of Oil Paintings that make up the public exhibition of Noble Arts open in the Halls of this Institute, on December, 1948”, and which headline reads “Havana’s Artistic and Literary Lyceum”.¹

We look up in the useful *Cuban Literature Dictionary*, Book I and we can find:

Havana’s ARTISTIC AND LITERARY LYCEUM. It was founded on September 15, 1844 by the initiative of José de Imaz, José Miró and Ramón Pintó, who, as members of the Santa Cecilia Philharmonic Society, founded in 1829, requested its transformation into a Lyceum to the Island Governor. His aim was to promote Letters and Fine Arts and, at the same time, to provide its Associates with amusement and entertainment. [...] It was integrated the Sections of Literature and Language, Science, Music, Painting, Sculpture and Architecture and Recitation [...]

The document in question is a sheet printed on both sides that, in spite of being 162 years old, it contains more information than many recent Exhibitions “Catalogues” which in a few years to come nobody will be able to know when, whom and for whom they were printed; therefore, we are in front of an excellent lesson to be learned from our ancestors. Nevertheless, this ancient document clearly shows the date of the inauguration (December 1st, 1848); the venue where

¹ As soon as this Institution was founded on February 1845, a Painting and Sculpture Exhibition is organized. There is no information about this Exhibition. It is possible it can be found in the National Archives Fund of Cuba.

y un agujero de gusano



Imagen de la entrada principal
View of the main entrante
*L'Exposition Universelle
Internationale, Paris, 1900*

ante una buena lección de nuestros antepasados. Este vetusto documento, sin embargo, tiene bien clara la fecha en que se inauguró (1ro. de diciembre de 1848); el lugar en que se expuso (Liceo Artístico y Literario de La Habana) y la cantidad de obras presentadas al público (184). Distingue además los géneros de las obras de acuerdo con el criterio de la época: retratos, naturalezas muertas, paisajes, estampas religiosas, etc. También las escuelas: italiana, española, flamenca, francesa.

Los famosos nombres de Rafael, Murillo, Velázquez, Ticiano y Rubens aparecen con frecuencia en la lista, aunque salvo excepciones, no como autores de las obras expuestas sino como: “atribuidos a”; “copia de”; o “escuela de...”. Las piezas que se encontraban a la venta tienen indicado el precio (que fluctuaba entre 1 y 3 onzas).

Entre los autores relacionados encontramos solamente a dos artistas nacidos en Cuba: Arturo Tomás Codezo (1834-1900) que exhibe una miniatura titulada “Un divino rostro”, y a José Cotera, alumno de San Alejandro, entre 1846 y 1850, con una copia de Rafael y dos retratos.

Este documento por sí mismo puede considerarse valiosa fuente de información acerca de los gustos y costumbres de la época, y denota la existencia de un incipiente coleccionismo en La Habana de mitad del siglo XIX. Aunque suponemos que la mayoría de las obras eran de pequeñas y medianas dimensiones —nada se menciona en el catálogo sobre el particular—, la cantidad de obras relacionadas hace suponer que debieron ocupar un espacio de gran amplitud, aun conociendo el alto puntal de las casas y la costumbre de apilar los cuadros en las paredes, unos arriba de los otros.

Transcurren cuarenta y seis años hasta encontrar el próximo documento en el archivo, no significa que no se hayan organizado exposiciones durante estos años, de hecho tenemos varias referencias a exposiciones, incluso personales, efectuadas en La Habana y Santiago de Cuba, sólo que la documentación no se

encuentra en el archivo o simplemente nunca existió. El documento en cuestión fue impreso para divulgar y promocionar la participación cubana en *L'Exposition Universelle Internationale de 1900 á Paris*. En el mismo se recogen detalladamente todos los productos agrícolas, industriales, científicos, artesanales y artísticos que se exhibieron en un Pabellón cubano, donde la fachada del edificio ostentaba dos banderas, la de Cuba, a la derecha y la norteamericana, a la izquierda.²

Precisamente, en la portada de este catálogo se reproduce una bandera cubana desplegada al viento mientras debajo se observa una pintura de un paisaje rural, concebido por un artista cubano residente en París, llamado Juan Ruiz y Ruiz. De este pintor que se presenta como miniaturista se exhibe una obra titulada “Pacto de Mefistófeles y Fausto”, realizada sobre marfil. Veinte años después, en 1920, en el Salón de Bellas Artes, de la Asociación de Pintores y Escultores, se encuentra su nombre entre los expositores.

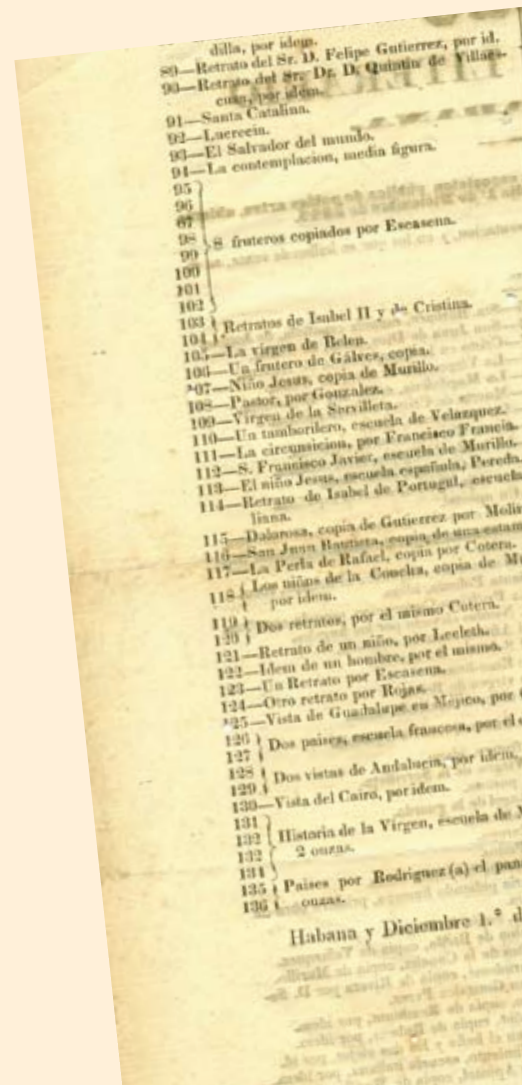
Un total de veintidós pintores y tres escultores conforman la representación de Cuba, con alrededor de cuarenta obras entre óleos, dibujos y tallas. Entre los artistas presentes se destaca Leopoldo Romañach, con su obra “La convaleciente”, que años más tarde se perdería en un naufragio en las aguas del río Mississippi. También se encontraba en la muestra Armando Menocal con un retrato. Mucho interés provoca la presencia de un conjunto de fotografías de cinco autores cuya composición resulta llamativa. El primero, Gregorio Casañas, fue uno de los fotógrafos que realizó su trabajo en los campos de batalla de la Guerra del 95; aparece residiendo en Sagua la Grande. Otros tres H.J. Miles ¿norteamericano? (Matanzas), Pedro J. Pérez (Cárdenas) y Calixto Ruiz de Castro (Matanzas) están representados por retratos y vistas de ciudades. Los más conocidos del grupo son los fotógrafos habaneros del Estudio Otero Colominas con un conjunto de retratos de “señoritas cubanas”.

² Cuba se independiza de Estados Unidos el 20 de mayo de 1902.

Como si fuera poco encontramos en el Capítulo XVII de esta publicación un dato de mucho interés para la historia del arte en Cuba. Se trata de una relación de las participaciones del país en otras exposiciones mundiales, como la de París, 1867, donde se expusieron dos dibujos y una pintura; en París, 1889, fotografías y en Chicago, 1893, escultura.

En el resto de las páginas hallamos una pequeña enciclopedia sobre Cuba, donde abundan cifras relacionadas con las producciones cubanas, las empresas existentes en la Isla, así como los productos que se exportaban e importaban. A pesar de los ciento diez años transcurridos desde la edición de este catálogo, se encuentra en buen estado de conservación y puede ser consultado con facilidad, aunque lamentablemente no contenga reproducciones de ninguna de las obras de arte exhibidas en el pabellón cubano.

¿No es cierto que estos documentos son verdaderos agujeros de gusano? ■■■■■



it was exhibited (Havana's Artistic and Literary Lyceum) and the total of Works presented to the public (184). Also, it makes a distinction the genera of the works as per the time's criterion: portraits, still life, landscapes, religious themes, etc. It also reflects Schools: Italian, Spanish, Flemish, French.

The famous names of Raphael, Murillo, Velázquez, Tiziano and Rubens frequently appear on the list even if, with some exception, they are not mentioned like the authors of the exhibited works but as: Attributed to, Copy of and School of... The works to be sold have the price (ranged from 1 to 3 ounces).

Among the listed authors we only find two artists born in Cuba: Arturo Tomás Codezo (1834-1900) who exhibits a miniature named: "A Divine Face", and José Cotera, student from San Alejandro School between 1846 and 1850, with a copy of Raphael and two Portraits.

This document by itself can be considered a valuable source of information about likes and customs of the time and it indicates the existence of an incipient collection habit in Havana by mid 19th Century. Even though we assume that most works were from small to medium format size -nothing is mentioned in this regard in the Catalogue- the quantity of works mentioned imply they should have occupied a big space, even with the high roof of the houses and the habit of piling up the paintings on the walls, one above of the other.

42 years pass until the next document in the file is found. This does not mean that no exhibitions were organized during those years. In fact, we have several references to exhibitions, even personal ones, organized in Havana and Santiago de Cuba, it is only that the documents are not in the file or they just did not exist at all. The document in question was printed to popularize and promote Cuban participation in *L'Exposition Universelle Internationale de 1900 á Paris*. It contains in details all agricultural, industrial, scientific, craft and artistic products that were exhibited at the Cuban Pavilion where, at the entrance there were two flags: the Cuban one to the right and the American one to the left².

Precisely on the Cover page of this Catalogue a Cuban flag waving with the wind is shown while observing a rural landscape, created by a Cuban resident in Paris: Juan Ruiz y Ruiz. This painter is presented like a miniaturist and his work "Mephistopheles and Faust's Pact" made on ivory. Twenty years later, in 1920, his name is found among exhibitors in the Fine Arts Hall of the Painters and Sculptures Association.

The representation of Cuba totals twenty one painters and three sculp-

tures with approximately forty works between oil paintings, drawings and carvings. Among the artists, Romañach and his work "The Convalescent" stands out. Years after it would be lost in a shipwreck in the Mississippi Rivers waters. Armando Menocal was also part of the Exhibition with a portrait. A lot of interest is also caused by the presence of a group of pictures from five authors which composition is attractive. The first one, Gregorio Casañas, was one of the photographers that worked in the battlefields of the War of 1995; he appears as based in Sagua la Grande. Other three: H.J. Miles ¿American? (Matanzas), Pedro J. Pérez (Cárdenas) and Calixto Ruiz de Castro (Matanzas) are represented by pictures and city views. The most popular of the group are from Havana, from Studio Otero Colominas, with a group of pictures of "Cuban Young Ladies".

On top of this, in Chapter XVII of this publication we find a very interesting data for the study of Art history in Cuba. It is a list of participation of the country in other World Exhibitions like Paris 1867, where two drawings and one painting were exhibited; Paris 1889, pictures and Chicago, 1893, sculpture.

The rest of the pages is a little encyclopaedia about Cuba, where figures related to Cuban production as well as existing companies and imported and exported products are abundant. In spite of the ten years that have passed since the edition of this Catalogue, it is in good state of conservation and can be easily consulted even though, unfortunately, it does not contain any reproductions of the works exhibited at the Cuban pavilion. ¿Isn't it true that these documents are real Worm Holes?

² Cuba is not independent from the United Status until May 20, 1902.



CARNE FUE EL TÍTULO –LACÓNICO, INTENSO– DE LA ÚLTIMA muestra colectiva en la que Sara Hooper ha participado.¹ Si bien en español la palabra “carne” parece acentuar el carácter animal de la materia y admite un uso tanto prosaico como poético, en inglés –idioma familiar de Hooper– la experiencia humana de la carne es *flesh*, pasión física y espiritual, “esa nube roja cuyo relámpago es el alma”, como diría Marguerite Yourcenar.² De esta última especie es la carne que Hooper exhibe en su pintura. Es carne refinada, curtida en soledad y abandono, pasión flemática –si se quiere–, tensa y relajada a la vez.

De origen anglo-argentino, Sara Hooper se instaló en Asunción a finales de los años 70, cuando el Paraguay era un país sólo conocido por su calor, por sus naranjas y por la dictadura de Stroessner, que llevaba más de veinte años en el poder.

Hija de un pintor de domingo (odontólogo de profesión, de quien heredó una paleta melancólica), Hooper vivió su adolescencia entre Buenos Aires y la Patagonia austral, muy al sur de la Argentina, donde pasaba largas temporadas en el campo de la familia. Allí desarrolló su afición a los caballos y a los horizontes dilatados que luego se manifestarían en su pintura. Sus inicios en el arte estuvieron ligados a la figura del animal que para ella, hoy, es la representación de un mundo perdido. Con la venta de las tierras familiares aquel tiempo placentero quedó atrás, tan lejos como las largas planicies que recorría en sus cabalgatas, tan distante como aquella montaña que, aun fuera de su alcance, siempre supo que “le pertenecía”.

¹ *Carne*, CAV/Museo del Barro, Asunción, jun.-set. 2010. Curaduría de Osvaldo Salerno.

² Cita oportuna hecha por Lía Colombino en el texto de presentación de la mencionada muestra.



ho

sara
Hooper

LA TENTACIÓN DE LA CARNE

ADRIANA ALMADA

FLESH IS THE LACONIC, INTENSE TITLE OF THE LATEST collective exhibit Sara Hooper has been involved in.¹ Even though the word *carne* in Spanish seems to underscore the animal character of the matter and lets in a somewhat bizarre, un-poetic term, in English –a language Sara is familiar with– the human flesh denotes physical and spiritual passion, “that red cloud whose lightning bolt is the soul,” as Marguerite Yourcenar² would put it. So it is flesh rather than meat what Hooper’s painting exhibition is all about. It’s this refined flesh curdled in solitude and abandonment, the phlegmatic passion –if you want to put it that way– the tense and yet relaxed flesh.

Of Anglo-Argentine origin, Sara Hooper settled down in Asunción in the late 1970s when Paraguay was a country barely known for its heat, its oranges and the strong-hand dictatorship of Alfredo Stroessner, a man who’d been in power for over twenty years.

The daughter of a Sunday painter –her father was an dentist from whom she inherited a melancholic palette– Hooper lived her teens shuttling between Buenos Aires and southern Patagonia, far down to the south of Argentina where she used to spend long periods of time in the family’s countryside home. It was there where she grew to love horses and the expanded horizons that were later on splayed in her paintings. Her start in the realm of arts were closely tied up to the figure of that animal that to her continues to be the representation of a lost world. With the sale of family lands, those pleasant times were left behind, far behind as the large flatlands she used to scour on horseback, as far behind as that mountain that so out of her reach now, though she always knew it belonged to her.

Sara Hooper en su taller (in her workshop) / Asunción, Paraguay, 2010
Foto (Photo): Andrés Sténico

¹ *Flesh*, CAV/Museo del Barro, Asunción, Jun.-Sept. 2010.

² Timely quotation made by Lia Colombino in the forewords to the above-mentioned exhibit.



S/t. 2004 / Óleo sobre tela (Oil on cloth) / 100 cm x 130 cm / Colección privada (Private collection) / Foto: Cortesía de la artista (Photo: Courtesy of the artist)

Sara Hooper hizo su primera exposición en la desaparecida Galería Sepia, en Asunción, allá por 1983. Frente a su obra actual, iniciada hacia el año 2002 y en la que es imposible discernir lo humano de lo animal, la artista recuerda aquellos días: “Comencé dibujando caballos, pelo por pelo; hacía la parte de los ojos con sus distintos niveles; el morro por donde respira, que parece un terciopelo, una superficie casi erótica”. A pesar de conocer no sólo la anatomía del animal, sino también su fisiología y sus estados de ánimo, Hooper (adicta a la equitación, como buena inglesa) nunca llegó a representarlo en plenitud, completo: “Dibujaba, más que nada, cabezas, poniendo especial énfasis en los labios, las ranuras, los orificios, las crines. Nunca hice fondos, nunca hubo escena; las cabezas flotaban libres sobre el blanco del papel, se recortaban, bien centradas”.

Hoy sus figuras, dice Ticio Escobar, “se nutren de la memoria del cuerpo animal para escapar del círculo de la mimesis y empujar nuevos derroteros de significación”.³ Accedemos a ellas a través de una “ventana” rodeada de inma-

culado blanco. Este espacio de silencios, para Hooper, tan relevante como la figura misma. Es un contexto vacío, una nada potente que incita al *voyeurismo*, una suerte de *étant donné* que despierta un erotismo de intracuerpo.⁴

José Luis Brea asoció la obra de Hooper a las investigaciones de Lynn Margulis, la genetista norteamericana que compartió la vida con Carl Sagan y escribió *Mystery Dance: On the Evolution of Human Sexuality*. Durante un breve viaje a Asunción, Brea sugirió a Hooper la lectura de este ensayo que aborda la evolución humana a partir de un concepto radical: el *strip tease* involutivo hasta vislumbrar las primeras formas de la vida.

Conocer a Margulis le permitió a Hooper verbalizar sus propios procedimientos: “Las capas de mi pintura van reproduciendo las capas de la evolución humana. De ahí la imposibilidad de la prisa. Necesita tiempo para ir naciendo por acumulación, por sedimentación de colores y formas. Los accidentes e intentos fallidos también son importantes, porque crean nuevos efectos que de otra manera tal vez no hubieran podido nacer”.

Cada superficie pintada condensa largos procesos de mutación en el plano físico y en el psíquico, desde los microorganismos hasta el cerebro humano: “Al pintar voy imaginando la animalidad de nuestras actitudes, voy materializando estados de alerta primitivos, instintivos; siento el reptil cuando va perdiendo la piel, la suma de los estadios evolutivos de los seres. Fue un libro inspirador”.

Sara Hooper define su técnica como “un producto de ansiedades contradictorias y paciencias desbocadas”. Hace gala de una proverbial parsimonia al pintar, que la lleva a lograr infinidad de matices dentro de una misma gama, llegando a exquisitos monocromos, a un “color carne” que expresa tanto la lividez del placer como la de la muerte.

En estas formaciones orgánicas fragmentarias hay dispersión, concentración, profundidad de campo. “Antes, mi pintura era frontal; hoy hay espacio, hay distancia. El pliegue, esa carne caída, me gustó siempre: arrugas, pequeñas cavidades, escondites que guardan historias”. Flácidos, sensuales, estos pliegues y contraplegues se arremolinan como entidades fantasmáticas que asumen las formas lisas o torturadas de las sociedades y los individuos, incluidas las de la propia naturaleza.

Poseedora de un erotismo visceral, que algunos hasta llegan a calificar de obsceno, la obra de Hooper ha sido exhibida con éxito en Buenos Aires (donde compartió sala –y premios– con Jacques Bedel y Clorindo Testa),⁵ en Murcia (Galería Fernando Guerao), en Washington (artDC) y en Zurich (Art International). En Paraguay permanece casi confidencial,⁶ cual *rara avis*, semioculta en su propio laberinto. ■■■■■

⁵ Exposición Premio Iberoamericano de Pintura Aerolíneas Argentinas, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, 2004.

⁶ En Asunción expuso en Galería Fábrica, 2004 y en Centro Cultural de la Ciudad, 2005.

³ Ticio Escobar, Texto de sala, Galería Fábrica, Asunción, 2004.

⁴ Actualmente Sara Hooper trabaja en una nueva serie, omitiendo este recurso.

Sara Hooper rolled out her first exhibition at the now gone Sepia Gallery in Asuncion, back in 1983. In front of her current work, initiated in 2002 and in which is impossible to tell the human and the animal apart, the artist recalls those days. "I started drawing horses, hair by hair. I used to paint the eyes with their different layers, the snouts that seem to be made of velvet, a nearly erotic surface." Despite her knowing the animal's anatomy by heart, as well as its physiology and mind frames, Hooper –a devoted equestrian practitioner as the good Briton she is– never managed to portray horses in their full-length scope. "I used to draw horse heads more than anything else, highlighting the lips, the nostrils, the manes. I never drew a background; there never was a backdrop. The heads were floating freely on the white sheet of paper; then they were well cut out, well centered."

Today, Ticio Escobar says, "her figures feed on the memory of the animal's body to break free from the circle of mimesis and gallop down new pathways of meaningfulness."³ We access them through a "window" hemmed in

³ Ticio Escobar, Hall text, Galería Fábrica, Asuncion, 2004.

by the immaculate white. This space of silence is for Hooper as meaningful as the figures she draws. It's an empty context, a mighty nothingness that invites to peek into it, a sort of *étant donné* that triggers body-mingling eroticism.⁴

José Luis Brea associated Hooper's work to the research studies of Lynn Margulis, the American geneticist who shared her life with Carl Sagan and wrote *Mystery Dance: On the Evolution of Human Sexuality*. During a brief trip to Asuncion, Brea suggested Hooper the reading of this essay that broaches human evolution based on a radical concept: the regressive striptease that eventually lets in the early forms of life.

By meeting Margulis, Hooper managed to voice her own proceedings: "The layers of my paintings recreate the layers of human evolution. That explains the impossibility of the rush. It needs time to be borne by accumulation, by the sedimentation of forms and colors. Accidents and failed attempts are also important because they generate new effects that otherwise would have never been born."

⁴ Currently Sara Hooper is working on a new series, as she's ruling out this resource.

S/t, 2004 / Óleo sobre tela (Oil on cloth) / 130 cm x 160 cm / Colección privada (Private collection) / Foto: Cortesía de la artista (Photo: Courtesy of theartist)



Each painted surface clusters long processes of mutation in the physical and psychic fields, from microorganisms all the way to the human brain: "As I paint I imagine the animal character of our attitudes, I realize primitive and intuitive warning stages; I feel the reptile as it sloughs off its skin, the addition of all evolutionary stages in the beings. It was a very inspiring book."

Sara Hooper defines her technique as "a result of contradictory anxieties and unleashed patience." She boasts proverbial calmness when she paints, patience that leads her to achieving countless shades within a single range. She manages to get exquisite monochromes, a color of "flesh" that expresses both the lividness of pleasure and demise.

In these fragmented organic formations there's abundance of dispersion, concentration and depth of field. "In the past, my painting was frontal. Today, there's both roominess and distance. I've always liked the fold, that dangling flesh: wrinkles, small cavities, nooks and cranies that conceal history." Flimsy and sensual, these folds and counter-folds whirl around like ghostly entities that take on the smooth or tortured shapes of societies and individuals, including those of nature itself.

Holder of visceral eroticism that some have even labeled as obscene, Hooper's work has been successfully exhibited in Buenos Aires (where she shared both the hall and the prizes with Jacques Bedel and Clorindo Testa),⁵ in Murcia (Fernando Guerao Gallery), in Washington (artDC) and Zurich (Art International). In Paraguay, she remains quasi confidential,⁶ like a *rara avis*, nearly hidden in her own maze.

⁵ Aerolíneas Argentinas Iberian American Painting Prize Exhibition, Borges Cultural Center, Buenos Aires, 2004.

⁶ In Asuncion she exhibited at Galería Fábrica, 2004 and Centro Cultural de la Ciudad, 2005.



Luis

El patio-azotea de la casa Barragán enmarca, con sus altos muros, una porción del siempre cambiante paisaje del cielo, y favorece el disfrute de privacidad y silencio en un espacio abierto / The roof patio in Barragan's house embraces within its tall walls an ever-changing portion of the skyscape that favors the enjoyment of privacy and the silence of outdoor spaces

EDUARDO LUIS RODRÍGUEZ

barragán

VOICES AND ECHOES OF MEXICAN MODERN ARCHITECTURE

*voces y ecos de la modernidad
arquitectónica mexicana*

AL ACCEDER A LA SALA PRINCIPAL DE LA CASA PROPIA del arquitecto mexicano Luis Barragán (1902-1988), se tiene la certeza de haber recibido el beneficio de una revelación mística: allí, rodeado de sus objetos personales, de su butaca preferida, de su biblioteca, se siente y se comprende una rara cualidad que permea su arquitectura: ella se conforma de dualidades y ambivalencias. Es, a la vez, sólida e inmaterial, pesada y etérea, abstracta y figurativa, simbólica y concreta, apacible en su presencia y dinámica en su funcionamiento, plena de referencias tradicionales, pero sin dudas, absolutamente moderna. Es voz propia y eco de otras voces anteriores. Su casa, como los famosos conventos-fortalezas del siglo XVI mexicano, es ella y más: es refugio y fortificación que protege al hombre no sólo de la intemperie sino, sobre todo, de las múltiples agresiones de la vida y la ciudad contemporáneas, remanso diseñado como eficaz defensa y salvaguarda de la privacidad y la paz mental de su morador.

En ese interior espacioso, acogedor, casi mágico, luego de admirar un grabado de tema arquitectónico de José Clemente Orozco, iluminado por la luz proveniente del jardín a través de un gran ventanal de vidrio cuyas juntas conforman una cruz –referencia evidente a la religiosidad mexicana–, se recuerda uno de los conceptos preferidos del arquitecto, en confirmación de su visión dual: la casa debe parecer un

WHEN WALKING INTO THE MAIN ROOM OF THE HOUSE of Mexican architect Luis Barragan (1902-1988), one has the certainty of having been benefitted with a mystic revelation: being there, surrounded by his personal belongings, his favorite chair, his library, makes one feel and understand the rare quality of his architecture, which was built on dualities and ambivalences. It is, at the same time, solid and immaterial, heavy and ethereal, abstract and figurative, symbolic and concrete, peaceful in presence but dynamic in function, full of traditional references, but certainly absolutely modern. It is its own voice and echo of other previous voices. His house, like famous convent-fortresses of 16th century's Mexico, is a home and something more: it's both a shelter and a fort protecting people not only from the open air, but particularly from the many aggressions of the contemporary city and life; a dwelling effectively designed to defend and safeguard the privacy and peace of mind of its dweller.

That cozy, nearly magic inner space, after admiring an architectural engraving by Jose Clemente Orozco, lit by the light coming from the garden through a big glass window whose joints form a cross –clear reference to the Mexican religiosity–, reminds us of the architect's preferred concepts and confirms his views of duality: a house must look like a garden, and a garden must look like a house. In that space, one can enjoy a phenomena rarely achieved with such mastership in modern architecture: that

jardín, y el jardín, una casa. En ese espacio se disfruta de un fenómeno raramente conseguido con tal maestría en la arquitectura moderna: la disolución, en la perfecta medida, de los límites y las barreras entre interior y exterior, sin que ninguno de ellos haya perdido su esencia. Así sucede también al culminar el recorrido en el patio-azotea de la residencia: se camina sobre el nivel máximo de la edificación, pero no se percibe el entorno citadino: la sola visual posible es vertical, escapa hacia arriba, y lo único que se puede apreciar es el paisaje siempre cambiante del cielo enmarcado por los muros circundantes, altos, coloridos y texturados, que lo remiten a uno, de nuevo, a la idea de protección y aislamiento, y lo transportan, mentalmente, desde la contemporaneidad de la arquitectura de vanguardia, hasta la tradición de las antiguas haciendas mexicanas.

Barragán fue una figura excéntrica dentro de la modernidad arquitectónica, lo que explica parcialmente su tardío reconocimiento internacional. Sin embargo, más de veinte años después de haberle llegado éste, el inexorable paso del tiempo confirma la certeza con la que el jurado del prestigioso premio Pritzker decidió otorgárselo en 1980: se trataba de un quehacer único en el panorama arquitectónico de aquel entonces, un solitario creador cuya obra, breve en cantidad pero abundante en intensidad y significados, apuntaba a trascender las veleidades de la moda para convertirse en referencia permanente y obligada de lo mejor de la producción artística latinoamericana del siglo xx.

El Pritzker, equiparado insistentemente al Nobel en otros campos, se convirtió, desde su creación en 1979, en el más importante y codiciado galardón que un arquitecto pudiera recibir. En su primera edición había sido premiado el norteamericano Philip Johnson, lo que sentó las bases de un reconocimiento las más de las veces entregado –no siempre con justicia– a los rutilantes profesionales del *star system* provenientes, en su mayoría, de países del llamado “primer mundo”. El hecho

de que el segundo premiado fuera un latinoamericano, poco conocido hasta entonces, permite suponer el asombro de los miembros del jurado por el descubrimiento de una obra insólita por su lirismo, en un momento en el que el cinismo posmodernista reinaba en el quehacer internacional, imponiendo un vocabulario basado frecuentemente en una interpretación superficial de la historia, en oposición a la esencia creativa y a la profunda búsqueda integradora de modernidad y tradición que definen los contenidos de la arquitectura de Barragán.

En su discurso de recepción del premio, leído con elegante sencillez y respetuosa humildad, Barragán definiría las bases de su personal entendimiento de la arquitectura, en lo que sería ocasión entonces para el asombro no ya de un pequeño grupo de especialistas sino de la comunidad arquitectónica mundial, al usar términos y conceptos que poco tenían que ver con las maneras de hacer –primero vaciamente abstractas, luego empalagosamente figurativas– que se habían desarrollado desde los años cuarenta del siglo xx y hasta entonces. Barragán, al armar la estructura de su discurso teórico como una secuencia de palabras y definiciones con una base teórica en apariencia “fuera de moda” pero para él vigente, de modo total, evidenció cómo toda su búsqueda profesional, desplegada desde la individualidad solitaria de los creadores imposibles de clasificar, había tenido un sólo objetivo supremo: la consecución de la belleza porque, en sus propias palabras: “la vida, privada de belleza, no merece llamarse humana”.¹ Otros conceptos enunciados en la misma ceremonia de recepción definen aún más a Barragán como un creador autónomo y excepcional: allí habló de religión y mito, del valor del silencio y la soledad –“solo en íntima comunión con ella puede el hombre hallarse a sí mismo”, expresó–, de la serenidad y la alegría, de la muerte,

¹ Todas las citas de Luis Barragán provienen de su discurso de aceptación del premio Pritzker, pronunciado en Dumbarton Oaks, Washington, D.C., en 1980.

Cuadra San Cristóbal, Colonia Los Clubes, Estado de México, 1966-1968. Los intensos colores de la tradición local –particularmente el rosa mexicano–, la áspera textura de los muros y los juegos de agua en estanques y fuentes conforman parte importante de la esencia del vocabulario del arquitecto Luis Barragán / Cuadra San Cristóbal, Colonia Los Clubes, Mexico state, 1966-1968

The intense colors of the local tradition –especially Mexican pink– the harsh texture of the walls and the water mirrors and fountains make up a big part of the basic vocabulary of architect Luis Barragan.



y de la nostalgia. Su arquitectura, en consecuencia, está hecha a partir de elementos intangibles, aunque se exprese en lo visual mediante contundentes planos, exquisitos detalles, ásperas texturas e intensos colores. En su discurso se refirió de manera explícita sólo a dos componentes físicos, concretos –aunque cargados de evocaciones simbólicas– de sus obras: los jardines y las fuentes, a los que otorgaba la máxima importancia. Respecto a los primeros, Barragán entendía que una condición inexcusable de todo jardín era “aunar lo poético y lo misterioso con la serenidad y la alegría”, y prefería a Ferdinand Bac tanto como referencia de proyecto como en la definición, que gustaba citar: “El jardín alberga la mayor suma de serenidad de que puede disponer el hombre”.

En el agua de las fuentes, combinada con la densa vegetación de sus relajados jardines y los espesos muros de su elegante arquitectura, Barragán encontró su mejor aliada para la creación artística. El agua, una, y a la vez siempre mutante, le permitió reforzar en sus obras el contenido dual mediante lo real y su doble, reflejado en el espejo líquido proporcionado por las fuentes. La experiencia sensorial contemplativa se complementa y culmina sonoramente con el persistente rumor del agua circulando, cayendo u ondulando, proporcionando, en palabras del arquitecto, “una apacible sensualidad”. Barragán apuntaba cómo en sus sueños y en sus recuerdos de infancia, los aljibes de las haciendas y los brocales de los pozos de los patios conventuales

eran presencia recurrente. De allí, de los sueños y los recuerdos, los trasladó a su arquitectura.

La trayectoria de Luis Barragán representa una permanente búsqueda de la modernidad a través de la propia tradición local, lo que se evidencia desde sus primeras realizaciones neocoloniales de los años veinte hasta sus obras maestras construidas en la década del cuarenta, e incluyendo, paradójicamente, su breve período racionalista de los años treinta. Otro gran mexicano, el premio Nobel de Literatura Octavio Paz, escribió: “En mi peregrinación en busca de la modernidad me perdí y me encontré muchas veces. Volví a mi origen y descubrí que la modernidad no está afuera sino adentro de nosotros”.² Esas palabras definen también la poética estela trazada por Barragán en su propia persecución de la modernidad desde la soledad creadora, envuelto en el austero silencio de la meditación profunda, y usando, como materia prima, los ecos de las voces de sus antepasados. ■■■

La piscina interior de la casa Gilardi, contigua al comedor, conforma uno de los espacios de mayor lirismo de la arquitectura moderna latinoamericana / The indoor pool in Gilardi's home, next to the dining room, is one of the most lyrical spaces within Latin American modern architecture

² Del discurso de aceptación del premio Nacional de Literatura de 1990.



is, the perfect dissolution of boundaries and barriers between interior and exterior spaces, without any of them losing their essence. The same happens at the end of the tour in the residence's rooftop courtyard: one can walk on the highest level of the building without getting to see the city surroundings: the only possible field of vision is vertical, upward, and the only thing to appreciate is the changing landscape of the sky framed by the high, colorful and textured walls around the building, which makes us think again of the idea of protection and isolation and mentally takes us from the avant-garde contemporary architecture back to traditional Mexican haciendas.

Barragan was an eccentric figure within modern architecture which partially explains his late international recognition. However, more than twenty years after it came, time confirmed the certainty with which the jury of prestigious Pritzker Prize decided to grant him the award prize in 1980: his work was unique within the architectural trends of the time, a lonely creator whose work, rich in intensity and meanings though not abundant in number, was set to survive the fickleness of fashion to become a permanent and essential reference of the best of Latin American artistic production of the 20th century.

The Pritzker Prize, frequently put at the same level as the Nobel Prize in other fields, became quickly after its creation in 1979 the most important and coveted prize for architects. The first Pritzker prizewinner was American Philip Johnson, which set a precedent for the acknowledgement that was recurrently –though not always fairly– granted to gleaming specialists from the “star system” mostly coming from the so-called “First World”. One can deduce from the fact that the second Pritzker Prize was awarded to a Latin American who was relatively unknown at the moment, how impressed members of the jury were to discover Barragan's unprecedented work that excelled for its lyricism in a period ruled by postmodernist cynicism worldwide, imposing a language usually based on the superficial interpretation

of history as oppose to the creative essence and deep search to unify modernity and tradition which defined Barragan's architecture's contents.

In his speech at the awards ceremony, read with elegant plainness and respectful humbleness, Barragan defined the fundamentals of his personal understanding of architecture leaving mesmerized not just a small group of specialists but the whole world architecture community, as he employed terms and concepts that had little to do with the ways of doing –firstly empty abstracts, and then cloyingly figurative– that had developed since the 1940s until then. When structuring his theoretical speech as a sequence of words and definitions making up theoretical grounds that were apparently “outdated” though still totally valid to him, Barragan showed how his whole professional search starting from the lonely individuality of unclassifiable creators had served to only one supreme purpose: securing beauty, because as he said: a life deprived from beauty does not deserve to be called human.¹ Other concepts stated at the reception confirmed Barragan as an autonomous and exceptional creator: he spoke about religion and myth, the value of silence and solitude –“only in close communion with her can men find themselves,” he said–, of serenity and joy, death and nostalgia. His architecture is consequently built on intangible elements, although visually expressed through forceful planes, exquisite details, rough textures and intense colors. In his speech he made reference to only two physical, concrete –though full of symbolic evocations– components of his work: gardens and fountains, considered very important to him. Regarding the first one, Barragan thought that gardens most, as an undeniable condition, “unify the poetic and the mysterious with serenity and joy,” and he liked to mention Ferdinand Bac as a reference for this project and on his definition, quoting him as saying:

“Gardens shelter the largest amount of serenity men can have.”

In the water of the fountains, combined with the dense vegetation of his relaxed hardens and the thick walls of his elegant architecture, Barragan found his best allied for artistic creation. The water, being only one and at the same time constantly changing, enabled him to enhance the dual content of his works through the real and its double reflected on the liquid mirror in the fountains. The sensorial contemplative experience is complemented and sonorously completed with the murmur of the running, falling or rippling water creating, as the architect said, “a peaceful sensuality.” Barragan said cisterns of haciendas and well's curbs in the convents' courtyards were recurring elements in his dreams or childhood memories. It is from there, from his dreams and memories, that he took his architecture.

Luis Barragan's lifework represents a permanent quest of modernity through local traditions as shown from his first neocolonial works in the 1920s to his masterpieces built in the 1940s and paradoxically including the short rationalist period of the thirties. Another great Mexican, Nobel prizewinner for Literature Octavio Paz, once wrote: “In my peregrination in search of modernity I got lost and found myself many times. I returned to my origins and discovered that modernity is not outside but inside us.”² These words may as well define the poetic traced by Barragan in his own search of modernity from creative solitude, shielded in the austere silence of deep meditation and using, as raw material, the echoes of the voices of his forefathers.

² Taken from Octavio Paz' speech of acceptance of the Nobel Prize for literature in 1990.

¹ All quotations from Barragan were taken from his speech of acceptance of the Pitzker Prize in Dumbarton Oaks, Washington, D.C., in 1980.

UN WORK
IN PROGRESS
Y SUS PRINCIPALES
CLAVES

PÍTER ORTEGA NÚÑEZ

IDEOESTÉTICAS

ALAS CON

A WORK IN PROGRESS AND ITS MAIN IDEOESTHETIC CODES

ALAS CON PUNTAS ES UN PROYECTO MERITORIO POR varias razones de peso. En primer lugar, por su fuerte impronta (multi o) interdisciplinaria, en la que se conjugan armónicamente las artes plásticas, la música, el cine... Liderado por el prestigioso realizador cubano Roberto Chile (y su equipo de trabajo, no menos valioso),¹ *Alas...* se ha propuesto, desde su surgimiento en 2008, la exhibición e integración orgánica de propuestas de artistas plásticos cubanos con sus respectivos cortometrajes *promocionales*, a cargo todos del propio Chile. Y si destaco la palabra *promocionales*, es porque dichos materiales audiovisuales participan ante todo de una vocación confesamente artística, osada, que no se reduce al registro pasivo o a la divulgación común de un producto comercial. Aquí el video no es mera herramienta de documentación, no es un simple vehículo publicitario realizado bajo las presiones del encargo, sino un componente estético en sí mismo, autónomo, con valores intrínsecos que, en ocasiones, frisan los dominios del videoarte. Estos cortos emulan la artísticidad de sus referentes, lo cual propicia un diálogo y una pugna (en el mejor sentido de la palabra), en suma, enriquecedores.

Pero siempre se advierte una admiración límpida y honesta por la obra de los creadores reflejados. Todos los elementos del lenguaje audiovisual (montaje, movimientos y grados de angulación de la cámara, fotografía, banda sonora, etc.) están marcadamente semiotizados, trabajados en función de recrear de una manera inteligente –sin linealidades ni acentos epidérmicos– la sensibilidad, la operatoria estilística y el alcance de significación de las obras plásticas evocadas. Cada video se integra y participa aguzadamente de la dramaturgia más íntima de sus objetos de representación. Cada plano fílmico es un complemento que nutre y engrandece el sentido de la pieza pictórica, escultórica, instalativa... Ambos salen beneficiados en este intercambio: tanto el director como los creadores que le sirvieron de inspiración. Las bandas sono-

TIPPED WINGS IS A PROJECT WORTH TAKING A LOOK AT for a number of good reasons. First of all, for its hefty multi- or interdisciplinary stamp in which the plastic arts, music, cinema and other expressions conjugate one another harmonically. Led by celebrated Cuban filmmaker Roberto Chile –and his equally valuable crew¹), *Tipped Wings* has set out, from the word go back in 2008, to comprehensively exhibit and integrate some Cuban plastic artists' proposals through their respective *promotional* videos, all of them directed by Chile. And the word *promotional* is typed in italics because is just because those abovementioned audiovisual materials are first of all boasting an openly artistic and bold vocation that is not solely related to passive showing or the common knowledge of a commercial product. Here, the video is not a mere documentation tool, not a simple advertising vehicle that was commissioned on demand, but rather an esthetic component in itself, self-governing, with ingrained values that occasionally verge on the video-art domains. These short-length materials are artistically up to par with their benchmarks as they foster dialogue and controversy –in the best sense of the word– into an enriching adding proposal.

But a limpid and honest admiration toward the target artists always oozes out of these works. All the elements of the audiovisual language –mounting, movements and camera angles, photography, soundtrack and more– are markedly semioticized, wrought with a view to recreate in a smart way –stripped of superficial linings or accents– the sensitivity, the stylistic work and the meaningful scope of the artworks contained in the films. Each video accurately integrates itself and partakes in the most intimate dramatic elements of their targets works. Each artistic shot is a complement that nourishes and enhances the sense of the pictorial piece, sculpture or installation. The two sides benefit from this exchange, both

¹ En la edición Salvador Combarro; Reynier Aquino en la animación, y Robin Pedraja en la posproducción. A cargo de la fotografía, el propio Chile.

¹ Editor: Salvador Combarro; Animation: Reynier Aquino; Posproduction: Robin Pedraja. Photography: Roberto Chile.

PUNTAS



ROBERTO CHILE

Para verte mejor, 2008 / Video instalación (Video installation) / Monitores de TV de diversas marcas, modelos y tamaños, en los que se visualizan los audiovisuales de la serie *Alas con puntas* / TV monitors of different brands, makes and sizes that show audiovisual materials of the *Alas con puntas* series / Dimensiones variables / Variable sizes

ras –originales en su mayoría– de Frank Fernández, Alexis Bosch, Emilio Martín, Miguel Núñez, Mónica O'Reilly, Obsesión, Cristian Alejandro, Pancho Amat y Kelvis Ochoa, son bellísimas e ingeniosas articulaciones discursivas que beben directamente de los contenidos más profundos de las poéticas de los creadores pretextados.

Otro rasgo distintivo de *Alas con puntas* es su carácter de *work in progress*, de proyecto en proceso, susceptible de múltiples mutaciones, ensanchamientos, revisiones, puntos de giro, tanto desde el punto de vista cualitativo como en lo que respecta a los órdenes cuantitativo y geográfico. Bajo una premisa de claro homenaje a José Martí (explicitada desde el propio título y la locación expositiva fundamental del proyecto: el Memorial homónimo de la Plaza de la Revolución), el programa ha incluido hasta el momento una veintena de artistas de disímiles generaciones y filiaciones estéticas: Roberto Fabelo, José M. Gómez Fresquet (Frémez), José Villa, Nelson Domínguez, Alexis Leyva Machado (Kcho), Alain Pino, Javier Guerra, William Pérez, Eduardo Roca (Choco), José Fuster, Franklin Álvarez, José Antonio Hechavarría, Luis Enrique Camejo, Cirenaica Moreira, Jesús Lara, Reynerio Tamayo, Alicia Leal, Kamy Bullaudy, Jorge Luis Santos y Dausell Valdés. Unos con más calidad que otros, la nómina pretende ampliarse, enriquecerse. Una prueba de ello es la más reciente entrega del grupo, en la Casa Museo Oswaldo Guayasamín de La Habana Vieja, con una muestra que rindió merecido tributo al

the director and the creators that gave him this inspiration. The soundtracks –most of them are original– were scored by Frank Fernandez, Alexis Bosch, Emilio Martini, Miguel Nuñez, Monica O'Reilly, Obsesión, Cristian Alejandro, Pancho Amat and Kelvis Ochoa. All of them make up beautiful and ingenious discursive articulations that sip the deepest contents directly from the poetics of the targeted artists.

Just another distinctive feature of *Tipped Wings* is its *work-in-progress* character that's keen on multiple mutations, enhancements, revisions, turning points, both from a qualitative standpoint and in terms of the quantitative and geographical outlines. Under the premise of a genuine tribute to Jose Marti –explicit in the title and the fundamental expositive location of the project: the like-name memorial in the Revolution Square– the program has included nearly two dozen artists from different generations and esthetic affiliations: Roberto Fabelo, Jose M. Gomez Fresquet (Frémez), José Villa, Nelson Dominguez, Alexis Leyva Machado (Kcho), Alain Pino, Javier Guerra, William Perez, Eduardo Roca (Choco), Jose Fuster, Franklin Alvarez, Jose Antonio Hechavarria, Luis Enrique Camejo, Cirenaica Moreira, Jesus Lara, Reinerio Tamayo, Alicia Leal, Kamy Bullaudy, Jorge Luis Santos and Dausell Valdes. Some are qualitatively better than others, but the list is prone to enhancements and enrichments. A good case in point is the latest presentation from the group, at the Osvaldo Guayasamin House & Museum

destacado creador ecuatoriano, y en la que se incluyeron otros nombres como Agustín Bejarano, Enrique Báster, Vicente R. Bonachea, Francis Fernández, Marlys Fuego, Ernesto García Peña, Osvaldo García, Verónica Guerra, Dagoberto Jaquinet, Lorenzo Linares, Kelvin López, Mabel Poblet, Ángel Ramírez, Ernesto Rancaño, Adrián Rumbaut.

Desde el punto de vista espacial o territorial, el proyecto no intenta limitar su radio de acción exclusivamente al contexto capitalino (un vicio que padecemos muchas veces los curadores), sino que ha tratado de hacerse extensivo a casi todas las provincias del país, y ha incluido a su vez conferencias, encuentros con estudiantes, debates, lo que habla de nobles intereses sociales y humanos que rebasan el universo de lo estético.

En lo concerniente al campo propiamente plástico, serían muy numerosas las

obras a destacar, por su consistencia. No alcanzarían estas líneas para todas ellas. Recuerdo ahora sin mucho esfuerzo esa hermosa instalación de Fabelo compuesta por cazuelas, jarras, cafeteras, envejecidas todas, y dispuestas en una forma que remedaban la silueta de nuestra ínsula. La Isla envejece, clama de apetencia, de estrechez, de penuria. Y con ella su gente. O se mantiene firme en su humilde existir, en su triste presencia. Me vienen a la mente también esa refinada y a la vez concisa escultura de Villa de tipo abstracto; ese Che que avanza altruista, de Javier Guerra; los dados enormes y seductores de Choco; los amantes lozanos de Fuster; los paisajes profusos y enigmáticos de Lara; los automóviles de Camejo, que casi se desvanecen ante nuestros ojos, se desrealizan con esa pincelada audaz, agitada, entablando una interesante dualidad esencia/apariencia, realidad/ficción. O bien esa sugestiva fémina que levita en una foto

de Cirenaica, y sólo deja ver parte de sus piernas, de un modo intrigante y perturbador que coquetea con la estética de la muerte. Y qué decir de los desgarradores *pushing back* de Franklin Álvarez, en los que gente noble e inocente se presta a ser golpeada, sin más. Una incitación y provocación al espectador, tal vez, a que se convierta al sadismo, a que juegue al acto del verdugo. Una posible alusión a la violencia que signa a diario nuestras relaciones interpersonales, sociales, intersubjetivas.

Eso es por sólo por citar algunos ejemplos, entre otros que se pudieran referir.

Esperemos atentos, pues, nuevas entregas de *Alas con puntas*, seguramente atendibles también, loables. Pero hagámoslo con la certeza de que, como toda obra humana, se trata de un proyecto perfectible. Quedan aún muchos cielos por sobrevolar. ■■■■■

LUIS ENRIQUE CAMEJO
HFH - 477, 2008 / Óleo sobre tela / Oil on cloth / 300 X 200 cm



in Old Havana, a well-deserved tribute to the outstanding Ecuadorian artist that included such boldface names as Agustin Bejarano, Enrique Baster, Vicente R. Bonachea, Francis Fernandez, Marlys Fuego, Ernesto Garcia Peña, Osvaldo Garcia, Veronica Guerra, Dago-berto Jaquinet, Lorenzo Linares, Kelvin Lopez, Mabel Poblet, Angel Ramirez, Ernesto Rancaño, Adrián Rumbaut...

From a spatial or territorial viewpoint, the project has no intention whatsoever to be exclusively limited to the island nation's capital –a bad habit curators suffer from every so often– since it has tried to reach out to nearly all the provinces across the country and has likewise included conferences, students' gatherings and debates where attendees talk about noble social and humane interests that go far beyond the esthetic universe.



CIRENAICA MOREIRA

No soy yo, es mi cuerpo el que recuerda, 2003 - 2006
De la serie *Con el empeine al revés* / Impresión Inkjet (P/A)

Vista panorámica de una muestra en el Memorial José Martí, La Habana, Cuba, 2008

Panoramic view of the exhibition at the Jose Marti Memorial in Havana, Cuba



As far as the plastic field is concerned, there are way too many artworks to be highlighted based on their consistency. These lines won't be long enough to embrace them all. I can now recall nearly effortlessly that beautiful installation by Fabelo made up of casseroles, jars, coffeemakers, all of them rusty and old and laid out in the shape of our island nation's silhouette. The island is growing older, hungrier, narrower, and so grow its hardships. And the people grow older too. Or it just stands its ground in its humble existence, in its gloomy presence. Also crossing my mind is the refined and concise abstract sculpture by Villa; that Che that marches on altruistically by Javier Guerra; the huge and seducing dices by Choco; Fuster's good-looking lovers; the lavish and puzzling landscapes by Lara; Camejo's automobiles that virtually come apart before our very eyes, with that bold, agitated paintbrush touch, generating an interesting essence/appearance and reality/fiction duality. Or just that suggestive femme

that levitates in a Cirenaica picture as she just lets people watch part of her legs in an intriguing and disturbing way that flirts with the esthetics of death. And can be said of Franklin Alvarez's gripping *punching bags* in which noble and innocent people are willing to be punched no less. It's an incitation and provocation for the spectator, perhaps to prod him to become a sadist, to play the hangman game. It's a possible allusion to the violence that marks our interpersonal, social and intersubjective relationships on a daily basis.

That just to name but a few examples, among many other that could be mentioned.

Let's wait with our eyes wide open because new productions will be engrossing *Tipped Wings*, surely worth looking at as well. But let's be certain that, like all human works, this is a perfectible project. There are still quite a number of skies to fly through.



EDUARDO COSTA / *Triángulo volumétrico verde*, 2010
Acrílico macizo / Solid acrylic

BOULLOSA, COSTA, ZABALA

POR ENTRE LOS INTERSTICIOS DE LA TRADICIÓN

IN BETWEEN THE INTERSTICES OF TRADITION

MARÍA JOSÉ HERRERA

CON LA PUBLICACIÓN DEL ÚNICO NÚMERO DE LA REVISTA *Arturo*, en 1944, nació el primer movimiento de arte abstracto en la Argentina. Un arte que *inventa*, y se opone a los símbolos y al automatismo que predicaban sus contemporáneos los surrealistas. La pintura se alejaba de la representación, se convertía en autónoma, concreta, en tanto no reproducía ni copiaba objetos. Una estética de orden matemático, racional, parecía ser lo más apropiado para estos artistas en lucha por la vigencia del proyecto moderno. En el contexto de la reconstrucción que siguió a la posguerra, los concretos, adhirieron al humanismo revolucionario socialista. Desde entonces, se estableció una extensa tradición geométrica en el arte argentino que llega hasta distintas generaciones del arte actual.

En julio de 2010, presentamos en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, la exposición *Monocromos*, de Eduardo Costa, Horacio Zabala y Marcelo Boullosa, tres artistas contemporáneos que renuevan la reflexión sobre el grado cero de la pintura. Geometría y conceptualismo confluyen en la experimentación con los monocromos que, nacidos en el seno de las poéticas del arte moderno, siguen en la actualidad acogiendo distintos significados. Los monocromos hablan de la historia de la pintura desde su materia hasta sus significados. De su cualidad objetual y su significación autorreferente: “lo que ves es lo que ves”, decía Frank Stella. Pero toda tradición

THE PUBLICATION OF THE ONLY ISSUE OF *ARTURO* MAGAZINE in 1944 marked the beginnings of the first movement of abstract art in Argentina. It is a form of art that *invents* and opposes the symbols and automatism defended by coexistent surrealists. Painting was moving away from representation, becoming autonomous, concrete, and at the same time not reproducing or copying objects. An aesthetic of mathematical rational nature seemed to be more suitable for artists striving to validate the modern project. In the context of the postwar reconstruction, concretism followers adhered to socialist revolutionary humanism. Ever since then, an extensive geometric tradition was established in Argentinean art reaching different generations of artists at present.

In July of 2010, the Recoleta Cultural Center of Buenos Aires unveiled *Monocromos*, an exhibition by Eduardo Costa, Horacio Zabala and Marcelo Boullosa, three contemporary artists who renewed reflections about the zero degree in painting. Geometrics and conceptualism came together in the experimentation with monochromes that, being born from the heart of modern art poetics, continue to grasp different meanings. Monochromes speak for themselves of the history of painting from their matter to the meanings. About its object-related characteristic and self-referential meaning, Frank Stella used to say: “you see what you see.” But every tradition carries its own logic of rupture, so the monochrome took on a new

conlleve su propia lógica de ruptura, así el monocromo se resignificó en el arte contemporáneo atento a filtrarse por los intersticios de la tradición internacional y local, desarrollando una crítica a los conceptos de arte y percepción planeados por las vanguardias. Los monocromos actuales pueden referir a temas y narraciones que la ortodoxia modernista hubiera tildado de espurios.

Los monocromos volumétricos de Eduardo Costa son un homenaje a la materia constituida en forma. Realizados íntegramente con pintura acrílica morosamente aplicada capa sobre capa, otorgan a la pintura una condición de la que históricamente carecía: la tridimensionalidad. En 1994, Eduardo Costa comenzó a elaborar estas obras. En el mismo camino que en la Historia del Arte, Costa luego llevó sus pinturas volumétricas naturalistas, a la geometría (esferas, cilindros, paralelepípedos) e inmediatamente a la abstracción, con sus actuales “monocromos expandidos”, fragmentos de paisajes. Efectivamente, la obra de Costa se ensambla para continuar y, en ocasiones romper, diversas tradiciones pictóricas internacionales y locales. Si los monocromos geométricos, formalmente sintonizan en la frecuencia del arte concreto y posteriormente del minimalismo, por su reducción expresiva y significativa, no es menos cierto que son también las “formas liberadas de su marco” por las que pugnara el maestro argentino del Perceptismo, Raúl Lozza.¹ Los concretos rioplatenses fueron quienes utilizaron con un programa muy combativo el marco re-

¹ En 1947, Lozza formó su propio grupo dentro de la Asociación Arte Concreto Invención al que denominó Perceptismo.

cortado, el *shaped canvas*, que luego también desarrollara el minimalismo americano. Así, propusieron una pintura cuyas formas en el plano fueran las que determinasen el contorno del marco: un modo más de alejarse de la representación, el de abolir el formato ventana al que el marco históricamente remite. Lozza, en un paso aún más adelante, extrajo a las formas del plano de la representación, la tela, para colocarlas directamente sobre el muro. Formas concretas que no se representan sino a sí mismas, sobre superficies concretas, el espacio, el ambiente.

Eduardo Costa señala: “el monocromo está llamado a encarnar por excelencia las ideas de una pintura conceptual porque su reducción al mínimo del color y de toda peripecia de la pintura, lo habilita como vehículo ideal de otros contenidos, nuevos para la exuberante tradición de la pintura bidimensional, en la cual el color brindó no sólo el placer de su contemplación sino su capacidad de enriquecer una narrativa, de exaltar un clima, de alejar algunos objetos y acercar otros, de cargar aspectos del cuadro de simbolismos y otros significados culturales que dotan al color de parte de su riqueza”.

En la actualidad, Horacio Zabala proyecta e instala una sintaxis de monocromos que son hipótesis lingüístico-visuales. Oraciones de mínima significación que, no obstante, sugieren un *sentido connotativo*, una cadencia, una entonación, como si se tratara de música a la que sólo accede aquél que sabe leerla. Una metáfora de los códigos implícitos para la comprensión del arte.

Primer plano a la izquierda / *Foreground, from the left* / de Eduardo Costa: *Torso de adolescente sobre plano fluido (blanco)*, 2010 / Acrílico macizo / *Solid acrylic* / 64 x 45 cm, y *Torso de adolescente sobre plano fluido (negro)*, 2009 / Acrílico macizo sobre tela / *Solid acrylic on cloth* / 64 x 45 cm. En el medio: E. Costa: *Triángulo verde temprano*, 1996-97 / Acrílico macizo, y *Pintura de un rectángulo azul (lados largos inclinados)*, 2000 / Acrílico macizo / 76 x 61 x 10 cm. Último plano: H. Zabala, *Hipótesis XIII*, 2010 / Acrílico sobre tela; esmalte sobre madera / *Acrylic on cloth; enamel on wood* / 20 x 600 cm



MARCELO BOULLOSA (Buenos Aires, 1956): Pintor y dibujante autodidacta, centra el interés de su obra en un cruce entre la geometría y los procesos sociales contemporáneos. En estadía de estudios en Washington, DC, realizó el libro de artista, *Save and Safe*, visión crítica de las obsesiones de la sociedad estadounidense

MARCELO BOULLOSA (Buenos Aires, 1956): Self-taught painter and draftsman, his work centers on the crossing between geometry and contemporary social processes. While studying in Washington, DC, he wrote an artist book entitled *Save and Safe*, critical view of obsessions of the American society.





Primer plano izquierda / Front, from the left / E. Costa: *Pintura de un rectángulo blanco (lados cortos inclinados)*, 2000 / Acrílico macizo (Solid acrylic) / 76 x 61 x 10 cm. Último plano: M. Boulosa / *Instalación / Installation / 2008-2010 / Acrílico iridiscente y fluorescente sobre tela / Iridescent and fluorescent acrylic on cloth / 20 x 20 (33 bastidores), instalados / installed / 760 x 80 cm*

“La *Serie de las hipótesis*, es una investigación en curso sobre las relaciones entre monocromos (pintura sin imagen ni composición) y signos (gramaticales o matemáticos). Aunque tanto unos como otros son presencias visibles, mi interés no sólo se orienta hacia lo que se ve, sino también hacia lo que se piensa de lo que se ve. En términos generales, me interesan más las relaciones entre las cosas que las cosas en sí mismas”, señala Zabala.

Formado arquitecto, desde sus años en el Grupo de los 13, Zabala nos ofrece sus “anteproyectos” como “premeditación de un problema, la condensación de un ensayo, el resultado de una sospecha”. A su juicio, el croquis o el boceto, términos comunes en el arte, están demasiado próximos al gesto y a la improvisación. En contraposición, los anteproyectos señalan correspondencias, enlaces y analogías entre monocromos y signos. No resuelven el acertijo, son un planteo “racional”, al menos en sus formas,

de las “premeditaciones y sospechas” que los motivaron.

De una generación posterior, Marcelo Boulosa comienza a actuar a finales de los 80. Siempre dentro de la geometría, a principios de los 90, se apropió de una imagen que invadió todos los registros de la realidad circundante: el código de barras. Boulosa usó los códigos como figuras geométricas *per se*,

EDUARDO COSTA (Buenos Aires, 1940): Formado en las letras y la plástica, desde los años 60, produce un juego de cruces entre géneros y lenguajes, intercambio y traducción de información. En 1966, en Buenos Aires creó junto a Roberto Jacoby y Raúl Escari, el género “arte de los medios”, una manifestación pionera del conceptualismo latinoamericano. Participó de la vanguardia neoyorkina junto a Scott Burton, Vito Acconci, Hannah Weiner y John Perreault, entre otros. Desde 2002 reside en Buenos Aires.

pero también simuló usarlos para codificar lo incodificable, la especificidad de cada uno de sus monocromos.² En la actualidad, carga a sus pinturas de una relectura del arte óptico-cinético, tendencia a la que el arte argentino realizó destacados aportes con figuras

² Con un tríptico de esta serie participó en la V Bienal de La Habana, 1995.

EDUARDO COSTA (Buenos Aires, 1940): With literature and plastic arts educational background, since the 1960s Costa has been developing a cross game between genres and languages, information exchange and translation. In 1966, he created in Buenos Aires together with Roberto Jacoby and Raul Escari the “media art” genre, which became the forerunner of Latin American conceptualism. He was part of New York’s avant-garde along with Scott Burton, Vito Acconci, Hannah Weiner and John Perreault, among others. He has been living in Buenos Aires since 2002.

meaning in contemporary art as it tried to slip in through gaps of international and local tradition, developing a criticism of concepts of art and perception established by the avant-garde. Current monochromes can refer to themes and narrations that would have been branded spurious by the modernist orthodoxy.

Eduardo Costa's volumetric monochromes are a tribute to matter turned into form. Totally made with acrylic paint carefully applied one coat on top on the other provide painting with a feature it had historically lacked: three-dimension. In 1994, Eduardo Costa started to create this type of works. Following the traces of the History of Art, Costa took his naturalist volumetric paintings to geometry (spheres, cylinders, parallelepipeds) and immediately after to abstraction, with his current "expanded monochromes," fragments of landscapes. Costa's work is effectively assembled to give continuity to, and sometimes break with, different international and local pictorial traditions. In the same way that geometric monochromes are formally in tune with the frequency of concrete art and later of minimalism because of its expression and meaning reduction, they are also the "forms freed from their frame" Argentinean master of *Perceptismo* Raul Lozza¹ fought for. Concretists from River Plate were the ones who used with a

very spirited program the shaped canvas that was later developed by American minimalism. This way, they proposed a painting whose forms in the canvas where the ones to determine the shape of the frame: another way to move away from representation, by abolishing the window format historically represented by the frame. Lozza, in a step further forward, removed the forms of the representation plane from the canvas to place them directly on a wall. Concrete forms representing anything else but themselves, on concrete surfaces, the space, the environment.

Eduardo Costa once said: "monochromes are set to incarnate par excellence the ideas of conceptual painting because they reduce colors and the variability of painting to the minimum which makes it the ideal carrier of other contents new to the exuberant tradition of bi-dimensional painting, in which color offers not only the pleasure of contemplation but its capacity to enrich the narrative, highlight the climate, move away some objects and bring others closer, loading certain aspects of the painting with symbolisms and other cultural meanings that endow color with part of its richness."

¹ In 1947, Lozza created his own group within the Concrete Invention Art Association which he named *Perceptismo*.

At present, Horacio Zabala projects and sets up syntaxes of monochromes that constitute visual-linguistic hypotheses. Sentences of minimal meaning suggesting though a *connotative sense*, a cadence, an intonation as if it were a piece of music which only those who know how to read it have access to; a metaphor of implicit codes for the comprehension of art.

"*Serie de las hipótesis* is an ongoing research about relations between monochromes (painting without image or composition) and signs (grammatical or mathematical). Although all of them are visible presences, my interest focuses not only on what can be seen but also on what people think of what they see. In general, I'm rather interested in the relations between things than in things as such," Zabala said.

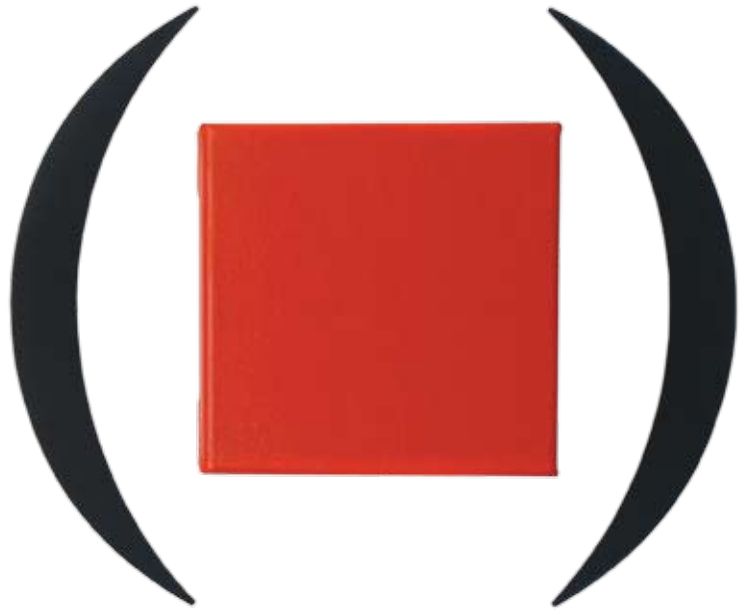
With an architect background, since his years in the Group of 13, Zabala has presented his "drafts" as "the premeditation of a problem, the condensation of an experiment, the result of a suspicion." According to him, the sketch or outline, both common terms in art, are too close to gesture and improvisation. Drafts, on the contrary, highlight correspondences, links and analogies between monochromes and signs. They don't give the answer to a riddle but sets up a "rational" argument, at least in its forms, of the "premeditations and suspicions" that motivated them.

Coming from a younger generation, Marcelo Boullosa entered the scene by the end of the 1980s. Always inside the boundaries of geometry, at the beginning of the 1990s he took on an image that overwhelmed all the registers of the surrounding reality: bar codes. Boullosa used codes as geometric figures *per se*, but also he pretended to use them to code what couldn't be coded, the specificity of each of his monochromes.² Nowadays, his paintings are loaded with a re-reading of kinetic-optical art. This was a trend to



M. BOULLOSA / Sin título # 33, 2010
Acrílico iridiscente sobre tela / Iridescent acrylic on cloth / 80 x 80 cm

² With a triptych from this series he participated in the 5th Havana Biennial, 1995.



H. ZABALA

Hipótesis III, 2010 / Acrílico sobre tela; esmalte sobre madera
Acrylic on cloth, enamel on wood / 80 x 120 cm

internacionales como Julio Le Parc, Gregorio Vardánega y Martha Boto, entre otros.

Brillos sutiles destellan según nos desplazamos ante las pinturas de Boulosa. Rodeados de un marco blanco pintado, sus monocromos nos recuerdan con insistencia que la pintura es un *cuadro*, una ventana que representa una fracción del mundo. Mundo que, actualmente y cada vez más, es el de una pantalla de computador.

“En cada monocromo planteo una mínima variación tonal y lumínica”, señala Boulosa. Idénticos en su formato (cuadrados) el espesor de los bastidores varía produciendo distintos efectos de luz y sombras cuando se los ve instalados en la grilla virtual que forman en la pared. La geometría de la grilla los ordena, equilibrando el *desorden* que producen las diferentes alturas y la arbitrariedad de la composición. “Esto siempre me interesó, que mi obra tenga el aspecto de un rigor geométrico que, en realidad no cumple. El orden se desvanece ape-

nas el ojo empieza a buscar equilibrios, relaciones matemáticas o reglas de composición. Busco el desvío sutil, leve, de aquello que constituye la norma”.

La reunión de estos tres artistas permitió constatar la vigencia de la geometría

HORACIO ZABALA (Buenos Aires, 1943): En 1971 integró el Grupo de los Trece del Centro de Arte y Comunicación (CAyC), grupo interdisciplinario que la crítica internacional denominó como practicantes de un “conceptualismo ideológico”.³ Junto a Edgardo Vigo realizó la primera exposición de arte correo en la Argentina (1975). Desde Europa donde residió entre 1976 y 1998, trabajó en distintos proyectos, entre ellos, varios *libros de artistas* de los cuales es autor o editor. Además de la actividad artística, escribe sobre teoría del arte.

³ Esta denominación la introduce el historiador y crítico Simón Marchán Fiz (*Del arte objetual al arte de concepto*, cap. II, apartado IV, Alberto Corazón Editor, 2ª, Madrid, 1974).

y cómo ésta se ha nutrido de una mirada conceptual. Boulosa, Costa y Zabala, cada cual por su vía, aportan a la prolífica tradición abstracta del arte argentino. ■

Buenos Aires, enero 2011

HORACIO ZABALA (Buenos Aires, 1943): In 1971 he joined the Group of Thirteen of the Art and Communications Center (CAyC), an interdisciplinary group labeled by the international critic as performers of “ideological conceptualism.”³ Along with Edgardo Vigo he put on the first mail art exhibition in Argentina (1975). Based in Europe from 1976 to 1998, he worked in different projects including several *artist books* in some cases as author and others as editor. In addition to his artistic career, he writes about theory of art.

³ This denomination was coined by historian and art critic Simon Marchan Fiz (*Del arte objetual al arte de concepto*, chapter II, section IV, Alberto Corazon Editor, 2ª, Madrid, 1974).

which Argentinean art made important contributions with international figures like Julio Le Parc, Gregorio Vardanega and Martha Boto, among others.

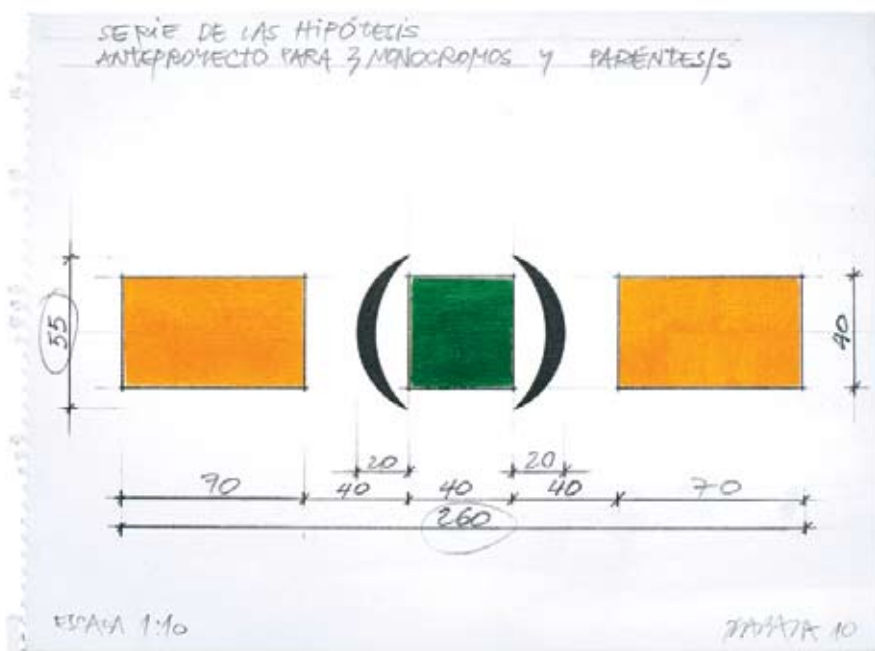
Looked at from different angles, viewers can see subtle sparkles on Boulosa's paintings. Enclosed in a white painted frame, his monochromes persistently remind us that painting is a *frame*, a window representing a fraction of the world. A world that is currently and increasingly that of a computer screen.

"In each monochrome I state a slight tone and light variation," Boulosa said. Being identical in terms of format (square) the thickness of stretchers varies producing different light and shade effects when seen on the virtual grid made up by the wall. The grid's geometry organizes them; it balances the *disorder* that results from the different

heights and arbitrariness of the composition. I've been always interested in providing my paintings with a geometrical rigor that they don't actually have. Order vanishes away as soon as the eye starts to look for balance, mathematic relations or composition rules. I seek for subtle, slight deviations of what constitutes the norm."

The reunion of the three artists made it possible to reaffirm the validity of geometry and how it has been nourished by a conceptual approach. Boulosa, Costa and Zabala, each of them on their own way, make their contributions to the prolific tradition of Argentinean abstract art.

Buenos Aires, January 2011



H. ZABALA
Anteproyectos de hipótesis, 2010 / Detalle (Detail)



MANUEL MENDIVE



ALEXIS LEYVA (Kicho)



CARLOS QUINTANA



ROBERTO FABELO

galeriacubarte.com

CARLOS QUINTANA || ERNESTO RANCAÑO || FIDEL MICO
ALEXIS LEYVA (KICHO) || MANUEL MENDIVE || OSY MILIAN
ROBERTO DIAGO || ROBERTO FABELO || ZAIDA DEL RÍO
Y OTROS...

WWW.GALERIACUBARTE.COM



JUAN ACEVEDO
FERNÁNDEZ DE PAREDES

NACIÓ EN LIMA, 1949. ESTUDIÓ LETRAS Y ARTES PLÁSTICAS, en la Pontificia Universidad Católica del Perú, e Historia del Arte, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Desde 1969 ha creado historietas, caricaturas y viñetas de humor gráfico, publicadas por las principales revistas y diarios de Perú. En el año 1978 dio a conocer su libro *Para hacer historietas*, el primero de su clase escrito en lengua castellana, y en noviembre de 1979 publicó el primer episodio de su personaje El Cuy, en *La Calle*.

Fue nombrado, en 1997, profesor honorífico de la Universidad de Alcalá, institución que entrega el premio Quevedo a autores dedicados al humor gráfico. Actualmente publica en el diario *Perú.21* tiras de humor político y una parodia de sombras chinescas sobre la política nacional: su afamada tira *Love Store*.



HE WAS BORN IN LIMA IN 1949. HE STUDIED LETTERS and Fine Arts at the Pontificia Universidad Católica del Perú, and History of Art at the Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Since 1969 he's created comics, caricatures and cartoons that have been published in Peruvian magazines and newspapers. In 1978 he put out his book entitled *Making Comic Books*, the first of its kind ever written in Spanish. In November 1979, he published the first episode of his character El Cuy, in *La Calle*.

In 1997 he was appointed honorific professor of the University of Alcalá, an institution that grants the Quevedo Award on graphic humor. He currently makes political comics for the *Peru.21* newspaper and a shadow play parody on national politics: his famous *Love Story* column.

REACCIONES adversas

Marzo - Abril, 2011

GALERIA
LA ACACIA
VVVVVVVV

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

gÉNESIS
GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Dolores Soldevilla (Loló)
Pedro de Oraá
Sandú Darié
José María Mijares
Rafael Soriano
Wilfredo Arcay
Fayad Jamís
Francisco Antigua
Domingo Ravenet
Guido Llinás
Antonio Vidal
Raúl Martínez
Tomás Oliva
Julio Girona
Julio Matilla
Raúl Milián
Hugo Consuegra
José Ángel Rosabal
Ramón Casas
Carlos Alberto García
Eduardo Rubén
Rigoberto Mena
Danilo Vinardel
Jorge Luis Santos



ERNESTO VILLANUEVA. De la serie *Depósito General I*, 2006
Acrílico sobre lienzo. 150 x 150 cm



RAFAEL SORIANO. *Díptico*, 1954
Óleo sobre lienzo. 61 x 86, 5 cm



DOLORES SOLDEVILLA (LOLÓ)
Sin título, s/f. 45,5 x 82 cm



RAÚL MARTÍNEZ. *Sin título*, 1963
Óleo sobre cartulina. 63 x 51 cm

