

# arte

POR EXCELENCIAS



MÉXICO: ARTE SOCIOLÓGICO / *SOCIOLOGICAL ART*  
DISEÑO GRÁFICO EN BRASIL / *GRAPHIC DESIGN IN BRAZIL*  
ARTE Y MERCADO / *ART & MARKET*  
BIENAL DE CURITIBA / *CURITIBA BIENNIAL*  
ROBERTO FABELO  
ESPACIOS ALTERNATIVOS / *ALTERNATIVE SPACES*



Galerie 1900-2000, *Paris* • 303 Gallery, *New York* • A Arte Studio Invernizzi, *Milano* • ACDC, *Bordeaux* • Air de Paris, *Paris* • Applicat-Prazan, *Paris* • Art: Concept, *Paris* • Alfonso Artiaco, *Napoli* • Blum & Poe, *Los Angeles* • Baronian Francey, *Brussels* • Catherine Bastide, *Brussels* • Guido W. Baudach, *Berlin* • Bortolami, *New York* • Isabella Bortolozzi, *Berlin* • Luciana Brito, *São Paulo* • Broadway 1602, *New York* • Ellen De Bruijne Projects, *Amsterdam* • Bugada & Cargnel (Cosmic Galerie), *Paris* • Bureau, *New York* • Cabinet, *London* • Contemporary Fine Arts, *Berlin* • Cheim & Read, *New York* • Cherry and Martin, *Los Angeles* • Chez Valentin, *Paris* • Mehdi Chouakri, *Berlin* • Sadie Coles HQ, *London* • Continua, *San Gimignano, Beijing, Boissy-Le-Châtel* • Paula Cooper, *New York* • Raffaella Cortese, *Milano* • Cortez Athletico, *Bordeaux* • Lucile Corty, *Paris* • Chantal Crousel, *Paris* • Massimo De Carlo, *Milano* • Elizabeth Dee, *New York* • Dvir Gallery, *Tel Aviv* • Frank Elbaz, *Paris* • Eleven Rivington, *New York* • Marc Foxx, *Los Angeles* • Gaga Fine Arts, *Mexico City* • Gagosian Gallery, *Paris, London, New York, Beverly Hills, Hong Kong* • galerieofmarseille, *Marseille* • Galerist, *Istanbul* • gb agency, *Paris* • GDM, *Paris* • Gladstone Gallery, *New York, Brussels* • Gmurzynska, *Zürich, St. Moritz, Zug* • Elvira Gonzalez, *Madrid* • Marian Goodman, *Paris, New York* • Goodman Gallery, *Johannesburg, Cape Town* • Bärbel Grässlin, *Frankfurt* • Karsten Greve, *Paris, Cologne, St. Moritz* • Hauser & Wirth, *Zürich, London, New York* • Henze & Ketterer, *Wichtrach (Bern), Riehen (Basel)* • Max Hetzler, *Berlin* • Hotel, *London* • Xavier Hufkens, *Brussels* • In Situ / Fabienne Leclerc, *Paris* • Jeanne-Bucher, *Paris* • Annelly Juda Fine Art, *London* • Kadel Willborn, *Karlsruhe* • Karma International, *Zürich* • Kaufmann Repetto, *Milano* • Kewenig, *Cologne, Palma De Mallorca* • Kicken, *Berlin* • Peter Kilchmann, *Zürich* • Klosterfelde, *Berlin* • Andrew Kreps, *New York* • Krinzing, *Vienna* • Kukje / Tina Kim, *Seoul, New York* • Kurimanzutto, *Mexico City* • Yvon Lambert, *Paris* • Le Minotaure, *Paris* • Simon Lee, *London* • Lelong, *Paris, New York, Zürich* • Lisson, *London* • Galerie Loevenbruck, *Paris* •

Florence Loewy, *Paris* • Luhring Augustine, *New York* • Maccarone, *New York* • Magazzino, *Roma* • Mai 36 Galerie, *Zürich* • Matthew Marks, *New York* • Hans Mayer, *Düsseldorf* • McCaffrey Fine Art, *New York* • MD72 / Neu, *Berlin* • Greta Meert, *Brussels* • kamel mennour, *Paris* • Metro Pictures, *New York* • mfc-michèle didier, *Brussels* • Massimo Minini, *Brescia* • Francesca Minini, *Milano* • Victoria Miro, *London* • Jan Mot, *Brussels* • Motive, *Amsterdam* • Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, *Vienna* • Nelson-Freeman, *Paris* • Neue Alte Brücke, *Frankfurt* • New Galerie, *Paris* • Franco Noero, *Torino* • Jérôme de Noirmont, *Paris* • Nathalie Obadia, *Paris, Brussels* • The Pace Gallery, *New York* • Claudine Papillon, *Paris* • Françoise Paviot, *Paris* • Galerie Perrotin, *Paris* • Friedrich Petzel, *New York* • Plan B, *Cluj, Berlin* • Gregor Podnar, *Berlin, Ljubljana* • Polaris, *Paris* • Praz-Delavallade, *Paris* • Eva Presenhuber, *Zürich* • Projectesd, *Barcelona* • Almine Rech, *Paris, Brussels* • Michel Rein, *Paris* • Denise René, *Paris* • Thaddaeus Ropac, *Paris, Salzburg* • Tucci Russo, *Torre Pellice* • Sophie Scheidecker, *Paris* • Esther Schipper, *Berlin* • Schleicher+Lange, *Paris* • Rüdiger Schöttle, *Munich* • Natalie Seroussi, *Paris* • Sfeir-Semler, *Hambourg, Beyrouth* • Shanghart, *Shanghai, Beijing* • Silverman, *San Francisco* • Skarstedt, *New York* • Sommer Contemporary Art, *Tel Aviv* • Pietro Sparta, *Chagny* • Sprüth Magers, *Berlin, London* • Diana Stigter, *Amsterdam* •

Luisa Strina, *São Paulo* • Sutton Lane, *London, Paris* • Micheline Szwajcer, *Antwerp* • Taxter & Spengemann, *New York* • Daniel Templon, *Paris* • The Approach, *London* • Tornabuoni Arte, *Paris, Firenze, Milano* • Tschudi, *Glarus, Zuoz* • UBU, *New York* • Georges-Philippe & Nathalie Vallois, *Paris* • Van De Weghe, *New York* • Galerie Vedovi, *Brussels* • Vermelho, *São Paulo* • VidalCuglietta, *Brussels* • Michael Werner, *New York* • White Cube, *London* • Jocelyn Wolff, *Paris* • Thomas Zander, *Cologne* • Zlotowski, *Paris* • David Zwirner, *New York*

LAFAYETTE SECTOR  
WITH THE SUPPORT OF  
GROUPE GALERIES LAFAYETTE

Koch Oberhuber Wolff, *Berlin* • Johann König, *Berlin* • Labor, *Mexico City* • Harris Lieberman, *New York* • Marcelle Alix, *Paris* • Monitor, *Roma* • Take Ninagawa, *Tokyo* • Office Baroque, *Antwerp* • Project 88, *Mumbai* • TORRI, *Paris*

Index 05/24/11

Informations — [info@fiac.com](mailto:info@fiac.com)

[fiac.com](http://fiac.com)

**fiac!** 20-23  
OCTOBER 2011  
GRAND PALAIS  
& HORS LES MURS,  
PARIS



# JARDINES INVISIBLES

**ARTURO MONTOTO** Exposición personal



*Cultivo una rosa, 2011 / Acrílico sobre lienzo / 200 x 200 cm*

**Jueves, 22 de septiembre de 2011, a las 19:30 hrs** Entrada gratuita

La exposición se presentará del 23 de septiembre al 21 de octubre de 2011,  
de lunes a viernes, entre las 12 y las 19 hrs.

**Instituto Cervantes Berlín**  
Rosenstr. 18-19  
10178 Berlín

Tel.: +49 30 2576180  
Fax: +49 30 25761819

[www.cervantes.de](http://www.cervantes.de)

[www.arturomontotoart.com](http://www.arturomontotoart.com) / [montoto@cubarte.cult.cu](mailto:montoto@cubarte.cult.cu) / [mariaeugenia@arturomontotoart.com](mailto:mariaeugenia@arturomontotoart.com)



**DRV** DEUTSCHER  
ROMANISTEN  
VERBAND



**MODERN & CONTEMPORARY ART FAIR  
CHAMPS-ELYSEES AVENUE > PARIS**



**ART ELYSEES**



**20 > 24 OCT. 11**

**OREXPOPARIS +33 (0)1 49 28 51 30 - info@orexpo.fr - www.artelysees.fr**

Las artes plásticas brasileñas ocupan un lugar protagónico en esta décima edición de *Arte por Excelencias*. El texto escrito por Ruth Klotzel introduce un muestrario gráfico sintético, pero representativo del diseño vinculado a la identidad visual que se ha producido en ese país durante los últimos cuatro años. Hacemos pública también la plataforma conceptual que fundamentará la 6<sup>ta</sup> Bienal de Ventosul, Curitiba, e iniciamos un compromiso con sus organizadores de promover en nuestra versión impresa y digital las actividades previstas para este importante evento, que se llevará a cabo en Brasil entre los meses de septiembre y noviembre de 2011.

Para ofrecer una mirada abarcadora y valorativa de las tendencias artísticas que se han venido desarrollando en los últimos tiempos en nuestras regiones dentro del arte participativo y de intervención social, en la actividad de mercado, y en la gestión de galerías, centros y talleres promocionales independientes, hemos decidido publicar los trabajos: "*entijuanarte REVOLUCIONa: arte sociológico*", de la gestora cultural mexicana Cecilia Ochoa (México), "El arte de la falacia", del crítico de arte cubano Héctor Antón, y "La autonomía: márgenes y visibilidad", del artista, curador y crítico de arte cubano, radicado en Venezuela, Félix Suazo. De igual modo, los textos "Otra bitácora de las islas", del escritor y editor Norberto Codina, y "Casas del Caribe en una visión de anticuario", de la arquitecta Alina Ochoa, contribuyen, desde la sección habitual de reseña de libros y catálogos, a reforzar esa perspectiva panorámica que nos hemos propuesto.

Con este número arribamos a la edición 10 de *Arte por Excelencias*. Ciertamente que se trata de una cantidad relativamente pequeña en el ciclo de una proyección internacional especializada como la nuestra pero, a juzgar por los enormes esfuerzos financieros y de comunicación que hemos tenido que asumir desde el inicio, cuando comenzamos tampoco teníamos la certeza de poder llegar a esa cifra con la calidad de impresión, el crédito editorial y la trascendencia mediática que hemos alcanzado. Con una paradójica sensación de idea materializada, de compromiso cumplido, y de incertidumbre ante la posibilidad de sostenimiento económico del proyecto, ponemos a disposición de los lectores otro acercamiento analítico e informativo a la creación visual de las Américas y el Caribe.

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

**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** RIO 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 PAJARO 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** RAISA A. ZAYAS VÍA ARGENTINA, GALERÍAS ALVEAR, LOCAL 304. TEL.: 5073921579 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. KARLI26@HOTMAIL.COM **BRASIL** EMANUELA FERNANDES FRANCO FLORANÁPOLIS SC BRASIL +55 (11) 66545303 EMANUELA@EXCELENCIAS.COM **ECUADOR/ QUITO** MADELIN 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 FITUR PARA LA REGIÓN DEL CARIBE.**

Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números del año.  
This magazine has been supported by the General Book Division, Archives and Libraries of the Ministry of Culture for the spread of libraries, cultural centers and universities in Spain, for the remaining of the year's issues.



7.00 \$ / 8 €





6



14



24



62



68

6

### entijuanarte rEVOLUCIONa: ARTE SOCIOLÓGICO

Sociological art

**CECILIA OCHOA** (México) Gestora cultural. Presidenta de la Fundación entijuanarte AC / [cecilia@fundacionentijuanarte.org](mailto:cecilia@fundacionentijuanarte.org)

14

### ¿CRISIS DE IDENTIDAD?

Identity crisis?

**RUTH KLOTZEL** (Brasil) Diseñadora de comunicación visual / [ruth@estudioinfinito.com.br](mailto:ruth@estudioinfinito.com.br)

Coordinación: Pepe Menéndez (Cuba) Diseñador / [pepeylaura@cubarte.cult.cu](mailto:pepeylaura@cubarte.cult.cu)

el archivero / the archivist

18

### ARTE JAMAICANO EN CUBA, MUESTRA PRECURSORA DEL MOVIMIENTO DE ARTISTAS INTUITIVOS

Jamaican Art in Cuba, a Pioneer Exhibition of a Movement of Intuitive Artists

**CARLOS GARRIDO CASTELLANO** (España) Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, España / [carlo\\_garrido@hotmail.com](mailto:carlo_garrido@hotmail.com)

Coordinación: José Veigas (Cuba) Investigador / [jveigas@infomed.sld.cu](mailto:jveigas@infomed.sld.cu)

24

### EL ARTE DE LA FALACIA

The art of fallacy

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

32

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

Art on the Web

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

34

### SALTO AL VACÍO. LA PINTURA DE JUAN SUÁREZ BLANCO

Leap into the void: Juan Suarez Blanco's Painting

**NOEMÍ VILCHES** (Cuba) Promotora de arte / [noemi.diaz@infomed.sld.cu](mailto:noemi.diaz@infomed.sld.cu)

40

### 6<sup>ta</sup> VENTOSUL, BIENAL DE CURITIBA

THE CURITIBA BIENNIAL





En cubierta: Identidad del Museo Exploratorio de las Ciencias (Identity of the Exploratory Museum of Sciences) Dirección de diseño (Design Director): Kiko Farkas Máquina Estudio. Diseño (Design): Thiago Lacaz



el libro / the book

44

**OTRA BITÁCORA DE LAS ISLAS**

Another logbook of de islands / 45

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

47

**DEJARSE VER**

Show your face / 49

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

51

**TESTIMONIO VISUAL DE LA MEMORIA**

Visual testimony of memory / 52

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

54

**CASAS DEL CARIBE EN UNA VISIÓN DE ANTICUARIO**

Caribbean houses in the eye of an antique lover / 56

**ALINA OCHOA ALOMÁ** (Cuba) Arquitecta. Especialista en Conservación del Patrimonio Cultural, Plan Maestro, OHCH / [aocchoa@planmaestro.ohc.cu](mailto:aocchoa@planmaestro.ohc.cu)

62

**EL ARTE Y LA VIDA EN EL TIEMPO DE UN VIAJE: LA OBRA RECIENTE DE HILDAMARÍA**

Art and Life a journey timeframe: Hildamaria's most recent work

**YOLANDA WOOD** (Cuba) Profesora. Doctora en Ciencias del Arte y crítica de arte / [venus@cubarte.cult.cu](mailto:venus@cubarte.cult.cu)

68

**LA AUTONOMÍA: MÁRGENES Y VISIBILIDAD**

Autonomy: margins and visibility

**FÉLIX SUAZO** (Cuba) Artista, curador y crítico de arte / [felix.suazo@gmail.com](mailto:felix.suazo@gmail.com)

75

**FABELO Y LA CAJA DE PANDORA**

Fabelo and the Pandora's Box

**PÍTER ORTEGA NÚÑEZ** (Cuba) Curador y crítico de arte / [piter.ortega@yahoo.es](mailto:piter.ortega@yahoo.es)

la caricatura / the caricature

80

**GUILLO**

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





Antes / Before

entjuanarte rEVOLUCIONa

arte sociológico / sociological art

CECILIA OCHOA





Intervención de Foy Jiménez (después) / Intervention by Foy Jimenez (after)

EL ARTE SOCIOLÓGICO ES AQUEL QUE, SIN SER EXHIBIDO bajo las luces imponentes de un museo o una galería, se integra a los espacios y situaciones cotidianas para influir en su realidad y transformarla. Es una tendencia que ha ido ganando terreno desde la década de 1960 y que continúa siendo de gran relevancia en nuestra sociedad. Su poder radica en funcionar como un efectivo dinamizador de la relación entre la obra y el espectador. Renovando los sentidos de la oferta cultural, el arte sociológico hace uso de la dimensión urbana como membrana social incitando el acercamiento a las artes dentro de la dinámica cotidiana, al apropiarse de espacios de tránsito y uso común.

Es un arte que, ante todo, busca hacerse público y es creado por artistas que deciden salir de los museos y espacios reconocidos de exposición (lugares que pudieran parecer excluyentes; recordemos que un alto porcentaje de la población percibe los museos y galerías como terrenos ajenos, hostiles y extraños a su forma de vida) para integrarse al espacio urbano, confrontando de esta forma su producción artística con las condiciones arquitectónicas y sociales que construyen el contexto. Los espacios en los que se inserta

SOCIOLOGICAL ART IS THE ONE THAT WITHOUT BEING exhibited under the imposing lights of a museum or a gallery becomes part of spaces and daily life situations to influence and transform reality. This is a trend that has been gaining ground since the 1960s and continues to be a great revelation in our society. Its power lies on the capacity to act as a triggering element in the relation between the work of art and the viewer. Renewing the senses of cultural supply, sociological art uses the urban setting as a social membrane encouraging a closer look to arts within daily life dynamics by seizing transit spaces and areas for common use.

This kind of art seeks, above all, to become public and is created by artists who decide to leave museums and exhibiting spaces (places that could be regarded as exclusive; let us remember that a high number of people see museums and galleries as foreign, hostile places totally alien to them) to be part of the urban space, matching their artistic works with the architectural and social conditions making up the context. The spaces on which artists interested in generating works of sociological nature fit into are usually a challenge to them as





el trabajo de los artistas interesados en generar obras de carácter sociológico suelen ser un reto en tanto les obligan a exponer su obra al contacto heterogéneo de públicos urbanos. Situación que genera en los habitantes de una ciudad una actitud de disposición obligada, alertando en ellos de forma natural e inesperada el placer de detenerse a percibir, disfrutar y pensar en la posibilidad de abrir su experiencia diaria a nuevos horizontes.

El arte sociológico no sólo incita en nosotros un estado de reflexión como seres humanos –en tanto seres dispuestos a generar espacios de integración social–, sino que potencia el nivel de vida de nuestras ciudades al influir en las áreas de educación, imagen y desarrollo. Su presencia activa en la ciudad es capaz de generar una conciencia creativa co-

munitaria, que nos exige competencias y habilidades diferentes a las implicadas en el transitar de contextos grises y homogéneos comunes en el entorno urbano.

Toda manifestación o intervención artística nace y se proyecta desde la existencia de una necesidad cultural a la que se ha de responder. Tal es el caso de la Avenida Revolución, la más antigua de Tijuana, BC (la frontera más transitada del mundo) –germen de la actividad turística y del nacimiento de la ciudad en la década de 1920. A raíz de la más reciente crisis económica y política que hoy aqueja al mundo, la Avenida Revolución ha caído en un estado más allá del abandono. Su vitalidad entumecida ante la falta de turismo, comercio e inversión estaba urgida de vivir una verdadera intervención encauzada por proyectos ar-

tísticos. Necesitaba el empuje de una transformación que redireccionara su andar y reconfigurara su sentido; la mejor manera de lograrlo sería hacer visibles los valores de sus ciudadanos con propuestas de rango estético e identitario.

Respondiendo a la urgencia de estos intereses, el proyecto *entijuanarte rEVOLUCIONa* se llevó a cabo en la ciudad a inicios del mes de octubre 2010 bajo la curaduría de Olga Margarita Dávila, quien, con intensidad creativa y a través de distintas propuestas artísticas, buscó absorber el pasado sobre las huellas de las muchas historias que comporta la Avenida Revolución. Su consigna: revivirlas como expresión de un presente promisorio. Siendo éste un momento imperioso para hacer trascender los orígenes mismos de la ciudad más allá de permanecer atrincherada como





Intervención de Luis Carrera Maul (Antes / después) / Intervention by Luis Carrera Maul (Before /after)

they have to expose their work to heterogeneous contact with urban publics. Such situation generates an undeniable attitude of willingness in the inhabitants of the city, awaking in them, in a natural and unexpected manner, the pleasure to take a time to see, enjoy and consider the possibility of opening their daily lives to new horizons.

Sociological art provokes in us not only a state of reflection as human beings—as we are beings open to generating spaces for social integration—, but boosts living standards of our cities due to its positive impact on education, image and development. Its active presence in the city can generate a community-based creative awareness requiring different competence and skills for the transformation of gray and homogeneous public urban contexts.

Every artistic expression or intervention is born and projected in response to a cultural need. Such is the case of Revolucion Avenue, the oldest avenue of the city of Tijuana, BC (the busiest border of the world)—seed of tourist activity and the emergence of the city in the 1920s. As a result of the most recent world economic and political crisis, Revolucion Avenue has fallen into a state of deep abandonment. With its vitality faded due to the drop in tourism, trade and investments, the avenue was crying out for a true intervention by artistic projects. Its forgotten present needed to be excelled by an enthusiastic transformation capable of reorienting its path and reconfiguring its purpose; the best way to achieve that goal was by making the values of its citizens visible through aesthetic and identity enhancing proposals.

Responding to the urgency of those interests, the *entijuanarte* *REVOLUCIONA* project was carried out in the city of Tijuana at the beginning of October 2010 under the curatorship of Olga Margarita Davila, who, with creative intensity and through different artistic proposals, wanted to absorb the past from the traces left by the many stories making up Revolucion Avenue. Her slogan: revive them as an expression of a promising present.

Being this one a decisive moment to make the origins of the city transcend so it stopped being permanently entrenched as the “servant the northern neighbors,” (serving alcohol in times of prohibition; sex in times of the Vietnam and other wars). Tijuana deserves to believe in its present as a bearer of a revolutionized future. Activating the





la “servidora de los vecinos del norte” (de alcohol en tiempos de prohibición; de sexo en tiempos de Vietnam y otras guerras). Tijuana merece creer en su presente como portador de un destino revolucionado. Accionar la ciudad implica impulsar su transformación social a partir de iniciativas artísticas. Casos conocidos de exitosas empresas similares existen en Latinoamérica, en las ciudades de Medellín y Bogotá –ambas, partícipes de altos índices de violencia– ejemplos hoy del potencial que albergan los procesos culturales como motores de la reconstrucción de confianza civil y seguridad social. Otro caso ampliamente reconocido sucedió durante la integración de Berlín Oriental y Occidental tras la caída del muro, en el ejercicio comprometido de activación de proyectos artísticos como procesos de cohesión social.

*entijuanarte 2010* enfrentó las exigencias del momento y contexto presente y se obligó a emerger de modo creativo en medio de una realidad socio-urbana compleja y crítica. Parar enfrentar las exigencias de una ciudad en constante estado de alerta era imperioso que se convocaran diversos discursos a partir de consumos visuales y paradigmas culturales renovados. *entijuanarte reVOLUCIONa* buscó así desestigmatizar la ciudad, impulsándola a dejar de ser “Tijuana, madre de todos los vicios”, para convertirla en una ciudad recuperada por sus ciudadanos a través del arte. En 2006 el periódico, *New York Times* afirmaba que Tijuana era una ciudad “Hip&Hot” por su dinámico escenario artístico; el diario *LA Times* la había ya declarado una “nueva meca del arte” apenas unos años atrás. Revalidando tales aseveraciones mediáticas, *enti-*

*juanarte 2010* decidió perseguir en su sexta emisión la difícil tarea de devolver a Tijuana ese reconocimiento, ese potencial en su capacidad formadora de creadores y público de alto nivel.

*entijuanarte reVOLUCIONa* convocó la intervención artística de 22 fachadas de edificios semi-abandonados en la Avenida Revolución y una socio-antropológica en sitio. La decisión de intervenir en el espacio público de una zona comercial-turística que hoy se encuentra en declive, buscó señalar su diferencia de uso entre ciudadanos y visitantes e impulsar la transición vocacional del centro de la ciudad.

Para lograr la consolidación del proceso de sensibilización a las intervenciones artísticas en la vía pública fueron convocados artistas y colectivos de destacadas





Intervención de Fidel Figueroa (Antes / después) / Intervention by Fidel Figueroa (Before /after)

city meant sparking off a social transformation based on artistic initiatives. Cases of similar successful enterprises were seen in Latin America. Medellín and Bogotá, Colombia –both showing high violence rates– are examples today of the power of cultural processes as driving forces in the reconstruction of civil confidence and social security. Another widely known case was the committed activation of artistic projects as processes for social cohesion during the integration of East and West Berlin after the fall of the Berlin Wall.

*entijuanarte 2010* faced the demands of the context at the moment forcing it to come out in a creative way amid a complex and critical social and urban situation. To meet the demands of a city under constant state of alert it

was required to put together different expressions arising from new visual consumptions and renewed cultural patterns. *entijuanarte REVOLUCIONa* tried, thus, to remove the stigma of the city so that it stop being “Tijuana –mother of all vices”–, to turn into a city recovered by its citizens through art. In 2006 the New York Times labeled Tijuana as a “Hip&Hot” city for its dynamic artistic scenario; The Times had already described it as a “new Mecca for Art” barely a few years earlier. Revalidating such media statements, *entijuanarte 2010* set for its 6<sup>th</sup> edition the difficult task of returning to Tijuana its acknowledgment and potential to produce artists and cultural audience of high level.

*entijuanarte REVOLUCIONa* announced the artistic intervention of 22 facades of

semi-abandoned buildings along Revolution and social-anthropological one on site. The decision of making the interventions on public spaces of a declining commercial and tourist area seeks to mark the difference of use between locals and visitors and to give a boost to the vocational transition of the center of the city.

To consolidate the process of raising awareness on the artistic interventions on the Avenue, well-known national and international artists and groups from Tijuana –host city–; Zacatecas –guest state–; neighboring cities of the south of California, U.S.; Oaxaca, Monterrey, Federal District and San Luis Potosí –friend cities were summoned; also teams of architecture, visual arts and design students were called for. A total of 60 plastics arts

trayectorias nacionales e internacionales, con sólida presencia nacional: originarios de Tijuana –ciudad anfitriona–; de Zacatecas –Estado invitado–; de ciudades vecinas del sur de California, EE.UU.; de Oaxaca, Monterrey, Distrito Federal y San Luis Potosí –ciudades amigas; así como diversos equipos de estudiantes de arquitectura, artes visuales y diseño. En total participaron cerca de 60 profesionales de las artes plásticas y el diseño de la UABC y CUT Universidad.

Los artistas y proyectos que hicieron de *entijuanarte rEVOLUCIONa* una realidad tangible fueron: Fidel Figueroa, Luis Carrera-Maul, Colectivo La Piztola, Charles Glaubitz, Pablo Llana, Foi Jiménez, Rubén Gutiérrez Garza, Jesús Ramos, Helio Montiel, Alfredo Gutiérrez, Vero Glezqui, Vanessa García Lembo, Said Dokins, Colectivo HEM, Miguel Ángel Iñiguez, Bárbara Cruz, Luis Manuel Serrano, Elba Roadhs, Oslын Whizar, Reacciona Tijuana, Equipo entijuanarte rEVOLUCIONa.

### SELECCIÓN DESCRIPTIVA DE SEIS PROYECTOS

**Alfredo Gutiérrez / Tijuana:** La propuesta de este joven artista consistió en darle rostro a la mítica “Tía Juana”. En la mitología que ronda al nombre de Tijuana hay varias historias, una de ellas explica que el nombre de la ciudad se debe a la contracción de la palabra Tía-Juana –en referencia a una ranchería que existía en la primera mitad del siglo XIX en esta región de la cuenca del pacífico. En la intervención de Alfredo Gutiérrez sobre la cortina metálica y fachada del establecimiento “Monte Albán Curios”, el artista se inspiró en los colores, letras y formas del contexto para recrearlo y ofrecer al local una nueva piel.

**Pablo Llana / Tijuana:** La propuesta de Pablo Llana, artista tijuanense, atiende con ironía y sentido del humor la importancia del cuidado de sí mismo como premisa de existencia y negociación urbana. Dada la condición de Tijuana como ciudad extrema no sólo geográficamente, sino espacio de permisibilidad radical que le ha asignado en herencia una “leyenda negra”, Pablo Llana re-

toma la figura del villano de la última película de Batman como pretexto para representar la dualidad de la ciudad. La estimulación extrema a través de los excesos y el vicio, así como la ecuanimidad que ha de buscarse a través del amor propio son los dos polos que el artista plantea. Condición dual que se activa al detenerse en una “carita feliz” pintada en el piso de la acera y que dice “Usted está aquí”, punto idóneo para observar las dos cortinas intervenidas.

**Luis Carrera-Maul / Zacatecas:** La intervención de Luis Carrera-Maul, artista zacatecano, propone un momento de frescura en el agitado transcurrir de la Avenida Revolución. Ante la estridente energía que aún inunda esta parte de la ciudad (mezcla de música en alto volumen proveniente de bares y locales comerciales; juegos de volúmenes y estilos eclécticos de las construcciones; anuncios, mantas y todo tipo de letreros coloridos y luminosos) su propuesta nos invita a entrar en un espacio de silencio y tranquilidad. El mensaje de Carrera-Maul es fundamental, no sólo para la avenida sino de manera general para los tiempos actuales de tensión económica y social: “ARTE ES NATURALEZA”.

**Foi Jiménez / Tijuana:** La intervención de Foi Jiménez, artista originario de Tijuana, es un gran mural sobre uno de los locales ubicados en esquina en la Avenida Revolución. La propuesta narrativa de su intervención pictórico-urbana busca crear nuevos mitos para la ciudad, que literalmente germinen desde su antigua/nueva calle principal. El artista propone en su obra la emergencia de seres fantásticos que habitarán una nueva Tijuana: seres-planta. La

naturaleza en una sociedad que renace luego de un turbulento pasado.

**Colectivo La Piztola (Roberto, Rosario, Yankel) / Oaxaca:** La propuesta del Colectivo La Piztola nos invita a reflexionar sobre lo que hay que “limpiar” y sanear en el entorno colectivo. La Piztola nos incita a identificar cuáles son nuestros íconos, esos emblemas que nos representan; aquellos elementos que nos hacen decir: “Esto es Tijuana”. Los artistas afirman: “Nosotros estamos con ustedes y nos unimos a su causa”. Esta comunión la buscaron mediante puntos de conexión entre Tijuana y Oaxaca, y el más significativo hallazgo-en-comunión, fue la música; específicamente el uso del acordeón. Avanzando por todo el territorio nacional, el colectivo afirma que el acordeón es el punto de encuentro entre pueblos y regiones aparentemente distantes.

**Fidel Figueroa / Ciudad de México:** Proponiendo una intervención integral al edificio que ocupa el cruce de la Avenida Revolución y la Calle 6ta., la propuesta de Fidel Figueroa es un contundente enunciado para regenerar la ingeniería de la avenida. Al tomar el rastro de las circulaciones de automóviles y transeúntes como principio gráfico y denotarlo en color verde –tonalidad frecuentemente asociada a lo natural y el bienestar–, el artista involucra a todas las personas, locales y extranjeras, que han transitado por este espacio para transformarlos en materia artística. Su acción alude de lleno a los intereses primordiales del proyecto *entijuanarte rEVOLUCIONa*: ser una apuesta por dignificar, recuperar y apoyar la creatividad y las búsquedas artísticas como medio para encontrar nuevos rumbos ciudadanos en esta avenida.

*entijuanarte rEVOLUCIONa*

Curadora / Curator **Olga Margarita Dávila**

Coordinación / Coordination **Luis Garzón Masabó, Gabriela Posada**

Operación / Operation **Edgar Montiel**

Dirección artística / Art Direction **Cecilia Ochoa**

Dirección general / General Direction **Julio Rodríguez**



*entijuanarte rEVOLUCIONa* no hubiera sido posible sin el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Comité de Turismo y Convenciones de Tijuana / *entijuanarte rEVOLUCIONa* would not have been possible with the support of the National Council for Culture and Arts and the Tourism and Convention Committee of Tijuana.

Galería fotográfica / Picture Gallery [www.entijuanarte.org](http://www.entijuanarte.org)

and design specialists from UABC and CUT University participated.

The artists and projects that made *entijuanarte rEVOLUCIONa* a reality were: Fidel Figueroa, Luis Carrera-Maul, La Piztola Collective, Charles Glaubitz, Pablo Llana, Foi Jimenez, Ruben Gutierrez Garza, Jesus Ramos, Helio Montiel, Alfredo Gutierrez, Vero Glezqui, Vanessa Garcia Lembo, Said Dokins, HEM Collective, Miguel Angel Iñiguez, Barbara Cruz, Luis Manuel Serrano, Elba Roadhs, Osllyn Whizar, Reacciona Tijuana, team of *entijuanarte rEVOLUCIONa*.

#### DESCRIPTIVE SELECTION OF SIX PROJECTS

**Alfredo Gutierrez / Tijuana:** The proposal of this young artist consisted in giving a face to the mystical “Aunt Juana” (*Tía Juana*). There are many stories in the mythology around the origins of the name of Tijuana, one of them says the name of the city is a contraction of the words *Tía-Juana* –in reference to a dairy that existed back in the first half of the 19<sup>th</sup> century in this region of the pacific coast. In his intervention on the metallic curtain and façade of the Monte Alban Curios facility, Alfredo Gutierrez was inspired by the colors, scripts and forms of the context to offer a new “skin” to the place.

**Pablo Llana / Tijuana:** Tijuana-born Pablo Llana’s project deals in an ironic and humorous manner with the importance of self-care as a premise for existence and urban negotiation. Given Tijuana’s condition of being an extreme city not only geographically speaking but also as a space of radical permissibility inherited from a “black

legend,” Pablo Llana retakes the figure of the evil character in the latest Batman movie as a pretext to represent the duality of the city. Extreme stimulation through excesses and vices, as well as the equanimity that should be searched through self-esteem are the two opposite sides described by the artist. This dual condition is activated as people stop by the “happy face” painted on the sidewalk with a sign that reads: “You are here,” in the right spot from where they can see the intervened curtains.

**Luis Carrera-Maul / Zacatecas:** Luis Carrera-Maul’s intervention proposes a moment of calm in the busy Revolution Avenue. Amid the noisy energy that still flood this part of the city (mixture of loud music coming from bars and shops, a set of eclectic buildings of different volumes; advertisement posters, blankets and all sorts of colorful and illuminated signs) Carrera-Maul invites us to walk into a quiet place. His message is vital, not only to the avenue in which it has a direct impact, but in general to current times of economic and social tension: “ART IS NATURE.”

**Foi Jimenez / Tijuana:** Tijuana-born Foi Jimenez’s intervention is a big mural on top of one of the facilitated located on a corner on Revolution Avenue. The narrative proposal of his pictorial-urban intervention seeks to give rise to new myths for the city; myths can blossom from its ancient/new main street. The artist presents in his work the emergence of fantastic beings that will live in a new Tijuana: plant-beings. Jimenez presents values of nature as new principles of an

incipient society as a rebirth from a troubled past.

**Group La Piztola (Roberto, Rosario, Yankel) / Oaxaca:** La Piztola’s proposal invites us to reflect on what needs to be “cleaned up” and reorganized in the collective environment. La Piztola encourages us to identify our icons, the emblems representing us; those elements that make us say: “This is Tijuana.” The artists say: “We are with you and we join you in your cause.” This bond was built by finding points of connection between Tijuana and Oaxaca, being music the most significant shared finding; specifically the use of the accordion. Spread across the nation, the group states that according music is the common point between peoples and regions that are apparently distant from each other.

**Fidel Figueroa / Mexico City:** Putting forward a comprehensive intervention of the building on the corner of Revolution Avenue and 6<sup>th</sup> Street, Fidel Figueroa’s project is a firm idea to regenerate the avenue’s structure. By taking the trail left by cars and passersby as graphic principle and painting it in green –a color usually associated to nature and wellbeing–, the artist have all local and foreign people who have ever walked in that area involved transforming them into artistic matter. His action fully refers to the main interests of *entijuanarte rEVOLUCIONa*: being a bet to dignify, recover and support creativity and artistic quests as means to find new citizen paths in this avenue.

**Hace algunos años, mientras leía un periódico** junto al café de la mañana, me llamó la atención una noticia en la sección de deportes de uno de los mayores diarios de Brasil: “Metrópoli asusta a cazador de jacaré”.\* Se trataba del viaje de Edielson –un indio Karinu, nacido en la frontera de Brasil con Guyana Francesa– que no había viajado nunca en avión, ni pisado una ciudad grande. Había ido a visitar la ciudad más populosa de América Latina para tomar parte de un juego de fútbol de su equipo contra un equipo local.

¿Y qué tiene que ver el diseño con eso? Que en el diseño se manifiesta nuestra identidad, nuestra historia, y ese hecho ilustra muy bien cuán diversa y pluricultural es la sociedad brasileña.

Somos la mayor economía de América Latina, tenemos una extensión territorial de 8 511 965 km<sup>2</sup>, aproximadamente 7 000 km de línea costera, una población de casi 200 millones de habitantes, y una gran pluralidad étnico-cultural. A diferencia de algunos países

\* Se refiere a la ciudad de São Paulo, y el animal es una especie de cocodrilo.

donde existe mucha diversidad cultural pero poca permeabilidad, nos mezclamos, de manera que el eclecticismo religioso, el hibridismo, hacen una parte de nuestras vidas, dando lugar a una fusión interesante e inclasificable. En mi opinión, la mezcla es una clave de éxito en el mundo contemporáneo porque incluye la transculturalidad.

El diseño, como postulado de la industrialización y de la racionalización productiva, tiene sus raíces en la Europa de los años 30 del siglo pasado, específicamente en la Bauhaus, y después en la Hochschule für Gestaltung Ulm, de donde salieron los principales diseñadores que trajeron la enseñanza del diseño a América del Sur. Hoy se discute que los principios del diseño moderno, la disciplina en tanto ciencia y todo el conocimiento subyacente para su ejercicio práctico –como geometría, tipografía, etc.– se perderán en favor de un esteticismo americanizado (la famosa polémica diseño x *styling*).

En la década de 1960, época de inauguración de Brasilia y de un entusiasmo por el desarrollo económico, hubo dis-

tintos grupos de artistas y diseñadores a la búsqueda de una identidad brasileña como premisa importante en la práctica del diseño gráfico, tales son los casos de Aloísio Magalhães, Geraldo de Barros, Rubem Martins, Alexandre Wollner, entre otros. Fue un momento de prosperidad económica, con reflejos en el diseño, la arquitectura y el arte en general.

Le siguió un período negro, sin perspectivas, y fuimos invadidos, hasta hace pocos años, por un complejo de inferioridad que nos hacía imitar lo que venía de los Estados Unidos o de Europa. Ganamos autoestima pero seguimos buscando, en este mar de diversidad cultural, posibilidades propias y particulares, expresiones de lo genuinamente nuestro, apropiándonos de bienes intangibles propios para construir nuestras riquezas.

Las imágenes de este artículo son una muestra pequeña de proyectos de identidad visual de los últimos cuatro años, ejemplos que intentan ilustrar algo de la diversidad del diseño gráfico brasileño, en busca hoy de su emancipación y de su expresión plural.

## RUTH KLOTZEL ¿crisis de identidad?

### Identidad visual de la Compañía de Danza de São Paulo

Visual identity of the Sao Paulo Dance Company

Vicente Gil; (colaboración de / Collaboration with) / Nasha Gil

El objetivo era caracterizar el movimiento de la danza. La intención de evitar la monotonía en el proyecto llevó a la utilización de infinitas variaciones, de modo que la manipulación de los elementos que componen la marca consiga una gran riqueza de posibilidades. Para facilitar el uso por parte del cliente se desarrolló un extenso manual de identidad con cerca de un centenar de versiones.

The objective was a characterization of the dance movement.

The intention of preventing the project from falling into humdrum led to the use of countless variations, in a way that the manipulation of the brand's components would render in an assortment of possibilities. In a bid to ease the use by customers, a vast handbook of identity, with nearly a hundred versions, was made.





**Jazz Sinfônica (Symphonic Jazz) / Rico Lins**

Los carteles para los conciertos de jazz de la orquesta sinfónica y sus invitados de música popular llevan impreso en el reverso el programa del espectáculo. La serie de carteles *Jazz + 2006* terminó en exposiciones que, al final de la temporada, exaltaban el trabajo de la orquesta. Se inició en el Museo de la Imagen y el Sonido de São Paulo, itineró luego por Brasil y terminó en La Habana, con un total de 27 carteles.

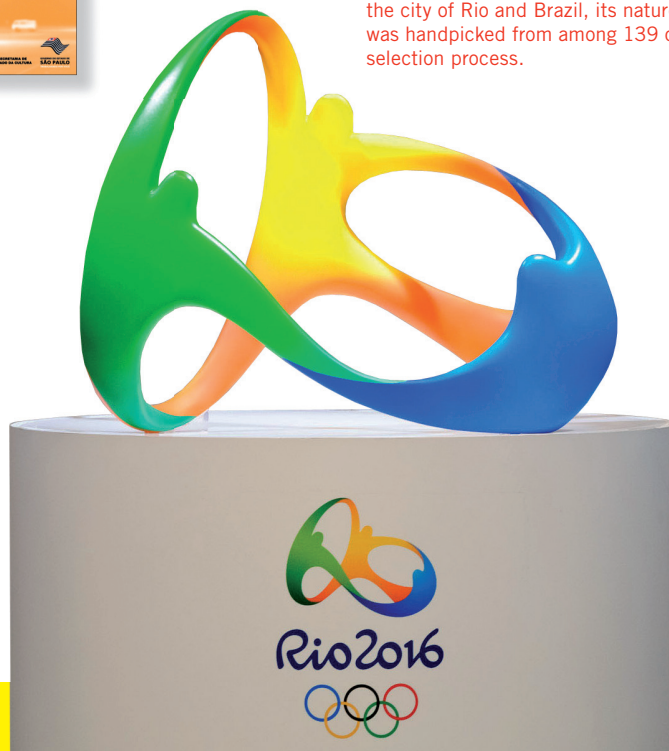
The posters for the jazz concert by the symphonic orchestra and its pop music performing guests feature the show's program on the reverse. The *Jazz + 2006* poster series came to a close with exhibits that, at the end of the season, extolled the orchestra's work. It kicked off at the Museum of Image and Sound in Sao Paolo, then traveled all across Brazil and ended up in Havana with a grand total of 27 posters.



**Marca de los Juegos Olímpicos Río, 2016 (Brand of the 2016 Olympic Games in Rio) / Equipo Tátil. Estudios de Río de Janeiro y de São Paulo**

Esta marca tridimensional será una de las de mayor visibilidad mundial en los próximos seis años. Lleva la firma de Tátil, una empresa brasileña de consultoría estratégica y gestión de marcas, que usa el *branding* y el diseño para crear conexiones sostenibles entre las personas y las marcas. Fruto de un proceso creativo y de colaboración de casi dos meses, y que reunió en un gran equipo multidisciplinario de los estudios de Río y de São Paulo, la marca Río 2016 traduce el espíritu olímpico y sus atletas, la ciudad de Río de Janeiro y Brasil, su naturaleza, sentimientos y aspiraciones. La creación de Tátil fue seleccionada entre 139 aspirantes que se inscribieron, en un proceso de evaluación muy riguroso.

This 3D brand will be one of the most visible tokens worldwide over the next six years. It's signed by Tátil, a Brazilian brand strategic consulting and management company that relies on branding and design to come up with sustainable connections between people and brands. The fruit of a two-month creative and collaboration effort that gathered a huge multidisciplinary team from Rio and Sao Paulo studios, the Rio 2016 brand conveys the spirit of the Olympics and its athletes, the city of Rio and Brazil, its nature, feelings and aspirations. The Tátil creation was handpicked from among 139 contesting logos that signed up for this rigorous selection process.







# Casa da Palavra

## Identidad del Museo Exploratorio de las Ciencias

Identity of the Exploratory Museum of Sciences

Dirección de diseño (Design Director): Kiko Farkas / Máquina Estúdio

Diseño (Design): Thiago Lacaz

El proyecto de basó en la acción de mirar –recurriendo a un conjunto de instrumentos que utilizan ese sentido– como elemento fundamental del descubrimiento exploratorio que propone este museo.

The project was based on the action of looking, banking on a series of instruments that are used in this sense, as the basic element of the exploratory discovery proposed by this museum.



## Identidad visual de la galería de arte Nara Roesler

Visual identity of the Nara Roesler Art Gallery

Dirección de diseño (Design Direction): André Stolarski e Sônia Barreto. Diseño (Design): André Lima

Diseño (Design): André Lima

El principal foco de interés visual de una galería son las obras de sus artistas, pero ellas por sí solas no son capaces de generar una identidad visual. Es preciso analizar siempre las relaciones entre patrimonio artístico e identidad; en el caso de esta galería la noción de sistema visual fue llevada al límite. Usando letras geométricas y módulos cuadrados, se generaron al mismo tiempo monogramas, molduras y diagramas para todas las aplicaciones, desde el sitio web hasta las postales coleccionables.

The main focus of visual interest in any gallery lies in the artists' works, though they can't generate a visual identity all by themselves. It's always important to analyze the relationships between artistic heritage and identity. In the case of this gallery, the notion of the visual system was taken to the limit. By using geometric fonts and square modules, monograms, moulds and diagrams for all the applications were generated, ranging from websites to collectable postcards.



# Identity crisis?

**Identidad visual del Zoológico de Curitiba** (Visual identity of the Curitiba Zoo)

Dirección de arte (Art Director): Sheila Gouveia

Dirección creativa (Creative Director): Marcos Minini

En medio de una reforma estructural en el año 2007, el Zoológico de Curitiba afrontó la necesidad de una nueva identidad gráfica. La aproximación al público infantil direccionó el trabajo hacia un sistema visual que diese la sensación de un espacio alegre y vivo. La solución integró textos e ilustración, modificados según las necesidades de los diversos soportes.

In the midst of a structural overhaul back in 2007, the Curitiba Zoo endured the need of flashing a new graphic identity. The approach to the children directed the work toward a visual system that could convey the feeling of a joyful and living space. The solution pieced together texts and illustrations, modified in line with the needs of the different formats.



**A few years ago while I was reading**

one of the main Brazilian newspapers with a morning cup of coffee, a piece of news in the sports section struck my attention: “Metropolis Spooks Jacare Hunter.”\* It was all about Edielson’s trip –a Karinu aboriginal born on the border between Brazil and French Guyana– who’d never flown on a plane nor walked on the big city before. He’d gone there to visit Latin America’s most populated city to play a soccer game pitting his team against a local squad.

And, what does design have to do with this? That design lays bare our identity, our history; and this particular event illustrates quite well how diverse and many-sided in terms of culture Brazilian society really is.

We are Latin America’s largest economy; we boast a total surface of over 8.5 million square kilometers, approximately 7,000 kilometers of coastlines, a population of nearly 200 million inhabitants and plurality in terms of ethnics and cultures. Unlike some countries where

\* A reference to the city of São Paulo and the animal is some kind of crocodile.

cultural diversity abounds but cultures don’t melt into one another, we do get mixed and the resulting religious eclecticism and hybridism become parts of our daily lives, thus giving way to an interesting and unclassifiable fusion. In my opinion, this blend is the key to success in the contemporary world because it does include culture-crossing.

Design, as a postulate of industrialization and productive rationalization, grew roots in Europe back in the 1930s, specifically in Bauhaus, and later in Hochschule für Gestaltung Ulm, the place that begot all major designers that eventually brought the teaching of design to South America. Today, scholars argue that the principles of modern design, the discipline construed as a science and all the underlying knowledge related to it –geometry, typography and the like– will get lost in favor of Americanized estheticism (the famous controversy between design and styling).

Back in the 1960s –the time when Brasilia was unveiled and enthusiasm for economic development was in full swing–different groups of artists and

designers in search for a Brazilian identity as the main premise in the practice of graphic design popped up. Such boldface names like Aloisio Magalhães, Geraldo de Barros, Rubem Martins, Alexandre Wollner and many others are good cases in point. It was a moment of economic prosperity well reflected in design, architecture and the arts in general.

It was followed, though, by a black period stripped of perspectives in which we were invaded –until not too long ago– by an inferiority complex that made us copycat whatever hailed from the U.S: or Europe. We won our self-esteem back, yet we kept on looking, in this sea of cultural diversity, for possibilities we could call our own, expressions of what is genuinely ours, laying hands on intangible assets to build on our own wealth.

The images in this article are nothing but a sample of visual identity projects over the past four years, examples that illustrate something about the diversity of Brazil’s graphic design that has now embarked on a quest for emancipation and plural expression.

## *Jamaican Art in Cuba, a Pioneer Exhibition of a Movement of Intuitive Artists*

SOMETIMES CERTAIN HISTORICAL AND CULTURAL PROCESSES are preceded by elements, that although do not constitute notable events, allow us to perceive the significance they will achieved shortly after. It's necessary to analyze and evaluate these phenomena when rebuilding the connections and interconnections that have shaped the history of Caribbean art, as well as the time to know the names of those who are behind the great history of the evolution of art in the region. It will be required to link the creative experience with the systems that govern its exhibition and consumption, understanding the artistic production as a complex cultural phenomenon, linked to a given audience and certain political and cultural conditions.

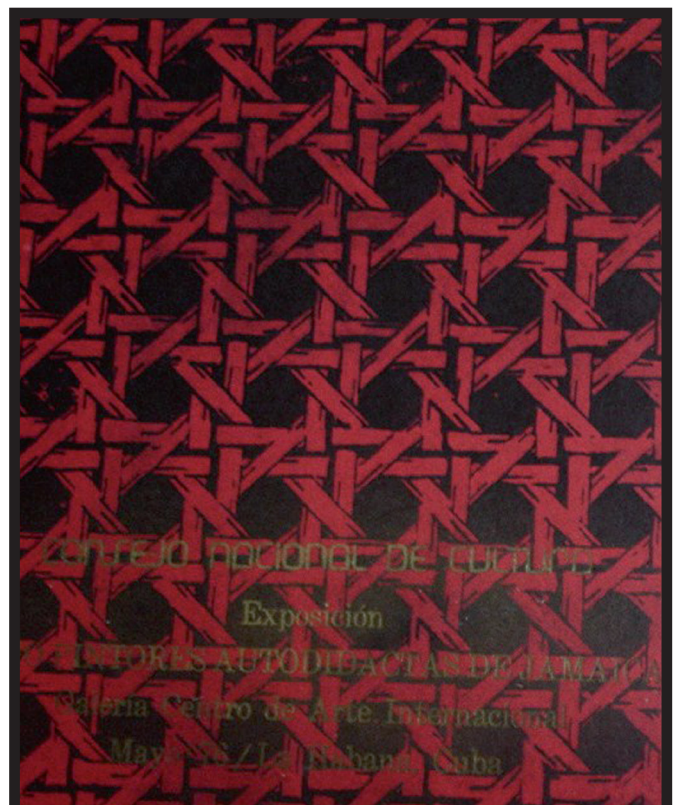
While searching in Jose Veigas files, I found a document, in a box containing the information of the exhibitions in 1976, something that might be considered an example of what I mentioned before. The catalog shows an exhibition that took place in Havana in May. "Eight Self-taught Jamaican Painters" curated by David Boxer. The publication, with a red design, contains several cards in which can be seen a photograph of each artist on one side, and a brief biography on the other. Along with the catalog there are three press releases that are proof of the positive response of the critic. Cino Colina, journalist from Granma newspaper wrote about the exceptional nature of an exhibition that brought together

EN OCASIONES CIERTOS PROCESOS HISTÓRICOS Y CULTURALES vienen precedidos de elementos que, sin constituir un hecho fundacional, un hito; sin anunciarlo podría decirse, permiten entrever la trascendencia que poco después alcanzarán. Analizar y evaluar dichos fenómenos se convierte en necesidad a la hora de reconstruir las conexiones e inco nexiones que han dado forma a la historia del arte caribeño, así como a la hora de conocer los nombres que hay detrás de los grandes relatos del devenir del arte en la región. Igualmente resultará obligado, poner en conexión la experiencia creativa con los sistemas que rigen su exposición y consumo, entendiendo la producción artística como fenómeno cultural complejo, vinculado a una audiencia y a determinados condicionantes político-culturales.

Indagando en el archivo de José Veigas encontré, en la caja correspondiente a exposiciones celebradas en Cuba durante el año 1976, un documento que bien pudiera considerarse ejemplo de lo dicho: el catálogo de una muestra que tuvo lugar en La Habana durante el mes de mayo. *Ocho pintores autodidactas de Jamaica*, curada por David Boxer. La publicación, con un diseño de color rojo, contiene varias cartulinas en las que puede verse una fotografía de cada artista por una cara, y una breve biografía por la otra.

Junto con el catálogo figuran tres notas de prensa que dejan constancia de la favorable acogida de la muestra. En una del periódico *Granma*, el periodista Cino Colina divulga la información, señalando el carácter excepcional de una muestra

Portada del catálogo de la exposición *Pintores autodidactas de Jamaica*, que tuvo lugar en La Habana, en 1976 / Cover of the catalog for the *Jamaica's Self-Taught Painters*, exhibit held in Havana in 1976







CARLOS GARRIDO CASTELLANO

# arte jamaicano en Cuba

MUESTRA PRECURSORA DEL  
MOVIMIENTO DE ARTISTAS INTUITIVOS

EVERALD BROWN / Imagen reproducida en el catálogo de la exposición  
*Pintores autodidactas de Jamaica* / Image reproduced in the catalog for the  
*Jamaica's Self-Taught Painters* exhibit

que reunía 39 obras de ocho artistas jamaicanos, al tiempo que citaba palabras significativas de Boxer, quien un año antes había sido nombrado director de la joven National Gallery of Jamaica –la institución fue fundada en 1972 a partir de las iniciativas del Institute of Jamaica– en las que aquél señalaba que la exhibición de la obra de artistas primitivos constituía un hecho de interés, al haberse consagrado la Revolución Cubana al desarrollo de las masas. Junto a la nota de Colina, un breve recorte a cargo del Consejo Nacional de Cultura contiene la noticia del aplazamiento de la inauguración, algo que corroboraba la carta de invitación incluida en la misma carpeta. Finalmente, un texto más extenso, de tres páginas y media, da cuenta del significado del arte intuitivo, y profundiza en la obra de cada uno de los artistas.

39 works from eight Jamaican artists, while quoting Boxer's words, who a year earlier was appointed director of the Young National Gallery of Jamaica, founded in 1972, saying that the exhibition of the work of primitive artists was an interesting fact, due to the fact that the Cuban Revolution devoted to the development of the people. Along with Colina's note, a small note issued by the National Council of Culture announcing the postponement of the inauguration, which corroborated the invitation letter included in the same folder. Finally, a longer text, three and a half pages, shows the significance of intuitive art, and deepens into the work of each one of the artists.

Far from building an isolated fact, there is a curiosity; the exhibition and its catalog became points of reference to

Lejos de constituir un hecho aislado, una curiosidad, la exposición y su catálogo se convertían en puntos referenciales para entender una parte harto significativa del devenir artístico de la región caribeña. En una fecha que bien pudiera considerarse temprana, y en un contexto que bien pudiera considerarse inusual, la muestra actuó como catalizador de un proceso que concentraría elementos de la relación entre el artista y el museo, la educación artística, la función curatorial, o entre los discursos artísticos y la coyuntura histórica y social de la región.

Varios hechos, en efecto, resultan más que significativos al afrontar el análisis de lo que supuso la exposición. En primer lugar, refleja el impacto cultural del gobierno de Michael Manley y su voluntad de llevar al ámbito de las relaciones exteriores jamaicanas la agenda social que centraría su política. Las palabras de Boxer hablan, pues, de una cercanía entre el gobierno revolucionario cubano y el jamaicano, algo que se plasmaría en el ámbito diplomático, pero también en el cultural. *Ocho artistas autodidactas jamaicanos* era la contraparte de una exposición de arte cubano celebrada en Jamaica poco tiempo antes y, de esta forma, se convertía en hito para las relaciones culturales entre ambos países.<sup>1</sup>

En segundo lugar, resulta obligado reflexionar sobre lo que supuso la muestra cubana en relación con la realizada en Jamaica tres años después, en agosto de 1979 (*The Intuitive Eye*), también curada por Boxer, y que sentaría las bases en la construcción de la genealogía del arte jamaicano. *The Intuitive Eye*, al tiempo que proponía una nueva mirada sobre el arte llamado “primitivo” aplicable a todo el territorio caribeño, se presentaba como una apuesta del propio Boxer por reivindicar una parcela del arte jamaicano que había quedado en segundo plano frente a la tradición académica seguidora de las premisas establecidas durante el gobierno inglés de la isla. El arte “primitivo” pasaba a considerarse no sólo uno entre otros caminos en la historia del arte nacional, sino que se asimilaba –mediante los valores que contenía–, a la cultura nacional. Como consecuencia de ello, a partir de 1979 –quizá sería justo señalar la fecha de 1976 y la celebración de la exposición cubana en Jamaica como referente anterior– lo intuitivo entraba a formar parte del canon artístico nacional en un proceso no exento de ciertas contradicciones. En palabras de Veerle Poupeye:

The notion of Intuitive art is therefore best understood as a canon that holds a special and highly contested position in the broader artistic and cultural canons that are being negotiated in Jamaica and not just as a politically correct synonym for Primitive, Naïve, or Outsider. [...] The status of the Intuitive artists thus remains ambivalent, lo-

<sup>1</sup> La exposición tiene su precedente en una muestra de pintura exhibida en la Sociedad Lyceum de La Habana, en noviembre de 1952.

cated in a no-man’s land between high and low culture, in which they are not empowered to take control of their representation which remains dependent on the artistic establishment.<sup>2</sup>

Sea como fuere, en el arte intuitivo –concepto que sustituiría a los de arte primitivo, arte ingenuo o arte naïf– se encontrarían algunos de los valores que representarían la cultura nacional jamaicana: la fuerza del cristianismo y del rastafarianismo, la impronta de las revueltas que conducirían a la independencia de la isla, el pan-africanismo o la importancia de la autenticidad y la búsqueda personal como factores creativos. Esa relación entre la historia jamaicana y los procesos creativos que surgen en el país, objeto recientemente de una abundante reflexión crítica,<sup>3</sup> ha de ser tenida en cuenta al concebir lo que supuso el fenómeno de los intuitivos. Ahora bien; ya desde un primer momento la definición de qué es un artista intuitivo se presenta problemática. Un artista intuitivo será el que carezca del lastre de una formación artística, el que sea autodidacta. El concepto, sin embargo, va mucho más allá, al incluir una fuerte carga ideológica:

These artists paint, or sculpt, intuitively. They are not guided by fashion. Their vision is pure and sincere, untarnished by art theories and philosophies, principles and movements. They are for the most part, self-taught. Their visions (and many are true visionaries) as released through paint or wood, are unmediated expressions of their individual relationships with the world around them –and the worlds within. Some of them– Kapo, Everaldo Brown, William Joseph in particular –reveal as well a capacity for reaching into the depths of the subconscious to rekindle century old traditions, and to pluck out images as elemental and vital as those of their African fathers.<sup>4</sup>

Desde el primer momento, así, existe en el análisis y la exposición del arte Intuitivo un interés por vincular dicha manifestación con una consideración positiva, con una imagen que superara la del artista primitivo. Podría decirse, incluso, que el arte intuitivo nace, al menos como movimiento, asociado a la necesidad de definir lo que es un artista intuitivo, así como a la

<sup>2</sup> Veerle Poupeye (2007): “Intuitive Art as Canon”, en *Small Axe*, 24, pp. 79-80.

<sup>3</sup> Así, aludiendo a perspectivas y contextos diversos, autores como Petrina Dacres, Andrea Douglas, Annie Paul, Kim Robinson o Veerle Poupeye han teorizado al respecto, abordando el análisis del arte público, del sistema institucional, del fenómeno editorial o de la crítica. Véase al respecto David Boxer y Veerle Poupeye (1998): *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers; Petrina Dacres (2009): “But Bogle Was a Bold Man: Vision, History, and Power for a New Jamaica”, en *Small Axe*, 28, pp. 112-134; Petrina Dacres (2004): “Monument and Meaning”, *Small Axe*, 16, pp. 137-153; Andrea N. Douglas (2004): “Facing the Nation: Art History and Art Criticism in the Jamaican Context”, en *Small Axe* 8 (2), 49-60; Kim Robinson (1991): “New Art Galleries”, en *Jamaica Journal*, 24 (1), pp. 38-49; Annie Paul (1997): “Pirates or Parrots? A Critical Perspective on the Visual Arts in Jamaica”, en *Small Axe* 1, 49-65; Veerle Poupeye: (1992) “Voix et visions: les arts plastiques en Jamaïque”, en Pierre Bocquet (Ed.) *1492-1992. Un nouveau regard sur les Caraïbes*, París, Creolarts, pp. 109-120.

<sup>4</sup> David Boxer (1979): *The Intuitive Eye*, National Gallery of Jamaica, Kingston, p. 2.



understand a significant part of the future of the art in the Caribbean region. In a date, that may be considered early, in a context that may be considered unusual, the exhibition became a turning point of a process that concentrated the elements of the relation between the artist and the museum, the artistic education, the function of the curators, or between the artistic discourse and the historic and social opportunities of the region.

In fact, some events have more significance at the time of facing the analysis made to the exhibition. In first place, reflexes the cultural impact of Michael Manley's government and his will to take his social agenda to the Jamaican foreign relations level. Boxer's word talk about a close relation between the Cuban revolutionary government and the Jamaican one, in the diplomatic and the cultural fields. "Eight Self-taught Jamaican Painters" was the counterpart of the Cuban art exhibition that took place in Jamaica earlier, which represented a milestone in the cultural relations between both countries.<sup>1</sup>

Secondly it is obligatory to reflect about the exhibition presented in Jamaica, three years after, in August 1979, "The Intuitive Eye", also cured by Boxer. It paved the way to the construction of the Jamaican art. "The Intuitive Eye", proposed a new idea to the art called "primitive", applied to all the Caribbean area, and at the same time represented a Boxer's proposal to claim for a part of the Jamaican art that was pushed to the background. The "primitive" art not only began to be considered part of the history of national art, but to the national culture due to its values. From 1979 the intuitive began to be part of the national artistic cannon in a process that was not free from certain contradictions. Quoting Veerle Poupeye:<sup>2</sup>

The notion of Intuitive art is therefore best understood as a canon that holds a special and highly contested position in the broader artistic and cultural canons that are being negotiated in Jamaica and not just as a politically correct synonym for Primitive, Naïve, or Outsider. [...] The status of the Intuitive artists thus remains ambivalent, located in a no-man's land between high and low culture, in which they are not empowered to take control of their representation which remains dependent on the artistic establishment.<sup>3</sup>

However, in the intuitive art, a concept that substituted "primitive art" or "naive art", would be found the values that represented the national culture of Jamaica; the strength of Christianity and of the Rastafarian movement, the impression of the revolts that led to the independence of the island, the Pan-Africanism or the importance of the authenticity

<sup>1</sup> The exposition has its precedent in a painting exhibition at Sociedad Lyceum in Havana in November 1952.

<sup>2</sup> Veerle Poupeye (2007): "Intuitive Art as Canon", en *Small Axe*, 24, pp. 79-80.

<sup>3</sup> Thus, alluding to diverse perspectives and contexts, authors like Petrina Dacres, Andrea Douglas, Annie Paul, Kim Robinson or Veerle Poupeye have

and the personal search as a creativity factor. That relation between the Jamaican history and the creative processes has to be taken into account at the time of conceiving what intuitive phenomenon assumed. So, from the first time the definition of what is an intuitive artist represents a problem. An intuitive artist is the one who lacks of artistic formation, the one that is self-taught. However, the concept goes beyond, including a strong ideological point of view.

These artists paint, or sculpt, intuitively. They are not guided by fashion. Their vision is pure and sincere, untarnished by art theories and philosophies, principles and movements. They are for the most part, self-taught. Their visions (and many are true visionaries) as released through paint or wood, are unmediated expressions of their individual relationships with the world around them –and the worlds within. Some of them– Kapo, Everal Brown, William Joseph in particular –reveal as well a capacity for reaching into the depths of the subconscious to rekindle century old traditions and to pluck out images as elemental and vital as those of their African fathers.<sup>4</sup>

From the very beginning there is in the analysis and in the exhibition of Intuitive art an interest in binding such art demonstration with a positive consideration, with an image that exceeded the one of the primitive artist. It may be said the intuitive art was born, at least as a movement associated to the need to define what an intuitive artist is, as well as the movement to integrate national arts body.

The fact the decision of bringing to an exhibition in which the Jamaican art is represented by the artists that later became part of "The Intuitive Eye" represents a real declaration of the intensions, an indicator of the guidelines that would take shape years later: of the eight names on self-taught painters Eight ... a total of seven; Clinton Brown, Everal Brown, Sam Elisha Brown, Sidney McLaren, Roy Reid, Mallica Reynolds "Kapo", and Gaston Tabois. They took part in the exhibition of 1979.<sup>5</sup> That made evident Boxer's belief to vindicate the intuitive, promoting a posi-

theorized on the matter, broaching the analysis of the public art, the institutional system, the editorial phenomenon or the art review. See David Boxer and Veerle Poupeye (1998): *Modern Jamaican Art*, Kingston, Ian Randle Publishers; Petrina Dacres (2009): "But Bogle Was a Bold Man: Vision, History, and Power for a New Jamaica", en *Small Axe*, 28, pages 112-134; Petrina Dacres (2004): "Monument and Meaning", *Small Axe*, 16, pages 137-153; Andrea N. Douglas (2004): "Facing the Nation: Art History and Art Criticism in the Jamaican Context", en *Small Axe* 8 (2), 49-60; Kim Robinson (1991): "New Art Galleries", in the *Jamaica Journal*, 24 (1), pages 38-49; Annie Paul (1997): "Pirates or Parrots? A Critical Perspective on the Visual Arts in Jamaica", in *Small Axe* 1, 49-65; Veerle Poupeye: (1992) "Voix et visions: les arts plastiques en Jamaïque", in Pierre Bocquet (Ed.) *1492-1992. Un nouveau regard sur les Caraïbes*, Paris, Creolarts, pages 109-120.

<sup>4</sup> David Boxer (1979): *The Intuitive Eye*, National Gallery of Jamaica, Kingston, p. 2.

<sup>5</sup> Hailing from different generations, artists included in *Eight Self-Taught Artists from Jamaica* will play a key role in the following decade, the one after ours, with their works generating an array of reviews and, in some cases like Everal Brown or Kapo, a good deal of retrospective exhibits.



EVERALDO BROWN / *Ethiopian Apple*, 1970  
National Gallery of Jamaica (Kingston)

de integrar al movimiento dentro del cuerpo artístico nacional.

El hecho de que se decida traer a Cuba una exposición en la que el arte jamaicano está representado por los artistas que luego formarían parte de *The Intuitive Eye* supone una verdadera declaración de intenciones, un indicador de los lineamientos que tomarían forma años después: de los ocho nombres incluidos en *Ocho pintores autodidactas...*, un total de siete (Clinton Brown, Everaldo Brown, Sam Elisha Brown, Sidney McLaren, Roy Reid, Mallica Reynolds “Kapo” y Gaston Tabois) estarían presentes en la muestra de 1979.<sup>5</sup> Ello evidenciaba la convicción de Boxer en reivindicar lo intuitivo, promoviendo una posición que eliminara las fronteras entre arte popular y arte académico, y estableciera una mirada abierta a los procesos de definición de la modernidad artística de la región caribeña.

Acudir al archivo se convierte, en este punto, en un recurso obligado a la hora de inventariar de manera crítica la genealogía de los procesos creativos de la región y de los posicionamientos de las personas implicadas en aquéllos. El documento pasa a ser, a un tiempo, testigo de lo acontecido y plataforma a partir de la cual toman forma discursos y tendencias que sólo mediante la contrastación crítica podrán ser situados en su contexto histórico y cultural. *Ocho pintores autodidactas de Jamaica* afirma, en este sentido, no sólo la impronta de lo popular en el arte jamaicano y caribeño del momento, sino supone la reivindicación directa de una modernidad artística puramente caribeña. ■■■■■

tion that eliminates the boundaries between popular art and academic art, establishing an open look at the framing of modern art in the Caribbean region.

Searching in file becomes, at this point, an obligatory method when compiling a critical genealogy of the creative processes of the region and the positions of the people involved in those. The document becomes a witness of the events and platform from which discourses and trends are shaped that just by contrasting criticism may be located in their historical and cultural context. “Eight Self-taught Artists from Jamaica” states in this regard, not only the impression of the popular of Jamaican and Caribbean art at that time, but the expression of the direct claim of a purely Caribbean artistic modernity. ■■■■■

<sup>5</sup> Procedentes de diferentes generaciones, los artistas incluidos en *Ocho artistas autodidactas de Jamaica* jugarán un papel fundamental en la década siguiente a la muestra, siendo su obra objeto de una amplia producción crítica y, en algunos casos como el de Everaldo Brown o Kapo, de exposiciones retrospectivas.





Retrato de una joven ceiba. Acrílico sobre lienzo / 120 x 150 cm

# MARIO GARCÍA PORTELA

Salón Nacional  
de Paisaje 2011

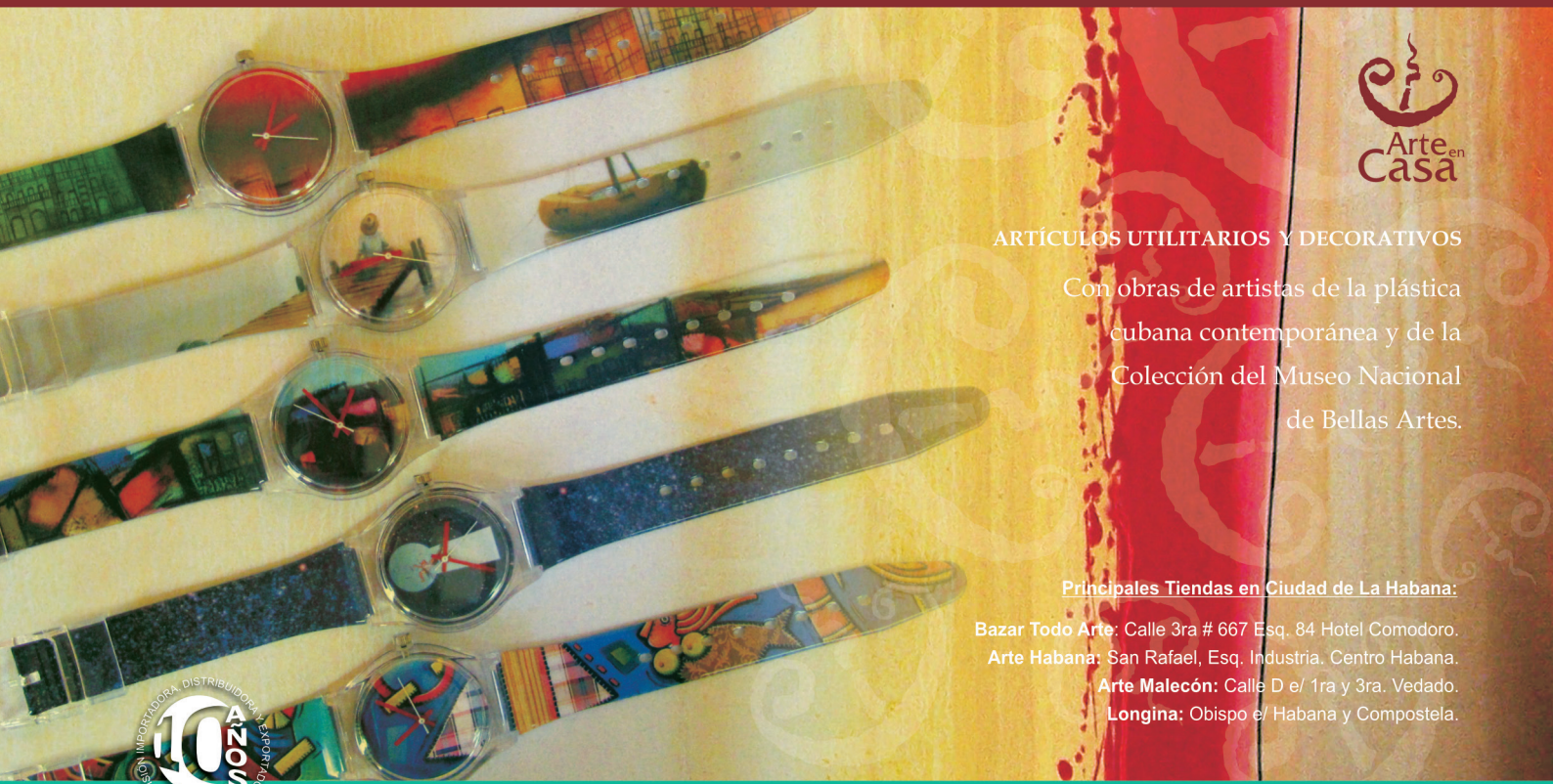
GALERIA  
**LA ACACIA**  
IV VCVCIV

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

**Taller**

Calle 17 No. 815 apto. 8 entre 2 y 4  
El Vedado, Ciudad de la Habana, CUBA  
email mgportela@cubarte.cult.cu  
[www.mgportela.cult.cu](http://www.mgportela.cult.cu)

[www.laurosonline.com](http://www.laurosonline.com) / [www.mallcubano.com](http://www.mallcubano.com)



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.



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

HÉCTOR ANTÓN CASTILLO

# el arte de la falacia

*The art of fallacy*

*La inmortalidad es el juicio eterno*  
MILAN KUNDERA

¿POR QUÉ WARHOL TIENE MÁS VIGENCIA QUE BEUYS? ¿Por qué las dos caras de una misma moneda ilustran el proceso de intercambio que experimentan nociones tan dispares como esencia y apariencia? “Auto verde en llamas I” (1963) es la pieza de Warhol por la que más se ha pagado hasta el presente: 71,17 millones de dólares en 2007. Pero su arte devino tan enigmático como su vida. Andy nunca se casó ni tuvo hijos. Ni siquiera le interesó adoptar criaturas abandonadas ante las cuales poder quitarse el maquillaje de *iceberg pop*. Bueno, por algo no se registraron pleitos legales por atrapar una tajada de su herencia. El Warhol-retratista de banqueros, marchantes y millonarios consiguió distinguir su ambición: que se invirtieran todas las ganancias en asegurar su inmortalidad.

Beuys realizó diversas acciones que lo hicieron famoso: en Aquisgrán transformó una agresión en un acontecimiento profético/religioso, intervino en el réquiem para un ratón domesticado que acababa de morir (“Unidad de aislamiento”) junto al *performer* norteamericano Terry Fox, en 1970, y le explicó el significado de sus dibujos a una liebre muerta que arrulló en los brazos. También habló con abejas y ciervos. Aunque sus extravagancias propiciaban efectos de choque anti-glamorosos. ¿Por qué negarse a ver la ciudad que le arrebató la hegemonía del arte moderno a París? Recordemos que en 1974 viajó a Nueva York en una camilla de enfermo con el rostro tapado, para ir en una ambulancia directo a la René Block Gallery donde haría la acción del coyote. Al concluir el motivo de su visita, se marchó repitiendo la solución de la llegada.

**“Pienso que esta liebre puede conseguir mayores logros para el desarrollo político del mundo que un ser humano. Me gustaría elevar el *status* de los animales al de los humanos”.** (Joseph Beuys)

WHY IS WARHOL MORE PRESENT THAN BEUYS? WHY DO both faces of the same coin illustrate the exchange process experimented by different notions such as essence and appearance? “Green Car in Flames I” (1963) is Warhol's most valued artwork to the date: 71,17 million dollars in 2007. But his art became as enigmatic as his life. Andy was never married and didn't have children. He wasn't even interested in adopting abandoned children so he could take his *iceberg pop* make-up off in front of them. That's the reason why there were no lawsuits regarding his inheritance. The Warhol who painted portraits of bankers, art dealers and millionaires got his ambition fulfilled: a lot of money has been invested in order to ensure his immortality.

Beuys became famous due to different things he did: in Aachen he turned an aggression into a prophetic/religious event, he participated in the requiem for a domesticated mouse that had just died (“Isolation Unit”) along with North American *performer* Terry Fox, in 1970, and he explained the meaning of his drawings to a dead hare while holding it in his arms. He also talked to bees and deer. His extravagances brought about anti-glamour shock effects. Why did he refuse to see the city that snatched the hegemony of modern art from Paris? Let's remember that in 1974 he travelled to New York on a stretcher with his face covered, so he was taken on an ambulance to René Block Gallery where he had the coyote action. After the event, he left in the same way he arrived.

**“I believe that this hare can achieve more victories for the world's political development than a human being. I'd like to elevate the status of animals to human beings”.** (Joseph Beuys)

The impact of Beuys' attitudes wasn't designed to attract headlines on the tabloids. It was a conceptual dramatic character not to be gotten through among the art showbiz



people. Even his performance eccentricities contain an agonic background that compels the liberating exorcism. The essence of his socio-political project has nothing to do with that mixing of superficiality, selfishness and financial speculation present in the artistic world. Working with the means of art and not for the advertising media represented a radical position he never quit. This Warholian concession guaranteed his mass media resurrection.

In the vortex of his questioning poetry, Beuys intends to fulminate those who impose a severe tutelage with the hindrance of his silence: "Duchamp doesn't deserve attention or critic. He must be considered just as what he is, an object of art sited in the museum. My artworks, far from it, are tools that promote debate and discussion". The expanded concept of art, as perennial motive of discussion, avoids Duchampian vision of creative act, where artists go from the intention to the realization through a chain of totally subjective reactions. According to Duchamp, there is an emptiness that is expressed as an arithmetic relation between what is thought, but not expressed and what is involuntarily expressed.

Beuys refuses Marcel Duchamp without mentioning Picasso playing the role of symbolic antagonist. Just as Warhol, the guru who belonged to the Hitlerian youth "admits without stating" that the creator of "The Great Glass" represents the anti-bourgeois per excellence. The "we can all use a urinary" that emanates from the "Fountain" (1917) by Marcel, finds its translation in the "we can all be artists" borrowed by Joseph from his compatriot painter and engraver Alberto Durero (1471-1528). Less dreamer and more ironic, Warhol proposed: "We can all drink Coca-Cola. From a whore to the president of the United States." A phrase that takes off just as the chorus of a song created to be repeated by hypnotized people who face the trick of equality.

When lashing the overvaluation of Duchampian silence, Beuys released the plague of Teutonic ego. An ideal relief

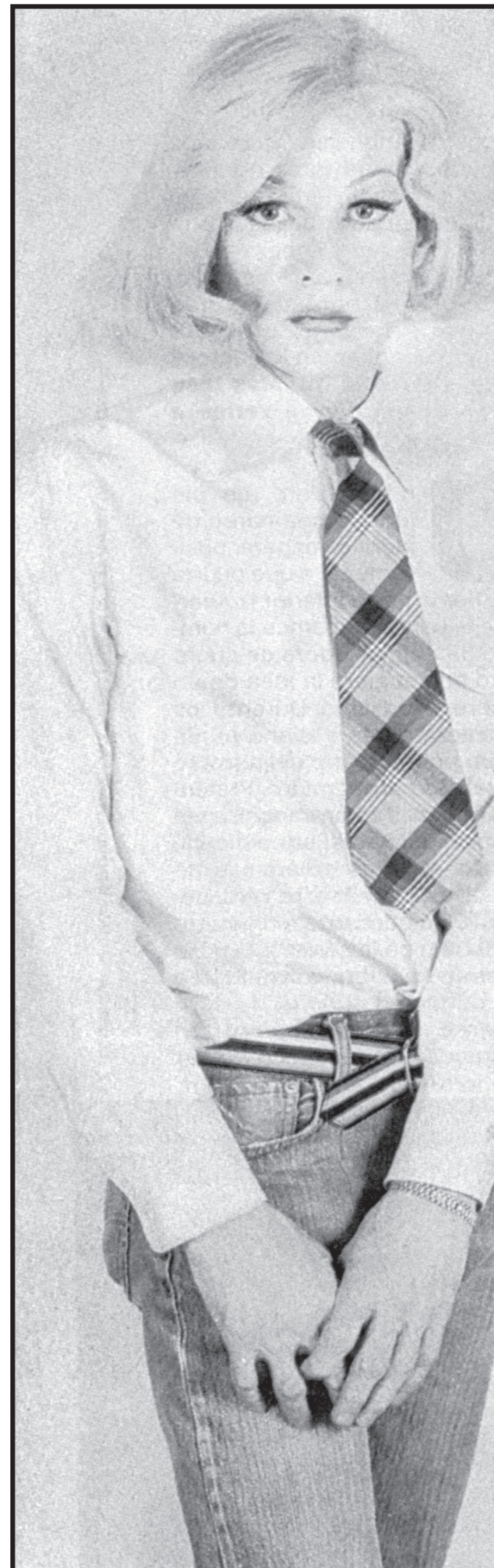
to exhibit that arrogance apparently impugned by humble Marcel as the fatal vice of artists. On the contrary, Warhol maintains serenity. He recognizes that Duchamp and Greta Garbo or B-rated movies deeply marked him. While dismissing radical positions, he dazzles with the frivolity of sarcasm: "Buying is more American than thinking and I'm the height of American". From his relationship with Pablo Picasso, Andy only remembers an absolute truth: "Paloma" (the name of the famous painter and sculptor's wife).

For many observers, the triad Duchamp-Warhol-Beuys is the core axis of most of the contemporary art created in the last decades. However, the voluntary retirement of Duchamp as top responsible of the artistic uprising from the 20<sup>th</sup> century isn't interesting for people who take the piece of gossip as merchandise over rumor as idea. An important reason for business artist to prevail over ethnographer artist. The significance of political activists such as Martha Rosler, Krzysztof Wodiczko or Guerilla Girls in the history of conceptual art is not decisive for people who take refuge in the banality of Gaston Bachelard's sentence: "Images are stronger than ideas themselves".

Less people miss conceptualists such as Hans Haacke, Daniel Buren or Chris Burden who were interested in processing ideas without following the comfortable option of selling. Nowadays, any visual producer (important or not) yearns for and can even make a life from the artistic-commercial mechanism. Even in third world countries with precarious dynamic of state or alternative market, there is always a collector or buyer from a cultural institution ready to acquire creations that have nothing to do with the retinal massage.

Sanctifying Warhol underestimating Beuys has become a habit. What's indisputable is that Andy Warhol is more alive than ever. You just need to

*Warhol, Christopher Makos*



El impacto de las actitudes de Beuys no estaba diseñado para acaparar los cintillos de la prensa amarilla. Era un dramatismo conceptual inepto para consumirse en la farándula del arte. Hasta sus excentricidades performáticas contienen un trasfondo agónico que obligan al exorcismo liberador. La esencia de su proyecto sociopolítico nada tiene que ver con esa mezcla de superficialidad, egoísmo y especulación financiera latentes en el mundillo artístico. Trabajar con los medios del arte y no para los medios publicitarios constituyó una postura radical que nunca abandonó. Sólo esta concesión warholiana le garantizaría una resurrección *massmediática*.

En el vórtice de su poética cuestionadora, Beuys intenta fulminar a quien impone una severa tutela con la ré-

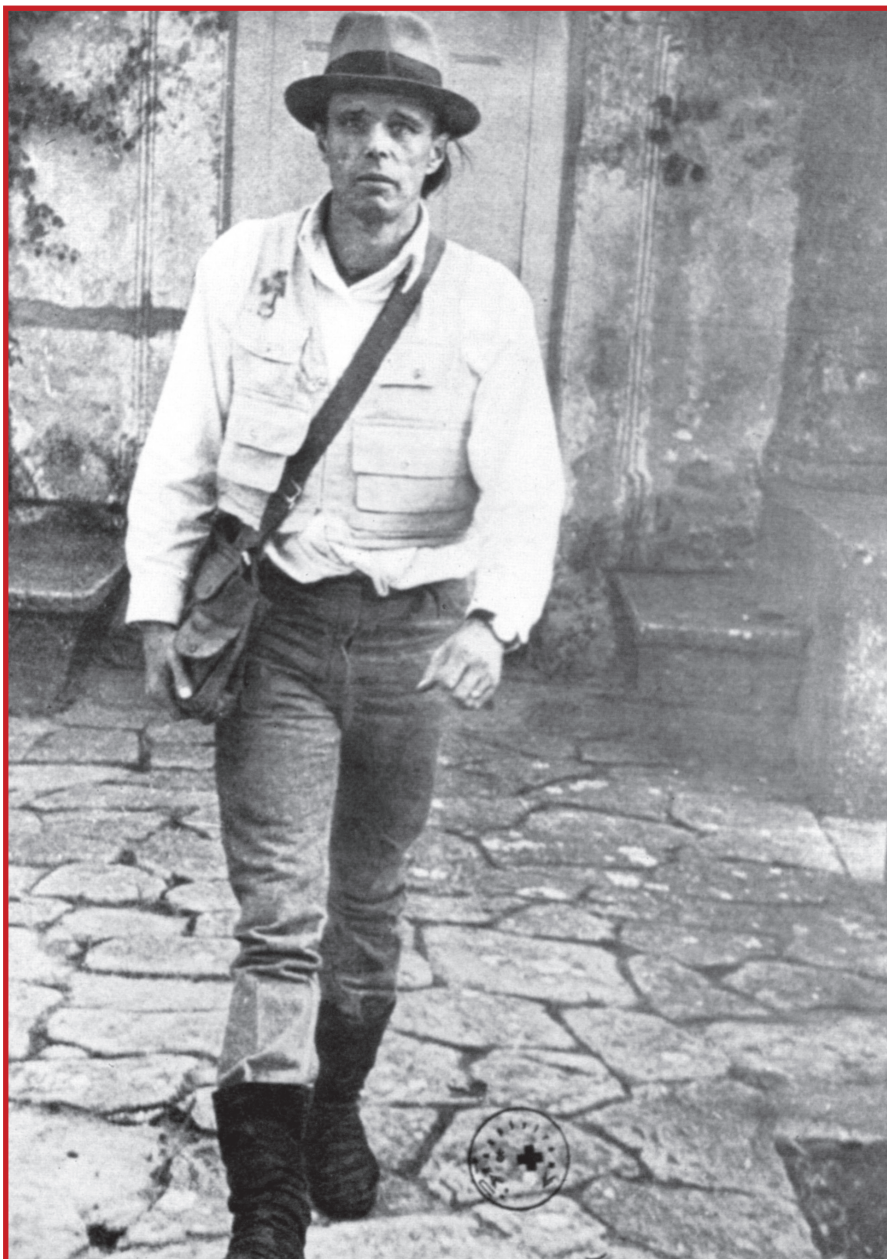
mora de su silencio: “Duchamp no es digno de atención ni de crítica. Hay que tomarlo tal cual es, como objeto de arte que tiene su sitio en el museo. Mis obras, por el contrario, son herramientas que propician el debate y la discusión”. El concepto ampliado del arte, como perenne motivo de discusión, soslaya la visión duchampiana del acto creador, donde el artista va desde la intención hasta la realización a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Según Duchamp, existe un vacío que se expresa como una relación aritmética entre lo pensado pero no expresado y lo expresado involuntariamente.

Beuys niega a Marcel Duchamp sin mencionar a Picasso en el papel de antagonista simbólico. Semejante a Warhol, el gurú que perteneció a las ju-

ventudes hitlerianas “admite sin declarar” que el creador de “El Gran Vidrio” representa al artista antiburgués por excelencia. El “todos podemos usar un urinario” que emana de la “Fuente” (1917) de Marcel encuentra su traducción en el “todos podemos ser artistas” que Joseph pide prestado a su compatriota el pintor y grabador Alberto Durero (1471-1528). Algo menos soñador y más irónico propone Warhol: “Todos podemos tomar Coca-Cola. Desde una prostituta hasta el presidente de los Estados Unidos”. Una frase que se pega como el estribillo de una canción hecha para ser repetida por gente hipnotizada ante el truco de la igualdad.

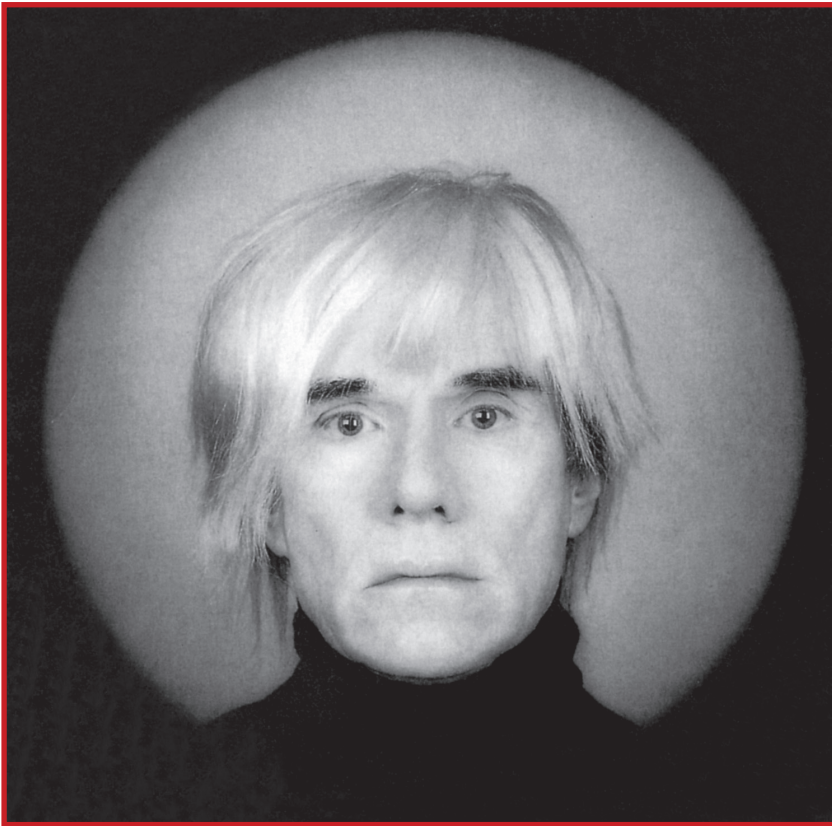
Al fustigar la sobrevaloración del silencio duchampiano, Beuys dejó escapar la peste del ego teutónico. Un desahogo ideal para exhibir esa soberbia que Marcel humilde en apariencia impugnaba como el vicio fatal de los artistas. En cambio, Warhol mantiene la serenidad. Reconoce que tanto Duchamp como Greta Garbo o las películas de clase B lo marcaron profundamente. Al compás que descarta poses radicales, logra epatar con la frivolidad de un sarcasmo: “Comprar es más americano que pensar y yo soy el colmo de lo americano”. De su relación con Pablo Picasso, Andy sólo recuerda una verdad absoluta: “Paloma” (nombre de la esposa del afamado pintor y escultor).

Para muchos observadores, la tríada Duchamp-Warhol-Beuys es el eje alrededor del cual gira casi todo el arte contemporáneo facturado en las últimas décadas. Sin embargo, el retiro voluntario de Duchamp como máximo responsable de la revuelta artística del siglo xx no interesa a quienes sitúan el chisme como mercancía por encima del rumor como idea. Una razón de peso para que el artista empresario prevalezca sobre el artista etnógrafo. La importancia de activistas políticos como Martha Rosler, Krysztof Wodiczko o Guerilla Girls en la historia del arte conceptual no es decisiva para quienes se refugian en la banalidad de



JOSEPH BEUYS, Nápoles, 1972  
*La Rivoluzione siamo noi*





Warhol, mitad santo, mitad mago de Oz, en el retrato realizado por Mapplethorpe

glance through *mainstream* influential art magazines to check the devaluation suffered by Joseph Beuys' myth-poetic legacy. The romantic sermon on ethical commitment loses strength due to its uselessness in the context of global product. Andy's cold aura as *pop* emblem replaces the warmth as anthropological residue emerging from the materials and tools manipulated by Joseph during his interventions.

Damien Hirst (Bristol, 1965) represents a strategic hybrid of Duchamp-Warhol-Beuys trilogy. If some people think that Beuys is the hard-essence and Warhol the soft-appearance, Damien tries to be Beuysian in appearance and Warholian in essence. He seeks to merge the opposite accomplices and dissolve them into a malleable archetype related to these times. With his astronomic sales of animals embalmed through the complicity of sculptural recipient and science, Hirst symbolizes the anti-romantic who believes that art is also about money and this one is very important (or urgent) for life.

Would it be possible to rebuff such as devastating evidence?

In a reflection on the intense romance between art and money, critic and curator Massimiliano Gioni expresses: "It doesn't matter if artists flirt with money or completely prostitute themselves, because the fine art can take us to other places, in the very instant when it immerses itself into the present". The fact is that Hirst's series of sculptures, installations and paintings descend to the deep immediacy of a process described by art historian Michael Baxandall in the following terms: Artworks are deposits of social experience, and as such "fossils of our economic life".

The career of the former young British art is read as a serial novel. Damien Hirst is the credit next to the formo showcase with a dead shark inside. "Death's physical impossibility in someone else's living mind" (1991) is the suggestive title of the key work created by the artist who

discovered in the right time by advertising magnate and collector Charles Saatchi. Shrewdness that worked as opportune and legitimating exchange between the individual who signs the artwork and the art dealer who handpicks it and promotes it by using media power.

Hirst conquered such economic position in the 1990s that he repurchased the artworks he sold to the one that discovered him. The lawsuit started in 2001 due to the way the artworks were exhibited in a London gallery, owned by Saatchi. According to a press release published by a newspaper in Madrid: "The artist wanted his showcases-cells with fragments and stuffed bodies of animals to be exhibited in large spaces without works of other sculptors around".

Damien crystallized the dream of every producer: "recovering without touching" the fetish-testimony of his fight to gain fame and, of course, a vanity banquet was offered as a challenge to that man who "only recognizes art with his wallet" named Charles Saatchi. On the other hand, I was very encouraging to see the emergence of a man that was capable of publicly challenging the terminator of authorized critical voices.

As for the only artwork he couldn't take away from his former promoter, Hirst has said: "I believe that the shark represents that old Victorian idea regarding to you attracting the world instead of you going after it". Such statement counts on a convincing philosophical simplicity. Who wouldn't be charmed by the aggressive beauty of a tiger shark that is no longer dangerous? What about the 12 million dollars offered by collector Steve Cohen (owner of SAC Capital Advisors in Greenwich, Connecticut) to restore it when it was auctioned by Saatchi in 2004?

Between frivolous and anthropologic, this business artist who was obsessed with death embodies an illusion of the crowd: admiring the distraction of a mortal that obtains whatever he wants without uncommon physical and intel-

una sentencia de Gastón Bachelard: “Las imágenes son más fuertes que las ideas mismas”.

Ya es una minoría quienes sienten nostalgia por conceptualistas al estilo de Hans Haacke, Daniel Buren o Chris Burden empeñados en procesar ideas sin replegarse a la cómoda opción de vender. Ahora cualquier productor visual (alto o bajo) añora y hasta puede vivir del engranaje artístico-comercial. Incluso en países tercermundistas con una precaria dinámica de mercado estatal o alternativa, siempre aparece un coleccionista o un comprador de una institución cultural dispuesto a adquirir invenciones ajenas al masaje retiniano.

Se ha vuelto una costumbre santificar a Warhol en menosprecio de Beuys. Lo indiscutible es que Andy Warhol está más vivo que nunca. Basta hojear revistas de arte influyentes del *mainstream* para comprobar la desvalorización sufrida por el legado mitopoético de Joseph Beuys. La prédica romántica del compromiso ético pierde fuerza debido a su inutilidad en el contexto del producto global. El aura fría de Andy como emblema *pop* suplanta la calidez como residuo antropológico que proviene de los materiales y herramientas que Joseph manipulaba en sus intervenciones.

Damien Hirst (Bristol, 1965) constituye un híbrido estratégico de la trilogía Duchamp-Warhol-Beuys. Si algunos consideran que Beuys es la esencia-dura y Warhol la apariencia-suave, Damien procura ser beuysiano en apariencia y warholiano en esencia. Es decir, fundir los opuestos cómplices y diluirlos en un arquetipo moldeable a los tiempos que corren. Con sus ventas astronómicas de animales embalsamados mediante la complicidad del recipiente escultórico y la ciencia, Hirst simboliza al antirromántico convencido de que también el arte trata acerca del dinero y que éste es una cosa importante (o de urgencia) para la vida.

¿Sería posible refutar tan demoledora evidencia?

En una reflexión sobre el intenso ro-

mance entre arte y dinero, el crítico y curador Massimiliano Gioni manifiesta: “No importa si el artista coquetea con el dinero o si se prostituye completamente, porque el buen arte tiene el poder de llevarnos a otro lugar, en el mismo instante en que se sumerge en el presente”. El asunto reside en que las series de esculturas, instalaciones y pinturas de Hirst descienden a la profunda inmediatez de un proceso que el historiador del arte Michael Baxandall describe en los siguientes términos: Las obras de arte son depósitos de la experiencia social, y como tales “fósiles de nuestra vida económica”.

La trayectoria del *ex-young british art* se lee como una novela por entregas. Damien Hirst es el crédito que aparece junto a una vitrina llena de formol con un tiburón muerto dentro. “La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo” (1991) es el sugerente título de la pieza clave de quien fue descubierto en el momento adecuado por el magnate de la publicidad y coleccionista Charles Saatchi. Una perspicacia que sirvió de oportuno intercambio legitimador entre el sujeto que firma la obra y el marchante que la elige y potencia valiéndose de su mediática fortuna.

Hirst conquistó tal posicionamiento económico en el transcurso de los años noventa que le permitió recomprar las obras vendidas a su descubridor. El litigio estalló en 2001 debido a la forma en que eran exhibidas en la galería londinense de Saatchi. Según un cable de prensa reproducido por un diario madrileño: “El artista quería que sus vitrinas-celdas con fragmentos y cuerpos de animales disecados se mostrasen en espacios enormes y que no estuvieran junto a piezas de otros escultores”.

Damien cristalizó el sueño de todo productor: “recuperar sin tocar” el fetiche-testimonio de su lucha por adquirir notoriedad y, por supuesto, se ofreció un banquete de vanidad desafiando a ese señor que “solo reconoce el arte con su cartera” llamado Charles Saatchi. Por otro parte, resultó muy alentador ver cómo surgió alguien capaz de retar públicamente al exterminador de voces críticas autorizadas que tantos escaladores del *mainstream* añoran deslumbrar.

En torno a la única pieza que no pudo arrebatarse a su antiguo promotor, Hirst ha expresado: “Creo que el tiburón re-





lectual efforts. An ecstatic *fan* would swear that taking a nap in a scatological limbo is the prelude for the metamorphosis in which the ribs of a sheep become bills.

The consumption of high scale horrifying visualization allows a proposal such as Hirst's to gain the attention of critics and the public as he is the most powerful living artist in the world and, at the same time, personifying that contemporary notion of "unputrid eternity" in which auctions and fairs play a leading role. So, every event around him becomes a piece of new. Once, the gallery's cleaning lady swept away one of Hirst's installations because she thought that those were wastes from the inaugural *vernissage*. This so pre-produced and blatant move was London BBC the day after.

Again, the absurd validity of that Warhol's statement which, in that time, was taken as another sensationalist phrase of the man who became the "medium" of mass media: "Evil doesn't exist; good is where the press says it is".

Early this year, artist Michael Landy created "Art Bin" project. He installed a transparent deposit at South London Gallery, which was turned into an art bin. To do it, he called famous and unknown artists so they donate artworks considered failures. So sculptures by Tracey Emin, Gary Hume's oil paintings or a self-portrait of legendary Peter Blake ended up at the municipal dumping site.

Damien Hirst couldn't miss Landy's show, so he delivered two paintings of skulls created by his assistants. As it's obvious, there's a close tie between trash and this aesthetic hierarchy destroyer who declared while the donations were dumped: "Nothing is good enough so it can't be there".

Against the persistence of affectations, art merges with life in an almost brutal way. The fear of failure and illusion of stepping on the red carpet dazzle the most lucid critics in the new millennium. Perhaps without chasing that

goal, Duchamp established the expression of provoking as the solution for the communion between art and market. Nobody can imagine how many impostors from different spots in the universe take advantage of his prank-wild card that deleted the bounds between art and non-art, to offer the visual production an air that can be turned into asphyxia.

It's true that Beuys showed the cracks of a post-war fragmented into traditions in order to separate art and life, from positions linked to an institutional paralysis. Now, what's the meaning of social fine arts' humanist implications, when facing the indifference of those who underestimate as authentic economic values the formula in which "CAPITAL" is not money but the product of capacity? The gift to confuse is more than a strategic skill. Perhaps, that's why Beuys never tried to cause laugh and clung to the dilemma of the (his) story as definitive way out.

There is no larger mystery in Warhol's life than the cause of his death in 1987 due to wrong vesicle operation. That was how journalists finalized the fact: "Was he into AIDS? Was it a fortuitous mistake at New York Hospital?" Some people said that it might have been an assassination related to a new *boutade* that could invalidate the cost of his work. Finally, the chameleon of five hundred wigs and one view retakes the immortality as the nightmare of the dream he tried to build.

The death of Beuys, one year before Andy's, due to a heart failure didn't catch the mass media interest. The piece of news got drowned along with the three bronze jars that were dropped to the North Sea containing his ashes. A ritual to be saved in the silent memory of time.

The art as experience translated into fallacy is solved in a formula that includes material and spirit, price and value, numbers and metaphors. Through different ways, Beuys and Warhol perpetuate the aura of their legend at the expense of art as spiritual

redemption or prosperous business. Beyond commercial incidences, their positions illustrate a crucial Duchampian axiom: "The artist must be a work of art". Andy got this statement to highlight the spirit of personality cult as habitual artistic support at The Factory: "We are flesh and bone works of art". From their peculiar attitudes, Warhol and Beuys are present in the pages of Art News and the academies of contemporary art.

### **"The work is worth a lump sum" (Damien Hirst)**

Damien Hirst acts as his own intermediary, without taking the vital impulse that might give legitimacy to the false truthfulness of his lies. The sales agent and his Big Factory, so sought-after and beaten by the critic, set a dramatic distancing that is impossible to compare with the spectacular Marina Abramovic, Orlan or Stelarc. Being a representative phenomenon of a visual production that conquers the market doesn't entails deserving the grade of symptom in the nomenclature of artistic processes.

Hirst's visual offer satisfies a real demand, where the work is the mean and the career its purpose. Ad when we say "work", the category might result in questionable fictions that are ready to fill a huge empty space. Without resulting in soft neopop as his predecessor Jeff Koons, Damien already fulfilled the Warholian chimera of being a business artist. That's the reason why one of his colleagues from Sensation describes him "not as a genius of art, but genius of marketing". His incrustated-with-diamond platinum skull was sold to an investment group for 75 million euro.

Could the hope of leveling or exceeding a negotiation in which the word art succumbs in the mind of a living person?

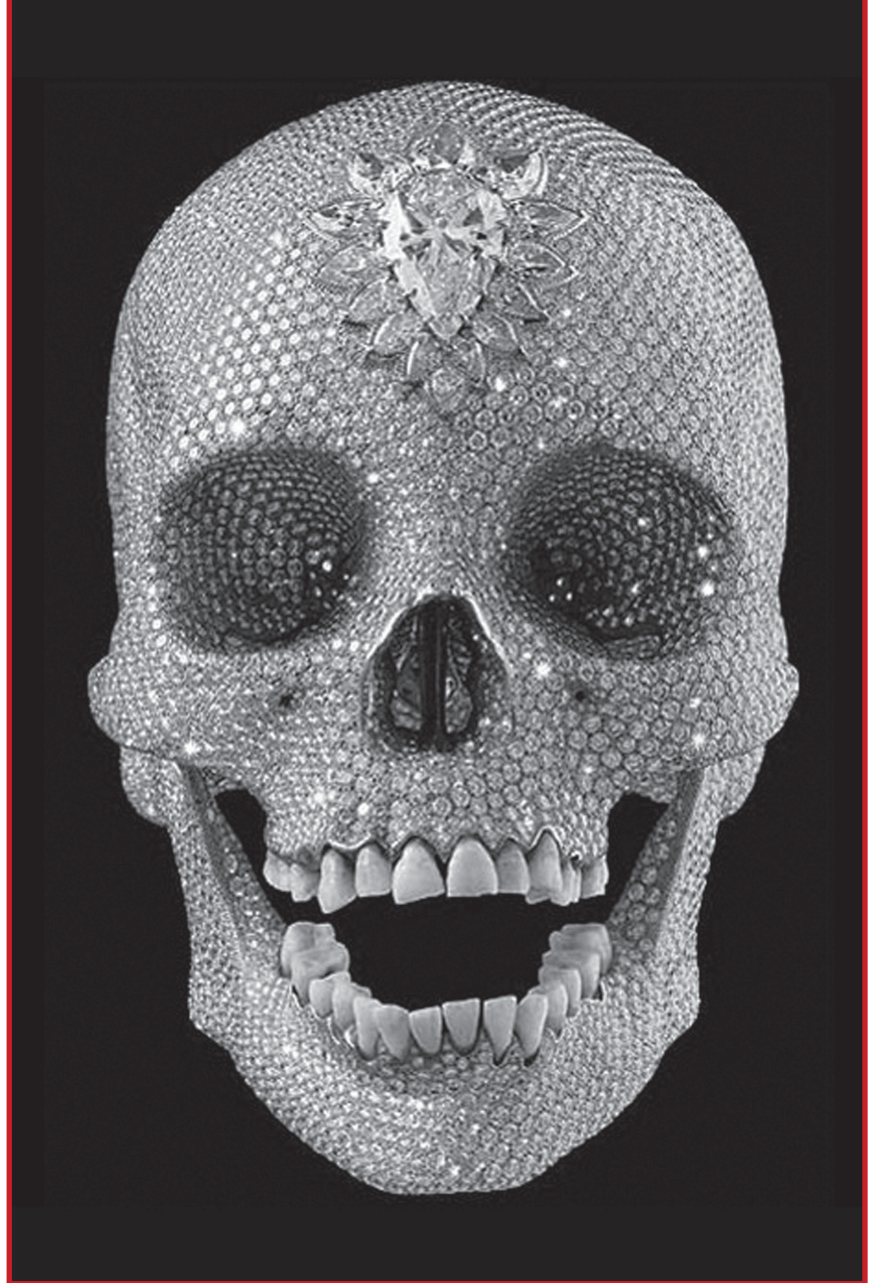
presenta aquella vieja idea victoriana sobre atraer tú al mundo en lugar de que tú vayas hacia él". Dicho argumento posee una convincente sencillez filosófica. ¿Quién no se encantaría de la agresiva belleza de un tiburón tigre que ya no ofrece peligro? ¿Acaso no bastan los 12 millones de dólares ofrecidos por el coleccionista Steve Cohen (propietario de SAC Capital Advisors en Greenwich, Connecticut) para su restauración cuando fue subastado por el mismo Saatchi en el 2004?

Entre lo frívolo y lo antropológico, este artista empresario obsesionado con la muerte encarna una ilusión de la multitud: admirar la distracción de un mortal que alcanza cuanto se propone sin derrochar un esfuerzo físico e intelectual fuera de lo común. Un *fans* delirante aseguraría que dormir la siesta en un limbo escatológico es el preludio a la metamorfosis donde las costillas de una oveja amanecen transformadas en billetes.

El consumo de la visualidad truculenta a gran escala permite que una propuesta como la de Hirst acapare la atención del público y la crítica siendo el artista vivo más poderoso del mundo y, a la vez, personificar esa noción contemporánea de "eternidad imputrefacta" donde subastas y ferias juegan un rol determinante. De esta manera, cuanto sucede en torno a él se convierte en noticia. En una ocasión, la empleada de limpieza de una galería barrió una instalación de Hirst creyendo que eran desechos del *vernissage* inaugural. Tan prefabricada y burda maniobra fue reportada al día siguiente por la BBC de Londres.

De nuevo ostenta una absurda validez aquella sentencia de Warhol que, en su momento, se tomó como otra frase sensacionalista de quien se fue convirtiendo en el "médium" de los medios: "El mal no existe; el bien está donde dice la prensa".

A principios de este año, el artista Michael Landy concibió el proyecto "Art Bin" (Cubo de basura del arte). La ocurrencia consistió en instalar un de-



DAMIEN HIRST / *Por el amor de Dios*, 2007

pósito transparente en la South London Gallery transformada en un basurero del arte. Para ello, se convocó a renombrados y desconocidos artistas con el fin de donar obras suyas que consideraban fallidas. Por lo que esculturas de Tracey Emin, lienzos de Gary Hume o un autorretrato del legendario Peter Blake se acumularon para ir a parar a un vertedero municipal.

Un donante que no podía faltar al show de Landy era Damien Hirst, quien entregó dos pinturas de cráneos ejecutadas por sus asistentes en materia pictórica. Como se percibe, hay un estrecho vínculo entre la basura y este destruc-

tor de jerarquías estéticas que aseguró a una periodista mientras arrojaban las donaciones al vertedero: "Pero nada es suficientemente bueno como para que no tenga cabida allí".

Contra la persistencia del artificio, el arte se funde con la vida de un modo casi brutal. El temor al fracaso y la ilusión de pisar la alfombra roja encandila a los imaginarios críticos más lúcidos del nuevo milenio. Tal vez sin pretenderlo a conciencia, Duchamp instauró el gesto de provocar como la solución para la ansiada comunión entre el arte y el mercado. Nadie se imagina cuántos impostores provenientes de todos



los confines del universo se aprovechan de su travesura-comodín que borró los límites entre el arte y el no-arte, para brindarle a la producción visual un aire capaz de trocarse en asfixia.

Es cierto que Beuys mostró las grietas de una posguerra fragmentada en tradiciones empeñadas en separar el arte y la vida, desde posiciones ancladas en un marasmo institucional. Ahora, ¿qué significan las implicaciones humanistas de la plástica social, ante la indiferencia de quienes subestiman como auténticos valores económicos la fórmula donde “CAPITAL” no es dinero sino producto de la capacidad? La gracia para despistar es algo más que una habilidad estratégica. Quizá por eso Beuys jamás trató de incitar la risa y se aferró al dilema de la (su) historia como salvamento definitivo.

No hay misterio mayor en la vida de Warhol que la causa de su muerte en 1987 producto de una operación de vesícula mal resuelta. Así los cazadores de ganchos periodísticos se encargaron de ultimar el hecho consumado: “¿Tendría SIDA en realidad? ¿Habrá sido un descuido fortuito del New York Hospital?”. Luego se comentó que pudo ser un asesinato por temor a una nueva *boutade* que invalidara los precios que había alcanzado su obra. Al final, el camaleón de las quinientas pelucas y una sola mirada retorna de la inmortalidad como la pesadilla del sueño que se afanó en construir.

En tanto, el fallecimiento de Beuys ocurrido un año antes que el de Andy debido a un paro cardíaco no facilitó levantar una polvareda mediática. La noticia se ahogó junto a las tres pequeñas jarras de bronce con sus cenizas arrojadas al Mar del Norte. Un ritual para guardar en la memoria silente del tiempo.

El arte como experiencia traducida en falacia se resuelve en una fórmula que incluye materia y espíritu, precio y valor, cifras y metáforas. Por distintos caminos, Beuys y Warhol perpetúan el aura de su leyenda a expensas del

arte como redención espiritual o próspero negocio. Más allá de incidencias comerciales, son posturas que ilustran un axioma duchampiano crucial: “El propio artista tiene que ser una obra de arte”. Andy apropia este dictamen para resaltar el espíritu de culto a la personalidad como soporte artístico habitual en The Factory: “Nosotros somos obras de arte en carne y hueso”. Desde sus peculiares actitudes, Warhol y Beuys gozan de una presencia tanto en las páginas de *Art News* como en las academias de arte contemporáneo.

#### **“La obra vale un montón de dinero”. (Damien Hirst)**

Damien Hirst actúa como un intermediario de sí mismo, sin asumir el impulso vital que le pudiera otorgar legitimidad a la supuesta veracidad de sus mentiras. Este gestor de ventas y su Big Factory, tan cotizado como vapuleado por la crítica, marca un distanciamiento efectista imposible de compararse a la espectacularidad visceral de Marina Abramovic, Orlan o Stelarc. Ser un fenómeno representativo de una producción visual que conquista el mercado no implica merecer el grado de síntoma en la nomenclatura de los procesos artísticos.

La oferta visual de Hirst satisface una demanda real, donde la obra es el medio y la carrera su finalidad. Y cuando decimos “obra”, la categoría podría derivar en cuestionables ficciones listas para llenar un gran espacio vacío. Sin devenir en suave neopop como su antecesor Jeff Koons, ya Damien cumplió la quimera warholiana de ser un artista de los negocios. No por gusto uno de sus colegas de Sensation lo califica “no un genio del arte, sino del *marketing*”. Su cráneo de platino incrustado con diamantes fue vendido a un grupo inversionista en 75 millones de euros.

¿Pudiera flotar en la mente de alguien vivo la esperanza de igualar o superar una negociación donde la palabra arte sucumbe? ████████████████████

NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO

LA AMÉRICA LATINA CUENTA CON UNA TRADICIÓN FOTOGRÁFICA, de más de siglo y medio de trayectoria. Sin embargo, en las últimas tres décadas puede decirse que constituye una de las plazas más importante dentro del panorama fotográfico contemporáneo internacional, dado el arduo proceso de institucionalización que tuvo lugar en la región a través de los Coloquios y Encuentros Latinoamericanos de Fotografía de finales de la década de 1970 y hasta los noventa, con la creación de instituciones, eventos, publicaciones, y la formación profesional de los artistas del lente.

La impronta que la fotografía ha dejado en la cultura visual contemporánea alcanza otro nivel con las nuevas tecnologías y el uso de la red de redes como plataforma de promoción y consumo de la imagen, e influye en la temporalidad e inmediatez de su acceso. El reconocimiento al trabajo de jóvenes y no tan jóvenes fotógrafos en sitios Web como *Zonezero* y *FotoRevista* constituyen ejemplos del uso de la red para el fomento del conocimiento sobre/de la práctica fotográfica en la región. Como estos espacios, el avance de las nuevas tecnologías en la fotografía, al tiempo que ha condicionado una nueva relación del “usuario” con la imagen, ha posibilitado también el análisis y una mayor circulación.

El proceso de tránsito de la imagen analógica a la digital en el contexto latinoamericano es posible seguirla también en la Web a través de la obra de relevantes creadores, lo que redonda además en la construcción colectiva de la memoria de forma inclusiva y horizontal. Dando continuidad a la promoción de sitios y blogs de artistas latinoamericanos y caribeños que actualmente podemos encontrar en la red, sugerimos otro selecto grupo de los tantos accesibles hoy en el universo digital.

#### ARGENTINA

**Annemarie Heinrich:** [www.annemarieheinrich.com](http://www.annemarieheinrich.com)  
**Eduardo Gil:** [www.eduardogil.com](http://www.eduardogil.com)  
**Guillermo Loíacono:** <http://guillermoloiacono.blogspot.com>  
**Eduardo Longoni:** [www.eduardolongoni.com.ar](http://www.eduardolongoni.com.ar)  
**Helen Zout:** [www.helenzout.com.ar](http://www.helenzout.com.ar)  
**Juan Travnik:** [www.juantravnik.com.ar](http://www.juantravnik.com.ar)  
**Adriana Lestido:** [www.adrianalestido.com.ar](http://www.adrianalestido.com.ar)  
**Marcos Zimmerman:** [www.marcoszimmermann.com](http://www.marcoszimmermann.com)  
**Fernando Gutiérrez:** [www.fernandogutierrez.com.ar](http://www.fernandogutierrez.com.ar)  
**Colección Fotógrafos Argentinos:** [www.fotografosargentinos.com](http://www.fotografosargentinos.com)  
**FotoRevista:** [www.fotorevista.com.ar](http://www.fotorevista.com.ar)

LATIN AMERICA BOASTS A LONGSTANDING TRADITION in photography dating back to over a century and a half. However, in the course of the past three decades, the region has panned out to be a major powerhouse in the world realm of contemporary photography, thanks in part to the painstaking institutionalization process that swept the region by the hand of colloquiums and meetings held during the 1970s through the 90s, to the creation of institutions, events and publications, and to the professional training and formation of shutterbug artists.

The stamp photography has left on the contemporary visual culture moves up just another notch with the help of cutting-edge technology and the use of social networks as platforms for the promotion and consumption of images, let alone the temporality and immediateness of its access. The recognition to the work of young and not-so-young photographers on websites like *Zonezero* and *Fotorrevista* are good cases in point of how the Web can be used to foster knowledge on the region's photography. Like these websites, the advance of new technologies in the field of photography has built a new kind of relationship between “users” and images on the one hand, and it has also allowed for further analysis and larger circulation on the other hand.

The image's transit from analogical to digital within the Latin American context can be followed on the Web as well through the work of remarkable creators, something that redounds in the building of collective memory in both exclusive and horizontal ways. Following up on the promotion of websites and blogs by Latin American and Caribbean artists currently lodged on the World Wide Web, we suggest a selection of sites to click on and watch on cyberspace.

#### BRASIL

**Chico Albuquerque:** [www.chicoalbuquerque.com.br](http://www.chicoalbuquerque.com.br)  
**Pierre Verger (Francia-Brasil):** [www.pierreverger.org](http://www.pierreverger.org)  
**Mario Cravo Neto:** [www.cravoneto.com.br](http://www.cravoneto.com.br)  
**Walter Firmo:** [www.walterfirmo.com.br](http://www.walterfirmo.com.br)  
**Cassio Vasconcelos:** [www.cassiovasconcellos.com.br](http://www.cassiovasconcellos.com.br)  
**Miguel Río Branco:** [www.miguelriobranco.com.br](http://www.miguelriobranco.com.br)

#### CHILE

**Cecilia Paredes:** [www.ceciliaparedes.com](http://www.ceciliaparedes.com)  
**Alejandro Hoppe:** [www.alejandrohoppe.cl](http://www.alejandrohoppe.cl)  
**Paz Errázuriz:** [www.pazerrazuriz.cl](http://www.pazerrazuriz.cl)  
**Álvaro Hoppe:** <http://fotohoppe.blogspot.com>  
**Javier Infante:** [www.javierainfante.com](http://www.javierainfante.com)



**Andrés Figueroa:** [www.andresfigueroa.cl](http://www.andresfigueroa.cl)  
**Fernando de Melo:** <http://fdomelop.blogspot.com>  
**Rodrigo Opazo:** [www.rodrigoopazo.com](http://www.rodrigoopazo.com)  
**Paloma Villalobos:** [www.palomavillalobos.com](http://www.palomavillalobos.com)  
**Rosario Montero:** [www.rosariomontero.com](http://www.rosariomontero.com)  
**Rodrigo Gómes Rovira:** [www.rodrigogomezrovira.blogspot.com](http://www.rodrigogomezrovira.blogspot.com)  
**Sachiyo Nishimura:** [www.snishimura.com](http://www.snishimura.com)  
**Gabriel Schkolnick:** [www.schkolnick.com](http://www.schkolnick.com)  
**Marco Fredes:** [www.marcofredes.com](http://www.marcofredes.com)  
**Concepción Fotográfica:** [www.concepcionfotografica.cl](http://www.concepcionfotografica.cl)  
**Fotografía chilena:** <http://fotografiachile.blogspot.com>

#### **COLOMBIA**

**Leo Matiz:** [www.leomatiz.org](http://www.leomatiz.org)

#### **COSTA RICA**

**Karla Solano:** [www.karlasolano.com](http://www.karlasolano.com)

#### **CUBA**

**Alejandro González:** <http://alejandrogonzalez.wordpress.com>  
**Liudmila Velasco y Nelson Ramírez de Arrellano:**  
[www.liudmilanelson.com](http://www.liudmilanelson.com)  
**Niurka Barroso:** [www.niurkaphotography.com](http://www.niurkaphotography.com)  
**Rogelio López Marín (Gory) (Cuba-EEUU):** [www.fotogory.com](http://www.fotogory.com)  
**Fondo Cubano de la Imagen Fotográfica:** [www.fcif.net](http://www.fcif.net)

#### **GUATEMALA**

**Daniel Hernández Salazar:** <http://danielhernandezsalazar.blogspot.com>  
**Luis González Palma:** [www.gonzalezpalma.com](http://www.gonzalezpalma.com)

#### **JAMAICA**

**Albert Chong:** <http://albertchong.com>

#### **MÉXICO**

**Vida Yovanovich:** [www.vidayovanovich.com](http://www.vidayovanovich.com)  
**Pedro Meyer:** [www.pedromeyer.com](http://www.pedromeyer.com)  
**Mariana Yampolsky:** [www.marianayampolsky.org](http://www.marianayampolsky.org)  
**Lourdes Grobet:** [www.lourdesgrobet.com](http://www.lourdesgrobet.com)  
**Francisco Mata Rosas:** [www.franciscopata.com.mx](http://www.franciscopata.com.mx)  
**Adrián Bodek:** [www.adrianbodek.com](http://www.adrianbodek.com)  
**Laura Cohen:** [www.photolauracohen.com](http://www.photolauracohen.com)  
**Adriana Calatayud:** [www.adrianacalatayud.net](http://www.adrianacalatayud.net)  
**Pía Elizondo:** [www.piaelizondo.com](http://www.piaelizondo.com)  
**Edgar Ladrón de Guevara:** [www.edgarladrondeguevara.com](http://www.edgarladrondeguevara.com)  
**Zonezero (México-EE.UU.):** [www.zonezero.com](http://www.zonezero.com)

#### **PERÚ**

**Carlos Montenegro:** [www.carlosmontenegro.com](http://www.carlosmontenegro.com)  
**Ana María McCarthy:** <http://anamariamccarthy.blogspot.com>

#### **VENEZUELA**

**Alexander Apóstol:** [www.alexanderapostol.com](http://www.alexanderapostol.com)



**Compay Segundo**  
CASA

El Museo Casa Compay Segundo guarda dentro de su patrimonio artístico, una colección de obras de artistas cubanos de la plástica para fines benéficos....

E-mail: [compay@cubarte.cult.cu](mailto:compay@cubarte.cult.cu)  
Telef.: +537 2068629  
Telefax: +537 2025922

[www.compaysegundo.es](http://www.compaysegundo.es)

# salto al vacío

NOEMÍ VILCHES

## la pintura de Juan Suárez Blanco

### *Leap Into the Void: Juan Suarez Blanco's Painting*

LA EXPOSICIÓN DEL ARTISTA CUBANO JUAN SUÁREZ BLANCO Rapsodia insular, que en los meses de diciembre, enero y febrero se expuso en el Palacio de Lombillo de La Habana Vieja, marca un momento de transición en el desempeño de este creador pinareño, conocido fundamentalmente por su obra objetual e instalativa. En ella, Juan Suárez nos muestra fragmentos de una ciudad que rediseña, inventa y reconstruye a partir de determinadas circunstancias epocales y presupuestos estéticos, haciendo gala de gran dominio del color, del lirismo y la sonoridad, esta última representada por las tonalidades más graves y agudas que acercan su obra a una pieza musical: la rapsodia. Para muchos seguidores de la obra del artista este vuelco hacia la pintura, y más que todo hacia la abstracción ha sido una gran sorpresa, en algunos casos recibida con beneplácito y en otros, con cierta reserva. Lo que muchos desconocen es que Juan Suárez siempre pintó todos estos años en privado, para sí mismo...

THE EXHIBITION OF CUBAN ARTIST JUAN SUAREZ BLANCO Insular Rhapsody, displayed last December, January and February at the Lombillo Palace in Old Havana, marked a turning point in the career of the creator, from Pinar del Rio, best known for his ready-made art and installations. In the exhibition, Juan Suarez shows us fragments of a redesigned city, invents and rebuilds out of certain circumstances and aesthetic patterns, boasting his mastery of color, lyricism and sonority, the latter represented by more serious and sharper nuances bringing his work closer to a musical piece: the rhapsody.

For many followers of the artist's work, this turnaround toward painting and, above all, toward abstraction, has been a big surprise, sometimes acclaimed as welcome news; some other times viewed with certain reservations. What many people don't know, though, is that Juan Suarez always painted privately in all those years, just for himself...

### **¿Cómo se inició tu acercamiento al arte y a la pintura, y por qué en los años ochenta y noventa primó la obra objetual e instalativa?**

Mi primer acercamiento al arte ocurrió en la Escuela Taller Libre de Artes Plásticas de Artemisa, tenía yo diez años, y allí tuve la oportunidad de contar con un tremendo maestro, el escultor español Benito Paredes, que vino a Cuba por los años 30 y trabajaba en el equipo de Rita Longa e impartía clases en Artemisa y en otros municipios como una extensión de su trabajo. Ese gran hombre me introdujo en el mundo del arte, sobre todo en la escultura, y creo que esa impronta de la escultura en mi obra la arrastro desde entonces y se observa en la preocupación por las texturas, los relieves y los volúmenes. Al llegar en 1967 a la Escuela Provincial de Arte de Pinar del Río, los maestros Águedo Alonso y Carlos Hernández Alcocer, discípulo de Romañach y compañero de aula de Tiburcio Lorenzo, me enseñaron el mundo del color y experimenté en mi actividad pictórica un deslumbramiento. En el último año de mi carrera, motivado por obras de Antonio Tapies, de Tapia Ruano y otros artistas cubanos del grupo de Los Once, sentí fascinación por la abstracción, empecé a hacer mis primeras obras abstractas y estuve trabajando unos tres





*Bahía no. 2, 2008 / Técnica mixta sobre lienzo / Mixed technique on canvas / 80 x 100 cm*

**How did you come closer to art and painting? And why was it that found object and installations predominated in your work in the 1980s and 1990s?**

My first contact with art occurred at the Free Workshop School of Plastics Art of Artemisa, I was 10, and there I had the opportunity to have a great teacher, Spanish sculptor Benito Paredes who came to Cuba in the 1930's and used to work with Rita Longa's team and was a teacher in Artemisa and other municipalities as an extension of his work. This great man introduced me to the world of art, particularly to sculpture, and I believe sculpture has marked my career ever since then and it can be seen in how I pay attention to texture, relieves and volumes. When I entered the Provincial Art School of Pinar del Rio in 1967, masters Aguedo Alonso and Carlos Hernandez Alcocer, disciple of Romañach and Tiburcio Lorenzo's classmate, taught me about the world of color and I was dazzled by my pictorial activity. In the senior year, motivated by the work of Antonio Tapies, Tapia Ruano and other Cuban artists with the Group of Eleven, I was fascinated by abstraction and I started to make my first abstract works; I worked for about three years in that discipline, always in silence, I never exhibited it.

I did the paid social service internship between 1971 and 1975. I stepped out of art for around six years; during that period I did some writing, notes, projects and when I decided to restart in 1980, there was a complex situation in the country, painting materials were scarce and continue with what I had started in painting in the 1970's was hard. I didn't have materials or solvency, and I had to make art out recycling, look in garbage dumps things that interested me, objects that attracted my attention that I could intervene. I started to make found-object, material art, and still influenced by Tapies I learned to discover with the trash extra artistic objects, but with immense possibilities to provide formal, conceptual and in general aesthetic solutions from my work, turning them later into works of art. That's how a series of fences, doors, windows, parachutes emerged, all of which made out of Soviet weapons' cases from those times, boxes, jute sacs, shoes, ropes, an old violin, etc., and created little by little the whole world to which I dedicated almost a decade; found object and installations filled my work space. However, I was always eager to paint, whenever I had some spare time I did some watercolors or painting, to myself, I couldn't afford to build a stable career as a painter, while



años en ese género, siempre en silencio, nunca expuse nada. Cumplí el servicio social entre 1971 y 1975. Por esa fecha me desvinculé del arte alrededor de seis años; en ese tiempo lo que hice fue escribir, hacer apuntes, proyectos y cuando decidí reiniciar en el año 1980, existía una situación compleja en el país con respecto a los materiales para pintar y continuar lo que había empezado a hacer en pintura en los años 70. No tenía materiales ni apoyo económico y tuve que hacer un arte de reciclaje, buscar en los basureros cosas que me interesaban, objetos que me llamaban la atención y pudiera intervenirlos. Comencé a hacer un arte objetual, matérico y con la influencia que aún tenía de Tapies aprendí a descubrir dentro de la basura objetos extra artísticos, pero con inmensas posibilidades para dar soluciones formales, conceptuales y en general estéticas desde mi trabajo, convirtiéndolos después en obras de arte. Así fueron surgiendo la serie de las cercas, las puertas, las ventanas, paracaídas, todo realizado con embalajes de armamentos soviéticos de aquella época, cajones, sacos de yute, zapatos, sogas, un violín viejo, etc., y fui armando todo ese mundo al que prácticamente dediqué una década; arte objetual e instalativo poblaron mi espacio de trabajo. Sin embargo, siempre mantuve grandes deseos de pintar, cada vez que tenía tiempo hacía algo de acuarela o de pintura, para mí, no tenía la posibilidad de hacer una obra consistente como pintor y haciendo la otra obra también me sentía a gusto. El déficit de materiales lo tuve que sustituir por mucha imaginación y así seguir trabajando, descubriendo nuevas posibilidades, de vital importancia para mí en ese momento. También decidí construir una familia porque la necesitaba, y asumirla con todos los riesgos y con toda la fortuna que significa tener hijos, una pareja que te entienda y te acompañe, también mi esposa es artista y pude avanzar gracias a ella, era una especie de mecenas, prácticamente se ocupaba de todo para yo hacer mi obra. Mi trabajo se fue puliendo y dentro de la propia obra instalativa y objetual empezó a aparecer el color, retomé lo cromático, quizás hice un trabajo a contracorriente porque en la década de los ochenta en



Pieza no. 2 del políptico *El éxodo de la estrella*, 1993 / Instalación / Dimensiones variables / Installation / Variable sizes

Cuba se hizo el arte muy efímero, polémico, contestario y yo venía haciendo una obra objetual e instalativa de mucho rigor, en la que nunca descuidé ese tipo de ejecución porque realmente lo necesitaba, fui sincero, decidí transmitir el mensaje más polémico, más diverso del mundo o cuestionar determinada situación pero sin descuidar la factura de la obra. Fui muy bombardeado por ello, me decían que hiciera una obra más violenta, más descuidada, más efímera, que no me preocupara tanto por determinados aspectos formales; pero ése no es un problema de quítate tú para ponerme yo, es un problema de sentimientos. Y bueno así me mantuve casi toda la década del noventa haciendo ese tipo de trabajo. Alguien me decía que los noventa fueron el período más fértil, más fecundo de mi obra, hice casi 150 piezas entre objetos e instalaciones.

**¿Y es justamente en esa época fecunda que realizas tu primera exposición de pintura? ¿Cuáles fueron tus motivaciones?**

En el año 1999 realizo una exposición de pintura en Sevilla con obras que venía trabajando desde 1996. Una amiga y galerista, Pura Martínez Jordá, vio piezas inéditas, se entusiasmó y me dijo: vamos a hacer una exposición de pintura en mi galería; expuse las pinturas en Toledo que venía haciendo sin conocer aún esa ciudad, motivado más bien por las vistas que había pintado El Greco. Cuando tuve la oportunidad de visitar Toledo, me pareció que ya había estado allí, sentí que había pasado por determinados laberintos, que había estado en algunos de esos lugares, en fin, cosas inexplicables y místicas.

Con esa exposición retorné a la pintura, mejoró mi situación económica y pude proseguir mi labor, también me motivó la obra del uruguayo, Torres García, que a mi juicio es uno de los artistas más impactantes de América Latina por su trabajo constructivista y su visión pionera de la abstracción en América, y como desde la adolescencia venía trabajando en ese sentido, me dije parece que aquí el eslabón se enganchará de nuevo. Todo empezó a conjugarse, empezó a fluir y definitivamente empecé a pintar sin dejar de hacer objetos, pues tengo piezas que





working on the other pieces felt nice as well. I had to replace the lack of materials with lots of imagination and keep on working, discovering new possibilities that were of the utmost importance to me back then. I also decided to build a family because I was needing it, and assume it with all the risks and fortune that means having children, a partner who understands you and stands by your side, who can understand you as an artist, my wife is also an artist and I could move forward thanks to her, she was a kind of patron, she took care of everything so that I could do my art. My work was improved and color began to appear in my found objects and installations, I retook the chromatic; I may have swim against the tide, because in the 1980's in Cuba art became ephemeral, polemic, rebellious, while I was doing pretty rigorous found objects and installations, in which I didn't disregard that type of execution because I really needed it, I was honest, I transmitted very polemical, diverse messages or questioned certain situations but without overlooking the quality of the work. I was slammed because of that, people asked me to make more violent, careless and ephemeral work that I shouldn't worry about certain formal aspects; but the problem was not as easy as that, it was a matter of feelings. And well, I kept on doing that kind of work during almost the whole decade of the 1990's. Somebody told me the nineties were the most fertile, most fruitful period of my career, I made 150 found objects and installations total.

**And is it just during those prolific times that you made your first painting exhibition? What were your principal motivations?**

In the year 1999 I made a painting exhibition in Seville with works I had been doing since 1996. A friend of mine and gallery owner Pura Martinez Jorda saw pieces that had never been published before and got all excited and told me: let's make a painting exhibition in my gallery; I exhibited the paintings I had made in Toledo even without being to that city before, inspired by the landscapes painted by

El Greco. When I had the opportunity to visit Toledo, it felt like I had been there already, I felt that I had walked through certain mazes that I had been to those places before, mystic things that I can't explain.

With that exhibit I went back to painting, my economic situation improved and I could go on with my work; I was also motivated by the work of Uruguayan Torres Garcia, who I consider one of the most influential artists of Latin America because of his constructivist work and his ground-breaking vision of abstraction in the Americas; and because he worked on that since his teen ages. I said to myself it seemed that the link would be hooked back to the chain. And everything started to flow and I definitely started to paint without stopping to make found art; I have pieces that were shown in the 2008 retrospective of the installation period, both ready-made compositions and environmental pieces.

**You stated in your writing book in As an epilogue: "Then I reflect upon my future projects: I will transfer my sensations and states of mind with the highest expressiveness and harshness possible." My question is: does paint-**

**ing, specifically abstraction, gives you more opportunities to freely express those states of mind, sensations, than the work you did decades before?**

In 2000 I started my pictorial work and now what I really want to do is paint, it is a spiritual need, I want to feel free, I want to take out of me everything I accumulated for a long time and I think abstraction is what fits the most to what I'm planning to do, without references of any kind, just, pour my spirit, my soul, my feelings, my state of mind, because in the end I will be speaking about my world and my time, and despite the absence of images, viewers will be able to see in my work color, aggressive textures, erosions..., to turn painting into subject-object on its most primary and brutal reality; exclusively hear the sounds of the pictorial matter in movement and the human panting; replace the staggered climbing with a leap into the void; throw out paint guided only by instincts and emotions, splash and cover with paint everything around me.

When I was reading your writing book I saw Parallels, written in 2003, which seemed to me like a premonition of what you are doing these days and would like to quote a little; fragment that in my

*Bahía no. 4, 2009 / Técnica mixta / Mixed technique / 69 x 82 cm*



expuse en la retrospectiva del 2008 de esa etapa instalativa, ya sean objetuales o ambientales.

**Decías en tu cuaderno de apuntes en “A manera de epílogo”: “Entonces medito sobre mis proyectos futuros: trasladaré sobre el lienzo todas mis sensaciones y estados de ánimo con la máxima expresividad y crudeza posibles”. Y te pregunto: ¿es que la pintura, en específico la abstracción, te brinda más la posibilidad de expresar libremente esos estados de ánimo, sensaciones, que el trabajo que venías haciendo en décadas anteriores?**

En el 2000 arranqué con el trabajo pictórico y ahora lo que quiero realmente es pintar, es una necesidad espiritual, quiero sentirme libre, quiero sacarme todo lo que había ido acumulando durante mucho tiempo y considero que la abstracción es lo que más se ajusta a lo que debo hacer, no tener referencias de nada, simplemente, desbocar mi espíritu, mi alma, mis sentimientos, mi estado de ánimo, pues en definitiva voy a decir cosas de mi mundo y de mi tiempo aunque no aparezcan imágenes porque verán en mis obras color, texturas agresivas, erosiones..., convertir la pintura en sujeto-objeto en su más primaria y brutal realidad; oír exclusivamente los sonidos de la materia pictórica en movimiento y del jadeo humano; sustituir todas las subidas escalonadas por el salto al vacío; arrojar pintura sólo guiado por instintos y emociones, salpicar y chorrear todo lo que esté a mi alrededor.

**Al leer tus cuadernos de apuntes me detuve en “Paralelos”, escrito en el año 2003, que me pareció una premonición de lo que en estos momentos estás haciendo, y quisiera traer a colación un pequeño fragmento que a mi entender resume un poco esto:**

“A veces sueño con pintar, estructurar los sitios y espacios donde los objetos estuvieron, la huella que dejaron: concavidades, marcas, tajos, quemaduras, heridas, desgarramientos... y para concebir este sitio es preciso separar los objetos del lugar que ocupan, desplazarlos, hacerlos flotar. Creo que ésta es la nueva puerta que pretendo abrir”.

**¿Esta exposición vendría a ser esa nueva puerta que pretendías abrir, o consideras que es sólo una etapa de transición en tu obra?**

Esta exposición es un puente, incluso en las obras hay puentes, después me di cuenta que justamente hay un tránsito de la figuración a la abstracción, en las obras conviven estos dos espíritus, es decir, el deseo de salir y explotar desenfadadamente con toda esta inquietud abstracta y el arrastre que conservo de la figuración. No me arrepiento, es un paso necesario, no estoy saltando de un primero a un último escalón, quiero andar gradualmente, aunque al final, voy a saltar, pero en esta primera etapa, es necesario que coexistan para yo sentirme bien con lo que estoy haciendo, nada me apura, no me interesa que pase el tiempo, no me interesa ir a contracorriente; yo creo que el arte es atemporal, no tiene nada que ver con la moda, ni con el tiempo, puede ser tan moderna o contemporánea una obra de Garaicoa, una de Malevich como la Capilla Sixtina.

**¿Por qué aparece en casi todas tus obras algún símbolo que denota religiosidad, es Juan un hombre religioso?**

En mi familia por parte de madre casi todo el mundo era católico, yo no, yo era ateo; pero tuve una experiencia religiosa tremenda con una crucifixión que hice donde cuestionaba hasta a Mahoma; era una muleta crucificada, ni yo mismo me percaté de la cantidad de lecturas que podía tener esa pieza. En una exposición donde por primera vez se mostraba esa obra, se me acercó una católica practicante y me dijo: “Cristo es el apoyo”, y luego vino un militante del partido y me dijo: “la religión cojea”; la obra se abrió en dos direcciones diametralmente opuestas y fue ahí cuando me percaté de que mi primera intención tenía que ver con la del militante, lo confieso. La religión a través de la historia y los sucesos en el seno de mi país me confundieron y me llevaron a hacer cuestionamientos y tocar aristas y puntos neurálgicos, y decidí hacer una obra muy controversial y polémica, pero igual que esa parábola en la que el pescador al final resultó pescado, yo traté de pescar y fui

pescado, y pienso que el que rige este cosmos tan bien organizado me dijo: tú tienes que tener fe para poder trabajar y a partir de esa obra ocurrió en mí una conversión. Con la ayuda del obispo de Pinar del Río fundé el primer taller de restauración de obras de arte sacro de Pinar del Río e hice una escuela taller, dando así continuidad a mi labor docente de 25 años en los que impartí Historia del arte, Diseño, Artes plásticas. Sin proponérmelo, en mi obra todo esto empezó a reflejarse y así fue creciendo mi fe en Dios, pero seguí siendo un hombre muy libre no me até a nada. El obispo Siro, al inaugurar la iglesia de San Pedro en la que yo había restaurado una imagen inmensa de más de dos metros de altura dijo en aquella homilía: “Juan no es un hombre de iglesia pero él siempre nos va a sorprender con una fe que yo todavía no he podido descodificar”. Creo que fueron unas palabras muy acertadas pues yo nunca lograré ser un católico práctico disciplinado, siempre fui un hombre libre a pesar de que aparento ser un hombre muy amarrado, con una obra muy hermética, difícil de traspasar. Soy en realidad muy sencillo y nada me puede encasillar, considero que la religiosidad es una actitud ante la vida, lo que pasa es que muchos la confunden con la institución, con el clero, con la orden. Lo mismo que la fe, eso no se aprende, la fe es algo que tú traes, a veces está dormida y de pronto sale, la fe en el hombre, en el trabajo, en el mejoramiento humano, eso está por encima de cualquier orden, de cualquier religión; es la esencia, la actitud, todo lo demás lo inventó el hombre.

En mi obra aparecen una y otra vez catedrales góticas, pues dentro de la historia de la arquitectura son los edificios que mejor expresan la conexión de lo terreno y lo divino, la búsqueda de lo celestial, con sus elevadas torres quieren tocar el cielo, punzarlo, conquistarlo, estar en comunicación con el espacio sideral; son el puente que responde a la pregunta que constantemente se hace el hombre: qué hay después de la muerte, hacia dónde vamos, dónde yace el límite entre la vida y la muerte.



opinion can be sum up as follows:

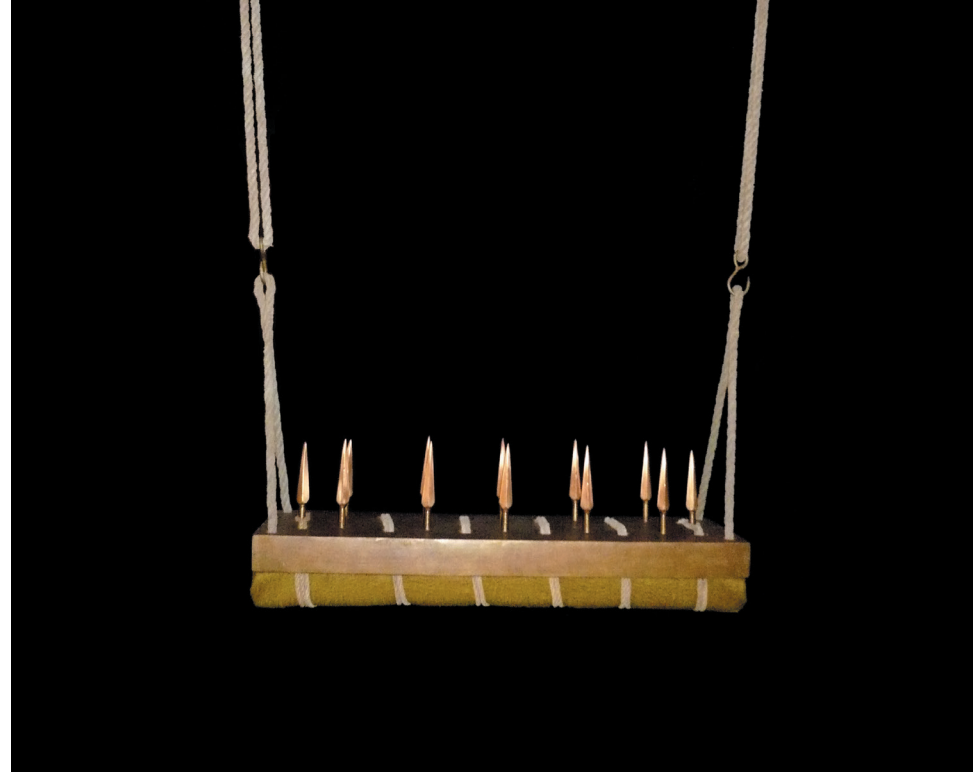
“Sometimes I dream about painting, structuring sites and spaces where the objects were before, the mark they left behind: hollows, marks, cuts, injuries, tears... and in order to conceive this site it is necessary to remove the objects from the place they occupy, move them, make them float. I think this is the new door I’m planning to open.”

**Would this exhibition be that new door that you were planning to open, or do you think it is just a transition stage in your work?**

This exhibition is a bridge; there are bridges even in the paintings. Later I realized that there is actually a transition from figuration to abstraction, these two spirits coexist in the works of art, I mean, the desire to come out and break without inhibitions with all of this abstract preoccupation and the remaining of figuration. I have no regrets, this is a necessary step, I’m not jumping from the first to the last step, I want go to the higher stages gradually, although in the end I’m going to jump; but in this first stage it is necessary for them to coexist so that I can feel pleased with what I’m doing, nothing is pushing me, I don’t mind that time is passing by, I don’t mind swimming against the current; I believe that art is not related to time, it doesn’t have anything to do with fashion, or time; a work by Garaicoa, by Malevich can be as modern or contemporary as the Sistine Chapel.

**Why is there in nearly all of your works a symbol denoting religiosity? Is Juan a religious man?**

In my family, on my mother’s side nearly everyone was Catholic, not me, I was atheist; but I had quite a religious experience with a crucifixion I made in which I questioned almost everyone; It was a crucified crutch, I didn’t realize how many readings that painting could have. In an exhibition where I showed it for the first time, a Catholic woman approached me and said: “Christ is the support,” and then a member of the party [Cuban Communist Party] came over and said: “religion is limping;” the work split into two diametrically op-



*Al vaivén de los temporales, 2005 / Instalación / Medios mixtos*  
Installation / Mixed media / 4 metros cúbicos

posite directions and it was then when I discovered that my original intention was actually what the Party member said, I admit it. Religion along the history of my country got me confused and led me to question and tackle thorny problems and decisive aspects, and I decided to make controversial and polemic works, but like that parable in which the fisherman ends up being fished, I tried to fish and I was fished instead, I think he who governs this so well-organized cosmos said to me: you have to have faith to be able to work and after that painting a conversion occurred inside me. With the help of Pinar del Río’s bishop I founded my first workshop for the restoration of sacred art works of Pinar del Río and I created the first workshop school, resuming my 25-year-long career as a teacher of history of art, design, plastic arts. Unwittingly, in my work all of this started to show and that’s how my faith in God started to grow, but I’m still a very free man, no strings attached. Bishop Siro, at the inauguration of Saint Peter Church where I had restored an immense image, two-meters high, said in that sermon: “Juan is not a church man but he is always going to surprise us with a faith that I have not been able to decipher yet.” I think those were the

right words because I will never be able to become a disciplined practicing Catholic, I was always a free man although people may think I’m very set in my ideas, that my work is too hermetic and difficult to fathom. I’m actually a very simple man and nothing can tie me down, I think religiosity is an attitude in life, but many confuse it with the institution, with the clergy, with the order. The same happens with faith which can’t be taught, faith is something that one brings within oneself, sometimes it is asleep and then it comes out suddenly, the faith in man, in work, in human improvement; it comes before any order, any religion; it is the essence, the attitude, the rest was just invented by humans.

In my work, Gothic cathedrals appear over and over again because within the history of architecture they are the buildings expressing the best the connection between the earthly and the divine, the search for the celestial, with its tall towers reaching out to the sky, pinching it, conquering it, being in communication with the sidereal space; they are the bridge responding to human’s recurrent question: what is there after death, where are we heading to, where does the limit between life and death lie.



# 6<sup>ta</sup> ventosul.

BAJO EL TÍTULO *MÁS ALLÁ DE LA CRISIS*, ESTÁ EN MARCHA la sexta edición de Ventosul Bienal de Curitiba, que se desarrollará en esta ciudad entre el 17 de setiembre y el 19 de noviembre. Los curadores generales son Alfons Hug y Ticio Escobar; Adriana Almada y Paz Guevara son co-curadoras; Alberto Saraiva tiene a su cargo la curaduría nacional y Artur Freitas, Eliane Prolik y Simone Landal la selección de los artistas locales (del Estado de Paraná). El proyecto educativo ha sido confiado a Denise Bandeira y Sônia Tramuja.

UNDER THE TITLE *BEYOND THE CRISIS*, PREPS FOR THE sixth edition of Ventosul Curitiba Biennial are underway in this city as the event is slated from Sept. 17 to Nov. 19. Head curators are Alfons Hug and Ticio Escobar; Adriana Almada and Paz Guevara will act as co-curators; Alberto Saraiva will be in charge of the national curatorship, while Artur Freitas, Eliane Prolik and Simone Landal will be selecting the local artists (from the state of Parana). The educative project has been handed over to Denise Bandeira and Sônia Tramuja.





*6<sup>th</sup> Ventosul,  
the Curitiba Biennial*

# bienal de curitiba

The concept of crisis, as the head curators explain, has been taken in

the most instigating and suggestive sense, as a crucial moment that, in the face of a paradigmatic sea change, calls for new decisions and images. The term “beyond” could allude, in the strict sense of the word, to the critical moment that’s now gone (the

crux of the matter always marks a situation that’s already happened, and that’s why it can be named). But it could also refer to the need of considering other places the crisis can be faced off from in a creative and different way. Or it could even mark the demand of imagining a space and time outside the critical space, even though it could be driven by it. Art

cannot let go of its vocation for wishful thinking: imagination is always an anticipatory, even propitiatory device. Even the most negative and melancholic operations in contemporary art secretly point to a “beyond”, to a waiting space or an opening to the development. Art copes with a crisis by constantly inquiring its own representation systems, by arguing



Museo Oscar Niemeyer, Brasil

El concepto de crisis, según explican los curadores generales, ha sido tomado

en su sentido más instigador y sugerente, como momento crucial que, ante un cambio brusco de paradigma, exige decisiones, posiciones e imágenes nuevas. El vocablo “más allá” puede aludir a que, en sentido estricto, el momento crítico ya pasó (siempre el punto álgido marca una situación ya ocurrida: por eso puede ser nombrado). O bien puede referirse a la necesidad de considerar otros lugares desde donde asumir y enfrentar la crisis, de modo creativo y diferente. O, incluso, podría marcar la exigencia de imaginar un es-

pacio-tiempo fuera del espacio crítico, aunque impulsado por él. El arte no puede renunciar a su vocación utópica: la imaginación es siempre un dispositivo anticipatorio y, aun, propiciatorio. Incluso las operaciones más negativas y melancólicas del arte contemporáneo apuntan, secretamente, a un “más allá de”, a un sitio de espera o una abertura al acontecimiento. El arte enfrenta la crisis cuestionando constantemente sus propios sistemas de representación: discutiendo una y otra vez la definición misma del arte y sus circuitos institucionales (museos, mercado, bienales, teoría, etc.). Desde esta perspectiva, no sólo la crisis es

fecunda para el arte, sino que éste depende necesariamente de momentos de conflicto y tensión para producir. Justamente, el arte consiste en uno de los principales dispositivos con que cuenta la cultura contemporánea para poner en cuestión sus propios enunciados, renovar sus valores y sus códigos e impedir que se adormezca la percepción colectiva en torno a un concepto fijo de lo social.

Por más que el título es, en los ámbitos del arte, nada más que la sugerencia de un tema a ser encarado libremente por los artistas, se pretende que el nombre *Más allá de la crisis*, incite a la producción poética y oriente la reflexión hacia ciertas cuestiones claves del arte contemporáneo.

Entre los más de 50 artistas invitados a participar de la 6<sup>ta</sup> Bienal de Curitiba están Neville D’Almeida (Brasil), John Bock (Alemania), Darren Almond (Inglaterra), Sebastián Preece (Chile), Boris Michailow (Ucrania), Danica Dakic (Bosnia), Fikret Atay (Turquía), Antti Laitinen (Finlandia), George Osodi (Nigeria), Zhou Tao (China), Olaf Nicolai (Alemania), Gutiérrez + Portefaix (Hong Kong/China), Adonis Flores (Cuba), Patrick Hamilton (Chile), Ricardo Lanzarini (Uruguay), Liliana Porter (Argentina), Camilo Restrepo Zapata (Colombia), Joaquín Sánchez (Bolivia) y Luis Molina-Pantin (Venezuela).

La Bienal de Curitiba se desarrollará en los principales espacios culturales de la ciudad: Museo Oscar Niemeyer, Memorial de Curitiba, Museo de Arte Contemporáneo, Museo de la Fotografía, Museo del Gabrado y Opera do Arame, entre otros. También habrá obras y acciones en parques, terminales de autobús, plazas y calles.

Además de las exposiciones, la programación de la 6<sup>ta</sup> Bienal de Curitiba incluye ciclos de conferencias, mesas redondas, cursos, talleres, muestras de películas, *performances* e intervenciones urbanas. La Bienal de Curitiba está organizada por el Instituto Paranaense de Arte.



time and time again the definition of art and its institutional circuits (museums, markets, biennials, theories, and the like). From this perspective, the crisis is not only a rewarding element for the art, but the latter necessarily depends on moments of conflicts and crisis to come up with creations. Fairly enough, art consists of one of the main devices contemporary culture counts on to put its own headings to the test, to renew its values and its codes, to prevent collective perception from going numb around a fixed concept in terms of social trappings.

In addition to the title argument in terms of the art, this is nothing than a suggestion for a topic that must be faced off freely by the artists. The title *Beyond the Crisis* is supposed to encourage poetic production and steer reflection toward certain key issues of contemporary art.

More than fifty guest artists will attend the 6<sup>th</sup> Curitiba Biennial, including Neville D'Almeida (Brazil), John Bock (Germany), Darren Almond (UK), Sebastian Preece (Chile), Boris Michailow (Ukraine), Danica Dakic (Bosnia), Fikret Atay (Turkey), Antti Laitinen (Finland), George Osodi (Nigeria), Zhou Tao (China), Olaf Nicolai (Germany), Gutierrez + Portefaix (Hong Kong/China), Adonis Flores (Cuba), Patrick Hamilton (Chile),



Los curadores generales Alfons Hug y Ticio Escobar  
Head curators

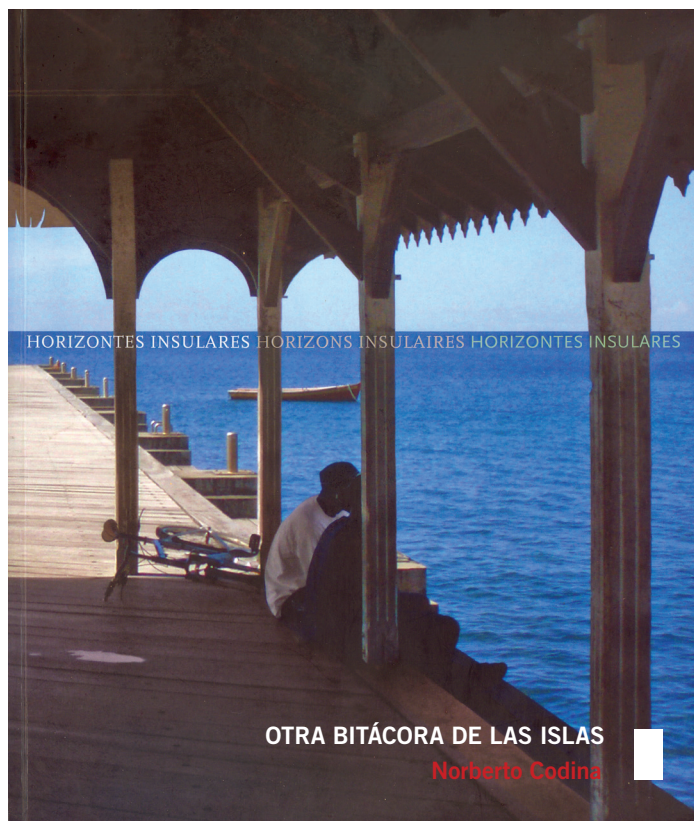
Ricardo Lanzarini (Uruguay), Liliana Porter (Argentina), Camilo Restrepo Zapata (Colombia), Joaquin Sanchez (Bolivia) and Luis Molina-Pantin (Venezuela).

Opera do Arame, Brasil



The venues for the Curitiba Biennial will be the city's main cultural sites: the Oscar Niemeyer Museum, the Curitiba Memorial, the Museum of Contemporary Art, the Museum of Photography, the Museum of Engraving and Opera do Arame, among others. Some works will be exhibited –and some actions will take place– in parks, bus depots, squares and streets.

In addition to the exhibitions, the 6<sup>th</sup> Curitiba Biennial's program includes conferences, lectures, roundtable discussions, courses, workshops, movies, performances and urban interventions. The Curitiba Biennial is organized by the Parana Art Institute.



**Cuando esboqué el título de este artículo,** pensé en los primeros viajeros que desde la península ibérica (no hay testimonio escrito de las expediciones vikingas y asiáticas; incluso en fecha reciente se ha especulado sobre la visita de un almirante chino, mucho antes del genovés que conocemos), dibujaron esa cartografía original llena en sí misma de leyendas y aventuras, iluminada de ilustraciones y anotaciones imaginativas, surgidas de la realidad y la fantasía de nuevos Marco Polo delirantes que no tenían conciencia de cuál era la magnitud de las tierras que pretendían conquistar y colonizar, y mucho menos, de cuál sería el futuro de esas regiones aún tímidamente delineadas en los planisferios que levantaban sus manos de cartógrafos.

Pensé en la manera en que autores latinoamericanos, como el colombiano Germán Arsiniegas en su *Biografía del Caribe* o el venezolano Gustavo Pereira en sus *Historias del paraíso* o el

uruguayo Eduardo Galeano en sus varios libros de crónicas, han hecho una relectura latinoamericana y contemporánea de aquellos primeros testimonios de los conquistadores europeos, en muchos casos atravesados por una visión colonizadora, mutilada y “occidentalista”, donde campea la leyenda negra sobre nuestros pueblos originarios.

Sin embargo, el libro *Horizontes insulares* revela mucho más del presente de estas islas que de su pasado. Dos tiempos que son uno solo cuando de arte y literatura se trata, y que se convierten en futuro dentro de este proyecto, concebido y dirigido por los comisarios Orlando Britto y Nilo Palazuela Borges.

A criterios geográficos, antropológicos e históricos, corresponde la selección de: Islas Canarias, Madeira, Açores, La Guadeloupe, Cabo Verde, La Réunion, República Dominicana, Cuba, Guyane Française, La

Martinique, Puerto Rico.\* Y al impacto propio de la creación simbólica y metafórica que caracteriza el arte contemporáneo, los creadores aquí reunidos: Teresa Arozena, Gregorio González (Islas Canarias), Ricardo Barbeito (Madeira), María José Cavaco (Açores), Jöelle Ferly (La Guadeloupe), Tchalé Figueira (Cabo Verde), Thierry Hoarau (La Réunion), Belkis Ramírez (República Dominicana), Sandra Ramos (Cuba), Roseman Robinot (Guyane Française), Shirley Rufin (La Martinique), y Julio Suárez (Puerto Rico).

A ello se suman los intelectuales que analizan “el contexto contemporáneo de sus manifestaciones culturales en el ámbito de las artes visuales y la literatura”: Cristina Court (Islas Canarias), Assunção Melo (Açores), Isabel

\* Tanto el catálogo como la producción literaria se han publicado en tres idiomas: español, francés y portugués, lenguas de estas islas.

Santa Clara (Madeira), Irineu Rocha da Cruz (Cabo Verde), Benjamin Bru (Martinique-Guadeloupe-Guyane Française), David Mateo (Cuba), Amable López Meléndez (República Dominicana), Haydee Venegas (Puerto Rico) y Alain Gili (La Réunion).

Es justamente la atinada selección de islas, artistas plásticos y escritores que convergen en este proyecto lo que hace posible que *Horizontes insulares* logre, tanto en la exposición como en el catálogo que la acompaña, el objetivo que persiguen sus creadores:

Se ha planteado y diseñado de manera que su resultado final se hace realidad a través de la construcción de una exposición de arte contemporáneo y la creación de una colección literaria. Ambos proyectos interrelacionados entre sí con el objetivo primordial, que hemos reseñado, de ayudar a generar espacios de conocimientos, comunicación e intercambio entre todas las geografías culturales abordadas en él.

Se trata de otro descubrimiento, otro después del “primero”, otro muchísimo después de que algunos de los escritores emblemáticos del “viejo continente” alimentando el triángulo intercultural entre Europa, África y nuestro hemisferio, tuviesen correspondencia con nuestra cuenca caribeña: Tirso de Molina que vivió en Dominicana entre 1616 y 1618, o Góngora anticipándose a la mal llamada “poesía de la negritud”, o Zorrilla recorriendo La Habana del XIX; y mucho después de que nacieran en nuestras tierras figuras del Imperio y la Revolución en Europa, como Josefina Bonaparte, en Martinica, o Pablo Lafargue, en Santiago de Cuba.

Se descubren, pues, sensaciones



comunes, dolores, ideas, prejuicios, anhelos, creencias. Se revelan las cosas que admiran a las mismas miradas: el mar, la tierra, el horizonte, el sol. Se manifiestan similares historias, de colonización, de mixtura, de lucha, desarraigo y migración, de soledad. Todo en función de otorgar sentido a la condición de artista caribeño, insular, que goza de una interculturalidad, diversidad y complejidad sólo posible en estas islas.

La vocación itinerante que caracteriza a este proyecto se traduce en la idea de “conectar” estas islas y los espacios intermedios, no ya físicos, sino culturales, artísticos y lingüísticos que las enlazan. Procurar el entendimiento de la diversidad de los “otros” a partir de lo que nos pertenece a “nosotros”, a “todos”. Por eso asistimos a una experiencia que abre opciones diversas, a la par que muestra rutas comunes. “Unir en la diversidad” es quizás una de las premisas de esta visión panorámica que permite entrar en contacto con la creación literaria y artística contemporánea en estas geografías.

Distintas generaciones de artistas e intelectuales que evidencian diferentes formaciones y estatus de desarrollo, con diversidad de perspectivas, de vías de expresión, de técnicas y soportes (fotografía, video, pintura, instalaciones, montajes).

Esta pluralidad con la que fue concebido el proyecto y de la que hemos pretendido dar una idea, contribuye a una mayor profundización en los significados de la visión de conjunto de las obras, a la vez que una mayor penetración en el análisis de cada una en particular. De esta manera, se podrán apreciar los intereses e inquietudes propias, y las maneras individuales de asumir las líneas temáticas y la intercomunicación entre arte, cultura y contexto.

*Horizontes insulares* constituye un importante trabajo de curaduría que une arte y pensamiento contemporáneos que ha germinado en estas islas, y que se proyecta hacia el resto del mundo, en una acción que a la vez que “descubre”, “reafirma”. Reafirma la riqueza y vitalidad de nuestras tierras isleñas, sobre todo de sus culturas y de quienes las construyen y las enriquecen para ahondar en su sentido de pertenencia y prosperidad. Reafirma también la necesidad de conocimiento, de autorreconocimiento y de comunicación.

El valor testimonial del arte nos devela una autoconciencia de la historia, individual y colectiva, que otorga legitimidad a una obra, a un texto. La estrategia discursiva que utiliza el artista y el escritor para comunicar lo que desea, sustenta la identidad de cada uno, a la vez que otorga un carácter distintivo al proyecto.

Esta concepción del arte en la insularidad, queda bien definida por el crítico de arte cubano David Mateo, participante en el proyecto: “En los sistemáticos contrapunteos entre sociedad e individuo, nación y sujeto, es donde han germinado, desde la perspectiva específica del arte, las metáforas o juicios trascendentes acerca de lo que nos constituye o define como cubanos, como hombres y mujeres insulares. Ese contrapunteo ha privilegiado además una concertación permanente de los tiempos históricos, un balance emblemático del pasado y del presente, a partir de expectativas que ellos han sido capaces de cubrir, e incluso ampliar”.

El Vedado, diciembre de 2010

*Horizontes insulares*, Gobierno de Canarias, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), y otras instituciones, Islas Canarias, 2010.

## ANOTHER LOGBOOK OF DE ISLANDS

Norberto Codina

**When I outlined the title for this article** I thought of the pioneer travelers from Spain (there is no written evidence about Viking and Asian expeditions; even on more recent dates some speculation has been made about a Chinese Admiral's visit long before the Genovese's we know about) that drew the original cartography, full of legends and adventures, with the light of illustrations and imaginative notes emerged from reality and from the fantasy of new excited Marco Polo who were not aware of the magnitude of the lands they attempted to conquer and colonize. Still less, were they conscious of the future of these regions, slightly sketched on the maps drawn by their hands of cartographers.

I thought of the way in which some Latin American authors, like the Colombian Germán Arsiniegas in his *Biography of the Caribbean* or the Venezuelan Gustavo Pereira in his *Histories of the Paradise* or the Uruguayan Eduardo Galeano in his various books of chronicles, have made a Latin American and contemporary re-reading of those first testimonies made by European colonizers. In most of the cases they have had a colonizing, mutilated and “western” vision, where the black legend about our indigenous peoples prevails.

However, the book *Insular Horizons* reveals much more of the present of these islands than of their past. Two times that become one when it comes to Art and Literature and they turn into a future within this project cre-

ated and headed by organizers Orlando Britto and Nilo Palazuela Borges.

The selection of islands responds to geographic, anthropologic and historic criteria: Canary Islands, Madeira, the Azores, la Guadeloupe, Cape Verde, Reunion, Dominican Republic, Cuba, French Guyana, La Martinique, and Puerto Rico.\* It also responds to the impact of the very symbolic and metaphorical creation that characterizes contemporary art and the creators gathered here: Teresa Arozena, Gregorio González (Canary Islands), Ricardo Barbeito (Madeira), María José Cavaco (The Azores), Jöelle Ferly (La Guadeloupe), Tchalé Figueira (Cape Verde), Thierry Hoarau (Reunion), Belkis Ramirez (Dominican Republic), Sandra Ramos (Cuba), Roseman Robinot (French Guyana), Shirley Rufin (La Martinique), and Julio Suarez (Puerto Rico).

Intellectuals who analyze the “contemporary context of their cultural expressions in the area of visual arts and literature” are to be added to the above list: Cristina Court (Canary Islands), Assunção Melo (Azores), Isabel Santa Clara (Madeira), Irineu Rocha da Cruz (Cape Verde), Benjamin Bru (Martinique-Guadeloupe-French Guyana), David Mateo (Cuba), Amable López Meléndez (Dominican Republic), Haydee Venegas (Puerto Rico) and Alain Gili (Réunion).

\* Both the Catalogue and the literary production have been published in three languages; Spanish, French and Portuguese; all languages of these islands.

It is just the well-defined and appropriate selection of the islands, plastic artists and writers that share this Project what makes *Insular Horizons* to achieve; both in the exhibition and the accompanying catalogue, the objective of the creators:

It has been outlined and designed in such a way that its final result becomes a reality through the preparation of a contemporary art exhibition and the creation of a literary collection. Both projects, interrelated, with the main intended objective of helping generating knowledge, communication and exchange spaces among all cultural geographies dealt with.

It is another discovery, another one after the “first one”, another one; way after some of the renown writers from the “old continent”, being part of the intercultural triangle between Europe, Africa and our hemisphere, had any correspondence with our Caribbean region: Tirso de Molina who lived in the Dominican Republic between 1616 and 1618, or Gongora advancing to the so-called “negritude poetry”, or Zorrilla touring around XIX century Havana; and long time after figures from the Empire and the Revolution in Europe were born like Josephine Bonaparte in Martinique or Pablo Lafargue, in Santiago de Cuba.

Therefore, common sensations, grieves, ideas, prejudices, desires, beliefs are discovered. What causes the admiration of the eyes is revealed: the oceans, the Earth, the horizon, the Sun. Similar stories are expressed. They are stories of colonization, of mixture of fight, uprooting and migration, of loneliness. They are all aimed at giving some sense to the Caribbean,

insular artist's state who enjoys an intercultural situation, a diversity and complexity that is only possible in these islands.

The traveling condition that characterizes this project translates into the idea of “connecting” these islands and the intermediate spaces; not physical spaces, but cultural, artistic and linguistic spaces that join them together. To achieve the understanding of the diversity of “the others” on the basis of what belongs to “us”, to “all”. That is why we can look at an experience that opens up several options and, at the same time, it shows common ways. “To be united in diversity” is maybe one of the premises of this panoramic vision that allows for getting in contact with contemporary literary and artistic creation in these places.

Different generations of artists and intellectuals that are the evidence of different schools and development stages, with diverse perspectives and ways of expression, and different techniques and formats (photography, video, painting, installations, mountings.)

This plurality, taken into account to conceive the Project, and which we have attempted to give an idea of, contributes to a deeper analysis of the meanings of the vision of the whole group of works. At the same time, it also allows for a deeper analysis of each work in particular. This way, the particular interests and individual ways to understand the thematic lines and the interconnection between art, culture and context can be appreciated.

*Insular Horizon* is an important curator work that has originated in these islands and is projected to the rest of the world. It joins

contemporary art and thought in an action that “discovers” and “reinforces” at the same time. It reinforces the wealth and vitality of our islands; most of all, their cultures and those who build them and enrich them to go deeper in their sense of belonging and prosperity. It reinforces also the need of knowledge, self-recognition and communication.

The testimonial value of art shows a self-consciousness of individual and collective history which legitimizes a work or a text. The discourse strategy used by the artist and the writer to convey what he wishes holds up their identity while granting the project a distinctive character.

This concept of insular art is well defined by the Cuban art critic David Mateo, who is engaged with the project: “It is during the systematic arguments between the society and the individual, the nation and the subject, that metaphors or transcendental judgments about what defines us like Cubans, like insular men and women, emerge, from the specific perspective of Art. This argument has also given some privilege to a permanent agreement with history; an emblematic balance of past and present as of expectations that they have been able to cover and even to expand.”

El Vedado, December 2010





**DEJARSE VER**  
**Laura Ruiz Montes**

En la esquina inferior derecha hay un pequeño mapa de Cuba. Un dedo pulgar podría tapanlo. Bajo él navega una inscripción en búlgaro que anuncia la colección cubana. No conozco siquiera una palabra en búlgaro. A pesar del registro afectivo que se remonta a aquellos aceites perfumados de rosas búlgaras cuyos aromas bautizaron a casi todos en la Isla hace ya más de cuarenta años, nunca logré retener nada del idioma. La catedral de San Jorge y la hermosa Sofía quedaron en el anecdotario de viajes de antaño, que conducían a los cubanos por los otros países socialistas a un precio que sus salarios de obreros alcanzaban a pagar.

Lo que podría quedar oculto bajo el dedo, alcanza relevante visibilidad en el título: *Faces, Bodies, Personas*. Y más en una especie de subtítulo: *Tracing Cuban Stories*. Se trata de un libro de fotografías de Babak Salari publicado por Janet 45 Print and Publishing<sup>1</sup> y que ofrece bilingüe (inglés/búlgaro) una nota de en-

<sup>1</sup> A partir de un proyecto asistido por el Consejo para las Artes de Canadá.

<sup>2</sup> Profesora de Estudios Fílmicos e Interdisciplinarios sobre Sexualidad. Graduada como Directora de Programas de la Facultad de Cine Mel Hoppenheim de la Universidad de Concordia.

trada de Thomas Waugh<sup>2</sup> y un apreciable texto introductorio de Norge Espinosa.

Babak Salari nació en Shiraz, en 1959, pero se educó en Concordia University y Dawson College. Su especialidad –por llamarle de algún modo– es la fotografía documental en blanco y negro. Vive en Canadá hace más de veinte años; desde allí estudia y se adentra en las identidades diaspóricas y las marginalidades. Su trabajo mostrando los efectos de la ocupación en Irak sobre las mujeres y los niños, sus fotografías de refugiados palestinos, su documentación de la realidad afgana lo convierten en un activista cultural capaz de convivir con cualquier tensión social y hacer que sus imágenes devengan metáfora, encarnación y sustento de una filosofía de lo improrrogable.

*Faces, Bodies, Personas...* agrupa dos series de fotos. Abre páginas *Bodies and Personas* que, a su vez, deriva de la serie *Queer at the Margins of Society* donde se reúnen fotografías de gays y travestis de La Habana. Y a continuación puede ser vista *Faces*, colmada de retratos de escritores y artistas cubanos.

Thomas Waugh se sorprende agradablemente de esta fusión,

de este estar juntos, de este *vis-à-vis*: “And it is amazing how felicitously the two sub-groups come together”. Es la hermosa extrañeza que sacude a muchos espectadores. Es la hermosa y peligrosa extrañeza. El hecho de la sorpresa ya delata un engranaje que no va bien. Algo no encaja pero no en el muestrario de fotografías de Salari, sino en los espectadores.

No debería ser extraño, no debería resultar *amazing*, esta nueva posicionalidad de márgenes y cánones. Pero acostumbrados como estamos a jerarquizaciones y exclusiones, ciertos equilibrios producen extrañeza. Babak Salari estabiliza, nivela, hace justicia y sin exotismos ni publicidades retrata el rostro que está detrás de las máscaras. O la máscara que late casi a la par del rostro.

La piel limpia, recuperada después del agotamiento de los afeites, es lo que aquí se enseña. Lo que aún muchas veces es censurado y apedreado mira a la cámara, se deja ver. Es la marginalidad reflejada en el lente del también marginal iraní.

A ratos en una de las planas del libro irrumpen muchachos muy

jóvenes de apetecibles labios deliciosamente afirmados que luego se desplazan para volver a mirar al lente desde la belleza femenina y sensual exhibida en la noche caribeña. Gays y travestis son fotografiados en la intimidad de su momento de maquillaje, en su acto puro de travestismo; en la intimidad de caricias sugeridas y torsos desnudos. Esa intimidad no está detenida en su último escalón porque aún puede hacerse pública y ser mostrada en estas fotos, deudoras del estilo documental y urbano de Diane Arbus y, en cierto modo, de la misma corriente que asistió a Walker Evans durante la Gran Depresión quien también realizó importantes fotos en Cuba en 1933, relacionadas con la revolución contra Gerardo Machado.

En el otro platillo de la balanza están los escritores y artistas bajados del Olimpo, desprendidos del canon. Igualados, ubicados en su justo lugar: junto a otros *bodies* y *personas*, Salari los devuelve como personas. Les reduce el aura de misterio y atractivo que proyectan desde sus libros, sus apariciones periódicas, sus premios importantes, sus sillas en academias y también –por qué no– les aligera la vida, liberándolos de tamañas y sacras responsabilidades emanadas de una existencia pública.

En este grupo aparecen artistas cuya elección no sabemos si fue dictada por el azar o es la resultante de un proceso de búsqueda que refleja la intencionalidad de estas imágenes. Lo cierto es que muchos de los rostros fotografiados arrastran consigo años de trabajo *con, cerca o dentro* de la marginalidad. Y reúnen en sí vidas que en momentos varios han fijado con profundidad una sostenida mirada sobre los cuerpos, el deseo y las identidades.

Los retratos que recomiendo muy especialmente pasan por mi lectura de coordenadas entrelazantes, no puedo hacerlo de otra manera. Así miro a Margarita Mateo y oigo en el silencio de su fotografía la confesión: “No sé de dónde sale esa vocación mía por lo marginal, por lo periférico. Lo cierto es que los ‘centros’ suelen aburrirme, lo establecido se me torna monótono, y muchas veces me siento más cómoda recorriendo los oscuros y recónditos caminos de Marginalia”.<sup>3</sup>

Antón Arrufat, elegante, de pie, con solo una zona del rostro iluminada por la luz que entra por una ventana parece asistir a la escritura de su propio texto “Torneo fiel”, delicado, tristísimo y contundente poema inscrito en la línea de la mejor poesía homoerótica cubana.

*Éramos tan amantes que a veces éramos amigos. O éramos tan amigos que a veces nos amábamos./ Para añadir un nuevo anillo a nuestra unión, decidimos batirnos. Fuimos a escoger las armas: dos espadas iguales en tamaño y temple./ Nos preparamos desde el alba. Ajustados lorigas y yelmos, montamos a caballo y nos pusimos frente a frente./ Así estamos todavía./ Sin tiempo, encarnizados, inexorables, tratando de vencer de un tajo y para siempre al otro.*<sup>4</sup>

Rocío García, por su parte, aparece sentada en el suelo. A su izquierda hay una puerta cerrada donde con lápiz, creyón fino o bolígrafo ha sido escrito: “La fiera. El animal”. Esta pintora, mordaz en su arte, saca a relucir profundos conflictos del imagi-

nario masculino. Sus hombres, machos, marineros, domadores (suerte de personajes de su pintura) saltan de la marginalidad y la periferia, instalándose en los predios del poder que durante siglos ha correspondido a la postura heterosexual. Marineros de arma blanca, jugadores de cartas reunidos en el bar, dueños de armas de fuego, jefes militares, pelotones del ejército son sus claves. El *voyeur*, el castigador, la belleza del dolor y el dolor de la belleza; las teorías y las masturbaciones; el espejo y la máscara; la densidad de la tradición y la desintoxicación de esa misma densidad; la violencia y la represión; la intimidación; el poder, el minuto de gloria, los trueques de identidades son los temas marginales que despliegan la obra de esta creadora y que son, sin lugar a dudas, la música de fondo de su rostro fotografiado por Babak Salari.

Norge Espinosa, autor del estudio introductorio también fue retratado. Ser juez y parte no le nubla el entendimiento para valorar en su más preciada esencia –y dotado de imparcialidad– estas fotografías. Espinosa traza un interesante recorrido por diferentes momentos del tratamiento a la homosexualidad en Cuba. Ensayo un fugaz (porque el espacio no permite más) pero aportador bosquejo sobre la incidencia/presencia de la homosexualidad en la cultura cubana hasta llegar a la visibilidad que aportó el filme *Fresa y Chocolate* y la significación real de El Mejunje, espacio multicultural creado y defendido por Ramón Silverio en la ciudad de Santa Clara. Espinosa también ha cubierto con su obra una ruta dentro de la marginalidad. Autor, siendo muy joven, del antológico poema “Vestido de novia”, es absolutamente consciente de que ese texto conforma una de las regiones más visibles de su obra:

*Con qué espejos/ con qué ojos/ va a mirarse este muchacho de manos azules./ Con qué sombrilla va a atravesarse a cruzar el aguacero/ y la senda del barco hacia la luna./ Cómo va a poder./ Cómo va a poder así vestido de novia/ si vacío de senos está su corazón/ si no tiene las uñas pintadas/ si tiene sólo un abanico de libélulas.*

Siguiendo este rumbo, habría que detenerse también en otros rostros retratados talentosamente por Salari, a los cuales insisto –una vez más– acercarse no como a fotografías de variable independiente sino a partir de la vinculación de aquellas con las latitudes de la obra de cada quien. De René Peña, se muestra una excelente foto cargada de una gran fuerza expresiva. Sus marginales series: *Man made materials*, de 1999 y *White things* conforman con su rostro retratado un todo circulando que apunta hacia la búsqueda del cuerpo negro, la indagación en el santuario de la piel negra de este importante artista cubano.

El investigador Tomás Fernández Robaina (fotografiado también en *Faces, Bodies, Personas...*) ha escrito *El negro en Cuba 1902-1958*, es un estudioso de la obra de Nicolás Guillén y tiene como preocupación la constante del movimiento y pensamiento negro en Cuba. Una vez más el enlace se efectúa, el broche cierra la capa.

Apenas he querido detenerme en lo que creo son uniones tácitas entre las dos series de fotografías y que conforman una consolidada poética de la imagen como generadora y articuladora de realidades. Algo más une ambas series: la mirada sobre el fondo, sobre el entorno. Ejemplo de ello es el solar habanero que conforma el telón detrás de Jorge Án-

gel Pérez, talentoso escritor cuyo ejercicio narrativo se ahonda en diferentes aristas del cuerpo y la marginalidad. El entorno, la cotidianidad de la épica cubana circundante, acercan aún más las partes de este conjunto fotográfico documental. Pero también algo separa las series mencionadas. En la mayoría de las fotos de gays y travestis, éstos se guardan entre sí o son su propia escolta ante un espejo de dos lados que muestra una imagen escindida o acompañada por sí misma en la conjunción de ambas caras. Sin embargo, los escritores, los artistas, aparecen siempre e invariablemente a solas, convertidos en marginales solitarios, dedicados al extraño arte del corredor de fondo y a su sempiterno aislamiento desterrador.

De cualquier modo, rostros solos o acompañados son fotografías de cuerpos que viven, mueren, se renuevan, pierden la piel en la carrera para regenerarse posteriormente en la Cuba de hoy. Fragmentos de una nación que Babak Salari reunió para mostrar la diversidad y la mezcla, las variables y la permanencia. Son los cuerpos de la resistencia, los sobrevivientes de muchas crisis. Son lo que con tanto acierto Norge Espinosa definió: “la única posesión real, que sin pudores se deja ver, mira a la cámara y se ofrece”.

*Faces, Bodies, Personas. Tracing Cuban Stories: Photographs by Babak Salari, text by Norge Espinosa*, Janet 45 Print and Publishing, Montreal, Canadá, 2008.

<sup>3</sup> Margarita Mateo: Entrevista concedida a Johanna Puyol en *La Jiribilla*, dic. 2007.

<sup>4</sup> Poema de su libro *Lirios sobre fondo de espadas* (Letras Cubanas, 1995), Premio de la Crítica, 1996.



On the bottom left there is a little map of Cuba. It could be covered with the thumb. Floating below it there is an inscription in Bulgarian announcing the Cuban collection. I don't know a word in Bulgarian. Despite the emotional recollection of scented oils from Bulgarian roses whose aroma baptized nearly everyone in the island more than forty years ago, I was never able to withhold the language at all. The Saint George Cathedral and the beautiful Sophia were stamped in trip journals by Cubans from the old times when they used to travel across former Socialist countries for such a low price that could be afford just with their regular worker's salaries.

What could be hidden under the thumb is quiet visible in the title: *Faces, Bodies, Personas*. And even more so in a kind of subtitle: *Tracing Cuban Stories*. It is a book of photographs by Babak Salari published by Janet 45 Print and Publishing<sup>1</sup> with an opening note in two languages (English/Bulgarian) by Thomas Waugh<sup>2</sup> and a praiseworthy introductory text by Norge Espinosa.

Babak Salari was born in Shiraz, in 1959, but he studied at the Concordia University and Dawson College. He became a specialist—so to speak—on black and white documentary photography. He has lived in Canada for more than twenty years; from there, he thoroughly studies Diaspora identities and marginalities. His work showing the effects of the occupation

<sup>1</sup> From a project supported by the Council for Arts of Canada.

<sup>2</sup> Professor, Film Studies and Interdisciplinary Studies in Sexuality. Graduate Program Director, Film Studies Mel Hoppenheim School of Cinema. Concordia University.

of Iraq on women and children, his photographs of Palestine refugees, his documentation of the Afghan reality made him a cultural activist capable of living under any kind of social tension and of turning his images into metaphors, incarnation and supporting ground of the philosophy of that that can't be further postponed.

*Faces, Bodies, Personas...* groups two series of pictures. It opens with the *Bodies and Personas* pages which, at the same time derive from the *Queer at the Margins of Society* series bringing together snapshots of gay and travesty people in Havana. And then comes *Faces*, full of portraits of Cuban writers and artists.

Thomas Waug is happily surprised by the mix of this being together, of this *vis-à-vis*: "And it is amazing how felicitously the two sub-groups come together". It is this beautiful rareness what moves viewers. It is the beautiful and dangerous rareness. The surprise factor itself gives away a mechanism that is not functioning well. There is something that doesn't fit, but not in Salari's collection of photographs, but in the viewers.

It shouldn't be weird; it shouldn't be amazing, this new positioning of margins and patterns. But being used as we are to hierarchies and exclusions, certain balance gives way to amazement. Babak Salari brings things to a balance, levels them up, makes justice. He turns what's left out visible and without exoticism and publicities he photographs the face behind the mask. Or the mask beating almost at the same pace as the face.

The skin clean, recovered from the exhaustion by so much make-up, is what he shows. What is still repeatedly censured and stoned looks at the camera and lets itself be seen. It is the

marginality reflected on the lens of the also marginal Iranian.

Sometimes, in one of the pages of the book very appealing young men with delicious firm lips break in and move around to look at the lens with the feminine and sensual beauty exhibited in the Caribbean night. Gays and travesties are photographed in the intimacy of the makeup time, in their pure act of cross-dressing; in the intimacy of suggestive caresses and naked torsos. Such intimacy is not broken at the last step because it can still be made public and shown in the pictures, owed to the documental and urban style of Diane Arbus and, in some way, from the same trend followed by Walker Evans during the Great Depression who took important pictures in Cuba in 1933 related with the revolution against Gerardo Machado.

In the other pan of the scales are writers and artists who came down from the Olympus, part with patterns. All in the same level, placed in their right place: together with other *bodies* and *personas*, Salari brings them back as people. He bedims the aura of mystery and attraction shed from their books, their periodical appearances, their important awards, their chairs in academies and also—why not—eases their lives freeing them from so big and sacred responsibilities arising from their public existence.

This group includes artists who we can't tell if they were selected at random or after a search to reflect the intentionality of the images. We don't know if there was a previous registration, or if a field work of an anthropological research was made, truth is that many of the photographed faces have years of work with, close to or within marginality hanging over them. And they embody lives that at different

times have deeply gazed at bodies, desire and identities.

The portraits I specially recommend pass by my rereading of intertwining coordinates, I can't do it in a different way. That's how I look at Margarita Mateo and hear in the silence of her photograph the confession: "I don't know where this vocation of mine for the marginal, the peripheral comes from. Truth is that I tend to find "centers" boring, the established turns monotonous, and many times I feel more comfortable turning to the dark and hidden paths of Marginalia."<sup>3</sup>

Anton Arrufat, elegant, standing, with only one part of the face illuminated by the light coming through a window that seems to assist his own writing "Faith Tournament", delicate, terribly sad and shaking poem falling within the line of the best Cuban homoerotic poetry.

*We were lovers but sometimes we were friends. Or we were such friends that sometimes we used to love one another./ To add a new ring to our wedding, we decided to duel. We went to pick weapons: two swords of equal length and cast./ We got set since dawn, adjusting helmets and gauntlets, riding on horseback as we stood face to face./ We are still so:/ timeless, fierce, inexorable, trying to beat with just one stroke and for the other for forever more.*<sup>4</sup>

Rocio Garcia is sitting on the floor. To her left, there is a closed door on which, with a pencil, thin crayon or pen, "The beast.

<sup>3</sup> Margarita Mateo: Interview to Johanna Puyol by *La Jiribilla*, Dec. 2007.

<sup>4</sup> Poem from the book *Lirios sobre fondo de espadas* (Letras Cubanas, 1995), Critics Award, 1996.

The animal" has been written. This painter, scathing in her art, brings to light deep conflicts of men's imaginary. Her men, machos, seamen, tamers (sort of characters that appear in her paintings) jump out from the marginality and the periphery, settling in the realms of the power that for centuries has belonged to the heterosexual posture. Knife sailors, card players gathered at a bar, firearms holders, military chiefs, army squads are her key words. The *voyeur*, the punisher, the beauty of pain and the pain of beauty; the theories and masturbations; the mirror and the mask; the density of tradition and the detoxification of that same density; violence and repression; intimidation; power, the minute of glory; the change of identities are the marginal topics deployed in the creative work and are, undoubtedly, the background music of her face photographed by Babak Salari.

Norge Espinosa, author of the introductory study, was also photographed. Being both "judge and party" doesn't cloud reasoning so as to appreciate his most valuable essence—and gifted with impartiality—, these pictures. Espinosa traces an interesting history of the different moments in the treatment of homosexuality in Cuba. He lays a fleeting (because the space doesn't leave room for more) but enriching background of the incidence/presence of homosexuality in the Cuban culture until the visibility provided by the film *Strawberry and Chocolate*, and the true meaning of the Mejunje, a multicultural center created and promoted by Ramon Silverio in the city of Santa Clara. Espinosa has also covered with his work a route within marginality. He wrote, while still very young, the anthological poem "Vestido de Novia" (Wedding Dress), being absolutely aware

that these verses are part of one of the most visible regions of his work:

*With what mirrors/ With what eyes/ This blue-handed boy is looking at himself/ With what umbrella he'll dare cross/ The downpour and the ship trail into the moon./ How could he/ How could he dressed as a bride/ If his heart is stripped of breasts,/ If his nails aren't polished/ If he only holds a dragonfly fan.*

Following this way, we'll have to stop in other faces beautifully photographed by Salari, which I insist—once again— shouldn't be look at as photographs of independent variable but as the link between the portraits and the latitudes of their respective work. Rene Peña, of whom there is a picture full of great expressive strength, is, in turn, an important Cuban photographer. His marginal series: Man Made materials, from 1999 and White Things make up together with his photographed face a circulating whole aiming at the search of the black body, the quest in the sanctuary of the black skin.

Researcher Tomas Fernandez Robaina, also photographed in *Faces, Bodies, Personas...* wrote *El negro en Cuba 1902-1958* (Black people in Cuba 1902-1958); he is an expert on Nicolas Guillen's work and his main concern is the constant of the black movement and thinking in Cuba. Once again the link is established, the pin fastens the cape.

I prefer not to make the list longer. I just wanted to refer to what I believe are implicit links between the two series of pictures, and which make up a solid poetic of image as generator and articulator of realities. There is something else uniting both se-

ries: the look upon the bottom, upon the environment. One example is Havana's *solares* which are part of the background of Jorge Angel Perez, a talented writer whose narrative exercise goes deep in the different sides of the body and marginality. The social milieu, the environment and the daily life of the epic Cuban bring the parts of the documentary collection of photographs closer together.

But there is also something that brings the two series apart. In most of the photos of gays and travesties, they protect each other or act as their own body-guard before a mirror of two sides that shows a split image or one accompanied by itself in the combination of both faces. However, writers, artists appear always and invariably by themselves, turned into lonely marginal people dedicated to the amazing art of the long-distance runner and to the perennial banishing isolation.

In any case, faces either alone or accompanied are photographs of bodies that live, die and renew themselves, shed their skin in the race to regenerate themselves later in today's Cuba. They are fragments of a nation that Babak Salari put together to show the diversity and mixture, the variables and permanence. They are the bodies of resistance, the survivors of many crises. They are what Norge Espinosa so rightly defined as: "the only real possession, that, without shame, lets itself be seen, looks at the camera and offers itself". ■■■■■



## TESTIMONIO VISUAL DE LA MEMORIA

Pedro de Oraá



Irene Sierra Carreño

Poética contra el olvido

Entre el torrente iconográfico del arte contemporáneo —modas, modismos, modalidades—, se desliza una vertiente expresiva que la crítica oficiosa no vacilaría en excluir de las categorías canónicas. Se trata de ese género de pintura sin denominativo explícito y vinculado indistintamente con las artes espontáneas o “inocentes” como son el sempiterno *pompierismo* o pintura “naive”: e incluso asociado, por craso error, con los pastiches de feria y peor aun con la pintura autista.

Acaso el factor que conduce esta expresión pictórica a un espacio sin registro ni admisión por las hegemonías del mercado de arte y del mercenarismo crítico, sea precisamente su absoluta libertad, es decir, su desembarazo de los lineamientos formales y estilísticos que rigen desde las actuales metrópolis del arte. Por tanto, esta manifestación *sui generis* de la plástica se coloca en territorio periférico y en obligada condición marginal.

Pero el aparente infortunio de no estar en la “cresta” de los estamentos artísticos, ni tampoco en las tentativas miméticas de la “tierra baldía”, salva esa pintura *bastarda* de la que aún se recela, de los avatares de la globalización estética. Y no recorre un camino solitario: hacen legión los disímiles cursos de su vertiente. Puesto que nada brota por generación espontánea, ni se establece por gratuidad, aceptemos su presencia, de insospechada fuerza, y reconozcamos sus calidades peculiares: ¿no conforman ellas el discurso otro, el que trae potenciales respuestas al *centrismo* de la institución-arte?

La obra reunida en *Poética contra el olvido* ejemplifica el nivel de una iconografía muy específica, alcanzado tanto por el perseverante ejercicio creativo, como por las propuestas temáticas

que lo alientan. Es una pintura de indeclinable estilización, cuyos rasgos la identifican con las características sustanciales de la corriente plástica a que aludíamos: tratamiento heterodoxo de la imagen (no sujeta a canon reconocible), concepto independiente de la formulación ideoes-tética. Se le podría atribuir una excesiva composición ilustrativa a estos cuadros, que los acerca a las funciones bibliográficas del dibujo, pero enseguida notaremos la factibilidad de su construcción lineal para plasmar un minucioso barroquismo que imbrica la imagen al argumento.

La autora, Irene Sierra Carreño, muestra la incontrastable influencia de su tío-abuelo, el notable pintor cubano Mario Carreño, en sus etapas figurativas de las décadas 40 a 50, en el exultante colorido de “Cortadores de caña” (1943), o en el diseño de copa o *bowl* de la cara en las figuras antropomórficas (ej.: “Saludo al Mar Caribe”, 1951), asimilados en la pintura de ella con enérgico sello personal.

Es lo que vemos: una fuerte personalidad artística en progresión. El extenso conjunto de reproducciones presenta tres grupos de obras, las cuales demuestran la sostenida dedicación de la pintora: apuntes e ilustraciones a lápiz, acuarela y tinta sobre papel, en su mayoría bocetos preparatorios de las telas incluidas en el libro; acrílicos y óleos en períodos intensivos de 1998-1999, sobre todo, de 2000 a 2005; y la breve exposición de esculturas en bronce y yeso patinado. Se hace evidente un mayor énfasis del dibujo como base compositiva de las telas al acrílico, en tanto las realizadas al óleo ostentan una soltura y riqueza plásticas en su factura. Quizá la decantación de su trabajo futuro, para fortuna de su pintura, dé preponderancia a esa fuerza

contundente que expresa la pasta pictórica.

Los textos interpretativos del complejo tramado argumental y visual de las obras, pertenecen a los artistas hermanos Omar y Carlos Estrada de Zayas; a Marilú Ortiz de Rozas, doctora en Literatura por la Universidad de La Sorbona, París, y al historiador y reseñista de arte Osiris Delgado. Pero es la propia pintora, en profusos comentarios sobre su vida y ejecutoria artística, quien mejor dilucida los temas y las fuentes de origen cultural y ambiental que determinan los asuntos contenidos en su obra y las *maneras* (“manu: anch’io son’pittore” / “mano: y yo también soy pintor”) de recrearlos sobre la tela virgen.

Irene Sierra reconoce de inmediato su deuda con el afamado grabador holandés Maurits Cornelis Escher (1898-1972), uno de los pioneros del *trompe-l’oeil* (trampantojo) moderno, y le dedica su cuadro “El estanque de Escher”, pintado en el 2000; con él nos da la clave definitiva del concepto estructural que rige la formación de casi la totalidad de sus pinturas: una organización polifacética de los espacios significados como *interiores* (ambientes) o *exteriores* (paisajes) denotados desde ventanucas apostadas en planos secundarios; mundos simultáneos o paralelos cuyo trasfondo es la rememoración visual por la artista de aquellos sitios que constituyen

su entorno vivencial durante la infancia y la adolescencia.

En esas estancias múltiples –acordadas gracias a una dinamización de las perspectivas–, aparece la “parafernalia” doméstica –fruteros y jarrones, *ménage* de cocina...–, o de cultos –idolillos exóticos y no siempre exponentes del panteón afrocubano–, objetos que guardan la memoria prístina (o que suma la autora) de su información ecuménica.

Irene Sierra amplía sus referentes y nos precisa el ámbito originario de sus fantasmas mnemónicos: Lam y también Portocarrero se ocultan apenas en su intrincada pictografía; el poeta Lezama Lima era su vecino próximo y enigmático inspirador de la arteria nutricia de su predio urbano: Centro Habana, ¿no le deberá entonces ese sentido paramnésico de abigarrarlo todo, lo nuevo con lo viejo, esa “rauda cetrería de metáforas”? Porque ésta es una pintura acumulativa de símbolos y alegorías que no quieren perecer, y para preservarlos se incrustan en un friso detonante cuya finalidad es la invención de la memoria. ■■■

18 de febrero de 2010

Irene Sierra Carreño: *Poética contra el olvido*, F & C Arts Inc., San Juan, Puerto Rico, 2005.

## VISUAL TESTIMONY OF MEMORY

Pedro de Oraá

**Somewhere in the iconographic** array of contemporary art – trends, nuances, modalities– an expressive aspect slithers down, one the official criticism won’t hesitate to rule out of the canonic categories. It’s all about a painting style with no explicit denomination and indistinctively linked to the spontaneous or “innocent” arts, like the old-time naïve painting; and even associated, by sheer mistake, to the fair pastiches and, even worse, to autistic painting.

Maybe the fact that leads this pictorial expression to an unshackled space aloof from the hegemonies of the art market and mercenary reviews is precisely its absolute freedom, that is, its disengagement from the formal and stylistic guidelines that rule today’s art metropolises. Therefore, this one-and-only expression of the plastic art sits on the fence and is pushed to a mandatory marginal condition.

But the alleged ill-fated fact of not being on the “top” of the artistic layers, or within the mimetic elements of the “waste” land, saves this bastard painting from what people still distrust, from the tribulations of esthetic globalization. And it does not walk down a solitary pathway; it gathers the different courses of its trendiness in legions. Since nothing comes spontaneously out of the blue nor settles down for the sake of it, let’s just accept its presence

of unsuspected strength and let’s recognize its peculiar qualities. Aren’t they part after all of the other discourse, the one that brings on potential answers to the institution-art’s centrism?

The work culled in *Poética against Oblivion* bears out the level of a very specific iconography that excels in both the perseverant creative exercise and the thematic proposals it feeds on. This is painting of indeclinable stylization whose features single out the substantial characteristics of the plastic current we were mentioning: heterodox treatment of images (not subjected to a recognizable canon), a concept free from ideoaesthetic formulation. Some could speak of excessive illustrative composition in these paintings that actually bring them closer to the bibliographic functions of drawing, yet we immediately notice the feasibility of its lineal construction to splay detailed baroque that ties the image to the argument.

The author, Irene Sierra Carreño, shows the unmatched influence of her uncle-grandpa, the remarkable Cuban painter Mario Carreño, during his figurative stages back in the 1940s and 50s, as in the exulting colorfulness of “Cortadores de caña” (1943), or the bowl design he picked for the faces of anthropomorphic figures in “Saludo al Mar Caribe”, (1951), ingrained now in her own painting with a driving personal stamp of her own.



That's what we see: a strong artistic personality on the rise. The extensive set of recreations presents three groups of artworks which demonstrate the painter's staunch dedication: pencil notes and illustrations, watercolors and ink on paper, most of them preliminary sketches of cloths included in the book; acrylics and oils from extensive periods between 1998 and 1999, especially from 2000 to 2005; and the brief exposition of bronze-cast and plaster sculptures. It's crystal clear that there's more emphasis on drawing as a composite base for acrylics on cloth, while the ones made in oil boast more looseness and plastic wealth in terms of the making. Perhaps the decantation of her future work that, for the painter's good fortune, puts that driving strength he expresses in the pictorial paste right on the front burner.

The interpretative texts in this complex argumentative and visual trapping of her works belong to artist brothers Omar and Carlos Estrada de Zayas; to Marilu Ortiz de Rozas, Ph D in Literature at the Sorbonne University in Paris, and historian and art reviewer Osiris Delgado. But it's right from the author herself, in profound comments on her life and artistic career, that we truly get a brighter picture of the topics and sources tied up to cultural and ambient origins that determine the themes of her works and the manners ("manu: anch'io son'pittore" / "hand: I'm a painter too") whereby she recreates them on the unspoiled cloth.

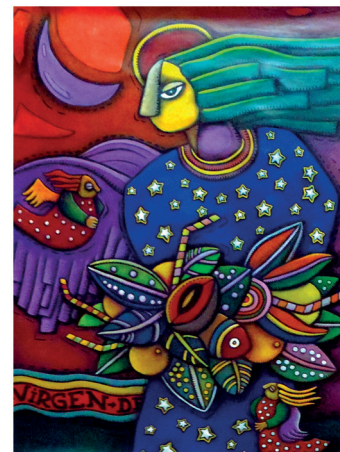
Irene Sierra immediately recognizes her debt with famous Dutch engraver Maurits Cornelis Escher (1898-1972), one of

the forerunners of the modern *trompe-l'oeil* and dedicates a painting entitled "El estanque de Escher", made in 2000. With it, he hands us in the definitive key to prying into the structural concept that rules the nearly entire totality of her paintings: a many-sided layout of spaces construed as *interiors* (ambiances) or *exteriors* (landscapes), seen from small windows played in the backgrounds; simultaneous or parallel worlds whose backdrop is the visual renovation by the artist of those locations that were both her playgrounds and hangouts as a child and later on as a teenager.

In these multiple standouts – agreed upon thanks to the dynamics of perspectives– the household paraphernalia shows up (fruit stands and pots, kitchen ménage) or related to cults (exotic idols and a few examples of the Cuban-African religious pantheon), objects that keep the pristine memory (or added by the author) of her ecumenical formation.

Irene Sierra enhances the referents and points at the original ambience of her mnemonic ghosts: Lam and Portocarrero are barely hidden in her intricate painting; poet Lezama Lima was her next-door neighbor and puzzling inspirer of the nourishing vein of her own urban environment: Centro Habana. Isn't then that the reason why she tends to put it all together, the new and the old, that "torrential creek of metaphors? Because this is painting full of symbols and allegories that don't want to resemble anything and in that effort they get ingrained in a detonative frieze whose sole intention is the invention of memory. ■■■■■

February 18, 2010



ALFREDO SOSABRAVO



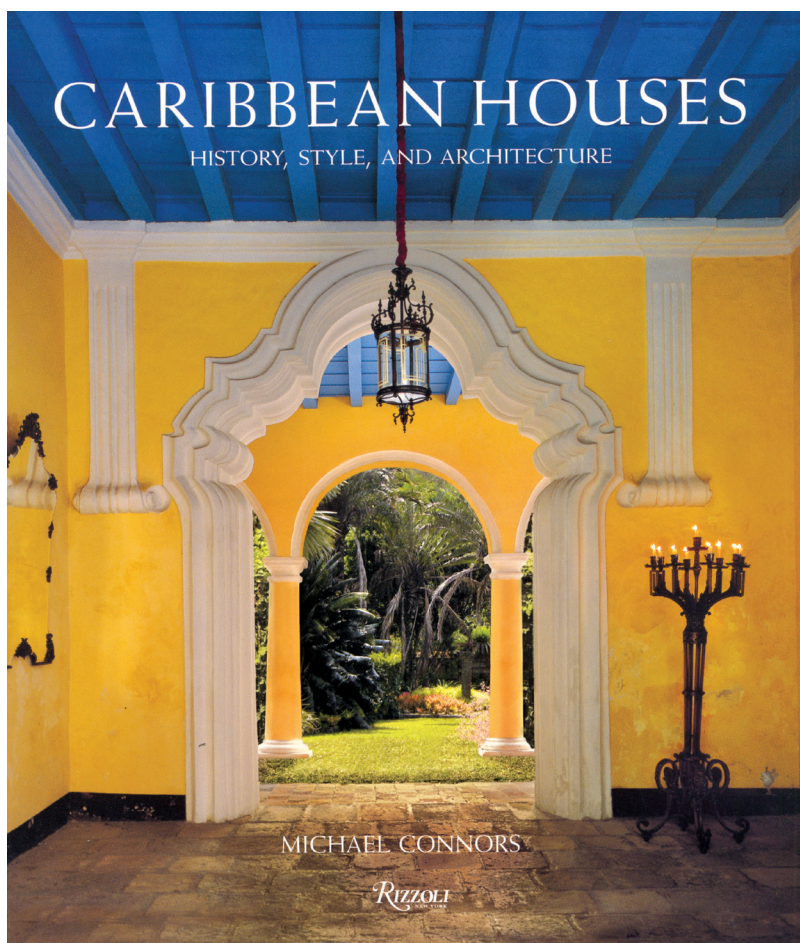
MOISÉS FINALÉ



CARLOS QUINTANA



ALEXIS LEYVA (Kcho)



## CASAS DEL CARIBE EN UNA VISIÓN DE ANTICUARIO

Alina Ochoa Alomá

**Quinientos años de historia de** las Indias Occidentales tienen una manifestación concreta en la selección de *Casas del Caribe*, documentado libro de Michael Connors, donado en La Habana por su autor poco después de publicarse. El doctor Connors con más de treinta años de experiencia como ensayista, profesor y consultor de bellas artes en Nueva York, también es un conocido anticuario y estudioso de la arquitectura. Esta vez presenta una edición ilustrada que, al igual que sus anteriores libros: *El Caribe elegante*, *Las islas francesas elegantes*, y *Cuba elegante*, constituye una exquisita entrega para lectores, estudiosos y coleccionistas.

Como es de notar por sus títulos anteriores, hay una manifiesta fascinación del norteamericano por el patrimonio caribeño, y se agradece su voluntad para emprender proyectos donde conluga la investigación histórica detallada y reflexiones sobre el aporte cultural de esta región, con hermosísimas imágenes de casas y palacios en un diseño editorial voluminoso de gran nivel y formato.

Esta vez su ensayo abarca la impronta de las potencias colonizadoras europeas en las Antillas (España, Inglaterra, Francia, Holanda y Dinamarca) estructurando el análisis del legado de las islas mayores y menores

a lo largo de siglos de historia colonial y poscolonial. Su texto, preciso al mostrar los escenarios de la investigación así como en los análisis del legado de las islas, facilita la comprensión e interés del lector. Con acertada terminología saca a la luz numerosos hechos históricos y analiza los aportes culturales de la arquitectura y sus detalles decorativos. El autor engarza un discurso poblado de información válida para estudiosos y amantes de estos temas, y una abundante bibliografía de más de 70 títulos. En las historias publicadas de estas islas “de lo real maravilloso” carpentereano, no resulta frecuente encontrar visiones integradoras y de ade-

cuada profundidad sobre el conjunto caribeño, especialmente de un segmento de su cultura material tan estructurado y complejo como es la arquitectura.

Otro estudioso de este patrimonio, el venezolano Ramón Paolini, en su estupendo libro *El Caribe fortificado*<sup>1</sup> nos narra que:

Después del Tratado de Rijswijk en 1697 [...] se pone fin a la piratería y la región del Caribe entra en su mejor momento [...] una generación ha venido de la Península ibérica, Holanda, Inglaterra, Francia y Dinamarca, mezclada con lo poco que ha quedado de siboneyes y taínos, acompañados de ese inmenso contingente de esclavos llegados de África lejana, tiene la oportunidad de reconstruir los destrozos dejados por más de cien años de desorden. Hay tiempo para reinventar la ciudad y la casa. [...] La construcción de la ciudad es retomada y la prosperidad invade a toda la región gracias al aumento desmesurado del comercio entre nuevos puertos florecientes [...] el Caribe es el lugar de intercambio y encuentro de esas naciones que se disputan esa supremacía.

Este relato constituye seguramente la expresión más sintética que quizás Connors haya constatado para enfocar su estudio del legado arquitectónico caribeño. En el prefacio, Connors afirma: “La mayoría de las grandes casas del Caribe de la era colonial permanecen en ruinas”.

El extraordinario pórtico y el zaguán de la Casa de Calvo de la

<sup>1</sup> Publicado por Ediciones UNIANDES, Facultad de Arquitectura, Universidad de Los Andes, Colombia, 1994.



Puerta (o de la Obrapia) en La Habana Vieja es la imagen de cubierta del libro, tomada impecablemente por Andreas Kornfeld, con manipulación del jardín interior debida a Denise Barros. Esta relevante mansión colonial cubana, hoy restaurada, nos anuncia un repertorio de residencias y palacios que el estilizado ojo del autor entrega en su tránsito por las islas antillanas.

El Caribe geográfico, no el cultural más abarcador según consenso de muchos especialistas, está hoy integrado por 27 naciones insulares independientes y otras colonias de Ultramar. En la estructura del estudio se presentan en detalle semejanzas y diferencias de cada uno de los procesos colonizadores de los europeos en las islas caribeñas, y se evidencian las características de cada metrópoli.

Si algo puede definir la arquitectura del Caribe sería el vocablo vernáculo. Esa conjunción de las influencias europeas con las prácticas y materiales locales en el arte de construir en los siglos *xvi* hasta hoy, explotando sus particularidades en función del sitio y el clima, crearon una arquitectura local que inobjetablemente se ha convertido en herencia de características regionales dedicada, en buena medida en estos tiempos, al turismo.

A diferencia de las Antillas hispanas –o mayores–, las de colonización británica, francesa, holandesa y danesa –o menores– devinieron netamente tierras de plantación sin grandes asentamientos poblacionales, en las cuales su arquitectura originaria ha dejado piezas esenciales en cuanto al uso constructivo de la madera y, en ejemplos excepcionales, la piedra, así como los techos bien inclinados de man-

sardas con buhardillas, los espaciosos pórticos de ingreso frente a escalinatas, debidas a la sobre elevación del terreno, la existencia de espaciosas *verandas* para el descanso y el fresco, todo ello con exuberante decoración y detalles en madera trabajada y calada. Este proceso colonizador, sobre todo en las antillas anglófonas, dio lugar a las muy reconocidas casas victorianas caribeñas, también conocidas como *gingerbread* así como también a las modestas *chattel houses* y *shotgun houses*, típicas en Barbados y otras islas.

La condición de territorios de poblamiento de las colonias españolas, sin embargo, supuso la implantación de una arquitectura más perdurable que fue dejando huellas, no sólo en sus grandes casas urbanas y haciendas, sino también en iglesias, palacios de gobierno, teatros, fábricas y fortificaciones de diversa naturaleza y escala. Las invariantes fundamentales en esa arquitectura, como el uso predominante de la piedra de cantería y mampuestos en muros, los tejados de madera con cubiertas de barro cocido derivados de la tradición hispanoárabe, las reminiscencias góticas, renacentistas y barrocas en los detalles, el uso de arcadas, galerías y patios de cuidada simetría, el empleo de la vitralería policromada, la herrería y la madera clavada en los grandes portones de entrada, marcan una diferencia con la arquitectura tropical del arco de Sotavento.

Prácticamente en todas las islas, el monocultivo de la caña de azúcar (“en los siglos *xvii*, *xviii* y primera mitad del *xix* [...] el azúcar era el rey en el Caribe”, nos recuerda Connors) ha dejado muestras fehacientes, no sólo de las casas de los hacendados que se enriquecieron con su co-

mercio, sino en multiplicidad de estructuras de producción como trapiches, almacenes, barracones de esclavos, construcciones auxiliares y otras.

Uno de los aportes de este libro –sino el mayor– lo constituye el haberse concentrado en los análisis detallados de la arquitectura doméstica de las notables mansiones de las haciendas de plantación y los estupendos palacios urbanos que aún permanecen en pie en el Caribe, repertorio que, según el autor, ha sido excluido por los relatos y observaciones de muchos viajeros al Caribe durante los tiempos de la colonización, y de la literatura del siglo *xx* sobre la región.

En el capítulo “Las Antillas españolas y la era colonial temprana” la mirada aguda de Connors selecciona once casas extraordinarias de esta zona –dos dominicanas y nueve cubanas– poniendo énfasis documental en el Alcázar de Diego Colón (Santo Domingo), la Casa de Velázquez (Santiago de Cuba) y los Palacios de los Capitanes Generales y del Segundo Cabo (La Habana Vieja). Joyas de esta colección que, sostiene el estudioso, son imprescindibles de conocer por su nivel artístico y su conservación.

La investigadora Pamela Gosner lo cita en *El Caribe barroco: arquitectura histórica de las Antillas españolas*:<sup>2</sup> “Estas ‘perlas’ de piedra tienen características góticas isabelinas, las cuales pueden ser vistas en la Catedral de Santo Domingo y otras estructuras tempranas del siglo *xvi*”.

“Santo Domingo, como un todo representa un ejemplo básico (primario) de la arquitectura temprana

del Caribe”, escribe Connors y analiza cómo, bajo los dictados de las Leyes de Indias promulgadas durante el reinado de Felipe II, “los ingenieros y arquitectos españoles del siglo *xvi* siguieron estrictamente las instrucciones referidas al planeamiento y organización de los asentamientos coloniales, por los cuales las calles fueron trazadas en forma de retícula de ángulo recto”.

Definitivamente un monumento relevante de la conquista del Caribe, el Palacio del Alcázar, residencia de Diego, hijo de Cristóbal Colón, se erige desde 1510 hasta hoy como “el mejor ejemplo y la mejor estructura doméstica de Santo Domingo” que, se dice, fue construida por unos mil indios.

El autor detalla las características de otra casa extremadamente importante, la de Diego Velázquez en Santiago de Cuba, otro ícono de la arquitectura caribeña del siglo *xvi*, afortunadamente restaurada. Con el análisis del no menos extraordinario Palacio de los Capitanes Generales de La Habana antigua, el estudioso afirma que “la arquitectura de España en sus colonias llegó a convertirse en grandiosa y más opulenta que nunca antes y combinó elementos de los estilos coloniales barroco y mudéjar con las tendencias neoclásicas emergentes”.

Sus próximos capítulos están dedicados a la herencia de las islas holandesas de Sotavento, donde hace un análisis sobre la conquista del comercio y lo que ello significó para sus construcciones; a las islas inglesas, centrado en las características casas de las plantaciones coloniales, así como a las Antillas Menores francesas y la arquitectura de los estados criollos. Termina con una muestra de las llamadas Is-

<sup>2</sup> *Caribbean Baroque: Historic Architecture of the Spanish Antilles*, Pueblo Colo, Passeggiata Press, 1996.

las Vírgenes danesas, la tierra de las siete banderas por su historia de conquistas y reconquistas de las metrópolis coloniales de la región.

Aruba, Bonaire y Curazao, principales antillas de colonización holandesa, se desarrollaron básicamente como puertos comerciales, así como grandes productoras de sal en sus numerosos yacimientos. En más de mil sitios de interés y poco más de trescientas haciendas en distintos grados de conservación, estas islas muestran aún un pasado de construcciones singulares. Al analizar las características de su arquitectura colonial, el autor detalla los elementos de procedencia original de su metrópoli por el cual pueden ser reconocidas de inmediato: los remates curvilíneos de las volutas de los tejados a dos aguas, el uso contrastante de sus paletas de color y la amplia variedad de ornamentos escultóricos, entre otros.

El examen pormenorizado de la hacienda San Juan, del siglo XVIII, una de las casas urbanas holandesas de Willemstad, capital de Curazao, da fe de las características propias de esa arquitectura criollizada.

Las islas de colonización inglesa, principalmente Jamaica, del conjunto de las Antillas mayores, así como las pequeñas Saint Kitts y Nevis, Barbados, Antigua, Montserrat, Santa Lucía, Trinidad y Tobago, las Islas Turcas y el grupo de las islas atlánticas del archipiélago de las Bahamas, también desarrollaron el comercio de la sal (su llamado oro blanco), unido al del azúcar y de otros cultivos. El extensivo uso de la

madera dura local, llamada exótica por el autor, pero considerada humilde por los pobladores, fue el material predominante en sus construcciones rurales. No obstante, el uso eventual de la piedra creó un estilo característico reconocido en este conjunto: el *caribbean georgian*, ampliamente desarrollado en Trinidad y Tobago, Barbados y otras colonias isleñas.

Una de los principales exponentes que se analiza en este ensayo es la extraordinaria mansión Rose Hall en Jamaica, para el autor la más grandiosa casa de las islas inglesas del Caribe. Abundante en elementos de carpintería de majagua y otras decoraciones de gran calidad artesanal, ella sintetiza una manera de hacer, un refinamiento y una conjunción artística relevante de los diversos oficios de la arquitectura. Igualmente las emblemáticas residencias de George Washington en Bridgetown y la Codrington College en la parroquia St. James, ambas de Barbados, o la Casa Blanca de Cayo Sal en las Islas Turcas, exponentes de alta significación cuando se habla de este repertorio caribeño.

En otra parte de sus pormenorizados análisis, detalla el patrimonio de las islas de colonización francesa, principalmente en Martinica, Guadalupe y San Cristóbal, sin dejar de mencionar a Haití y el desaparecido palacio barroco de Henri Christophe, Sans Souci, llamado el Versailles del Nuevo Mundo por su majestuosidad y tamaño. Aquí el ensayo constata la adaptación de la arquitectura de estas colonias a las condiciones locales,

derivadas de las tradiciones mediterráneas en sus técnicas e influencias estilísticas. Bellísimas imágenes de las haciendas La Rosa, en Haití, o la Habitación La Pagerie, cuna de Josefina de Bonaparte, en Martinica, y otras no menos importantes hoy conservadas, aparecen bajo la óptica admirada de Connors en imágenes espectaculares.

Casi al final, hay una aproximación al repertorio de las islas de colonización originaria danesa, especialmente casas de plantación azucarera de Saint Croix como la Whim, la Cane Garden o la Cane Bay, todas del siglo XVIII. Ellas pueden clasificarse igualmente dentro de la corriente *caribbean georgian* o ser más netamente “neoclásicas palladianas”, pero el hecho es que constituyen una herencia extraordinaria de la región caribeña, muchas conservadas por los actuales dueños locales o foráneos, o destinadas al turismo de alto estándar, parte de cuyas utilidades se destina a mantenerlas.

El mérito de un libro como éste recae sobre todo en el intento de revelarnos una visión de la particular arquitectura del Caribe y la vida de la clase social que la produjo, casas que “constituyen una colección de ejemplos vernaculares híbridos”, como el mismo autor manifiesta. Parafraseando al escritor e historiador mexicano Carlos Monsiváis: *Casas del Caribe*, de Michael Connors, constituye un compromiso con la memoria y con la cultura de esta parte del mundo. ■■■■■

La Habana, diciembre de 2010

Michael Connors: *Casas del Caribe. Historia, estilo y arquitectura*, Rizzoli, Nueva York, 2009.

**Five hundred years of history of the Western Indies are covered in the Caribbean Houses book by Michael Connors donated to Havana by the author after its release. Dr. Connors, with more than thirty years of experience as an essay writer, professor and fine arts advisor in New York, is also known as an antique dealer and an expert in architecture.**

This time he presents an illustrated edition that, as well as his former books *Caribbean Elegance*, *French Island Elegance*, *Cuba Elegance*, is an exquisite account for connoisseurs and collectors and general readers.

As noticed from his previous titles, it is obvious that Connor finds the Caribbean heritage fascinating, and his willingness to combine his thorough historical research with reflections on the cultural contribution to the region, and wonderful images of houses and palaces in a high-quality sizeable editorial format is highly appreciated.

*Caribbean Houses* covers the mark of European colonizing powers (Spain, England, France, Holland and Denmark) in the Antilles, structuring the analysis of the legacy of the greater and lesser islands throughout centuries of colonial and post-colonial history. The author shows in a concise way the research scenarios and provides a clear analysis of the legacy of the islands, facilitating the comprehension and arousing the interest of readers. Making good use of the terminology, Connor brings to light several historical events and studied the cultural contributions of architecture



## CARIBBEAN HOUSES IN THE EYE OF AN ANTIQUE LOVER

Alina Ochoa Alomá

and its decorative details. The author puts together a text full of information that can be used by connoisseurs of the subject, contributing abundant literature of more than 70 books.

Published stories about these islands of Carpenter's "marvelous reality" don't usually offer a comprehensive and deep-enough views on the Caribbean region, particularly on one side of its material on culture as well structured and complex as architecture is.

Another scholar of this heritage, Venezuelan Ramon Paolini, wrote in his great book *The Caribbean*:

After the Rijzwick Treaty in 1697 [...] piracy is brought to an end and the Caribbean region enters its greatest moment [...] a generation has come from the Iberian Peninsula, Netherlands, England, France and Denmark mixed with the little that is left from Siboney and Taino indigenous tribes, accompanied by an immense contingent of slaves from the far Africa, has the opportunity to undo the ravage left by more than one hundred years of disorder. There is time to reinvent the city and the home. [...] The building of the city is retaken and prosperity invades the region thanks to the astounding increase of trade between new flourishing ports [...] the Caribbean is the exchange and meeting place of nations fighting over supremacy.

This writing is certainly the most synthetic statement Connors

may have seen to focus his study of the Caribbean architectural legacy. In the preface to the book, Connor wrote: "Most of the great Caribbean houses from the colonial era remain in ruins".

The cover of the Caribbean House is a picture of the extraordinary porch and hallway of the Calvo de la Puerta (de la Obrapia) House in Old Havana. The photo was impeccably taken by Andreas Kornfeld with manipulation of the interior garden by Denise Barros. This revealing Cuban colonial mansion, currently restored, is just the beginning of a repertoire of residences and palaces offered by the author after his travels across the Antilles.

The Caribbean geography spans across 27 independent insular nations and other overseas colonies, though its cultural geography is actually bigger than that according to specialists. Connor's study shows in detail the similarities and differences between each of the colonizing process in the Caribbean islands, as well as the characteristics of the mother countries.

Starting from there, Connors goes deep into the production of real state that today is a cultural legacy in a globalized and endangered world in addition of being a tourist asset associated to the geographical and weather mildness.

If there is something that can define the Caribbean architecture is the vernacular vocabulary. The merging of European influences with local practices and materials in the art of build-

ing of the 16th century through our days, exploiting its particularities according to geography and weather, gave rise to a local architecture that has certainly become an regional inheritance currently dedicated to a large extent to tourism. As we leaf through the extensive book, we realize that stone and timber are the materials prevailing in classic great houses scattered around beautiful landscapes.

Different to the Hispanic Antilles –Greater Antilles–, British, French, Dutch and Danish colonies –Lesser Antilles– became almost exclusively plantation lands without any major settlements, where the remains of its original architecture show the wide use of timber, and occasionally, of stone. The houses were also characterized by steep slope roofing of attics and dormer windows, spacious hallways in front of staircases due to the elevation from the ground, large airy porches to rest; all of it decorated with exuberant carved details. The colonizing process, especially in the English Antilles, gave rise to the well-known Caribbean Victorian houses, also known as "gingerbread" as well as modest chattel houses and shotgun houses, typical in Barbados and other islands.

Spanish colonies, on the other hand, being more densely populated, favored the development of a more long-lasting architecture that left a mark, not only in great urban houses and farmhouses, but also in churches, government palaces, theaters, factories and fortresses. The main features of this architecture such as the wide use of

quarry stone and rough stone in walls, wooden roofs covered in fired clay taken from the Hispanic-Arabian tradition, gothic, renescent and baroque reminiscences in the details, the use of arches, galleries, and carefully-symmetric patios, the use of polychromatic stained-glass windows, iron works and nailing woodwork in the big front doors, make a difference with the tropical architecture of the leeward arch.

The monoculture of sugar cane in nearly all of the islands, ("in the 17<sup>th</sup>, 18<sup>th</sup> and first half of the 19<sup>th</sup> century [...] sugar was queen of the Caribbean," Connors says) left irrefutable evidences not only of the houses owned by landowners who became rich with the sugar trade, but in the different production structures such as sugar mills, warehouses, slave huts, and others.

One of the best facts about this book –if not the best– is that it provide us with in-depth analyses of the domestic architecture of outstanding mansions of plantation estates and the magnificent urban palaces that are still standing in the Caribbean, making up a repertoire that, according to the author, has been excluded by many travelers to the Caribbean in their accounts during colonial times, and also from the literature of the 20<sup>th</sup> century about the region.

In the chapter "Spanish Antilles and the Early Colonial Era" Connor's sharp eye selects eleven extraordinary houses of the region –two in the Domini-

can Republic and nine in Cuba—making documentary emphasis in Alcazar de Diego Colon (Santo Domingo), Velazquez House (Santiago de Cuba) and the Captain General and Segundo Cabo Palaces (Old Havana), considered by Connor as jewels not to be missed due to its artistic and preservation level.

The author quotes important researcher Pamela Gosner (*Caribbean Baroque: Historic Architecture of Spanish Antilles*, 1996) as saying: “These stone ‘pearls’ have Elizabethan gothic characteristics, which can be seen at the Cathedral of Santo Domingo and other early structures of the 16<sup>th</sup> century”.

“Santo Domingo represents as a whole a basic (primary) example of the Caribbean early architecture,” Connors wrote and went on to explain how under the Laws of the Indies enacted during the reign of Philip II, “Spanish engineers and architects from the 16<sup>th</sup> century strictly followed the instructions in reference to the planning and organization of colonial settlements, so that streets were laid in a straight-angle reticule shape.”

Definitely a landmark revealing the conquest of the Caribbean, the Alcazar Palace, residence of Diego, Christopher Columbus’s son, has been since 1510 through today “the best example and domestic structure of Santo Domingo,” that is said to have been built by around 1,000 natives.

The author makes a detailed characterization of another extremely important house, Diego Velasquez House in Santiago de Cuba, another icon of Caribbean architecture of the 16<sup>th</sup> century which has fortunately been restored. With the analysis of the not less extraordi-

nary Captain General’s Palace of Old Havana, Connors said “Spanish architecture on the colonies became grander and more opulent than ever and combined elements of Baroque colonial and Moorish styles with emerging neoclassic trends.”

His following chapters are dedicated to the inheritance of the leeward Dutch islands, where he focuses on the conquest of trade and its impact in the constructions; the English islands, making emphasis in typical colonial plantation houses; the French Lesser Antilles and the architecture of Creole states; and concludes with an account of the so-called Danish Virgin Islands, known as the land of seven flags because of its history of conquests and re-conquests of colonial metropolis of the region.

Aruba, Bonaire and Curacao, which were the main Antilles under Dutch colonization, basically grew as trade ports and big salt producers. Through more than 1,000 sites of interest and a little more than 300 farmhouses in different conservation states, these islands still show a past of singular buildings. When analyzing the features of its colonial architecture, the author mentions elements brought by the mother nation that can be immediately identified: curved finishing of the scrolls characteristic of saddle roofs, the use of contrasting colors and the wide variety of sculptural ornaments, among others.

The detailed review of the San Juan Farmhouse, from the 18<sup>th</sup> century, one of the Dutch urban houses of Willemstad, capital of Curacao, vouches for the characteristics of the Creole architecture.

The English islands, particularly Jamaica from the Greater Antil-

les, as well as the smaller ones Saint Kitts and Nevis, Barbados Antigua, Montserrat, Saint Lucia, Trinidad and Tobago, Turkish Islands and the group of the Atlantic islands of Bahamas’ archipelago, also developed the salt (called white gold) trade, as well as a sugar market, among other crops. The widespread use of local hardwood described as exotic hardwood by the author but considered humble by locals, was the main material used in rural constructions. However the eventual use of stone gave rise to a particular style featured in the Caribbean Georgian collection, and which was widely spread in Trinidad and Tobago, Barbados and other island colonies.

One of the most representative houses featured in the account is the extraordinary Rose Hall mansion in Jamaica, which is to the author the greatest house in the English Islands of the Caribbean. With plenty of majagua woodwork elements and other handicraft decorations of great quality, Rose Hall synthesizes a style, a refinement and a relevant artistic conjunction of the different architectural trades. Equally emblematic are the residence of George Washington in Bridgetown and the Codrington College in the parish of St. James, both in Barbados, as well as the White House of Cayo Sal in the Turkish Islands.

Further in the book, Connors reviews details about the heritage of the French islands, particularly Martinique, Guadalupe, San Cristobal, not overlooking Haiti and the disappeared baroque palace of Henri Christophe, Sans Souci, called the Versailles of the New World for its majesty and size. In this part of the book, Connors shows how Mediterranean traditional architectural techniques and styles were

adapted to local conditions. A display of beautiful pictures of La Rosa farmhouse, in Haiti; La Pagerie Room, birthplace of Josephine de Beauharnais Bonaparte in Martinique; among other equally important ones is also included.

Nearly at the end, there is a closer look to the Danish Islands’ repertoire, particularly of sugar cane plantation houses from Saint Croix like the Whim, Cane Garden and Cane Bay, all dating back to the 18<sup>th</sup> century. These houses fall within the Caribbean Georgian trend or more specifically within the “Neoclassical Palladian,” but the fact is that they are part of the extraordinary heritage of the Caribbean region. Many of them are well preserved by their current local or foreign owners or dedicated to high class tourism of which part of its profit is used to maintain them.

The merit of a book like this one lies mainly in the effort to provide us with an insight of the Caribbean particular architecture and the life of the social class that gave rise to it, houses that “constitute a collection of hybrid vernacular examples,” as the author said. Paraphrasing Mexican writer and historian Carlos Monsivais: Michael Connors’s book is a commitment with the memory and culture of this part of the world. ■■■■■

Havana, December of 2010



11 de marzo al 8 de abril

**Inés Garrido**

**La gran pantalla**

Pintura e instalación

15 de abril al 12 de mayo

**Juan Moreira**

**Hit parade**

Lienzografía

20 de mayo al 17 de junio

**Lidzie Alvisa**

**Rodapies**

Fotografía



GALERÍA

**Villa Manuela**

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

Calle H, No. 406, e/ 17 y 19, Vedado, Ciudad de La Habana, Cuba. Tel.: (537) 832 2391. e-mail: [galeriavillamanuela@uneac.co.cu](mailto:galeriavillamanuela@uneac.co.cu)

El proyecto se estructuró a partir de la memoria, en particular la que toma como referente la historia cubana contemporánea desde tres aristas disímiles, pero que encuentran puntos de contacto. Como añadidura la fotografía es otro de los elementos de enlace entre los artistas que lo integran.

José Angel Toirac, vuelve sobre su serie apoyada en la obra fotográfica de Walker Evans. En las piezas que forman parte del proyecto, de coautoría con Ricardo Elías, revisita los sitios que Evans captó en sus instantáneas y sobre estos coloca, a modo de collage, sus personajes en recortes de madera solucionados con una técnica similar a la de la iconografía medieval.

Kadir López se apoya también en la publicidad de esa época utilizando como soporte pictórico las chapas de metal originales, que antaño funcionaron como promociones de importantes marcas como la Esso y la propia Coca Cola. Esta revisión histórica se complementa con la impresión sobre las chapas de imágenes fotográficas del período que relatan importantes acontecimientos o reflejan personajes de la vida política y cultural de la Habana de esos años.

Finally, Ernesto Javier Fernández, en tanto recorre la ciudad de hoy con un matiz añejo, apoyándose en la publicidad de los 50, fundamentalmente la relacionada con la Coca Cola. Las cajas de luz, como técnica fundamental, aportan contemporaneidad y atractivo visual a su discurso histórico-social.

*The Project was put together from a collective memory, in particular with reference to Cuban contemporary history. The three artists, though different, share a common ground, and photography especially is an element that unites them.*

*José Ángel Toirac returns to his series based on Walker Evans' photographic work. In his pieces, in collaboration with Ricardo G. Elías, Toirac revisits the places that Evans depicted in his photographs, and places his characters in woodcuts as a collage, using a technique not unlike medieval iconography.*

*Kadir López also relies on the advertising of the mid-twentieth century, using as visual features the original metal plates of the advertisements commonly used then to promote major trademarks such as Esso and Coca Cola. This historical revision is complemented by photographic images, which the artist impresses over the plates, depicting important events of the cultural and political life of Havana during those days.*

*Finally, Ernesto Javier Fernández travels across the city of today, but with an old-fashioned eye, and leans heavily on the publicity of the 1950s, with an emphasis on Coca Cola advertisements. The light boxes, in their fundamental technique, add contemporaneity and a pleasing visual element to the historical and social theme.*



**JOSÉ A. TOIRAC & RICARDO G. ELÍAS**  
Malecón. 07-04-23T18:26:18-05:00. De la serie Peregrinaje, 2007-2008  
Acrílico sobre pan de oro y madera. Fotografía. 50 x 70 cm

# HOUSTON fine art fair

September 16-18, 2011

George R. Brown Convention Center



Muralla 107 esq. San Ignacio  
Habana Vieja, La Habana, Cuba  
Tel. (537) 861 8544, Fax: (537) 861 8745  
lacasona@cubarte.cult.cu  
www.galeriascubanas.com  
www.artnet.com



**KADIR LÓPEZ**  
Coca-Cola Malecón, 2009  
Mixta sobre metal. 118 x 240 cm



**ERNESTO JAVIER FERNÁNDEZ**  
Coke route, 2010  
Fotografía, caja lumínica. 68 x 120 cm



**Génesis**  
GALERIAS DE ARTE

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

Atendiendo las nuevas tendencias del mercado, legitima su presencia en el circuito internacional del arte

GALERIA  
**LA ACACIA**  
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) 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

**HOUSTON**  
fine art fair

September 16-18, 2011

George R. Brown Convention Center

Desde noviembre del año 2003 la Galería Servando promueve y comercializa arte cubano contemporáneo en sus diferentes medios de expresión.

La Galería trabaja con artistas jóvenes que ya poseen una sólida trayectoria; además impulsa la carrera de creadores emergentes con propuestas novedosas e interesantes.

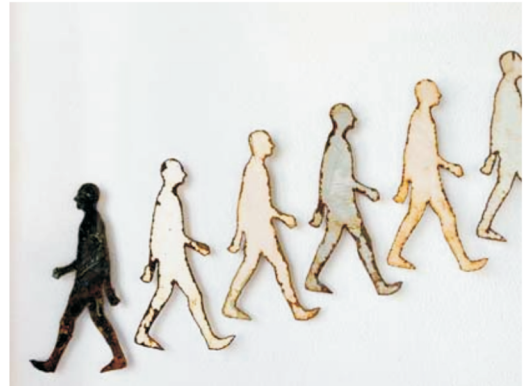
Desde su creación la galería se ha integrado a eventos como la Bienal de La Habana y el Salón de Arte Cubano Contemporáneo. Como parte de su proyección internacional ha participado en Ferias Internacionales de Arte como TIAF 2005, Canadá, Art Madrid, durante tres ediciones consecutivas: 2007, 2008 y 2009, Arte Lisboa 2009, ARCO Madrid 2010 y Hot Art 2010, Basel, Suiza en el mismo año.

Since November of 2003, the Servando Gallery promotes and commercializes contemporary Cuban art in its different means of expression from the painting, to the art video.

The Gallery represents young artists who already have a solid trajectory and have obtained a place in the panorama of the international and national fine arts; in addition it promotes the race of emergent creators with novel and interesting proposals.

From its creation the gallery has been host of collateral activities to events such as the Biennial of Havana and the Hall of Contemporary Cuban Art and as part of its international projection it has participated in International Fairs of art like TIAF in Toronto, Canada in 2005 and Art Madrid, during three consecutive editions: the one of the 2007, in 2008 and in 2009. Also it has participated in Arte Lisboa, 2009; Arco Madrid, in 2010 and Hot Art , Basel, Switzerland in the same year.

**IBRAHIM MIRANDA**  
*Elefante en Berlin*, 2011  
Acrílico sobre lienzo. 123 x 123 cm



**DAMIAN AQUILES**  
*Infinito tiempo, infinito color, infinita memoria*, 2007  
Metal. Dimensiones variables (Detalle)



**IBRAHIM MIRANDA**  
*Elefante en Berlin*, 2011  
Acrílico sobre lienzo. 123 x 123 cm



**CIRENAICA MOREIRA**  
*Esta es Henriette Chinasky,*  
*sobre la mesa de estar*  
*de la serie Piel de Vaca,*  
2006-2009. Fotografía  
sobre lienzo. 99 x 157cm

Diseño: Juan Carlos Sosa González

**Servando**  
Galería de Arte  
23 esq. a 10, Vedado  
Ciudad de La Habana, Cuba  
Tel.: (537) 838 3650 al 55 ext. 259  
servandoartgallery@gmail.com  
www.artnet.com/servandogaleriadearte

**Génesis**  
GALERIAS DE ARTE



# el arte y la vida en el tiempo de un viaje:

la obra reciente de Hildamaría





YOLANDA WOOD

## Art and Life a journey timeframe: Hildamaría's most recent work

CUANDO LA VIDA Y EL ARTE SON LAS CLAVES DE LOS procesos de creación, las obras se inclinan ante ciertos designios. El proceso artístico adquiere múltiples rostros filosóficos, humanistas, y las obras penetran el silencioso espacio de lo espiritual para situar allí sus coordenadas que no son otras que las de la propia existencia. En las obras más recientes de Hildamaría<sup>1</sup> arte y vida se entrecruzan. En el trayecto se revelan todas las implicaciones de un viaje por muchos caminos posibles pero orientados siempre en un recorrido hacia el interior: el de los tiempos de la historia atravesando las edades de los hombres hasta llegar a aquellos que mejor comprendieron el sentido de la trascendencia; o al tiempo presente, el que vivimos, marcado por el signo vital y rítmico de los latidos del *corazón con que vivimos*. Esos son los ejes X / Y de Hildamaría, y en la intersección de esas líneas están esos tiempos que se atraviesan. Es en ese lugar común donde se encuentran las verdades de las escrituras y las tablas de la sabiduría, donde los sensores digitales de las nuevas tecnologías pulsan los secretos íntimos que todos llevamos dentro. En ese punto convergen todos los viajes, es el origen,<sup>2</sup> donde se interceptan el arte y la vida. Ése es el territorio de las obras recientes de Hildamaría.

Dibujos, pinturas e instalaciones diversifican su trabajo en los que domina la fuerza del dibujo y el uso de medios extra-artísticos siempre asociados a un acucioso estudio de los significados que los materiales le aportan a sus piezas, especialmente las de valor escultórico y tridimensional. Los corazones reposando sobre el suelo son emblemáticos en su obra reciente y tienen su precedencia en aquel que realizó en maíz durante los días de la Novena Bienal de La Habana, en el año 2009. Estas piezas, vacías en su interior, reproduciendo las formas anatómicas que tan bien la artista ha estudiado, ofrecen uno de los caminos que desea explorar y al que los espectadores están convocados. Ese órgano vacío es un cuenco que cada cual llenará con sus propios secretos, alegrías y aflicciones; y la artista expone –sin

<sup>1</sup> Utilizaré su nombre según su firma artística.

<sup>2</sup> Por interesante ¿coincidencia? estas obras recientes integraron la exposición *El corazón con que vivo*, en la Galería Orígenes, situada muy cerca del punto cero que indica las distancias todas del país, en el centro por excelencia de la ciudad capital, el Parque Central. Un espacio abierto al paso del transeúnte que busca la sombra bajo las inmensas galerías cubiertas de una de las aceras más populares de La Habana.

*Hontanar de bonanza*, 2010 / Instalación / Molde de cemento, flores y vino /  
Installation / Cement mould, flowers and wine

WHEN LIFE AND ART BECOME THE KEY TO CREATION processes, works of art bow before certain mysteries. Artistic processes acquire multiple philosophical, humanist faces, and works of art penetrate the silent space of the spirit where it establishes its coordinates that are just those of existence itself. In Hildamaría's<sup>1</sup> most recent works art and life come across. Along the way, she reveals the implications of a journey along several possible roads all leading to the inner self: the one of the times of history passing through the ages of men until reaching those who better understood the sense of transcendence; or to the present time, where we live, marked by the vital and rhythmic sign of the beating of *the heart with live with*. These are Hildamaría's X and Y axes and in the intersection of the lines those times cross with each other. It is in that common place where the truths of the scriptures on wisdom, where digital sensors of modern technologies pulse the intimate secrets that we all carry inside us. In that point, all the journeys converge, it is the origin,<sup>2</sup> where art and life meet. This is the territory of Hildamaría's most recent works.

Drawings, paintings and installations make her work more diverse, in which the drawings' strength and the use of extra artistic means always associated to a deep study of the meanings provided to her work by the materials, particularly to sculptures and other three-dimensional pieces, prevail. The hearts resting on the floor are typical elements in her most recent work and have their origins in the one she made with corn grains during the Ninth Havana Biennial in 2009. The pieces, empty inside, reproducing the anatomic forms that have been also carefully studied by the artist, offer one of the roads she wishes to explore and to which viewers have been invited. The empty organ is a hollow to be filled by each person with their own secrets, joys and sorrows; and the artist shows—without worries—the cement mold used to make her open, transparent epoxy resin-made hearts. Placed on the floor on a carpet of red flowers, the breeding mold –processed and cured as container– served as a chalice that was filled with red wine in front of the public and used to serve the drink. A ritual, a liturgy, a metaphorical

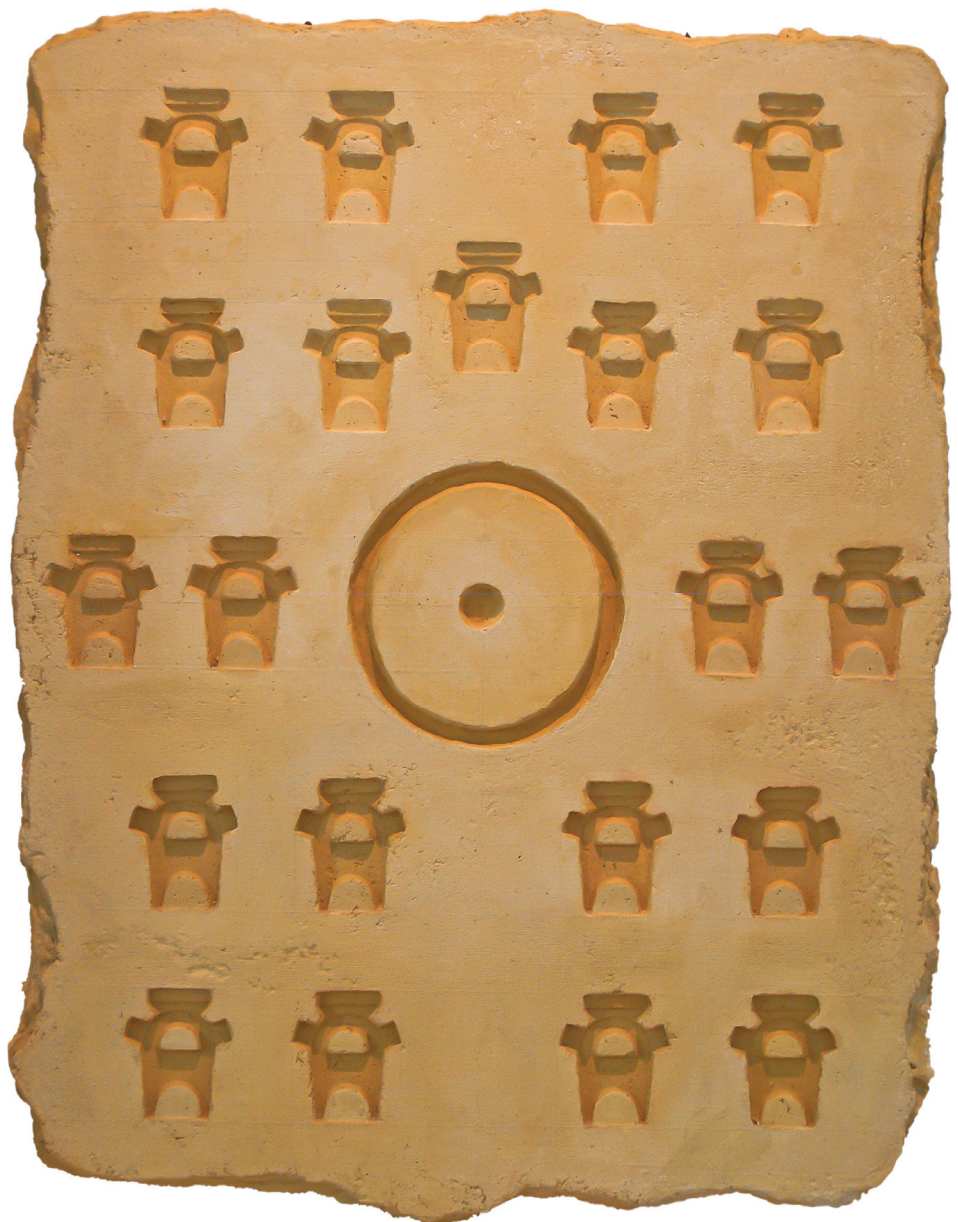
<sup>1</sup> I will refer to the artist using the artistic name she uses to sign her works.

<sup>2</sup> By interesting “coincidence?” these most recent works were part of the exhibit *The heart I live with*, staged at the Orígenes Gallery located very close to the point marking the 0 km from where all distances in the country is measured, in the center par excellence of the Cuban capital, the Central Park. It is an open space to passersby who look for a shade under the immense roofed galleries boasting one of the most popular sidewalks of Havana.

inquietudes– el molde en cemento del que se sirvió para producir serialmente sus corazones de resina epóxica, translúcidos y abiertos. Colocado sobre el suelo en una alfombra de pétalos de flores rojas, el molde reproductor –procesado y curado como contenedor– sirvió de cáliz portador de vino tinto, vertido ante el público para después ser servido desde él a los asistentes. Un rito, una liturgia, un acto metafórico de socialización desde esa fuente simbólica dispuesta allí para construir el instante mágico de la comunión, el lugar afín de las relaciones.

Una fe envuelve los corazones de Hildamaría para cargarlos de energías simbólicas. Biblias, clavos y alambres de púas los convierten en ofrendas de marcada ritualidad. Fragmentos y fragmentos de versículos recubren una de sus piezas. De forma continua se dispersan las palabras sagradas sobre el enorme corazón depositado en la arena, rodeado de muchos otros libros abiertos que, en páginas distintas, siguen haciendo presente el valor de los textos genésicos, los leídos a través del tiempo por muchos y adquiridos por la artista en librerías de recuperación con otros valores añadidos en su interior, aquellos que alguien olvidó o dejó allí, me ha dicho la artista, y que ahora regresan misteriosos como esos mensajes viajeros que los marineros ponían a navegar en el interior de botellas vacías.

Las obras recientes de Hildamaría se enuncian en el lenguaje de la sabiduría atávica del hombre a través de sus múltiples fuentes. Un politeísmo profundo las atraviesa porque lo esencial que expresan no es la particular fuerza de una creencia sino la seguridad en el gran equilibrio que las enlaza a todos los saberes de la humanidad. “El tablero” (2009) remite al África ancestral, al odu de Ifá, a su palabra; y “Decálogo” (2009) a una otra tabla de salvación ética y cultural donde se inscriben las sentencias de muchos, provenientes de todas partes y de diversos momentos de la existencia histórica de la humanidad. La palabra es parte esencial de la obra reciente



*El centro de todas las cosas, 2010 / Cemento, bajorrelieve sobre cemento*  
Cement, bas-relief on cement

de Hildamaría, una palabra de tipografías más o menos espontáneas, más o menos dibujadas y caligrafiadas, pero que siempre remite a la certeza que fundamenta su poética, al entramado que construye su sistema de valores. En su dibujo “Laberinto salomónico” (2009), las frases contornean las líneas anatómicas del corazón haciéndose parte orgánica de él y de la coherencia de su campo visual, con la sinuosidad de esos muchos caminos por los que transitan la lectura y los lectores. Es una obra realizada en

pastel de una profunda delicadeza, una técnica que Hildamaría domina en todos sus variados matices. Los senderos construidos por las palabras son proverbiales modos de acercar arte y vida a través de aquello que la artista ofrece como una dádiva, la capacidad regenerativa de los textos para la condición y el mejoramiento humano.

Había mostrado una escalera tejida con marabú en la exposición individual que presentó en 2008 en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, en la



act of socialization from that symbolic fountain set there to build the magical instant of communion, the right place for relations.

Hildamaria's hearts are wrapped up with a faith that charges them with symbolic energies. Bibles, nails and barbwire turn them into very ritual-related offers. Fragments and fragments of verses cover one of the pieces. Holy words are continuously scattered on top of the huge heart placed on the sand, surrounded by many other open books that, in different pages, keep bringing into the present the value of genesis texts, books that have been read by many through time and were bought by the artist on used book stores having a lot of added values inside, things that people forgot to take back or left behind, the artist told me, and which mysteriously come to us like traveling messages seamen put inside empty bottles that sailed away.

Hildamaria's most recent works are formulated in the atavistic language of human wisdom through multiple sources. A deep polytheism passes right through them because the heart of the matter is not to express the particular strength of a religious belief but the certainty within the great balance that links them to all wisdoms of mankind. "The board" (2009) refers to the ancestral Africa, the Odu of Ifa, its word; and "Decalogue" (2009) refers to the ethic and cultural last resource in which sentences of many, coming from any where and from different times in the history of mankind. The word is an essential part of Hildamaria's most recent work, a word with sort of spontaneous typography, kind of drawn or written, but always reminding us of the certainty behind her poetry, the mix making up her system of values. In her drawing "Salomon Labyrinth" (2009), the phrases marking the anatomic lines of the heart, an organic part of it and of the coherence of her field of vision, with the bends of the many roads taken by reading and readers. It is a very delicate pastel work, a technique mastered by Hildamaria in all of its different details. The paths built by the words are proverbial ways used

to come closer to art and life through what the artist offers as a gift, the text's ability to regenerate for human improvement and condition.

Hildamaria exhibited a Marabu branch-woven ladder, at a personal exhibition in 2008 displayed at the Development Center of Visual Arts, at the *Plaza Vieja*, in Havana, titled "Ladder to heaven" (2008). The piece embraced on its thorny ascent to the top –so yearned for as supreme hope– the course of sacrifice. Even greater would have been the sacrifice entailed by assembling that structure of spiky branches of that aggressive plant. But the artist spared no efforts to honestly reveal her understanding of the relationship of life and art as the time of the journey where the important thing and the essence is the process, scale to the top to obtain a work of art that would change its image, nature and color during the time of the exhibition. The author is motivated by such transitions. They challenge her to stimulate the viewer in all of their senses aware of the fact that the Marabu branches would wither and so would the fragrance of the cloves arranged like a crown of thorns in "Hotep a Horus" (2009), a charcoal and acrylic piece. But the presence of the natural seduces her and reminds her of the earth, the vivification of everything that germinates. In "Fruit form the earth" (2009) Hildamaria settles the heart on the ground and penetrates it to complete the metaphorical cycle of the relevant ascent of her "Ladder to heaven" with the earthly, transitory nature suggested by the work of art. In those coordinates the invigorating convergence of the quiet encounter of a universe in permanent process of gestation, of comings and goings, of life and death reappear.

The heart is the motive of this body of works of art, because of its connotation in the history of mankind and the importance in nearly all civilizations, especially in Egyptian culture, in which it accompanied the mummified deceased to the afterlife. The heart treasured the greatest qualities and gifts of human beings, such as intelligence, will; it was

responsible for the feelings and the core of all spiritual impulses.<sup>3</sup>

This continuity of the journey has been an obsessive desire of the individual for the perpetuation of the being and the power to dominate dark spaces of immortality by preserving body and soul. Knowledge must also be perpetuated and the hieroglyphic writing shaped the stories. Hildamaria is attracted to this universe; she appropriates not only the values of its meanings but also its forms of expression characteristic of Egyptian art. A contrast in the management of plastics art means and resources is evident. Lines and geometry dominate the visual language of these works so that the deities and symbols can clearly express themselves as in "Handouts" (2009). The visibility of the sources from where she nourishes is vital to the artist. "Djehuty" (2010) a pastel drawing on canvas, is the god of wisdom and arts; in one of his hands he holds the attribute of the life of Egyptians, and on the other one Hildamaria has placed a heart in the clear anatomic realistic version typical of her works, which reaches its fullest visual extent in the work "Ebo okán ejé Olorun", where the equivalence of the full-size heart with the dimensions of a fist provides its fullest human extent. The drawing perfection and its powerful realism reveal the deep intentionality of the artist who, faced with fears nagging her, "wanted to know" and penetrated from the art the mysteries protected by the skin and the books describing them, and even her own body when risky diagnosis predicted an interruption of the journey. In those extreme situations the lines between art and life entangle in the creative sensibility of the artist and the scales of that relation become more and more uncertain. The popular language is referred to with simple words, "heaven and earth come together," the universe takes new dimensions in the subjectivity of the individual and the world can be of the size of a heart, or vice versa, as predicted

<sup>3</sup> *The heart I live with*. Personal exhibition. Statement by Hilda Maria Enriquez for the Catalogue. Origenes Gallery, November 12, 2010.

Plaza Vieja, con el título “Escalera al cielo” (2008). Aquella pieza contenía en su ascensión espinosa hacia la altura –siempre deseada como esperanza suprema– el trayecto de un sacrificio. Mayor aún sería el que significó la armazón de aquella estructura con los tallos filosos y punzantes de esa planta agresiva. Pero la artista no escatimó esfuerzos para revelar con toda sinceridad su comprensión de la relación arte-vida como el tiempo de ese viaje donde lo importante y esencial es el proceso, llegar para trascender en una obra que mutaría en el propio tiempo expositivo su imagen, naturaleza y color. Esas transiciones motivan a la artista. La provocan para estimular al espectador a través de todos sus sentidos sabiendo que, en la aventura, los marabúes se marchitarían y como ellos también se disiparía la fragancia de los clavos de olor colocados a manera de corona de espinas en “Hotep a Horus” (2009), pieza realizada en carboncillo y acrílico. Pero la presencia de lo natural la seduce y la remite a la tierra, a la fuerza vivificadora de lo germinativo. En “Fruto de la tierra” (2009) Hildamaría asienta el corazón sobre el suelo y lo penetra para completar el ciclo metafórico de lo ascensional trascendente de su “Escalera al cielo” con lo terrenal-transitorio que esta obra sugiere. En esas coordenadas reaparece la convergencia vivificadora de ese encuentro silencioso de un universo en permanente proceso de gestación, de ida y vuelta, de vida y muerte.

El corazón es el motivo de este cuerpo de obras, por su connotación en la historia de la humanidad e importancia en casi todas las civilizaciones, especialmente en la cultura egipcia, en la que acompañaba al fallecido momificado, a la otra vida. El corazón atesoraba las mayores cualidades y virtudes de los seres humanos, como la inteligencia, la voluntad; era el responsable de los sentimientos y el centro de todos los impulsos espirituales.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> *El corazón con que vivo*. Exposición personal. Palabras de Hilda María Enríquez para el Catálogo. Galería Orígenes, 12 de noviembre de 2010.

Esa continuidad del viaje ha sido un anhelo obsesivo del sujeto para la perpetuación del ser y de su poder para dominar los oscuros espacios de la inmortalidad a partir de una preservación cuerpo-alma. Los conocimientos debían también perpetuarse y la escritura jeroglífica estructuró los relatos. Ese universo atrae a Hildamaría, quien se apropia no sólo de los valores de sus significados sino de las formas de expresión que caracterizaron el arte de los egipcios. Un contraste en el manejo de los medios y los recursos plásticos se hace evidente. La linealidad y la planimetría dominan el lenguaje visual de estas obras para que las deidades y los signos se expresen con toda claridad como ocurre en “Dádiva” (2009). Interesa a la artista la visibilidad de las fuentes que la nutren. “Djehuty” (2010) pieza también realizada en pastel sobre tela, es el dios de la sabiduría y las letras, lleva en una de sus manos el atributo de la vida entre los egipcios, y en la otra Hildamaría ha colocado un corazón en la clara versión anatómica realista que la caracteriza, la que adquiere su máxima expresión visual en la obra “Ebo okán ejé Olorun”, donde la equivalencia de la escala real del corazón en la dimensión de un puño, le aporta toda su expresión humana. La perfección dibujística y su impactante realismo, revelan la profunda intencionalidad de una artista que, ante los temores que la acechaban, “quería saber” y penetró desde el arte los enigmas que la piel protege y a los libros que los describen, y a su propio cuerpo cuando los riesgosos diagnósticos presagiaban la posible interrupción del viaje. En esas situaciones límites las fronteras del arte y la vida se interpenetran en la sensibilidad creativa del artista y las escalas de esa relación se hacen más y más imprecisas. El lenguaje popular lo refiere con palabras sencillas, “se unen cielo y tierra”, el universo se redimensiona en la subjetividad del sujeto y el mundo puede tener las proporciones de un corazón, o viceversa, como lo presagió la divina palabra y “La visión de Ptah” (2009), figura mayor de la

mitología egipcia considerada deidad creadora de todos los principios. Entonces el universo puede entrar simbólicamente en el espacio compositivo. Hildamaría así lo siente. Así lo pinta. “Nut” (2009), diosa egipcia identificada con la bóveda celeste, que protege la tierra y está vinculada a la creación, domina –en la obra realizada en pastel y acrílico– la unión de todo lo existente. Pero lo esencial no escapa a la artista, es el camino que sitúa en el centro mismo de la composición y que se escapa, se pierde y se fuga de nuestro campo visual hacia la profundidad del cuadro.

La obra de Hildamaría se visualiza así, como un trayecto, el tiempo de un viaje pasado, presente y *por venir*. Un ciclo donde “El tiempo lo toma todo” (2010), y la artista sitúa en paradójica convivencia la luna en las fases extremas de su ciclo, revelando una síntesis del movimiento perpetuo en el que se desenvuelve la existencia, un proceso donde no existe el azar. Es así que en su poética, “El viaje es lo que cuenta” (2010). La artista se apropia de las palabras de Homero para mostrar en gran pantalla su ecocardiograma más reciente, el de los signos de su cadencia vital. Ese acompasado movimiento saca al corazón del silencio y la aparente serenidad donde lo colocaron el arte de la escultura, la pintura y el dibujo en sus obras artísticas. Se muestra dinámico en sus latidos y la imagen es de una enérgica carga expresiva y de una impactante fuerza visual. No es sólo el sonido de la vida lo que escuchamos sino su “eco”, su repetición, la propagación y persistencia de lo que creemos que se fue pero vuelve, de lo que percibimos igual pero diferente. Así son el arte y la vida durante el tiempo de un viaje en la obra reciente de Hildamaría: claves y designios para una reflexión, ética y humana.

Cojímar, noviembre de 2010



by the sacred writing and the “The vision of Ptah” (2009), greater figure of Egyptian mythology, considered deity creator of all the origins. Then the universe can symbolically enter the composition space. Hildamaría feels it that way. That's how she paints it. “Nut” (2009), Egyptian goddess identified with the canopy of heaven protecting the earth and linked to creation, dominates –in the acrylic and pastel work of art– the union of every there is. But the artist does not escape the essence; it is the road located at the center of the composition and which runs away, disappears and vanishes from our field of vision in the depth of the painting.

This is how Hildamaria's work is visualized, as a project, the time of a journey in the past, in the present, and *to come*. A cycle where “Time takes everything” (2010) and the artist locates the moon paradoxically on the extreme phases of its cycle, revealing a synthesis of the perpetual movement in which existence develops, a process where there is no chance. This is how in her poetry, “The journey is what counts” (2010). The artist takes Homer's words to show in a big screen her most recent echocardiogram, the one showing signs of its vital rhythm. That compassed movement brings the heart out of the silence and the apparent serenity where it was



*Djehuty*, 2010 / Pastel y acrílico sobre tela / Pastel and acrylic on cloth / 100 x 115 cm

placed by the art of sculpture, painting and drawing in her works of art. It shows itself dynamical in his beats and the image is vigorously expressive and has a powerful visual force. It is not only the sound of life what we hear but its “echo,” its repletion, the propagation and persistence of what we believe is gone but then comes back, of what we think is the same but is different.

That is how art and life are like during the time of a journey in the most recent work of Hildamaria: keys and mysteries for an ethical and human reflection.

Cojimar, November of 2010



*La nostalgia*, 2011 / Acrílico sobre lienzo / 90 x 132 cm  
Colección privada

Alicia  
de la Campa  
Pak

delacampa@cubarte.cult.cu  
+535 271 5089

---

# la autonomía: márgenes y visibilidad

*Autonomy: Margins and Visibility*

---

FÉLIX SUAZO

## Lo estratégico y lo consensual

La idea de la autonomía (ya sea del arte, de la cultura o de otros campos disciplinarios) retorna de tiempo en tiempo. El reclamo siempre es el mismo: la independencia de éste o aquel ámbito frente al control de cualquier entidad ajena, sea religiosa, ideológica o estatal. En cualquier caso, la autonomía se considera un antídoto infalible contra las amenazas (efectivas o imaginarias) de un poder foráneo y, por ello mismo contrario a la libre expresión de una práctica o actividad determinada.

Sin embargo, la cuestión no es simple. La autonomía del arte tiene al menos tres acepciones. La primera de ellas, acaso la más influyente, se refiere a la cuestión ética según la cual el arte no debe estar sometido a ninguna forma de control exterior (Kant); la segunda se centra en la relativa independencia estructural que distingue la obra del mundo real (Morawsky); la tercera se ocupa de los aspectos socio-profesionales que regulan la soberanía del campo artístico (Bourdeau).

En realidad, la autonomía del arte tiene que ver con varios aspectos, entre los cuales se distinguen el económico, el institucional y el ideológico. Cuando el arte quiere independizarse del control económico, se articulan los proyectos de autogestión. Cuando quiere actuar al margen de las políticas institucionales, se fomentan los espacios alternativos. Cuando, finalmente, se desea mantener distancia respecto a los preceptos ideológicos, se aboga por la libertad de expresión. En cualquiera de estos casos, el arte o los artistas, pretenden zafarse de los mecanismos de control ajenos o extraños al campo del arte. De allí surgen ciertas combinaciones paradójicas como aquella donde algunos agentes del campo reclaman el apoyo del Estado y de las instituciones sin que esto menoscabe su libertad de expresión, mientras otros prefieren desplazarse al margen de las políticas públicas e incluso actuar contra ellas, usufructuando el poderío económico de las instancias privadas. El problema reside en que, en ocasiones, se corre el riesgo de independizarse de un tipo de sumisión para caer en otro.

## The Strategic and the Consensual

The ideal of autonomy –either in art, culture or other disciplinary fields– comes back from time to time. The claim is always the same: independence in this or that front in the face of control wielded by any alien entity, whether it's a religious, ideological or State-run one. Either way, autonomy is considered a flawless antidote against threats –effective or imaginary– of a foreign power and, therefore contrary to the free expression of a certain practice or activity.

However, the issue is not that simple. Autonomy in art holds at least three meanings. The first and perhaps the most influential of all, refers to an ethical matter whereby art should not be submissive to any form of exterior control (Kant); the second focuses on the relative structural independence that distinguishes the real world (Morawsky); and the third deals with the social and professional aspects that rule sovereignty in the artistic realm (Bourdeau).

Indeed, art autonomy has to do with several aspects, such as economic, institutional and ideological ones. Whenever art wants to break free from economic control, self-management projects get cracking. When it just wants to remain on the sidelines as far as institutional policies are concerned, alternative spaces are fostered. When it finally intends to stay aloof from ideological precepts, freedom of expression is brandished. Whatever the case, art or artists attempt to break off from controlling mechanisms or those alien to the field. This triggers the emergence of some paradoxical combinations, like those in which some elements from the field demand the support of the State and the institutions without letting them drive a wedge into the freedom of expression. Others, for their part, prefer to run alongside the public policies and even act against them by turning to the economic might of the private institutions. The heart of the matter lies in the fact that sometimes they take the chance of breaking free from one form of submission only to fall into another one.

As a space self-regulated by its own values, the artistic field didn't come into being "naturally", nor by decree, but



it rather came out by the hand of activity and of an increasingly synchronized share among different agents that built up an illusory wall between “the world of art” and daily life. It’s true that the exercise of this relative autonomy has always been painstaking and even hostile; yet it’s precisely that permanent conflict character what has turned the arts into a fenced-off territory. From our own viewpoint, autonomy is not to be merely presented as some kind of ideal or wishful thinking because it has always come out of confrontation –in the worst-case scenario– and the search for consensus in the best-case scenario.

Today, we can speak of three basic forms of autonomy: *consensual*, *strategic* and *articulated*. The first one is the result of the agreement and, as such, counts on juridical and institutional support. As a matter of fact, there are many “official” variants to that autonomy, like the State-run foundations and the autonomous institutions bestowed with the ability to outline their own action lines without any foreign interference. The second form is the strategy defined under situations and not on the basis of any ideal. It operates from the intrinsic “slacks” the institutional apparatus leaves behind and it’s independent to the protocols, guidelines and regulations established by means of self-management and alternativeness. In order to soothe its structural brittleness and beef up its effectiveness, many of these individuals or groups run through networks of exchange and mutual support. Articulated autonomy, for its part, is the result of the combination of the two other forms, a sort of hybrid that allows for simultaneous interaction between alternativeness and the institution in an effort to avoid the risk of self-ghettoization and attain fluent and nonsectarian operation.

Now, not only those who act on the fringes of official mechanisms voice



their willingness for autonomy in certain moments or under certain circumstances; they can also be seen in secessionist trends or inclinations within the very power establishment –both state and private. For instance, when legislations or specific entities are proposed in a bid to favor or recognize the rights, prerogatives or benefits of the artistic sector from a conceptual, juridical and budgetary point of view. There are more precise cases in which the so-called “alternative,” “experimental” or “communitarian” spaces attached to traditional institutions can be seen, all that much in an effort to make room for more resilient artistic and cultural stances.

That is, the debate between art autonomy actually has several sides and comes from different parts. This explains the contradictory fact that sometimes both artists and public officials see eye to eye on the issue of art autonomy, though for some different reasons. The issue gets far more fascinating when you realize that self-management and alternative strategies do not operate completely on the margin of the instituted system, but rather they go in and out of it, depending on the circumstances or their own conveniences because

those positions have eventually panned out to be values added to the activity they carry out.

Every so often, those practices that regulate themselves on the margin of the realm of art –either beyond the official policies or closer to the spaces of media legitimization– have informal ties with different levels or layers of the power game with which they maintain bureaucratically-unregulated exchanges that leave them timely gains in terms of their own operations. The point is alternativeness is an illusory, ambiguous space that some cash in on better than others.

#### **Autonomy in Latin America: An Incomplete Balance**

In recent years, the debate about autonomy in Latin America has been leaning to the generation of alternative spaces and to resource self-management. One of the latest cases in point is the Meeting on Self-Managed Projects organized in Buenos Aires by the Proa Foundation in 2003. This gathering brought together a number of self-managed organizations whose activities occur on the margin or well beyond the forms of production, circulation, reception and consume of the dominant art within the cultural contexts they operate in.<sup>1</sup>

El campo artístico como espacio auto-regulado por sus propios valores, no surgió “naturalmente”, ni tampoco por decreto, sino que se generó por medio de la actividad y el intercambio cada vez más sincronizado de distintos agentes que levantaron una muralla ilusoria entre “el mundo del arte” y los asuntos de la vida. Ciertamente que el ejercicio de esa autonomía relativa ha sido siempre laborioso y en ocasiones hostil; pero es esa conflictividad permanente la que ha constituido la esfera del arte como un espacio acotado. Desde nuestro punto de vista, la autonomía no debe plantearse solamente como ideal o aspiración quimérica, pues ésta siempre ha surgido de la confrontación (en el peor de los casos) y de la búsqueda del consenso (en el mejor de los casos).

En la actualidad se podría hablar de tres formas básicas de autonomía: la *consensual*, la *estratégica* y la *articulada*. La primera de ellas es producto del acuerdo y, como tal, cuenta con respaldo jurídico e institucional. De hecho, hay muchas variantes “oficiales” de esa autonomía como las Fundaciones de Estado y los Institutos Autónomos que tienen la posibilidad de trazar sus propias líneas de acción sin injerencia exterior. La segunda forma es la *estratégica* que se define en situación y no a partir de algún ideal. Opera desde los intersticios “vacíos” que va dejando el aparato institucional e independientemente de los protocolos, ordenamientos y reglamentaciones establecidos por medio de la autogestión y la alternatividad. Para aliviar su fragilidad estructural y aumentar su efectividad muchos de estos individuos o agrupaciones funcionan por medio de redes de intercambio y apoyo mutuo. La autonomía articulada, por su parte, resulta de la combinatoria de las dos primeras, siendo una suerte de híbrido que permite interactuar simultáneamente con la alteridad y la institución para evitar los riesgos de la autoguetificación y conseguir una operatividad fluida y no sectaria.

Ahora bien, no sólo aquellos que actúan al margen de los mecanismos oficiales, manifiestan su voluntad autonómica en un momento o circunstancia determinada; también pueden apreciarse

inclinaciones o tendencias secesionistas dentro de los mismos aparatos de poder (tanto estatales como privados). Por ejemplo, cuando se proponen leyes o entidades específicas con vistas a favorecer o reconocer los derechos, prerrogativas o beneficios para el sector artístico, en un intento por delimitar el campo desde el punto de vista conceptual, jurídico y presupuestario. También hay casos puntuales donde pueden observarse los llamados espacios “alternos”, “experimentales” o “comunitarios” adscritos a instituciones tradicionales, en un intento por dar acogida a posturas artísticas y culturales más flexibles.

Es decir, el debate sobre la autonomía del arte tiene diversos lados y viene de todas partes. Eso explica el hecho contradictorio de que, en ocasiones, tanto los artistas como los funcionarios públicos estén de acuerdo con la autonomía del arte, aunque por razones distintas. El asunto se torna fascinante cuando uno se percata de que las estrategias de autogestión y alteridad no operan totalmente al margen del sistema instituido sino que, antes bien, entran y salen de éste, según la circunstancia o la conveniencia, pues tales posicionamientos han acabado por constituirse también en valores añadidos a la actividad que desempeñan.

A menudo, las prácticas que se autorrelegan a los márgenes del mundo del arte (ya sea más allá de las políticas oficiales o más acá de los espacios de legitimación mediáticos), cuentan con nexos informales en distintos estratos o instancias de poder con las cuales mantienen intercambios no regulados burocráticamente y que le deparan ventajas puntuales a la hora de su accionamiento. Y es que la alteridad es un espacio ilusorio, ambiguo, que algunos aprovechan con más fortuna que otros.

#### **La autonomía en Latinoamérica: un balance incompleto**

En los últimos años el debate sobre la autonomía en Latinoamérica se ha inclinado hacia la generación de espacios alternativos y la autogestión de recur-

sos. Entre los ejemplos más recientes en este sentido está el *Encuentro de proyectos de gestión independiente*, organizado en Buenos Aires por la Fundación Proa en 2003. En ese marco se reunieron un conjunto de organizaciones autogestionadas cuya actividad se desenvuelve al margen o más allá de las formas de producción, circulación, recepción y consumo del arte dominantes en los contextos culturales en los que actúan.<sup>1</sup>

Bajo esta premisa general se ubican varias experiencias simultáneas que se han desarrollado en distintas ciudades del continente desde la última década del siglo xx hasta la actualidad. Casi todos promovidos por agrupaciones de creadores interesados en generar modelos de accionamiento no tradicional más flexible que los utilizados por el aparato institucional. En éstos el artista deja de ser un simple productor de obras para transformarse en gestor o facilitador de procesos culturales.

**O Torreão** (La torre) se inaugura en Porto Alegre, Brasil, en 1993, por los artistas Elida Tessler y Jailton Moreira. Es simultáneamente un espacio de taller y un lugar para el encuentro y el debate sobre asuntos del arte contemporáneo. Ofrece orientación pedagógica en las áreas de pintura, escultura y diseño. En los altos de la casa se sitúa una especie de torre reservada para la realización de intervenciones plásticas. **O Torreão** no es un espacio institucional; todo lo que allí acontece es fruto del esfuerzo personal de los participantes.

<sup>1</sup> Al encuentro asistieron representantes de los siguientes proyectos: Espacio Aglutinador (La Habana, Cuba). Directora: Sandra Ceballos; Galería Metropolitana (Santiago, Chile). Directores/as: Luis Alarcón y Ana Saavedra; Espacio La Rebeca (Bogotá, Colombia). Directora: Michèle Faguet; Hoffmann's house (Santiago, Chile). Directores: Rodrigo Vergara y José Pablo Díaz; Espacio Capacete (Río de Janeiro, Brasil). Director: Helmut Batista; Trama (Buenos Aires, Argentina). Artistas a cargo: Claudia Fontes, Marina De Caro, Irene Bancho, Florencia Cacciabué, Tulio de Sagastizábal; Proyecto Duplus (Buenos Aires, Argentina). Integrantes: Santiago García Navarro, Valeria González, Teresa Ricardi y Santiago García Aramburu.





Organización Nelson Garrido, ONG, Caracas, Venezuela

Under this general premise, several simultaneous experiences that have flourished in different cities of the continent from the 1990s to date line up. Nearly each and every one of them has been spearheaded by groups of creators interested in coming up with nontraditional operational models more flexible than those used by the institutional apparatus. In them, the artist stops being a simple maker of artworks to become a manager or facilitator of cultural processes.

**O Torreão** (The Tower) was opened in Porto Alegre, Brazil, in 1993, by artists Elida Tessler and Jailton Moreira. It's home to both a workshop and meeting grounds for discussions about contemporary art. It provides pedagogical orientation in such fields as painting, sculpture and design. The top floor of the house is outfitted with some sort of a tower reserved for the making of fine art interventions. **O Torreão** is not an institutional space. Everything happening there is the result of the participants' personal efforts.

The **Espacio Aglutinador (Agglutinative Space)**, founded in Havana, Cuba in 1994:

is not a lucrative space, a museum or a foundation, but rather the house of a couple of Cuban fine artists who, in addition to having their personal artworks, keep the location's cultural activities going at a good pace. [...] our space does not have the intention –at least consciously– of doing politics or getting manipulated by some kind of sect, affiliation or party. That's why the Agglutinative Space is a non-governmental cultural space.

The space has relied on its own resources, as well as on the support of several artists, the backing of Spain's Ministry of Culture and the Prins Claus and Hivos foundations from Holland. "Agglutinative," directors Sandra Ceballos and Rene Quintana explain, "is not a cultural space or *boutique*. It doesn't intend to be elitist or avant-garde, nor populist or short-lived. It just wants to be –or grow to be– fair. Its sole commitment is with the arts."

**La Panaderia (The Bakery)**, founded by Mexican artists Yoshua Okon and Miguel Calderon, was a independent exhibition space consecrated to contemporary art that remained active from 1994 to 2002. During that span

of time, exhibits, artistic residence programs and major cultural events for both Mexico and the world scene were held there. In 2006, Turner Ediciones S.A. and Mexico's National Council for Culture and the Arts (CNCA is the Spanish acronym) co-published a volume with testimonies, pictures and texts on that particular experience.

The **Nelson Garrido Organization** (NGO), founded in Caracas over a decade ago by Venezuelan photographer Nelson Garrido, is a space of "cultural and educative nature devoted to teaching, reflection and exhibition of photographs. It fosters and conducts photography courses as it sees itself as an alternative and representative space of counter-culture." Courses, lectures, artist residence programs and expositions that scour the different variants of the urban culture are held on a regular basis.

The **Museo de la Calle (Street Museum)** is a project of trading and informal redistribution promoted by the *Camalache* group. It started out in 1998 in the streets of Colombia's Bogota. That experience gathered a bunch of outstanding artists, including Carolina Caycedo, Federico Guzman and Raimond Chaves. Their actions usually rely on the support of *El Veloz*, a small cart that functions as the museum's core conveyor and around which all material and symbolic shares take place.

The **Laboratorio de Arte Contemporáneo (Contemporary Art Laboratory)** (LAC), remained active through the late 1990s in an estate of La Florida, Caracas. Under the helm of artist Diana Lopez, the locale acted as a hall of exhibitions, concerts, performances, video presentations and lectures.

**Hoffmann's House** is a cultural experience that popped up in Santiago de Chile back in 2001. Led by Rodrigo Vergara and Jose Pablo Diaz, this is a 193-square-foot wooden house that acts as a temporary art gallery with the sole objective of making room for the exhibition and promotion of Chile's emerging art, especially the one created by those artists who have remained

<sup>1</sup> The meeting was attended by representatives from the following projects: Espacio Aglutinador (Havana, Cuba). Director: Sandra Ceballos; Metropolitan Gallery (Santiago, Chile). Directors/as: Luis Alarcon and Ana Saavedra; Espacio La Rebeca (Bogota, Colombia). Director: Michele Faguet; Hoffmann's House (Santiago, Chile). Directors: Rodrigo Vergara and Jose Pablo Diaz; Espacio Capacete (Rio de Janeiro, Brazil). Director: Helmut Batista; Trama (Buenos Aires, Argentina). Artists in charge: Claudia Fontes, Marina De Caro, Irene Bancho, Florencia Cacciabue, Tulio de Sagastizabal; Proyecto Duplus (Buenos Aires, Argentina). Members: Santiago Garcia Navarro, Valeria Gonzalez, Teresa Ricardi and Santiago Garcia Aramburu.

El **Espacio Aglutinador**, creado en La Habana, Cuba, en 1994:

no es un lugar lucrativo, no es un Museo, ni una Fundación, es la casa de dos artistas plásticos cubanos quienes además de su obra personal llevan a buen ritmo las actividades culturales de dicho lugar. [...] nuestro espacio no pretende, al menos conscientemente, hacer política ni dejarse manipular por ningún tipo de secta, afiliación o partido. Es por eso que Aglutinador es un espacio cultural no gubernamental.

El espacio ha contado con sus propios recursos, así como con el apoyo de algunos artistas, la ayuda del Ministerio de Cultura de España y de las fundaciones Prins Claus e Hivos, de Holanda. “Aglutinador –explican Sandra Ceballos y René Quintana, sus actuales directores– es un espacio cultural, no una *boutique*. No pretende ser elitista ni vanguardista, ni populista, ni pasadista: quiere ser (o llegar a ser) justo. Su único compromiso es con el arte”.

**La Panadería**, fundada por los artistas mexicanos Yoshua Okón y Miguel Calderón, fue un espacio de exhibición independiente, consagrado al arte contemporáneo que permaneció activo de 1994 a 2002. Durante este lapso se realizaron exposiciones, programas de residencias artísticas y eventos culturales de gran importancia para la escena artística mexicana y continental. En 2006 Turner Ediciones S.A. y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) de México coeditaron un volumen con testimonios, imágenes y textos sobre esta experiencia.

La **Organización Nelson Garrido** (ONG), creada en Caracas hace más de diez años por el fotógrafo venezolano Nelson Garrido, es un espacio “de naturaleza cultural y educativa dedicada a la enseñanza, reflexión y exhibición del hecho fotográfico. Promueve y realiza cursos de fotografía y se concibe a sí mismo como un espacio alterno, representativo de la contracultura”. Allí tienen lugar cursos, conferencias, residencias de artistas y exposiciones



Oficina # 1 / Caracas, Venezuela

que exploran distintas vertientes de la cultura urbana.

El **Museo de la Calle** es un proyecto de trueque y redistribución informal promovido por el colectivo Cambalache. Comenzó en 1998 en las calles de Bogotá, Colombia. En torno a esta experiencia se nucleó un grupo de destacados artistas, entre ellos Carolina Caycedo, Federico Guzmán y Raimond Chaves. Sus acciones suelen apoyarse en El Veloz, un Carrito que funciona como núcleo portador del museo, y en torno al cual se realizan las actividades de intercambio material y simbólico.

El **Laboratorio de Arte Contemporáneo** (LAC), estuvo activo hacia finales de los años noventa en una quinta ubicada en La Florida, Caracas. Bajo la coordinación de la artista Diana López el espacio funcionaba como sala de exposiciones, conciertos, *performances*, proyecciones de video y conferencias.

**Hoffmann's house** es una experiencia cultural que surge en Santiago de Chile en el año 2001. Dirigido por Rodrigo Vergara y José Pablo Díaz, parte de una vivienda básica de madera de dieciocho metros cuadrados que funciona como una galería itinerante cuyo objetivo es la creación de un espacio para la exhibición y circulación del arte emergente en Chile, especialmente el producido

por aquellos artistas que han operado al margen de los circuitos comerciales. Según sus creadores: “Hoffmann's house se define principalmente como una galería de arte independiente, al mismo tiempo que se constituye como un objeto de arte, ambos aspectos validan su independencia”

El espacio **La Rebeca** fue fundado en Bogotá, Colombia, en agosto de 2002, y permaneció activo hasta 2005. Bajo la dirección de Michèle Faguet, su objetivo fue “proporcionar un espacio en el cual los artistas locales y sus obras puedan dialogar, cruzando las diversas fronteras sociales, fragmentadas y dispersas, que existen en Bogotá. Por otro lado, invitar a artistas extranjeros por una breve temporada de producción artística”. La Rebeca funcionó con recursos limitados provenientes de una beca de la Fundación Avina en Suiza, además de un apoyo de la Fundación Daniel Langlois en Canadá. Su equipo de trabajo era pequeño (directora, asistente de galería y a veces un asistente de montajes) por lo cual prefería trabajar con personas acostumbradas a desenvolverse de manera autosuficiente.

**Oficina # 1** se funda en Caracas en 2005. Actualmente es dirigida por los artistas Suwon Lee y Luis Romero, y se encuentra ubicada en el Centro de Arte Los Galpones de la capital ve-



on the sidelines of the commercial circuits. According to its creators, “Hoffmann’s House is primarily defined as an independent art gallery, but at the same time is a work of art. Both aspects validate its independence.”

**La Rebeca** was founded in Bogota, Colombia, in August 2002 and remained open until 2005. Under the leadership of Michele Faguet, its goal was to “provide a space for local artists and their artworks to talk by crossing the social, fragmented and scattered borders that prevail today in Bogota. On the other hand, it invites foreign artists for a brief season of artistic creation. La Rebeca ran with limited resources coming from a scholarship by Switzerland’s Avina Foundation, as well as the support of the Daniel Langlois Foundation in Canada. Its payroll was small – a director, a gallery assistant and sometimes a mounting assistant- a reason why it has always preferred to work with people used to operating self-sufficiently.

**Oficina # 1** was founded in Caracas in 2005. It’s currently led by artists Suwon Lee and Luis Romero and is located in the Los Galapones Art Center in the Venezuelan capital. This space is self-managed locale and is devoted to contemporary art expositions.

**CANAL proyecto de producción cultural** came into being in Caracas in 2006. It had a brief yet intense activity for little

longer than a year. For its hosts Yucef Merhi, fine artist, writer and freelance curator, and Deborah Mizrahi, a psychologist with a Master degree in Creative Art Therapy, the place turned out to be “a device of sensitization, expansion and meeting of Venezuelan and universal culture. Unlike exhibition halls, it came to life as a humanistic proposal focused on the drive of avant-garde culture in all of its fields: visual arts, music, dancing, literature, cinema, philosophy, psychology and so forth, through the thematic hyper-linking of these disciplines and the proper use of urban spaces and mass media.” Located in Altamira, Caracas, the space pursued the following objectives: decentralize the monolithic character of cultural creation through the use of alternative and unconventional spaces, thus putting together a self-management system ready to meet the immediate needs of the project and equitably pay creators for their engagement.

#### **Autonomy and Visual Approach**

As we have seen, those who act from alternative spaces or use self-management models are usually officiants or artistic managers of a certain intellectual solvency by virtue of which their actions are authorized and/or assessed inside –and even outside- the circles they belong to. Their competences and skills allow them to carry out the activities they set out to do, regardless of the voluntary –and sometimes temporary– breakaway from the instituted world.

Such a behavior comes with a symbolic surplus that’s sooner or later recovered as a token of distinction and audacity by the field of the arts. Let’s bear in mind that the dregs of the avant-garde irreverence wound up in museums and that a considerable chunk of the public institutions’ ongoing agenda –genre, identity, migration and the like– were churned out of its boundaries by independent officiants who belonged to non-governmental organizations.

In times of “semiotic economics”,<sup>2</sup> autonomy is no longer a problem of limits between those who belong to the arts and things that pertain to other walks of life, but rather an issue of representation. That is, it’s all about how individuals and groups project an image of themselves and of what they do. Indeed, those who base their performances on an autonomous program look for visibility rather than eccentric overexposure that usually exploited by the mass media industry. Those who do so by wisely taking advantage of their own resources and other that already exist, whether they are management models, symbols, circulation mechanisms or urban survival tactics, actually prevail. The exercise of alternativeness, therefore, does not hinge on innocence, but on the self-consciousness of the sidelines. Beyond that suicidal impulse or the arrogant iconoclastic behavior, the self-management of art configures a conflicting space that’s neither in the outskirts of society nor in the inside limits of it, but rather in a field of semiotic enunciation that stretches out over the vast surface of life.

<sup>2</sup> Brian Holmes, in *Ramona*, n. 55, Buenos Aires, Argentina, Oct. 2005, page 8.

*La Rebeca, Bogotá, Colombia*







La Panadería / México D.F.

nezolana. El espacio se gestiona de manera independiente, y se dedica a la realización de exposiciones de arte contemporáneo.

**CANAL proyecto de producción cultural**, espacio creado en 2006 en Caracas, tuvo una intensa pero breve actividad de poco más de un año. Para sus anfitriones Yucef Merhi, artista plástico, escritor, y curador independiente, y Déborah Mizrahi, sicóloga, magíster en terapia de artes creativas fue “un dispositivo de sensibilización, expansión, y encuentro de la cultura venezolana y universal. A diferencia de un espacio expositivo, surge como una propuesta humanística enfocada en el impulso de la vanguardia cultural contenida en todos sus ámbitos: artes visuales, música, danza, literatura, cine, filosofía, sicología, etc. a través de la hiper-vin-

culación temática entre estas disciplinas y el aprovechamiento de espacios urbanos y medios de comunicación”. Localizado en Altamira, Caracas, entre los objetivos del espacio estuvo: “descentralizar el carácter monolítico de la producción cultural a través del uso de espacios alternos y espacios no convencionales y concebir un sistema de autogestión para suplir las necesidades inmediatas del proyecto y remunerar equitativamente la participación de los creadores”.

#### **Autonomía y visibilidad**

Como hemos visto, quienes actúan desde los espacios alternativos o emplean los modelos de autogestión suelen ser oficiantes o gestores artísticos de una cierta solvencia intelectual en virtud de la cual sus actuaciones son autorizadas y/o valoradas dentro (e incluso fuera) de

los círculos a los que pertenecen. Sus competencias y habilidades les permiten desempeñar las actividades que se proponen, independientemente del voluntario (y a veces temporal) distanciamiento del mundo instituido. Semejante comportamiento supone ya una plusvalía simbólica, tarde o temprano recobrada como signo de distinción y audacia por el campo del arte. No olvidemos que los vestigios de la irreverencia vanguardista fueron a parar al final a los museos y que hoy gran parte de la agenda de las instituciones públicas (género, identidad, emigración, etc.) se gestaron fuera de su perímetro por oficiantes independientes, pertenecientes a organizaciones no gubernamentales. En la era de la “economía semiótica”,<sup>2</sup> la autonomía ya no es sólo un problema de límites entre lo que pertenece al arte y lo que es propio de otras esferas de la vida, sino una cuestión de representación; es decir, de cómo los individuos o colectivos proyectan una imagen de sí mismos y de lo que hacen. En realidad, quienes afianzan sus actuaciones en un programa autónomo buscan la visibilidad (no la sobreexposición excéntrica que a menudo explota la industria mediática), por sus propios medios o aprovechando de manera ingeniosa los ya existentes, sean modelos gerenciales, símbolos, mecanismos de circulación o tácticas de sobrevivencia urbana. El ejercicio de la alteridad, por tanto, no se basa en la inocencia sino en la autoconciencia del margen. Más allá del impulso suicida o la iconoclasia arrogante, la autonomía del arte configura un espacio en conflicto que no está ni en la periferia de lo social ni en su interior sino, antes bien, en un campo de enunciación semiótica que se extiende sobre el vasto territorio de la vida.

<sup>2</sup> Brian Holmes, en *Ramona*, no. 55, Buenos Aires, Argentina, oct. 2005, p. 8.





*Rinoceronte amarillo*, 2008 / Óleo sobre lienzo / Oil on canvas / 160 x 85 cm

## Fabelo y la caja de Pandora

### Fabelo and the Pandora's Box

Píter Ortega Núñez

LOS PERSONAJES DE ROBERTO FABELO (CAMAGÜEY, 1950) HABITAN un universo suprarreal, onírico, un paraje donde la fantasía y el poder de la imaginación se disparan hasta niveles paroxísticos. Un mundo paralelo que tiene sus leyes propias, sus códigos de comportamiento y de eticidad. Se trata de seres que escapan a nuestro alcance racional, y que nos seducen de un modo irrefrenable, arrollador. Sirenas, faunos (sátiros), hombres-pájaros, centauros, entre otras figuras que evidencian esa obsesión del autor por la mixtura entre formas humanas y animales, desfilan ante nuestros ojos sembrando duda, misterio, empatía. O bien divisamos enanas, gordas, y otras féminas desnudas en las que generalmente se conjugan el placer y el displacer estéticos, el erotismo y su opuesto, la sensualidad y el grotesco más mordaz. Son cuerpos impúdicos, que provocan al espectador y estimulan la libido, pero que a la vez engendran rechazo, repulsión, dada su condición deforme, hipertrofiada. Descompuesta. Esas mujeres vienen a ser una caja de Pandora ante el espectador curioso, incauto.

Otro símbolo muy visible es la máscara. Los protagonistas de los lienzos del autor están preñados de antifaces, mayormente a modo de rostros que se superponen los unos a los otros hasta conformar varias capas de carne humana fragmentada, diversa. Pareciera que esconden su verdadera personalidad, su *yo* más íntimo. Viven del

THE CHARACTERS CREATED BY ROBERTO FABELO (CAMAGÜEY, 1950) dwell in a supra-real, oneiric world, in a place in which fantasy and the power of imagination get fired up to paroxistic levels; a parallel world with a set of rules of its own, its own codes of behavior and ethics full of beings that move past our rational comprehension and seduce us in an overwhelming and unshackled way. Mermaids, fauns, birdmen, centaurs and many other figures that depict the author's obsession with that blend between human and animal forms, parade before our very eyes sowing the seeds of doubt, mystery and empathy. And we also make out dwarfs, fats and other female naked bodies that usually combine esthetic pleasure and displeasure, eroticism and its opposite, sensuality and the most scathing and bizarre things. They are indecent bodies that pique spectators and egg on sexual arousal, yet they also unleash rejection and repulsion for their decomposed and hypertrophied deformity. These women come in a Pandora's Box that curious and naïve spectators pry wide open.

Another visible symbol is the mask. The characters of the author's canvases are jam-packed with masks, mostly covering their faces and overlapping one another as they make up several layers of fragmented and diverse human flesh. It seems as if they were hiding their true personality, their inner selves. They live in folded patterns, in simulation and pretention. They have turned camouflage into their basic MO, perhaps because the context demands it that way. In this same breath, one of the author's best-known watercolor series – *Pequeño teatro* (1992-1995)– is particularly revealing. In this series, the characters' poses and looks, coupled with the selection and layout of the objects within the eyeshot, mimic an esthetic stemming from the performing arts in terms of staging codes. The fact of the matter is that Fabelo's creations see the world as one big theater in which the most

doblez, la simulación, el fingimiento. Han hecho del camuflaje su *modus operandi* básico, quizás porque el contexto así se los exige. En este sentido resulta reveladora también una de las series de acuarelas más reconocidas del artista: *Pequeño teatro* (1992-95), la que alude desde el propio título a las ideas apuntadas con anterioridad. En los trabajos de esta serie las poses y miradas de los personajes, así como la selección y disposición de los objetos en el campo visual, remedan una estética proveniente del campo teatral, en lo que respecta a los códigos de la puesta en escena. Y es que en sus creaciones Fabelo concibe el mundo como un enorme teatro en el que intervienen los seres más insospechados (o tal vez seamos nosotros mismos simulando una existencia *otra*, apócrifa, quimérica).

También hay mucha violencia en sus obras. Padecimiento, horror, barbarie. Nos enfrentamos a figuras que gritan de dolor, que sufren por motivos disímiles. Pensemos, por ejemplo, en la emblemática serie de dibujos sobre papel kraft *Fragmentos vitales*, realizada en los años ochenta, en la que los personajes aparecen mutilados, amarrados, contrahechos, encerrados en inmensas jarras (símbolos de hambre, penuria), o bien dormitando en lechos mortuorios, al tiempo que sus miradas se muestran dislocadas, perdidas, portadoras de una deshumanización y una miseria existencial extremas. Impresiones que son enfatizadas con el uso de una línea dura, nerviosa, agitada (que por momentos deja incompleto el acabado de las figuras), a la vez que por medio de la crudeza y riqueza textural del soporte escogido –el papel kraft– y la manera en que este es rasgado por el artista (lo que deriva generalmente en contornos irregulares, variables) y colocado directamente sobre la pared, en bruto, sin ningún otro tipo de montaje. Y justamente es esa otra de las características que distinguen el “estilo Fabelo”: el gusto por los soportes no convencionales, entre los que se cuentan además la madera, el masonite o cartón tabla, las telas estampadas, los calderos tiznados (recuérdese la muestra *Mundos*, en el año 2005), etc.

Pero además de ser un excelente dibujante y pintor (tanto en lo que concierne a la acuarela como al óleo), Fabelo se ha adentrado, con mucho rigor, en los dominios de la tridimensionalidad, sobre todo desde las prácticas instalativas. En esta dirección destacan las instalaciones “La mesa” (*Un poco de m*, 2003), “Mundos” (2005) y “Sobrevivientes” (2008-09), esta última presentada en el contexto de la Décima Bienal de La Habana. En la primera, la atención estaba dirigida a los problemas de alimentación que acechan al ser humano contemporáneo, mientras que en la segunda se denunciaba la acción devastadora del hombre en relación con su entorno, y se presentaba a nuestro planeta y sus especies al borde del exterminio total. Ya en “Sobrevivientes” las lecturas pueden ser más punzantes, agudas. Más allá de las posibles alusiones a la cucaracha como el único sobreviviente potencial en caso de una catástrofe nuclear, y de la referencia a la metamorfosis kafkiana sugerida a través de la hibridez insecto/humano, se imponen algunas interrogantes que complejizan y enriquecen la interpretación de la obra. ¿Qué hacían estas cucarachas en un lugar tan sublime como nuestro Museo Nacional de Bellas Artes? ¿Por qué fueron a parar allí, si su hábitat más común son los detritus, la mugre? ¿Un discurso sobre el museo como institución? ¿Sobre el arte que este atesora o exhibe? El contraste entre la naturaleza del animal expuesto, y el sitio escogido para su emplazamiento, se convierte en un productor de sentido altamente



Se convirtió en cisne y voló, 2008 / Pastel sobre cartulina  
Pastel on cardboard / 110 x 75 cm

sugestivo. “Nuestro museo está cogiendo cucarachas”, pudieron pensar algunos, y esa sentencia es muy fuerte... No sé si entre las intenciones discursivas del autor estaba esa. Ni siquiera deseo saberlo. He ahí una de las cualidades de todo arte, su polisemia, la multiplicidad de lecturas probables. Ya lo dijo Umberto Eco en sus teorías de la “obra abierta”: la obra no se completa hasta tanto no es recepcionada, es por ello que hay tantas obras como espectadores posibles. Todo acto de interpretación implica un acto de ejecución, de co-creación. Fabelo tiene sus cucarachas; yo tengo las más...

Estamos discuriendo, pues, sobre un creador prolífico, versátil, que se rejuvenece constantemente; ajeno a cualquier modismo o tendencia en boga, seguro de sí mismo, de su aura, de su credo. Uno de los maestros de la plástica cubana de todos los tiempos, quien sabe entregar su arte en la dosis y los momentos oportunos, sin excesos. Quizás por ello sea tan respetado y querido. Un digno acreedor, en definitiva, de esa máxima distinción que otorga el Consejo Nacional de las Artes Plásticas de la República de Cuba, y que le fuera conferida en el año 2004.

La Habana, mayo de 2010



unsuspected characters can put on a show –or maybe we are the ones simulating that other apocryphal, chimerical existence.

But his works are also dominated by violence. Suffering, horror and savagery. We are dealing with figures that cry out in pain and suffer from a number of reasons. Let's think, for instance, in the emblematic series of drawings on Kraft paper entitled *Vital Fragments* that dates back to the 1980s and in which the characters are maimed, tied up, beat up, locked up in huge jars –they stand for hardships and hunger– or just lying dead in their beds. In the meantime, their eyes are dislocated, lost, dehumanized and full of extreme existential misery. These impressions are highlighted through the use of hardened lines that for a moment seem to leave the figures unfinished, yet they convey harshness and textural richness thanks to the use of Kraft paper and the way it has been ripped off by the artist, thus deriving in rugged, uneven shapes that are eventually laid out on the paper and hanged on the wall, in the raw, featuring no other mounting device whatsoever. That's precisely just another characteristic that singles Fabelo out: his liking for unconventional materials, including cardboard, wood, printed cloths, stained pots. Let's remember the *World* exhibit back in 2005.

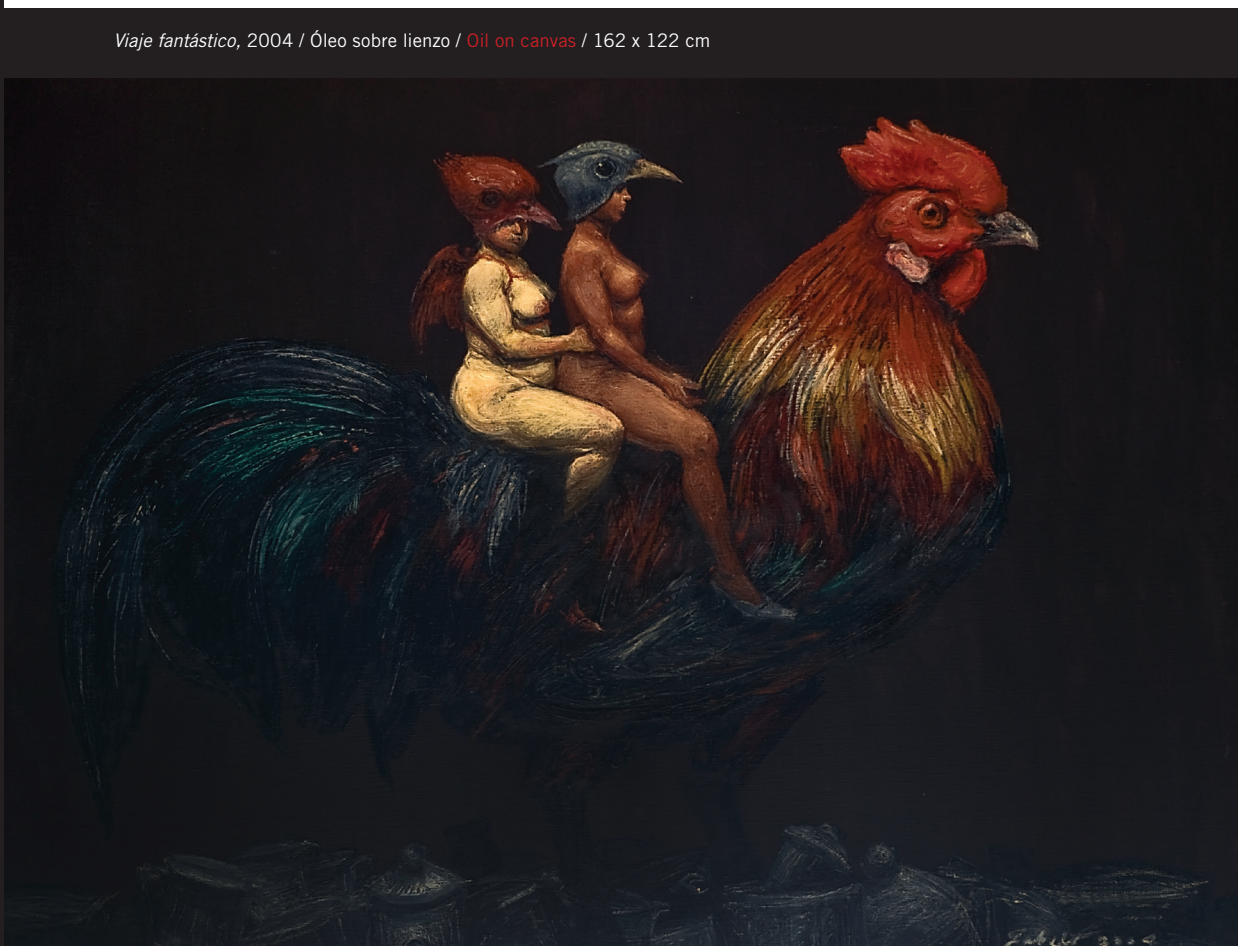
In addition to being an excellent drawer and painter –both in watercolors and oil– Fabelo has rigorously tried his hand at the 3D domains, especially in the form of installations. In this direction, let's recall *The Table (Un poco de mí, 2003)*, “*Worlds*” (2005) and “*Survivors*” (2008-09), the latter unveiled within the framework of the 10<sup>th</sup> Havana Biennial. In the first, all the attention was focused on food problems hitting contemporary human beings, while the second one meant to be a denunciation to man's devastating action on his own environment and in which the planet was portrayed as a doomed place in which all species were walking along the pit's brink into total extinction.

In “*Survivors*” the readings could be far more piercing and hurting. Beyond the possible allusions to cockroaches as the only potential survivors of a nuclear catastrophe and the Kafkaesque reference to the metamorphosis suggested in the human-insect hybrids, a few questions that make interpretations on the work both richer and more complex pop up. What were these cockroaches doing in such a sublime place as the National Museum of Fine Arts? Why did they wind up there in the first place if they actually live in smudge and dirtiness? Was this a discourse on the museum as an institution? Was it on the kind of art treasured in there? The contrast between the nature of the exposed animal and the location chosen for that exhibit becomes a product with a highly suggestive sense. “Our museum is infested with roaches,” some could think, and that's quite a strong sentence. I don't know whether that was one of the author's discursive intentions. I don't even want to know that. That's one of art's virtues, its polysemy; the multiplicity of possible readings. Humberto Eco referred to that in his theory on “open works” when he wrote: “the work is not complete until after it's been received, so that explains there are as many works as spectators.” Any act of interpretation implies an act of execution and co-creation. Fabelo has his cockroaches and I've got mine...

We're running across, then, a versatile, prolific and ever-energizing creator who's a total stranger to any nuance or catchy trend, a man who's self-assured of both his aura and his creed. He's no doubt one of Cuba's greatest fine arts masters of all time who knows how to dole out his art in timely doses and moment, but never in excess. Perhaps that's why he's so beloved and respected. He's a dignified recipient of the highest recognition granted by the National Council of Fine Arts of the Republic of Cuba, a distinction he deservedly won in 2004.

Havana, May 2010

*Viaje fantástico, 2004 / Óleo sobre lienzo / Oil on canvas / 162 x 122 cm*

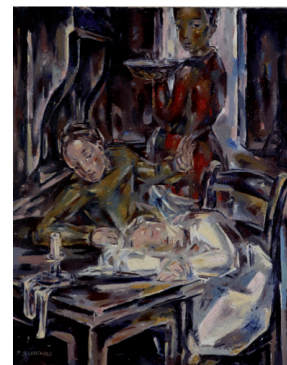




# Subasta Extraordinaria

- Junio 2011 -

Pintura, objetos de decoración, muebles y joyas.



MARÍA BLANCHARD  
(Santander, 1881 – París, 1932)  
La niña dormida.  
Óleo sobre lienzo de 100 x 81 cm.  
Firmado. Precio de salida: 280.000 €

---

Sala Retiro le ofrece:  
Subastas, venta directa,  
valoración, asesoramiento,  
custodia y financiación.

---

### Visite la exposición:

Del 24 de mayo  
al 7 de junio.  
Horario: de 10 a 20 horas  
Excepto domingos.

### Sesiones de subasta:

Días 7 y 8 de junio  
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](http://www.salaretiro.com)





**WWW.ARTEPOREXCELENCIAS.COM**

**REVISTA ARTE POR EXCELENCIAS**

SUSCRIPCIÓN ONLINE

SERVICIO DE NOTICIAS

FORO DE DISCUSIÓN

GALERÍA VIRTUAL



**Guillermo Bastias nació en Chile. Estudió Arquitectura y Cine en la Universidad Católica.** Sus caricaturas se han publicado en *APSI*, *El Mercurio dominical*, la revista *Cine* y otras. En 1985 obtuvo el Primer Premio en el Concurso Internacional de Humor Gráfico de Duisburg, Alemania, y en 1988 se le concedió el Primer Premio en el Salón Internacional de la caricatura de Montreal, Canadá. Tiene publicado en Chile el libro *El Humor es más fuerte*, por las Ediciones del Ornitorrinco.

**Guillermo Bastias was born in Chile. He studied Architecture and Filmmaking at the Universidad Católica.** His caricatures have been published by *APSI*, *El Mercurio dominical*, the *Cine* magazine and others. In 1985 he won the First Prize at the International Humor Graphic Contest in Duisburg, Germany, and in 1988 he grabbed the First Prize at the International Caricature Exhibit in Montreal, Canada. He put out a book entitled *Humor is stronger*, with Chile's Ediciones del Ornitorrinco.

GUILLO







# AVISTAMIENTOS

galería de arte cubano contemporáneo  
[www.cubartecontemporaneo.com](http://www.cubartecontemporaneo.com)

[Inicio](#)

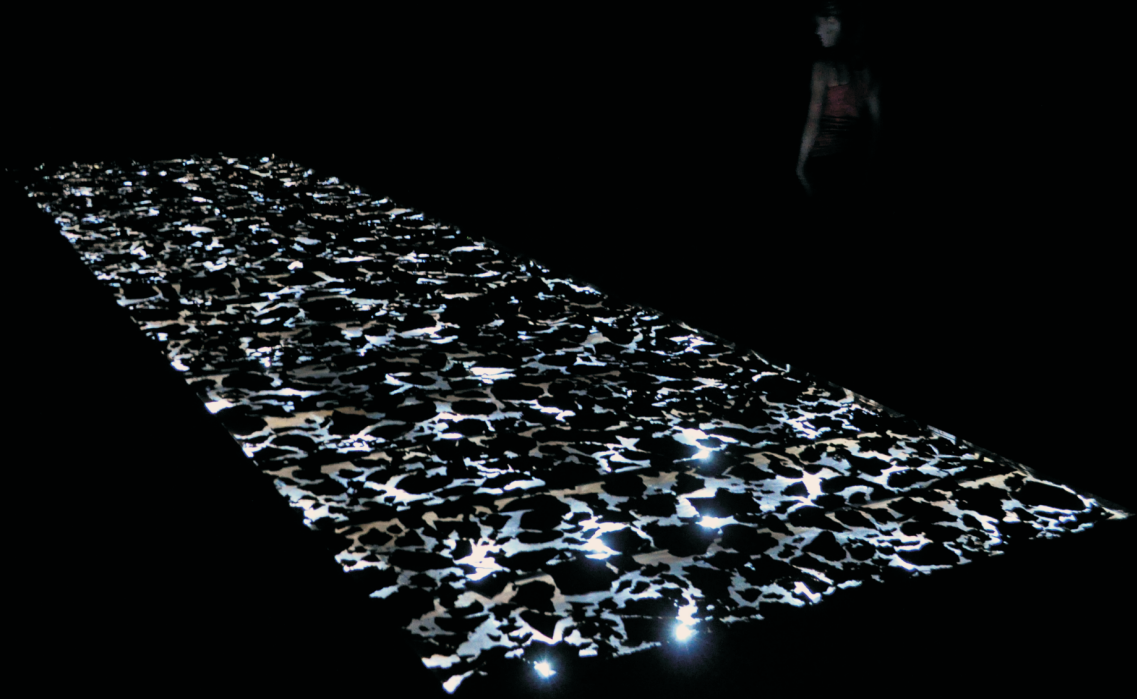
[Artistas](#)

[Catálogo](#)

[Galería](#)

[Contacto](#)

Jorge López Pardo **Rafael Villares** Dania González Yoan Capote  
Anabel Zenea Mari Claudia García José Manuel Fors Reinaldo Echemendia  
René Francisco Víctor Piverno Roberto Fabelo Carlos Quintana Lidzie Alvisa  
Agustín Bejarano José Luis Fariñas Moisés Finalé Kcho Arturo Montoto  
Pedro Pablo Oliva Víctor Huerta Jorge Luis Santos Isis Polanco



Rafael Villares  
*Respirar*. Environment, 2010. Piso falso (160 x 600 cm), caja de luz (100 x 350 cm),  
sonido de una respiración profunda y sensor de fluctuación de voltaje.

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

[avistamientos@cubartecontemporaneo.com](mailto:avistamientos@cubartecontemporaneo.com)



# AMÉRICA

20-07 | 10-08 < 2011



arte

POR EXCELENCIAS

Eduardo Abela  
Ángel Alfaro  
José Bedia  
Luis E. Camejo  
Roberto Diago  
Felipe Dulzaides  
Moisés Finalé  
Kadir López  
Rigoberto Mena  
Manuel Mendive  
Arturo Montoto  
Cirenaica Moreira  
René Peña  
Carlos Quintana  
R10  
René Fco. Rodríguez  
Reynerio Tamayo  
Ruslán Torres  
José Villa

arte contemporáneo  
de las américas y el caribe

[www.arteporexcelencias.com](http://www.arteporexcelencias.com)  
[arte@arteporexcelencias.com](mailto:arte@arteporexcelencias.com)  
[www.excelencias.com](http://www.excelencias.com)

Curaduría  
Deborah de la Paz  
Jorge Gómez de Mello

**Galería  
arte Origenes**  
Prado 458 e/ San Rafael y San José Telf: 863 6690

