

arte

POR EXCELENCIAS



42 SNA DE COLOMBIA

CAMINO PARAGUAYO / PARAGUAYAN PATH

LA FOTOGRAFÍA DE AMBRA POLIDORI / ART & MARKET

YANG FUDONG



8 424094 188000 8 0011

Art | Basel | Miami Beach

1-4 | Dec | 11

Vernissage | November 30, 2011 | by invitation only
Catalog order | Tel. +1 212 627 1999, www.artbook.com

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

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

M
.CH

 **UBS**

Ministério da Cultura Apresenta:

O MELHOR DA ARTE CONTEMPORÂNEA DE
37 PAÍSES DOS
5 CONTINENTES
MOSTRA O QUE ACONTECE
ALÉM DA CRISE



18 de setembro — 20 de novembro
2011

EXPOSIÇÕES PALESTRAS MESAS-REDONDAS CURSOS OFICINAS MOSTRA DE FILMES PERFORMANCES
INTERFERÊNCIAS URBANAS **EM MAIS DE 40 ESPAÇOS DA CIDADE.**

www.bienaldecuitiba.com.br



Apoio



PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO
Secretaria da Cultura

Parceria
Internacional



GOETHE INSTITUT

Patrocínio



Apoio de
Mídia



Realização

Instituto
Paranaense
de Arte



Ministério da
Cultura



WWW.ARTEPOREXCELENCIAS.COM

REVISTA ARTE POR EXCELENCIAS

SUSCRIPCIÓN ONLINE

SERVICIO DE NOTICIAS

FORO DE DISCUSIÓN

GALERÍA VIRTUAL

Con el número de **Arte por Excelencias** nos adentramos en la dinámica creativa de los artistas plásticos colombianos, específicamente en las variantes de intervención social, instalación y *performance*. La curadora e investigadora cubana Ibis Hernández Abascal ofrece una caracterización y análisis agudo acerca del 42^o Salón Nacional de Artistas de Colombia, poniéndonos al corriente de las tendencias y expectativas que primaron en ese aglutinador evento. Nos satisface saber que la comprometida valoración de Ibis acerca del SNA podrá ser divulgada durante la Feria de ARTBO 2011, donde estará presente una vez más nuestra publicación especializada.

La crítica de arte y curadora Adriana Almada, quien se desempeñó como coordinadora general del Congreso Internacional de Críticos de Arte (AICA), celebrado recientemente en Paraguay, colabora en este número con una interesante disertación sobre el proyecto *Paraguay rapé* (*Camino paraguayo*), exhibido en el Centro Cultural La Recoleta, Buenos Aires.

Las ideas y concepciones técnicas de la artista mexicana Ambra Polidori son reveladas en la entrevista del escritor, investigador y crítico de arte cubano Rafael Acosta de Arriba, realizada a la artista a raíz de su exposición *Desacuerdos* (septiembre-octubre, 2010) en la Fototeca de Cuba.

En un segmento especial reportamos la celebración de la edición número cien de la revista *Excelencias turísticas del Caribe y las Américas*, que organizó el Grupo Excelencias en La Habana durante el mes de julio, cuando presentamos el número 10 de nuestra publicación, y dos de nuestros especialistas, Deborah de la Paz y Jorge de Mello, organizaron la muestra *Review*, integrada por destacados artistas cubanos que han tenido un vínculo permanente con nuestro proyecto.

No quisimos dejar de reflejar en estas páginas la presencia en Latinoamérica de uno de los emblemáticos artistas chinos de principio de este siglo, Yang Fudong (1971). La exposición inaugurada en el Centro de Arte Contemporáneo "Wifredo Lam", en La Habana, Cuba, ha despertado gran entusiasmo e interés entre aficionados y conocedores. Sobre el valor conceptual y técnico de las fotografías y videos que la integran comenta en este número Jorge Fernández, director de la institución que por estos días muestra la obra de Fudong.

José Carlos de Santiago
Editor y Director General / Publisher

With this issue of **Arte por Excelencias** magazine we delve into the creative dynamics of Colombian fine artists, basically in the categories of social intervention, installation and performance. Cuban curator and researcher Ibis Hernández Abascal provides accurate characterization and analysis of the 42nd National Exhibit of Colombian Artists as she puts us in the know about the latest trends and mounting expectations that marked that massive-turnout event. We're pleased to know that Ibis' committed assessment on this exhibit will be informed during the 2011 ARTBO Fair, once again attended by our specialized publication.

Art critic and curator Adriana Almada, who served a stint as general coordinator of the International Congress of Art Critics (AICA), recently held in Paraguay, serves as a contributing writer in this issue with an interesting dissertation on the *Paraguay Rape* (*Paraguayan Path*) project, exposed at the La Recoleta Cultural Center in Buenos Aires.

Mexican artist Ambra Polidori's ideas and technical concepts are revealed in an interview with Cuban author, researcher and art critic Rafael Acosta de Arriba, conducted in the wake of her *Disagreements* exhibition (September-October, 2010) at Cuba's Photographic Library.

In a special segment we beat the drum on the celebrations for the 100th issue of the *Caribbean Tourist Excellences* magazine, organized by the Excelencias Group in Havana during the month of July and in which we unveiled the 10th issue of our publication. Within that same framework, two experts from our team –Deborah de la Paz and Jorge de Mello– organized the *Review* exhibit, featuring outstanding Cuban artists who have been permanently linked to our project.

We didn't fail to mention in the pages of our magazine the Latin American tour of one of China's flagship artists of these times, Yang Fudong (1971). The exhibit, opened at the Wifredo Lam Center for Contemporary Art in Havana, Cuba, has aroused tremendous enthusiasm and interest among both fans and connoisseurs. On the conceptual and technical value of the photographs and videos contained in this exhibit, Jorge Fernandez, director of the institution showcasing Fudong's work these days, wrote a commentary for this issue.

EDITOR Y DIRECTOR GENERAL JOSÉ CARLOS DE SANTIAGO **EDITOR EJECUTIVO** DAVID MATEO **CORRESPONSAL PERMANENTE** MARÍA CARIDAD GONZÁLEZ NICOLAU **DIRECTOR COMERCIAL** JORGE GÓMEZ DE MELLO **EDITORA ASISTENTE** CHARO GUERRA **DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO** R10 STUDIO **TRADUCCIÓN** JORGE COROMINA **COORDINACIÓN** JULIET AGUILAR CEBALLOS **WEBMASTER** DEBORAH DE LA PAZ **COLABORACIÓN EDITORIAL** AGENCIA INFORMATIVA LATINOAMERICANA PRENSA LATINA S.A. **FOTOGRAFÍA** JULIO ALVITE **PUBLICIDAD** MAYDA TIRADO (LA HABANA) **SUSCRIPCIONES Y ATENCIÓN AL CLIENTE** YOLANDA CASCO TEL.: + 34 (91) 556 00 90 TEL.: + 53(7) 2048190 **ADMINISTRACIÓN** ÁNGEL GONZÁLEZ

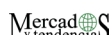
CONSEJO EDITORIAL ADELAIDA DE JUAN, YOLANDA WOOD, LESBIA VENT DUMOIS, LOURDES BENIGNI, JOSÉ VILLA SOBERÓN, MANUEL LÓPEZ OLIVA

PUBLICIDAD Y CORRESPONDENCIA ESPAÑA MADRID 28020 MADRID C/ CAPITÁN HAYA, 16. TEL.: + 34 (91) 556 00 40. FAX: + 34 (91) 555 37 64 **CUBA LA HABANA** CALLE 10 NO. 315, APTO. 3, E/ 3RA. Y STA. 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 CALLE 45 Y COLOMBIA, EDIFICIO MIRAMAR, LOCAL 27 BELLA VISTA. DIAGONAL AL PARQUE URRACÁ. 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. KARI126@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 FUTUR 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.

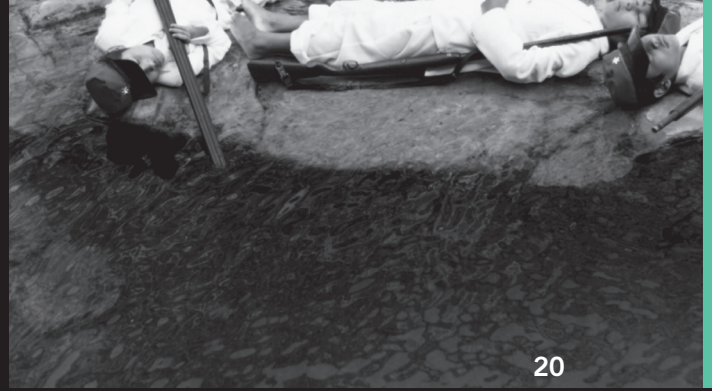


7.00 \$ / 8 €

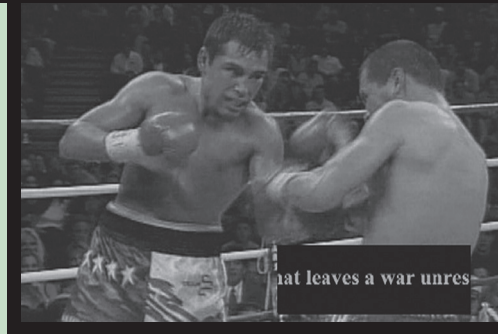




6



20



28



34

En cubierta (On the cover): JORGE GUERRERO, *Innecity* / Recolección de sonidos alrededor de estatuas humanas (Recollection of sounds around human statues), Barranquilla
Fotografía: Juan Camilo Segura

6

DESDE LA COSTA CARIBE, INDEPENDIEMENTE. 42 SALÓN NACIONAL DE ARTISTAS DE COLOMBIA
From the Caribbean Coast, INDEPENDIEMENTE. 42nd National Exhibit of Colombian Artists

IBIS HERNÁNDEZ ABASCAL (Cuba) Curadora e investigadora del Centro de Arte Contemporáneo "Wifredo Lam"
habascal@wlam.cult.cu

20

PARAGUAY RAPÉ / CAMINO PARAGUAYO

Paraguyan path

ADRIANA ALMADA (Paraguay) Crítica de arte. Presidenta de AICA en su país y vicepresidenta de AICA Internacional
adrianaa.py@gmail.com

26

CONECT-ART: EL ARTE EN LA RED

Art on the Web

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

28

AMBRA POLIDORI EN LA HABANA

Ambra Polidori in Havana

RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA (Cuba) Doctor en Ciencias y ensayista / racosta428@yahoo.com

el archivero / the archivist

34

LA GUERRA DE VIETNAM LLEGA A CUBA EN FOTOGRAFÍAS, DESDE LAS "ENTRAÑAS DEL MONSTRUO"
The Vietnam war comes to Cuba in pictures from the "belly of the beast"

DAVID KUNZLE (Gran Bretaña) Investigador, historiador y profesor. Birmingham / kunzle@humnet.ucla.edu
Coordinación: José Veigas (Cuba) Investigador / jveigas@infomed.sld.cu



el libro / *the book*

40

CUERPOS EN MI ESPEJO

Bodies in my Mirror / 44

LAURA RUIZ MONTES (Cuba) Escritora y editora de Vigía / laurarui@atenas.cult.cu

46

EL ENSAYO COMO ENVÉS DE LA POESÍA

Essay as Underside of Poetry / 49

NORBERTO CODINA (Cuba) Escritor y director de *La Gaceta de Cuba* / jimena@clubarte.cult.cu

51

VADEMÉCUM DE MATANZAS

Vade mecum of the City of Matanzas / 53

ALFREDO ZALDÍVAR (Cuba) Escritor y director de las Ediciones Matanzas / al.zaldivar@atenas.cult.cu

55

UNA BALA DE “SALVA” PARA EL ARTE CUBANO

A Shot at Cuban Art / 57

CRISTINA FIGUEROA (Cuba) Curadora y crítica de arte / plastica@casa.cult.cu

59

REVIEW, DE ARTE POR EXCELENCIAS

Review by Arte por Excelencias

62

YANG FUDONG: EN EL ENCUADRE DEL TIEMPO

Yang Fudong: Within the timeframe

JORGE FERNÁNDEZ (Cuba) Investigador y director del Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”

jorgef@wlam.cult.cu

la caricatura /
the caricature

80

BOLIGÁN (Cuba)

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

42

SALÓN
NACIONAL
DE ARTISTAS

INDEPENDIENTEMENTE

IBIS HERNÁNDEZ ABASCAL

Desde la Costa Caribe, INDEPENDIENTEMENTE *42 Salón Nacional de Artistas de Colombia*

From the Caribbean Coast, INDEPENDIENTEMENTE *42nd National Exhibit of Colombian Artists*

EN UN ARTÍCULO ESCRITO POR LUIS CAMNITZER EN 1999, el autor se refería a cómo tanto “el modelo de exhibición de arte de la Bienal como los Juegos Olímpicos han sobrevivido a cien años de aparente evolución desde el modernismo al post-modernismo, desde el colonialismo al post-colonialismo, desde el nacionalismo a la globalización, con cambios mínimos de formato”.¹ Si consideramos que esta reflexión se ajusta de igual modo al modelo de salón de arte, y que el Salón Nacional de Artistas de Colombia (SNA) fundado en 1940 recién celebró su 42 edición, cabría entonces preguntar una vez más: ¿en qué medida resulta aquel modelo decimonónico de salón, una camisa de fuerza para los renovados modos de concebir y desarrollar la práctica artística en la contemporaneidad?, ¿hasta qué punto dicho modelo restringe o favorece las posibilidades de acompañar y percibir inéditos procesos y resultados?, ¿podría el salón constituir hoy día un diagnóstico revelador del estado de la producción artística en un determinado circuito, un indicador de parámetros de calidad, un espacio de estímulo para la creación? O dicho de otro modo: ¿en qué medida este modelo que fomenta en su concepción original el formato de la megaexposición, ligado sobre todo a expectativas de visibilidad y legitimación, puede jerarquizar lo procesual, lo constructivo, la acción y lo relacional por encima de lo museográfico y lo representacional, para insertarse de manera efectiva en la cartografía física y social de un territorio?

¹ Luis Camnitzer: “La bienal de las utopías”, en *Bienal de La Habana para leer. Compilación de textos*, Artecubano Ediciones, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y Universitat de Valencia, 2009, p. 489.

IN AN ARTICLE WRITTEN BY LUIS CAMNITZER IN 1999, the author referred to how “the model of Biennial art exhibition and the Olympic Games have survived a century of apparent evolution from modernism to post-modernism, from colonialism to post-colonialism, from nationalism to globalization, with minimal format changes”.¹ If we consider that this thought also matches the model of art exhibit and Colombia National Artists Exhibit (SNA), founded in 1940, recently held its 42nd edition, we might ask once again: How does that nineteenth-century model of exhibit turns out to be a straitjacket for renewed modes of conceiving and developing the contemporary artistic practice?, How much does such model limit or favor the possibilities of accompanying and perceiving unprecedented processes and results?, Could the exhibit presently represent a revealing diagnosis of the state of artistic production in certain circuit, or an indicator of quality parameters, a space for creation stimulus? Or let's just say it in other way: How can this model that promotes within its original concept the mega-exhibition format, mostly linked to expectations of visibility and legitimization, give priority to procedural and constructive elements, action and relation over museographic and representational, in order to effectively join the physical and social cartography of a territory?

Some of my reflections on the Colombia 42nd SNA were precisely focused on this last question, when the curatorial

¹ Luis Camnitzer: “La bienal de las utopías”, in *Bienal de La Habana para leer. Compilación de textos*, Artecubano Ediciones, Wifredo Lam Contemporary Art Center and Universitat of Valencia, 2009, p. 489.



ROLF ABDERHALDEN: De carne y hueso / Videoinstalación
Obra en proceso (Video installation. Work in progress) Fotografía (Photo):
Alberto Sierra, comisionado para el 42 SNA por el MINCULT de Colombia
(Commissioned for the 42nd SNA by Colombia's Ministry of Culture)

Precisamente alrededor de esta última pregunta giraron algunas de mis reflexiones acerca del 42 SNA de Colombia, cuando invitada por el equipo curatorial de esa edición –el colectivo MALDEOJO– debí emprender un análisis acerca del diseño de su propuesta divulgada bajo el nombre de INDEPENDIENTEMENTE, a concretarse esta vez en el Caribe colombiano.²

Adelanto que el texto resultante, del cual retomo aquí solo algunos fragmentos, no pretendió ofrecer criterios concluyentes sobre el evento, sino comentar apenas algunas ideas e inquietudes relacionadas con la plataforma

² El Grupo MALDEOJO está formado por artistas plásticos que decidieron unirse para trabajar como “agentes dinamizadores del campo del arte”, atendiendo a aspectos relativos a la formación, la gestión cultural, la curaduría y la creación, con base en el Caribe Colombiano. Integran este colectivo Eduardo Hernández, Rafael Ortiz, Manuel Zúñiga, Adriana Echeverría, Carole Ventura y Eduardo Polanco; todos ellos investigadores y, en algunos casos, docentes en Universidades de la Región.

curatorial y la estructura de Salón diseñada por MALDEOJO, que fueron apareciendo durante el transcurso de mi pesquisa. Como podrá verse más adelante, la articulación estratégica de estos dos elementos estuvo encaminada, más que a motivar la reflexión en torno a un tema específico, a indagar acerca de algunas contradicciones implícitas en un modelo pretendidamente nacional y abarcador, concebido décadas atrás desde la perspectiva unificadora del estado centralista, para un país, en verdad, multirregional y pluricultural.

Cuando se analiza la proposición curatorial de MALDEOJO, se percibe cómo este equipo reconoce, y al mismo tiempo pone en tensión, la estructura del Salón colombiano como evento de carácter nacional e integrador, con vista a profundizar en el desarrollo de nuevas alternativas de descentralización y llamar la atención sobre aspectos concernientes a la geopolítica institucional. Si bien hoy día se reconoce que nociones tales como las de *centro* y *periferia*,

nacional e internacional, nacional y regional, han ido perdiendo su preeminencia en el análisis sobre los modos y niveles de inserción de las producciones locales en el contexto globalizado del arte, es posible aún identificar en ciertos discursos y estrategias curatoriales, un interés por cuestionar, ya sea implícita o explícitamente, el espacio concedido a las culturas locales y sus modelos de (re)presentación no solo en la arena internacional, sino, también, dentro de los límites de la Nación. Ante tales propósitos, el ejercicio curatorial puede tomar la forma de *mediación cultural* y reconfigurar las estrategias de producción de sentido ponderando, más que el discurso construido a través de un conjunto de obras de arte, el discurso articulado a partir de los significados que se generan por medio de la introducción de nuevos *dispositivos* de *agenciamiento* dentro de un sistema cultural establecido. Me atrevo a conjeturar que MALDEOJO concibió INDEPENDIENTEMENTE desde esta perspectiva, una vez contemplada la

team for that exhibition invited me – MALDEOJO collective– and I ran an analysis on the design of their proposal, put on the map as INDEPENDIENTEMENTE, to be held in the Colombian Caribbean.²

I should say that resulting text, from which I only take some fragments, didn't intended to offer conclusive judgments on the event, but to comment on some ideas and concerns related to the curatorial platform and structure designed by MALDEOJO for that Exhibit, which came up during my inquiry. As it'll be appreciated further on, the strategic articulation of these two elements was aimed, beyond promoting meditation on a specific topic, at investigating some contradictions that are implicit in a so-called national and covering model, conceived decades ago from the unifying perspective of a centralist state, for a truly multiregional and multi-cultural country.

When MALDEOJO's curatorial proposal is analyzed, it stands out how this team recognizes and, at the same time, strains the structure of Colombian Exhibit as national and integrating event, in order to go into the development of new decentralization alternatives and highlight aspect related to institutional geopolitics. It's said that notions such as *center and periphery*, *national and international*, *national and regional*, have lost their preeminence in the analysis of insertion modes and levels on local production within the globalized context of art, but a questioning interest can be still identified in certain speeches and curatorial strategies, whether implicit or explicitly, the space given to local cultures and their models of representation not only in the international arena, but also within the borders of Nation. On

²The MALDEOJO group is made up of fine artists who decided to come together to work as "energizing agents in the field of art," dealing with matters linked to training, culture management, curatorship and creation. The group is based in the Colombian Caribbean. Its members are Eduardo Hernandez, Rafael Ortiz, Manuel Zuñiga, Adriana Echeverría, Carole Ventura and Eduardo Polanco, all of them researchers and, in some cases, professors at region's universities.

such purposes, the curatorial practice can be expressed as *cultural mediation* and reconfigure strategies for sense production pondering, over the speech built through a group of artworks, the speech articulated out of meanings generated through the introduction of new *management devices* within an established cultural system. I dare to conjecture that MALDEOJO conceived INDEPENDIENTEMENTE from this perspective, once the possibility of taking SNA to the Colombian Caribbean context had been considered.

So as to give better interpretation to this idea, I believe necessary to open a parenthesis and note some precedents. Created in 1940, Colombia's

SNA was meant to be a space dedicated to showcase artistic production in the country, promote its diffusion and sponsor the confrontation of creators linked to different artistic trends in that local scene, within an institutional context capable of setting tradition and guaranteeing continuity. They used, just as its name indicates, the nineteenth-century model of art exhibit, adjusted to the reach of Colombian political borders.

Afterwards, during its seventy years, such model has been subject to polemics and adaptations related to demands of artistic production development and theoretical thought in contemporariness, cultural policy and the emergence

Archipelia, Santa Marta / Fotografía (Photo): Juan Camilo Segura





Fotografía (Photo): Alberto Sierra

posibilidad de desplazar el SNA en esta ocasión al contexto del Caribe colombiano.

Para la mejor comprensión de esta idea, creo necesario abrir un paréntesis y apuntar algunos antecedentes. Creado en el año 1940, el SNA de Colombia sería un espacio dedicado a exhibir la producción artística de cada momento en el país, propiciar su difusión y auspiciar la confrontación de los creadores vinculados a las diferentes tendencias artísticas presentes en el escenario local, dentro de un contexto institucional capaz de asentar una tradición y garantizar continuidad. Se partió, como su nombre lo indica, del modelo decimo-

nónico de salón de arte, ajustado en este caso al alcance que demarcan las fronteras políticas del territorio colombiano.

Luego, a lo largo de sus setenta años, dicho modelo ha estado sujeto a polémicas y adaptaciones en correspondencia con las demandas propias del desarrollo de la producción artística y del pensamiento teórico en la contemporaneidad, de la política cultural de cada momento y de la emergencia de la figura del curador ya en los años ochenta, entre otros factores. Constituye un hito importante en el proceso de su evolución, la instauración de los Salones Regionales (SR) en 1976 como

instancia de selección para el Nacional, favorecedores de la proyección en mayor escala de producciones simbólicas que no habrían logrado circular fácilmente fuera del ámbito local. Este mecanismo no generó mayores contradicciones en ese momento, sino fortaleció la dimensión nacional del Salón como espacio dado al encuentro y a la confrontación de expresiones procedentes de las distintas zonas del país. Posteriormente, el desplazamiento ocasional de la sede del SNA desde Bogotá hacia otras ciudades³ intensificó el proceso descentralizador, en tanto facilitó el acceso de públicos de otras localidades, generó nuevas fuentes de trabajo y de conocimiento, y dinamizó otros escenarios culturales aunque solo fuera temporalmente. Inaugurada en el año 2004 una nueva etapa en la historia del evento, con el otorgamiento de las becas de investigación curatorial para los Regionales, el SNA se desplazó por primera vez de la capital a otra región bajo esta nueva estructura en 2008, cuando celebrara su edición 41 en la ciudad de Cali⁴.

Ahora bien, en esa tendencia hacia la descentralización, MALDEOJO llegaría en su planteo curatorial un poco más lejos, al adherirse a esa línea de proyectos que se configuran en la actualidad teniendo como referencia fundamental el enclave particular en que se desenvuelven –en este caso, la región Caribe de Colombia– desde un enfoque geográfico, cultural, histórico, político, identitario, etc. La proposición curatorial de este equipo lograría entrecruzarse como ninguna de las anteriores con

³ La edición 30 del Salón Nacional se celebró en Medellín (1987); la 31 y la 38, en Cartagena de Indias (1989 y 2001, respectivamente); y la 41, en Cali (2008).

⁴ Las becas de creación e investigación curatorial implicaron la puesta en marcha de una nueva metodología para la implementación de los SR, según la cual, los proyectos curatoriales que se presentan a la convocatoria lanzada por el Ministerio de Cultura, deben implicar un sólido proceso de investigación y someterse a un jurado de selección. Del conjunto de propuestas curatoriales, este jurado elige una o varias por cada región. Siendo así, participan ahora en los SR aquellos artistas incluidos dentro de las curadurías finalmente escogidas.

of curator figure in the 1980s, among other factors. The instauration of Regional Exhibits (SR) in 1976 as selection instance for National Exhibits represents a milestone in the process of its evolution, promoters of larger scale projection of symbolic productions that wouldn't have easily circulated out of the local scene. This mechanism didn't generate more contradictions in that time, but strengthened the national dimension of Exhibit as space for meeting and confrontation of expressions from different zones of the country. Later on, the occasional displacement of SNA venue out of Bogota to other cities³ intensified the decentralizing process, as it facilitated the access of viewers from other places, generated new employment and knowledge sources and turned more dynamic other cultural scenes though it was temporally. A new stage on the event's history was inaugurated in 2004

³ The 30th edition of National Hall was held in Medellin (1987); 31st and 38th in Cartagena de Indias (1989 and 2001, respectively); and the 41st, in Cali (2008).

with the granting of curatorial research scholarships for locals, and SNA moved from the capital to another region with this new structure in 2008, when its 41st edition was held in Cali⁴.

So, by following that trend to decentralization MALDEOJO would go farther with its curatorial idea, as it joined that line of projects that are presently configured by taking as fundamental benchmark the particular enclave where they're carried out –in this case, Colombia's Caribbean region– from a geographical, cultural, historical, political and identity approach. This team's curatorial proposal would be more intertwined than any other in the territory, as it was conceived

⁴ Curatorial creation and research scholarships represented the starting point of a new methodology for SR implementation, according to which, curatorial projects presented to the call of Culture Ministry must imply a solid research process and face a selection jury. Out of the collection of curatorial proposals, this jury handpicks one or several per region. So, artists included among the finally chosen guardianships are the ones to attend SRs.

“as deliberated action of mutual affection, unlike the nonpermanent exhibits implemented in the Exhibits Program by the Culture Ministry as decentralization tactic”.⁵ That was the reason why, just as planned, the project became ideal cultural event to boost the Caribbean zone with its creative, pedagogic and management dynamics, and also extol this region with its singularities within the Nation scene. Through the different “stations” that made up INDEPENDIENTEMENTE, the project would open up its political dimension by exploring, from the art view, the possibility of diversifying a community approach to the Northern departments of the country (congregated by Alberto Abello Vives

⁵ Message sent to the author by Manuel Zuñiga, member of Maldejojo, on January 16, 2011.

Archipelia, Barranquilla / Fotografía (Photo): Juan Camilo Segura





COLECTIVO DE COSTA A COSTA / Investigación curatorial Ruta de Tropas (Curatorial research Ruta de Tropas)
San Basilio de Palenque / Fotografía (Photo): Alberto Sierra

el territorio, al ser concebida “como acción deliberada de afectación mutua, distinta de la itinerancia que en otros momentos se había implementado en el Programa de Salones del Ministerio de Cultura como táctica de descentralización”.⁵ Fue así como, a tono con lo previsto, el proyecto devino hecho cultural idóneo para, por un lado, potenciar la zona Caribe en sus dinámicas creativas, pedagógicas y de gestión, y en paralelo, ensalzar esta región en sus singularidades dentro del ámbito de la Nación. Por medio de las diferentes “estaciones” que integraron INDEPENDIENTEMENTE, el proyecto lograría ensanchar su dimensión política explorando, desde el terreno del arte, la posibilidad de diversificar la mirada de la colectividad hacia los departamen-

⁵ En mensaje enviado a la autora por Manuel Zúñiga, integrante de Maldejojo, el 16 de enero de 2011.

tos del norte del país (congregados por Alberto Abello Vives bajo la metáfora de “la Isla Encallada”⁶), y contribuiría al propósito de superar el falso estereotipo de la “costeñidad” asentado en el imaginario nacional que, como todo estereotipo, comporta “la macabra virtud de pasar por encima de las razones y riquezas históricas de una cultura, de sus pautas de creación y desarrollo, de sus incontables contribuciones a la unidad y el desarrollo nacionales, para convertirse en comentario de la calle, gracejo de científicos sociales desenfocados, pero lo más grave: convicción de la memoria nacional y estrategia es-

⁶ En “Parajes de la Isla Encallada. Tras las huellas de la criollización”. Conferencia inaugural del Seminario Geoestéticas del Caribe, impartida por el investigador Alberto Abello Vives el 21 de septiembre de 2010 en la Quinta de San Pedro Alejandrino, Santa Marta, Colombia. El texto fue circulado por correo electrónico en formato PDF, en enero de 2011.

tructural de discriminación, con consecuencias directas en las posibilidades del propio desarrollo regional”.⁷

Para posicionar el Salón en el contexto del Caribe colombiano, el equipo convirtió en fundamento y eje articulador de su proposición la idea del diálogo intercultural, sustentada en la predisposición que poseen los territorios caribeños hacia los procesos de interacción e intercambio de significados como efecto de la confluencia de pueblos, razas, lenguas y religiones que han jugado un papel activo en la conformación etnocultural de la región. De esta manera

⁷ Alberto Abello Vives: “Una cátedra para entender el Caribe: superar los estereotipos”. En *El Caribe en la nación colombiana. Memorias*, Ministerio de Cultura, Observatorio del Caribe Colombiano y Museo Nacional de Bellas Artes. X Cátedra Anual de Historia “Ernesto Restrepo Tirado” en asocio con la Cátedra del Caribe Colombiano, Bogotá, 2005, p. 24.

under the metaphor of “la Isla Encallada”⁶), and contribute to the purpose of getting over the false stereotype of “coasted territory” rooted in the national imaginary that, as every stereotype, involves “the macabre virtue of going over reasons and historical richness of a culture, its creation and development guidelines, its numberless contributions to national unity and development, to become street comment, an amount of out-of-focus social scientists, but what’s worse: conviction of national memory and structural strategy of discrimination, with direct consequences on the possibilities for regional development”.⁷

In order to position the Exhibit in the Colombian Caribbean context, the team turned the idea of intercultural dialogue into fundament and articulating axis of its proposal, supported by the predisposition of Caribbean territories to interaction and meaning exchange as effect of the confluence of people, races, languages and religions that have played an active role in the ethno cultural conformation of the region. That was how MALDEOJO identified in the dimension of the meeting, the true spot where the *fertile fire* burns, the fire mentioned by Edouard Glissant in the quotation taken by the members of the group as exergue of their curatorial platform, and inspired on it, they insisted in promoting dialogue and encouraging processes of *mutual affectation* among different regions of Colombia and the Caribbean Coast.⁸

⁶ In “Parajes de la Isla Encallada. Tras las huellas de la criollización”. Opening conference during the Geo-aesthetics of the Caribbean Seminar, given by researcher Alberto Abello Vives on September 21, 2010 at Quinta de San Pedro Alejandrino, Santa Marta, Colombia. The text circulated by email in PDF format, January 2011.

⁷ Alberto Abello Vives: “Una catedra para entender el Caribe: superar los estereotipos”. In *El Caribe en la nación colombiana. Memorias*, Culture Ministry, Observatory of the Colombian Caribbean and National Museum of Fine Arts. “Ernesto Restrepo Tirado” 10th Annual Cathedra of History in collaboration with the Cathedra of Colombian Caribbean, Bogota, 2005, p. 24.

⁸ The phrase “Fertile fire will always be joint fire” was said by Edouard Glissant during his magisterial lecture “Thoughts of the archipelago, thoughts of the continent”, given at the University of Cartagena de Indias, in 2008.

Without trying to visualize the country by taking as perspective the plot of senses that represents the “Caribbean circumstance”, MALDEOJO wasn’t satisfied with providing the Exhibit a scene that was barely a meaningless container, passive receptor of curatorial ideas and works coming from different sites. Far from it, discrete and surreptitiously, it encouraged the meditation on topics and conflicts related to/or that have to do with Colombia as multi-cultural nation, but in the context of that debate the Caribbean component would operate as pretext and protagonist. However, it must be clear that SNA’s structure wasn’t exclusively aimed at thinking of the position of Caribbean Nation in the Colombian Nation, which would’ve been a mistake even in practical terms, if we consider that SR’s curatorial researches to strengthen it, conceived without trying to set any possible link with the Caribbean Coast, were already finished when MALDEOJO took on the guardianship of the National. In my opinion, this is the base of the contradiction faced by this team as mayor cexhibitenge, forced to maintain the setting that’s supposed to exist among SRs –formulated from the most different interests and premises in each region– and the SNA, the guardianship of which must entail, according to tradition, part of elements included in regions and, at the same time, build its own and relatively autonomous speech. But if we add the interest of MALDEOJO in establishing transversal relations between the curatorial proposal and the Caribbean condition of venue territory (in physical-spatial and conceptual terms) the situation turns out to be quite complex. As consequence and looking out for the valued balance, the structural design was based on a group of figures called *Curatorial extensions*, *Artists of process and DAE Guests*, and on the other hand, on chapters *Zona Franca and Archipelia*, trying to cover a wide spectrum of interests.

On this regard, let’s note that *Curatorial extensions* inaugurated in the last two months of 2010 in Santa Marta, Barranquilla and Cartagena, were

channeled to show fragments of several exhibitions included in Regionals and boost, depending on the case, the renewed continuity of a group of procedural works that had had their genesis in them, now readjusted to the circumstances imposed by the Caribbean context.⁹ Previously, in September, *Caribbean Geo-aesthetics Seminar* had contributed from the theoretical instance for better comprehension of the coastal zone as Colombian region, in spite of its possessing, in basic profiles of its culture, characteristics that differentiate it from the Andean interior and make it closer to insular territories and the rest of basin bathed by the Antilles Sea. This meeting promoted the reflection on relations between aesthetics and territory aimed at the observance of local singularities, in comparison, whether emblematic regionalism or notion that an “authentic cultural identity” backed up by unified and shared values within the state-nation scene. On the other hand, chapter *Zona Franca* gathered seven artists – most of them coming from overseas– willing to interact with local artisans and reedit the controversial relation between art and craftworks, appli-

⁹ Out of the twelve curatorial projects from SRs, *Ruta de Tropas*, by collective “De Costa a Costa”, was the one to be more efficiently reinserted in the Caribbean context. Coming from the Pacific region, which also counts on numerous Afro-descendants, it found favorable conditions in the Caribbean zone, by diversifying its connotations as it was reactivated in different contexts such as San Basilio de Palenque, Barrio Nariño and Boca Grande beach in Cartagena de Indias, where braid is still practiced as tradition, fashion, tourism or reaffirmation of an identity condition. This relational proposal is based on the intention of giving hair braiding the category of artistic practice, after identifying during its carrying out and results, indicators of creativity, use of basic principles of design and symbolic potentialities. For members of the Collective, artistic resonance in hair braiding lies in its constant exploration of representation.

¹⁰ For *Zona Franca*, MALDEOJO invited Esteban Alvarez to develop the project titled “¿Separados al nacer?” by Argentinean artist and curator, which included the exploration of seven artists (most of them coming from overseas) in different spots of the Caribbean coast and carrying out of works in collaboration with local artisans. At the end, an exhibition was held to show the resulting pieces.



ALEXANDRA GELIS LOMBANA: *Raspao* / Videoinstalación (Video installation) / Fotografía (Photo): Alberto Sierra

MALDEOJO identificó en la dimensión del encuentro, el verdadero lugar donde arde el *fuego fértil* al que se refiriera Edouard Glissant en la cita que el grupo escogió como exergo de su plataforma curatorial, e inspirado en ella, insistió en propiciar el diálogo e incentivar procesos de *afectación mutua* entre las distintas regiones de Colombia y la Costa Caribe.⁸

Sin llegar al extremo de pretender visualizar el país tomando como prisma la trama de sentidos que presupone la “circunstancia Caribe”, MALDEOJO no se conformó con proveer al Salón de un escenario que resultara apenas un contenedor exento de significado, un receptor pasivo de ideas curatoriales y obras procedentes de lugares distintos. Por el contrario, discreta y subrepticamente, estimuló la reflexión sobre tópicos y conflictos relativos y/o que atañen a Colombia como nación pluricultural, pero, de manera tal, que en el contexto

de ese debate el componente Caribe operase a un tiempo como pretexto y como protagonista. Debe quedar claro, sin embargo, que la estructura del SNA no estuvo exclusivamente orientada a pensar el lugar de la Región Caribe en la Nación colombiana, lo cual habría sido un desacierto incluso en términos prácticos, si tomamos en cuenta que las investigaciones curatoriales de los SR que lo nutren, concebidas sin el pie forzado de establecer algún posible vínculo con la Costa Caribe, habían concluido cuando MALDEOJO asumió la curaduría del Nacional. Justo en este punto radica, a mi modo de ver, la contradicción que este equipo debió enfrentar como desafío mayor, obligado a mantener el engarce que se supone debe existir entre los SR –formulados desde los intereses y presupuestos más diversos en cada región– y el SNA, cuya curaduría debe implicar, según la tradición, parte de lo incluido en los Regionales y, al mismo tiempo, construir un discurso propio y relativamente autónomo. Pero si a esto añadimos el interés de MALDEOJO por establecer relaciones transversales entre la propuesta curatorial y la condición Caribe del territorio sede (tanto en términos

físico-espaciales como conceptuales) la situación se presenta hartamente compleja. En consecuencia y a la procura del preciado equilibrio, el diseño estructural quedó sustentado, por un lado, en un grupo de figuras que el equipo nombró *Extensiones curatoriales*, *Artistas de proceso*, e *Invitados DAE*, y por otro, en los capítulos *Zona Franca* y *Archipelago*, tratando de abarcar así un amplio espectro de intereses.

Al respecto, valga añadir que las *Extensiones curatoriales* inauguradas en los dos últimos meses de 2010 en Santa Marta, Barranquilla y Cartagena, estuvieron encaminadas a mostrar fragmentos de varias de las exposiciones comprendidas en los Regionales y a impulsar, según el caso, la renovada continuidad de un grupo de obras procesuales que habían tenido en ellos su génesis, reajustadas ahora a las circunstancias que el contexto caribeño imponía.⁹ Con anterioridad, en el mes

⁸ La frase “El fuego fértil será siempre un fuego conjunto” fue pronunciada por Edouard Glissant en su conferencia magistral “Pensamientos del archipiélago, pensamientos del continente”, impartida en la Universidad de Cartagena de Indias, en 2008.

⁹ De los doce proyectos curatoriales provenientes de los SR, probablemente haya sido el titulado *Ruta de Tropas*, del colectivo “De Costa a Costa”, el que logró reinsertarse en el contexto Caribe con mayor eficacia. Procede de la Región del Pacífico, que cuenta

de septiembre, el Seminario *Geoestéticas del Caribe* había coadyuvado desde la instancia teórica a una mejor comprensión de la zona costera como región de Colombia, amén de que posea en los perfiles básicos de su cultura características que le diferencian del interior andino y le aproximen a los territorios insulares y del resto de la cuenca bañada por el Mar de las Antillas. Este encuentro auspició la reflexión sobre las relaciones entre estética y territorio apuntando a la observancia de las singularidades locales, pero en contraposición, tanto a un regionalismo emblemático, como a la noción de una “identidad cultural auténtica” sustentada por valores unificados y compartidos dentro del ámbito del estado-nación. Por otra parte, el capítulo *Zona Franca* agrupó a siete artistas –la mayoría procedentes del exterior– prestos a interactuar con artesanos locales y a reeditar la polémica relación entre arte y artesanía, pertinente para una región que cuenta con núcleos importantes de producción artesanal.¹⁰ La estructura del Salón contempló también un componente pedagógico que con el nombre

también con una numerosa población de afrodescendientes, encontró un caldo de cultivo favorable en la zona caribeña, diversificando sus connotaciones al reactivarse en contextos tan diferenciados como San Basilio de Palenque, el Barrio Nariño y la playa Boca Grande en Cartagena de Indias, en los cuales se mantiene vigente la práctica del trenzado ya sea ligada a la tradición, la moda, el turismo o como reafirmación de una condición identitaria. Esta propuesta, de corte relacional, se fundamenta en la intención de conceder categoría de práctica artística al oficio del trenzado del cabello, luego de identificar en su ejecución y resultados, indicadores de creatividad, manejo de los principios básicos del diseño y potencialidades simbólicas. Para los integrantes del Colectivo, la resonancia artística en el oficio del trenzado radica en su constante exploración de la representación, ajena hoy a la función de mapas de fuga que había tenido durante la esclavitud.

¹⁰ Para *Zona Franca*, el equipo MALDEOJO invitó a Esteban Álvarez a desarrollar un proyecto que este artista y curador argentino tituló “¿Separados al nacer?”, dentro del cual previó la labor de exploración de siete artistas (la mayoría procedentes del exterior) en distintos puntos de la costa Caribe, y el desenvolvimiento de trabajos en colaboración con artesanos locales. Al cierre, tuvo lugar una exposición donde fueron mostradas las piezas resultantes de todo el proceso.

able for a region that counts on significant groups of crafty production.¹⁰ The Exhibit's structure also included a pedagogical component which named *Archipelia* as tribute to Glissant, spread out for several months in 2010 in order to provide theoretical-practical tools for people interested as well as to facilitate the approach of more viewers to artistic practices showcased at the Exhibit. DAE (Development Accompaniment Extensions) worked somehow linked to *Archipelia*; and national and internationally acclaimed artists and figures were handpicked by the different curators of SR, to carry out experimental activities and workshops aimed at attracting viewers in guest cities of SNA. Finally, *Encuentro de Lugares* was held in February 2011, “nuclear” event of this structure that, just like a postproduction, summarized information on events held in the different “stations” of SNA, and represented an important

[Instalación exhibida en La buena vida, presentada por La Perseverancia, con curaduría de Mariángela Méndez](#) (Installation exhibited at La buena vida, presented by La Perseverancia, curated by Mariángela Méndez) / [Fotografía](#) (Photo): [Juan Camilo Segura](#)

academic platform.

As for MALDEOJO, I would like to highlight that the curatorship of the Exhibit barely represented a particular and expansive moment of its existence; that's the reason why INDEPENDIENTEMENTE could strengthen the experience acquired during the Research-Creation

¹¹ The Research-Creation Laboratories represent “spaces to shed light on creative positions and acting ways that have impact on involved contexts and instances. They are generators of social fabric, tensions meeting, and multitude of singularities and babblings extolling difference ...”, as expressed in the Relation of Art, Pedagogy and Education, published in *Experimentos con lo imposible: Memorias de los Laboratorios de Investigación-Creación en Artes Visuales 2004-2009*, by the Department of Arts at Colombia's Ministry of Culture, p. 121. Significant element in MALDEOJO's career: Mediation-Creation Laboratory, Foco crítico no. 2, *Usungule*, in San Basilio. De Palenque, 2007.





COLECTIVO LENGÜITA PRODUCCIONES: *Economía / Acción urbana, plataforma mediática / (Urban action, media platform) Barranquilla / Fotografía (Photo): Juan Camilo Segura*

de *Archipelia*, en homenaje a Glissant, se extendió por varios meses de 2010 para ofrecer herramientas de carácter teórico-práctico a los interesados y facilitar la aproximación del público más amplio a las prácticas artísticas involucradas en el Salón. Ligado en cierta forma a *Archipelia* operó la figura del DAE (Desarrollo Acompañamiento Extensiones); con ella fueron identificados artistas y personalidades de prestigio nacional e internacional escogidos por los diferentes curadores de los SR, para desarrollar actividades experimentales y talleres destinados a la formación de público en las ciudades anfitrionas del SNA. Finalmente, en febrero de 2011 se celebró el *Encuentro de Lugares*, evento “nuclear” de toda esta estructura que a la manera de una posproducción compendió información acerca de lo acontecido en

las diferentes “estaciones” del SNA, además de resultar una importante plataforma académica.

Respecto a MALDEOJO quisiera resaltar que la curaduría del Salón constituyó apenas un momento particular y expansivo de su trayectoria; de ahí que INDEPENDIENTEMENTE pudiera afianzarse en la experiencia adquirida durante los Laboratorios de Investigación-Creación efectuados por este equipo en diferentes localidades y focos de conflicto de la zona con anterioridad.¹¹

¹¹ Los Laboratorios de Investigación-Creación constituyen “espacios para alumbrar posiciones creativas y modos de hacer que tengan una incidencia en los contextos e instancias involucradas. Son generadores de tejido social, encuentros de tensiones, lugares de multitud de singularidades y de baluceos en los que se exalta la diferencia...”, según se expresa en la Relatoría de la Mesa de Arte, Pedagogía y

Si MALDEOJO logró sortear algunos de los peligros que atentan contra la eficacia de las prácticas de inserción social y de proposiciones que apuntan hacia la activación de un territorio, fue gracias a la orgánica articulación de su proyecto con ese cúmulo de vivencia y conocimiento, aunque a la larga, su actitud consecuente no le exonerara de los riesgos inevitables que derivan del discurrir, relativamente autónomo, de los artistas y colectivos invitados a reactivar sus procesos en medio de circunstancias inéditas y a construir enunciados sobre un entorno que no necesariamente co-

Educación, publicada en *Experimentos con lo imposible: Memorias de los Laboratorios de Investigación-Creación en Artes Visuales 2004-2009*, por la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura de Colombia, p. 121. Destaca en la trayectoria de MALDEOJO, el Laboratorio de Mediación-Creación, Foco crítico no. 2, *Usungulé*, en San Basilio. De Palenque, en 2007.



Laboratories carried out by this team in different places and conflicted areas.¹¹ MALDEOJO made it to evade some of the dangerous elements that threaten the efficiency of social insertion practices and proposals aimed at the activation of a territory, thanks to the organic articulation of its project with that cumulus of experience and knowledge, though its consistent attitude doesn't exonerate it of unavoidable risks derived from the relatively autonomous think up of artists and collectives invited to reactivate their processes in the middle of unknown circumstances and build statements on a scene, which isn't totally known by them. I've already said how this type of tasks "demand the permanence of creators in the territory for a period of time [which is not always fairly covered], as they require knowing about geography, history, social behavior, prevailing conflicts, customs and traditions, and everything related to the daily life of inhabitants, thus avoiding the creation of projects that scarcely touch the epidermis of reality, distort it, manipulate it or turn out to be aggressive and invasive".¹² We also know about the multiplicity of agents and factors taking part in the material, symbolic and political sustainability of this kind of projects;

¹² Ibis Hernandez Abascal: "Ciudad y accion en la Octava Bienal de La Habana", *Atlantica*, number 37, winter of 2004, Atlantic Center of Modern Art, Las Palmas de Gran Canaria, p. 32.

so, it's possible to imagine affectation caused by the absence of a professional production team and budget difficulties –among other aspects–, in terms of achieving the correct correspondence between original ideas and their practical implementation.

In spite of that, I don't know about any other Exhibit in the continent which has reformulated its format according to the demands of art development through the time. After seventy years of existence, SNA still holds the ability of provoking controversy around itself and boosting criteria, unlike other similar spaces that only bring about rejection and apathy. Regarding to the definition of Exhibit –the same as Biennial– a consensus is hard to be reached; and that's why a colleague, using a popular proverb, titled an article on the 8th Biennial of Havana: "Palo porque boga y palo porque no boga".¹³ Pretending to cover the range of expectations generated by models recognized in the tradition of this art institution since the 19th century, turns out to be a chimerical task; once compelled to operate according to new guidelines set by contemporaneousness. Somehow, these periodical

¹³ Hilda Maria Rodriguez: "Palo porque boga y palo porque no boga. Giros en la octava Bienal de La Habana", in *Art cubano* number 1, 2004, Art cubano ediciones, National Council of Fine Arts, Havana, pp. 16-19.

events represent the center of paradoxes; amalgams of contradictions that point out the way of continuity or determine their disappearance. MALDEOJO's proposal sacrificed quotes of visibility, spread in time and space, and bet on several segments of aesthetic values not linked to the routine joy, but to the aesthetics implicit in forms of communion and human relations encouraged by artistic practices of social insertion.

I wonder myself if it might be possible, after some time, to know the effects and resonances of these experiences in some audiences and communities of these territories, in the imagination and sensitiveness of their citizens, the physical and social situation of the environment; in order to reevaluate the efficiency of the role played by artists and curators as mediators, facilitators, cultural agents and strategists capable of reactivating alternative ways of civic action, communication and perception of singularities in a given reality.

In my opinion, and insisting on the contradictions that exist within these events, the 42nd SNA of Colombia invited to rethink everything previously noted and the necessity of building and /or reinforcing the existence of spaces that give answers to geo-culture's logics and dynamics, beyond interest of geopolitics; I'm talking about alternative models that aren't determined by the unifying tendency of "centralist state", but drawn up according to cartographies linked to flow coordinates which boost other vectors on intercultural communication.

JORGE GUERRERO, *Innecity / Recolección de sonidos alrededor de estatuas humanas* (Recollection of sounds around human statues), Barranquilla / Fotografía (Photo): Juan Camilo Segura





SANTIAGO GARCÍA, Director del grupo de teatro La Candelaria y DAE del proyecto curatorial Hacer del cuerpo (Director of the La Candelaria Theater Group and DAE of the Hacer del cuerpo curatorial Project) / Fotografía (Photo): Juan Camilo Segura

nocen en toda su dimensión y profundidad. Ya me he referido a cómo, por lo general, este tipo de emprendimientos “demanda la permanencia de los creadores en el territorio durante un período de tiempo [que no siempre es posible cubrir en la justa medida], en tanto exigen un conocimiento de la geografía, la historia, los comportamientos sociales, los conflictos imperantes, las costumbres y tradiciones, y todo cuanto pueda moldear la experiencia de vida cotidiana de sus habitantes, evitando con ello la concreción de proyectos que rayen apenas en la epidermis de la realidad, la falseen, manipulen o lleguen a resultar agresivos e invasores”.¹² Sabemos también de la multiplicidad de agentes y factores que intervienen en la sustentabilidad material, simbólica y política de este tipo de proyectos; por ende, es posible imaginar las afectaciones provocadas por la ausencia de un equipo de producción profesional y las dificultades presupuestarias –entre otros aspectos–, a los efectos de lograr la adecuada correspondencia entre las ideas originales

¹² Ibis Hernández Abascal: “Ciudad y acción en la Octava Bienal de La Habana”, *Atlántica*, número 37, invierno de 2004, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, p. 32.

y su instrumentación práctica.

Pese a todo ello, no sé de ningún otro Salón en el continente que haya logrado reformular su formato en concordancia con las exigencias del desarrollo del arte a través de los tiempos. Luego de setenta años de existencia, el SNA mantiene aún la capacidad de encender la polémica en torno a sí y de impulsar el ejercicio del criterio, a diferencia de otros espacios de similar naturaleza que solo despiertan hoy sentimientos de rechazo o apatía. Claro que, respecto a la definición de Salón –mismo que de Bienal– difícilmente se logre alguna vez consenso; no por casualidad una colega, echando mano al refranero popular, titulaba tiempo atrás un artículo sobre la Octava Bienal de La Habana: “Palo porque boga y palo porque no boga”.¹³ Y es que resulta quimérica la pretensión de cubrir la gama de expectativas generadas por modelos inscritos en la tradición de la institución arte desde el siglo XIX, una vez compelidos a operar según las nuevas pautas que va sentando la contemporaneidad. En

¹³ Hilda María Rodríguez: “Palo porque boga y palo porque no boga. Giros en la octava Bienal de La Habana”, en *Artecubano* no. 1, 2004, Artecubano ediciones, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, La Habana, pp. 16-19.

cierto modo, estos eventos periódicos constituyen en sí mismos núcleos de paradojas; amalgamas de contrasentidos que, en última instancia, señalan el rumbo de su continuidad o determinan su desaparición. La propuesta de MALDEOJO sacrificó en buena medida cuotas de la visibilidad, se distendió en el tiempo y el espacio, y apostó en varios de sus segmentos por valores estéticos ligados ya no al goce retiniano y a la decodificación de la imagen, sino a la estética implícita en las formas de comunión y relacionamiento humano vigorizadas por las prácticas artísticas de inserción social.

Me pregunto si será posible, transcurrido algún tiempo, conocer en qué medida habrán tenido o no estas experiencias efectos y resonancias en algunas audiencias y comunidades de estos territorios, en la imaginación y la sensibilidad de sus ciudadanos, en la trama física y social del entorno, para reevaluar entonces, a partir de ello, la eficacia del papel del artista y del curador como mediador, facilitador, gestor cultural y estrategia capaz de reactivar formas alternativas de acción ciudadana, comunicación y percepción de las particularidades de una realidad dada.

A mi modo de ver, e insistiendo en las contradicciones que tienen lugar al interior de estos eventos, el 42 SNA de Colombia invitó a repensar tanto en lo anteriormente apuntado, como en la necesidad de construir y/o reforzar la existencia de espacios que respondan, más que a los intereses de la geopolítica, a las lógicas y dinámicas de la geocultura; me refiero a modelos alternativos no determinados por la propensión unificadora del “estado centralista”, sino delineados en base a cartografías inscritas en coordenadas de flujos que impulsen otros vectores en la comunicación intercultural. ■■■



De la serie Sueños prohibidos, Tragedias vivientes Técnica mixta sobre colchón, 2011

JORGE LUIS SANTOS

Estudio Santos

Asunción 16 e/ Juan Alonso y Teresa Blanco

10 de Octubre, Lawton, Habana

+537 698 7837

santoscubaarte@yahoo.es

INTERESADA DESDE HACE TIEMPO EN LA COMPLEJA relación entre paraguayos y argentinos –impregnada por rémoras de la guerra de la Triple Alianza (1864-1870), complicidades dictatoriales (plan Cóndor), tensiones de frontera y conflictos en torno a los inmigrantes ilegales–, la curadora Victoria Verlichak reunió en una muestra, bajo el título *Paraguay rapé (Camino paraguayo)*, a las argentinas de ascendencia paraguaya Matilde Marín y Luna Paiva, y a los paraguayos Joaquín Sánchez y Ángel Yegros. La exposición fue inaugurada hace unos meses en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, en el contexto de los festejos del Bicentenario.

Si bien las obras aluden a situaciones o personajes reales, se trata de construcciones personales al margen de la historia oficial. Ellas exponen cicatrices profundas, evocan zonas de silencio, páramos interiores, ficciones enriquecidas por el tiempo. La exposición, breve e intensa, articula con precisión y elegancia cuatro propuestas que acercan al público argentino una visión del Paraguay, a contrapelo del difundido estereotipo con que se identifica a los paraguayos en el país vecino.

ÁNGEL YEGROS: Tekoha, 2011 / Vídeo, color, sonido, 3 min. 5 seg. Audio en castellano y guaraní
(Video, color, sound, 3 min. 5 sec. Audio in Spanish and Guarani)

ADRIANA ALMADA

PARAGUAY RAPE / Paraguayan path

paraguay rapé

camino paraguayo



INTERESTED IN THE COMPLEX RELATION BETWEEN Paraguayans and Argentineans –pervaded by hindrances from the Triple Alliance war (1864-1870), dictatorial complicity (Condor plan), border tensions and conflicts related to illegal migrants–, curator Victoria Verlichak gathered in one exhibition, titled *Paraguay rapé (Camino paraguayo)*, Argentineans of Paraguayan ancestry Matilde Marin and Luna Paiva, and Paraguayans Joaquin Sanchez and Angel Yegros. The exhibition kicked off some months ago at Recoleta Cultural Center, Buenos Aires, as part of the celebrations for the Bicentenary.

These artworks mention true situations or characters, but they are all about personal experiences on the verge of the official story. They leave deep scars, evoke silence zones, interior moors, fictions enriched by time. The brief and intense exhibition articulates, with accuracy and elegance, four proposals that give Argentinean viewers an against-the-grain vision of Paraguay as stacked up against the widespread stereotype used to identify Paraguayans in the neighbor country.

SUITE VILLARRICA

Matilde Marin, Alejandro Marin Iglesias's niece (who was a minister with President Jose Felix Estigarribia), finds his Paraguayan ancestry in the old house of his grandparents in Villarrica, famous city due to its love of arts and letters. Through family testimonies, plenty of pain and nostalgia, he learned myths about the country, the splendor of nature, Chaco war and political turbulences that forced his father to live in exile, just like many other Paraguayans who settled down in Buenos Aires. So, he grew up with the sensation of a lost world and notes that will come to the surface on his work. Character Saturio Rios stands out in Paraguayan mythology, one of the young scholars sent by Carlos Antonio Lopez to Europe in 1858, who would become famous due to his artistic talent and participation as one of the engravers of *Cabichui*, trench newspaper published in 1867 and 1868, celebrated for its satirical illustrations that were made on xylograph. In Marin's installation, who mastered the engraving art, personal identity is configured out of superimposed images, merged fragments, signs from a mayor story. In an





ÁNGEL YEGROS: *Tekoha*, 2011 / Vídeo, color, sonido, 3 min. 5 seg. Audio en castellano y guaraní (Video, color, sound, 3 min. 5 sec. Audio in Spanish and Guarani)

SUITE VILLARRICA

Matilde Marín, sobrina de Alejandro Marín Iglesias (quien fuera ministro del presidente José Félix Estigarribia), remonta su origen paraguayo a la vieja casona de sus abuelos en Villarrica, ciudad conocida por su afición a las artes y las letras. A través de testimonios familiares empañados de dolor y nostalgia conoció los mitos del país, el esplendor de la naturaleza, la guerra del Chaco y las turbulencias políticas que llevaron a su padre al exilio, como a tantos otros paraguayos que se afincaron en Buenos Aires. Creció, así, con la sensación de un mundo perdido cuyas notas aflorarían, de tanto en tanto, en su obra. En la mitología del propio origen se destaca el personaje de Saturnio Ríos, uno de los jóvenes becarios

enviados por Carlos Antonio López a Europa en 1858, que trascendería por su talento artístico y por su participación como uno de los grabadores del *Cabichuí*, periódico de trinchera aparecido en 1867 y 1868, célebre por las ilustraciones satíricas realizadas en xilografía. En la instalación de Marín, quien cultivó el grabado con maestría, la identidad personal se configura a partir de imágenes superpuestas, fragmentos encontrados, señales que se desprenden de un relato mayor al que tienden a volver. En una austera vitrina escalonada, fotos de época reposan junto a recortes de periódico, impresiones y postales, en una cartografía que evidencia la naturaleza diferente del recuerdo, su materia disímil, su orden errático.

YUKYTY (CAMPOS DE SAL)

“Sus propias madres les pintaron los bigotes con carbón. Les hicieron barbas con crines de caballo...”, es la primera frase del vídeo de Joaquín Sánchez, cuyo título ofrece ya una clave y traduce, de manera extraordinaria, el trabajo de memoria y el anhelo de superar los traumas del pasado. “La sal cura y la salmuera conserva”, reflexiona el artista. Las imágenes, de exquisita y trágica belleza, concitan la inmediata atención de quienes ingresan a la sala. Una vieja lavandera rememora, al son del agua que corre, la masacre de Acosta Ñu. El episodio es recordado como uno de los momentos cúlmine de la guerra, cuando unos 3 500 niños, disfrazados de soldados, murieron enfrentando a cerca de 20 000 hombres del ejército

austere layered showcase, historical pictures are shown along with newspaper cuttings, prints and postcards, within a cartography that evidences the different nature of memories, their dissimilar material, their erratic order.

YUKYTY (CAMPOS DE SAL)

“Their own mothers painted mustaches with charcoal. They made beards out of horse manes...”, first phrase on Joaquin Sanchez’s video, whose title already provides the key and extraordinarily renders the yearning for overcoming past traumas. “Salt heals and brine preserves”, the artist reflects. The images, of exquisite and tragic beauty, attract the immediate attention of people entering the hall. An old washerwoman recalls, with the sound of flowing water, the massacre of Acosta Ñu. The episode is remembered as one of the crucial moments during the war, when some 3 500 children, dressed like soldiers, died fighting almost 20 000 men from the allied army. The video has been recorded in the site where the events took place, almost a magical action. Nothing is casual: this has been the ground of

the artist’s child games (familiar field), the place of threat, cursed spot where the sun reveals ghosts: “The grand war kicked off during a hot day just like today” words ending the story, opening it to memories. Beyond the episode –which practically put an end to the Triple Alliance war–, the refined visualization of this work moves over historical references and each element acquires the strength and intensity of a symbol. With delicateness, it exposes human condition with total roughness, questioning fundamentals of the so called “love for the homeland.”

PAIVA PARANÁ PAIVA

This artwork took Luna Paiva –daughter of the acclaimed photographer Roland Paiva and former President Felix Paiva’s great-granddaughter niece– to revisit her father’s world. He creates, with images taken during the long upstream trip, along Parana river –which were put together in a memorable book published in the 1990s– a video with fictional atmosphere that dialogues with heavenly tridimensional sceneries and luminous diorama “where color prevails and nature reigns: more real than life,

but also oneiric and timeless [...] inhabited by lush vegetation and stunned tones [that] sweep any expression of nostalgia”, according to Verlichak. The curator says that “expatriate, Luna’s grandparents of her father’s branch fought as members of the International Brigades against Francisco Franco and joined French Resistance against Nazis during World War 2. Her grandfather, Emiliano Paiva, communist militant, was executed when Rolando was still a child”. Up to now, Luna Paiva feels Paraguay as a mythical world to be explored, with emotional ties, beyond bitterness. The title itself installs the nexus between both generations, linked by the river flow.

TEKOHA (EL LUGAR DEL SER)

Reintroducing the name of a recent individual exhibition, Angel Yegros tackles Paraguayan history from his own genealogy, as he refers, in visual metaphor, Guarani substratum. The video begins with a gesture of erasure of the original universe, to advance toward an introspective moment that exposes Fulgencio Yegros’s profound deception, national hero of Independence. Away from ingenuous evocation, the work sets an atmosphere of deep reflection. The historical character emerges on a dusty surface that reflects the artist’s face, brought to the present by blood and memory. In front of this improvised mirror that’s superimposed to other mirror, “real”, in a game of infinite illusions, Angel Yegros reads the poem written by his grandfather Fulgencio in jail, before his execution ordered by dictator Gaspar Rodriguez from France. Simultaneously, family maps go by, accurate guides to establish affiliation and fidelity to a story scavenged by successive versions of history. The obsessive reiteration of an anonymous Guarani poem, taken by poet Oscar Ferreiro, some decades ago, acts as repairing litany that rebalances the world. Yegros’s famous text “I spent all these years planting hope and an impossible flowered with fruits of disappointment [...]”, is counterpointed by a chant to creation, beauty, land and its fruits: “Che ruvusu, che ruvusu, yvy o mbojegua ara ka’e, itymbyra ra poky, rory rory [...]”. Happiness, happiness.



MATILDE MARÍN: *Suite Villarrica 1*, 2011 / Fotografía. Impresión Lambda (Photograph. Lambda Print) 125 x 105 cm / Cortesía de la artista (Courtesy of the artist)

aliado. La pieza ha sido rodada en el sitio mismo del horror, casi como un gesto de conjuro. Nada es casual: éste ha sido el lugar de los juegos infantiles del propio artista (el campo familiar), el lugar de la amenaza, el paraje maldito donde el sol revela los fantasmas: “La guerra grande comenzó un día caluroso como hoy” son las palabras que cierran el relato, abriéndolo de nuevo al recuerdo. Más allá del episodio – que marca prácticamente el final de la guerra de la Triple Alianza–, la refinada visualidad de esta obra se desliza por sobre las referencias históricas y cada elemento adquiere la fuerza y la intensidad del símbolo. Con delicadeza deja al descubierto la condición humana en su total crudeza, cuestionando los fundamentos del tan mentado “amor a la patria”.

PAIVA PARANÁ PAIVA

A Luna Paiva –hija del célebre fotógrafo Roland Paiva y sobrina bisnieta del ex presidente Félix Paiva– esta muestra la llevó a visitar el mundo de su padre. A partir de las imágenes que este captó durante un largo periplo río arriba, por el Paraná –y que fueran reunidas en un libro memorable publicado en los años 90– genera un video de atmósfera ficcional que dialoga con paradisíacos paisajes tridimensionales de un diorama lumínico “en los que estalla el color y reina la naturaleza: más reales que la vida, pero a la vez oníricos y atemporales [...] habitados por una vegetación exuberante y tonos alucinados [que] barren con cualquier forma de nostalgia”, según Verlichak. La curadora relata que “expatriados, los abuelos paternos de Luna lucharon en las Brigadas Internacionales contra Francisco Franco y en la Resistencia en la Francia ocupada por los nazis

durante la segunda guerra mundial. Su abuelo, Emiliano Paiva, militante comunista, fue ejecutado cuando Rolando era todavía un niño”. Hasta hoy, para Luna Paiva el Paraguay permanece como un mundo mítico a explorar, al que tiende sus lazos afectivos, más allá del desarraigo. El mismo título instala el nexo entre las dos generaciones, unidas por el fluir del río.

TEKOHA (EL LUGAR DEL SER)

Retomando el nombre de una reciente exposición individual, Ángel Yegros aborda la historia del Paraguay a partir de su propia genealogía, al tiempo que remite, en metáfora visual, al sustrato guaraní. El vídeo se inicia con un gesto de borrado del universo original, para pasar a un momento introspectivo que expone la profunda decepción de Fulgencio Yegros, el prócer de la Independencia. Lejos de la evocación ingenua, la obra instala un clima de

LUNA PAIVA: *Paiva Paraná Paiva*, 2011 / Fotografía, objeto (Photograph, object)





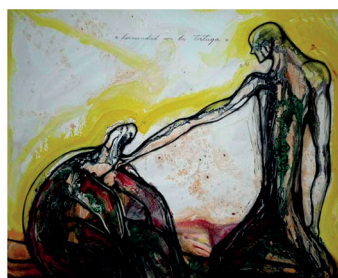
MATILDE MARÍN: *Suite Villarrica 1*, 2011 / Fotografía. Impresión Lambda (Photograph. Lambda Print) 125 x 105 cm / Cortesía de la artista (Courtesy of the artist)

honda reflexión. Sobre una superficie polvorienta que refleja el rostro del artista, emerge el personaje histórico, traído al presente por la sangre y la memoria. Frente a este espejo improvisado que se superpone a otro espejo, "real", en un juego de infinitas ilusiones, Ángel Yegros lee el poema que su tatarabuelo Fulgencio escribiera en la cárcel, poco antes de ser ejecutado y decapitado por orden del dictador Gaspar Rodríguez de Francia. En simultáneo, discurren los mapas familiares, guías precisas para establecer la filiación y la fidelidad a un relato

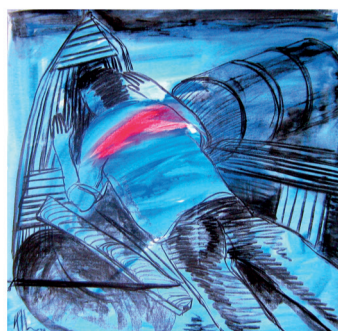
escamoteado por versiones sucesivas de la historia. Finalmente, la reiteración obsesiva de un poema anónimo en guaraní, recogido por el poeta Oscar Ferreiro, hace varias décadas, actúa como letanía reparadora que reequilibra el mundo. Al conocido texto de Yegros "en plantar una esperanza me pasé todos los años y floreció un imposible con frutos del desengaño [...]", hace contrapunto un canto a la creación, a la belleza, a la tierra y sus frutos: "Che ruvusu, che ruvusu, yvy o mbojegua ara ka'e, itymbyra ra poky, rory rory [...]". Alegría, alegría. ■■■■■



CARLOS QUINTANA



JOSÉ BEDIA



ALEXIS LEYVA (Kcho)



MARIANO RODRÍGUEZ

conect-art:

El diseño constituye, en cualquiera de sus expresiones –industrial, gráfico o de vestuario–, un componente decisivo en la manera en que el hombre se relaciona con su entorno. A lo largo de este último medio siglo, tanto Latinoamérica como el Caribe han sabido insertarse en el panorama internacional a fuerza de creatividad y eficiencia, pese a que aún queda mucho por hacer y dar a conocer.

En el diseño latinoamericano y caribeño, la imaginación ha sido su divisa. La infinidad de creadores (o creativos como también se les conoce) que la región ostenta supone un nivel de competitividad y excelencia singular. Con su capacidad para conformar la cultura y la identidad de cada país, el diseño de la región ha rebasado el espacio físico-geográfico a través de la red, logrando un impacto mayor y ganando en personalidad. Si se piensa en el diseño, como plataforma de cualificación ambiental y cultural para el ser en sociedad, el espacio digital propicia un nuevo acercamiento al mundo de los objetos y del mensaje a comunicar, en una era regida por la inmediatez tanto en la producción como el consumo de iconos, imágenes y objetos.

Por otro lado, el reconocimiento internacional de los proyectos que apuestan indistintamente por lo racional, lo festivo, lo ecológico, la precariedad y la belleza formal de creadores de la región, en bienales y eventos de diseño como Bienal Internacional de Diseño del Cartel en México y Bienal Iberoamericana de Diseño de Madrid, por solo citar algunas; así como el Congreso Internacional ICOGRADA, que ha tenido diversas sedes en Latinoamérica, dan una idea de la pujanza de la práctica de diseño en la región al sur del Río Bravo.

Conect-art, en su capacidad generativa, propone uno de los mapas posibles, cuya estructura horizontal, en la que todos pueden encontrar cabida, presenta un conjunto nutrido de sitios de/sobre diseño en la región. A través de estudios, agencias, grupos de creación o sitios personales en la web, accedemos a parte de lo mejor del diseño latinoamericano y caribeño. Y aunque se percibe un desbalance que favorece a países como Argentina, México o Brasil, en cuanto a representatividad en la red, cada vez más jóvenes y consagrados diseñadores de la región entera buscan mostrar sus trabajos en el espacio digital, con propuestas de una riqueza visual sin par y una cartera de proyectos todavía más impresionante.

Design represents, in any of its expressions –industrial, graphic or showroom– a decisive component in the relation between men and the environment. During the last half century, Latin America and the Caribbean have put themselves on the international map by yielding creativity and efficiency, though there's still a lot to do and shed light on.

Imagination has been the premise of Latin American and Caribbean design. The vast number of creators (or creative as they are also known) in the region represents a singular level of competitiveness and excellence. With their capacity to make up the culture and identity of each country, the regional design has surpassed the physical-geographical space through the network, gaining personality and impact. If you think of design as platform of environmental and cultural qualification for people in society, digital space promotes a new approach to the world of objects and message to be communicated, within an age ruled by immediacy in the production and consumption of icons, images and objects.

On the other hand, the international recognition of projects that are aimed at the rational, the festive, the ecologic, the precariousness and the formal beauty of creators from the region, in design biennials and events such as the International Poster Design Biennial held in Mexico and the Latin American Design Biennial of Madrid, among others; as well as ICOGRADA International Congress, which has had different venues in Latin America, give the idea of strength gained by the practice of design in the Southern region of Rio Bravo.

Conect-art, with its generative capacity, proposes one of the possible maps, whose horizontal structure, in which everybody can fit, presents a plentiful joint of sites on design in the region. Through studios, agencies, creation groups or personal sites in the web, we have access to the finest of Latin American and Caribbean design. And even though there's lack of balance favoring countries such as Argentina, Mexico or Brazil, in terms of network representativeness, young and acclaimed designers from the region showcase their works in the digital space, with matchless visual value and an even more impressive portfolio of projects.

NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO

el arte en la red / art on the web

conect-art:

El diseño constituye, en cualquiera de sus expresiones –industrial, gráfico o de vestuario–, un componente decisivo en la manera en que el hombre se relaciona con su entorno. A lo largo de este último medio siglo, tanto Latinoamérica como el Caribe han sabido insertarse en el panorama internacional a fuerza de creatividad y eficiencia, pese a que aún queda mucho por hacer y dar a conocer.

En el diseño latinoamericano y caribeño, la imaginación ha sido su divisa. La infinidad de creadores (o creativos como también se les conoce) que la región ostenta supone un nivel de competitividad y excelencia singular. Con su capacidad para conformar la cultura y la identidad de cada país, el diseño de la región ha rebasado el espacio físico-geográfico a través de la red, logrando un impacto mayor y ganando en personalidad. Si se piensa en el diseño, como plataforma de cualificación ambiental y cultural para el ser en sociedad, el espacio digital propicia un nuevo acercamiento al mundo de los objetos y del mensaje a comunicar, en una era regida por la inmediatez tanto en la producción como el consumo de iconos, imágenes y objetos.

Por otro lado, el reconocimiento internacional de los proyectos que apuestan indistintamente por lo racional, lo festivo, lo ecológico, la precariedad y la belleza formal de creadores de la región, en bienales y eventos de diseño como Bienal Internacional de Diseño del Cartel en México y Bienal Iberoamericana de Diseño de Madrid, por solo citar algunas; así como el Congreso Internacional ICOGRADA, que ha tenido diversas sedes en Latinoamérica, dan una idea de la pujanza de la práctica de diseño en la región al sur del Río Bravo.

Conect-art, en su capacidad generativa, propone uno de los mapas posibles, cuya estructura horizontal, en la que todos pueden encontrar cabida, presenta un conjunto nutrido de sitios de/sobre diseño en la región. A través de estudios, agencias, grupos de creación o sitios personales en la web, accedemos a parte de lo mejor del diseño latinoamericano y caribeño. Y aunque se percibe un desbalance que favorece a países como Argentina, México o Brasil, en cuanto a representatividad en la red, cada vez más jóvenes y consagrados diseñadores de la región entera buscan mostrar sus trabajos en el espacio digital, con propuestas de una riqueza visual sin par y una cartera de proyectos todavía más impresionante.

Design represents, in any of its expressions –industrial, graphic or showroom– a decisive component in the relation between men and the environment. During the last half century, Latin America and the Caribbean have put themselves on the international map by yielding creativity and efficiency, though there's still a lot to do and shed light on.

Imagination has been the premise of Latin American and Caribbean design. The vast number of creators (or creative as they are also known) in the region represents a singular level of competitiveness and excellence. With their capacity to make up the culture and identity of each country, the regional design has surpassed the physical-geographical space through the network, gaining personality and impact. If you think of design as platform of environmental and cultural qualification for people in society, digital space promotes a new approach to the world of objects and message to be communicated, within an age ruled by immediacy in the production and consumption of icons, images and objects.

On the other hand, the international recognition of projects that are aimed at the rational, the festive, the ecologic, the precariousness and the formal beauty of creators from the region, in design biennials and events such as the International Poster Design Biennial held in Mexico and the Latin American Design Biennial of Madrid, among others; as well as ICOGRADA International Congress, which has had different venues in Latin America, give the idea of strength gained by the practice of design in the Southern region of Rio Bravo.

Conect-art, with its generative capacity, proposes one of the possible maps, whose horizontal structure, in which everybody can fit, presents a plentiful joint of sites on design in the region. Through studios, agencies, creation groups or personal sites in the web, we have access to the finest of Latin American and Caribbean design. And even though there's lack of balance favoring countries such as Argentina, Mexico or Brazil, in terms of network representativeness, young and acclaimed designers from the region showcase their works in the digital space, with matchless visual value and an even more impressive portfolio of projects.

NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO

el arte en la red / art on the web

VESTUARIO Y ACCESORIOS / COSTUME & ACCESSORIES

Cosecha Vintage / Julieta Ganoso (Argentina):

www.cosechavintage.com.ar

Rafia Farah (Brasil): www.saopaulocriacao.com.br

Recicla Ahora (Bolivia): www.reciclaahora.com

Music House/ Rodrigo Alonso (Chile):

www.musuchouse.com

Paulina Ortiz (Costa Rica): www.paulinaortiz.com

Rodrigo Jacks (Paraguay): www.pombero.com

Susan Wagner (Perú): www.susanwagnerlima.com

Atelier Andrea Llosa (Perú): www.andreallosa.com

Lorena Quiroga (Uruguay): www.quirogaquiroga.com

Nada C.A / Omar Guerra y Carolina Pérez (Venezuela):

www.nada.com.ve

GRÁFICO Y PUBLICIDAD / GRAPHICS & ADVERTISING

Diseño Shakespear (Argentina): www.shakespearweb.com

Espacio Cabina (Argentina): www.espaciocabina.com.ar

Huerta Tipográfica (Argentina):

www.huertatipografica.com.ar

Felipe Taborda (Brasil): www.felipetaborda.com.br

Grupo Bijarí (Brasil): www.bijari.com.br

Ana Couto (Brasil): www.anacouto.com.br

Kilo Farkas (Brasil): www.kikofarkas.com.br

Estudio Infinito / Ruth Klotzel (Brasil):

www.estudioinfinito.com

Rico Lins (Brasil): www.ricolins.com

GAD (Brasil): www.gad.com.br

EG Design (Brasil): www.egdesign.com.br

Julian Naranjo (Chile): www.naranjo.cl

Cuartopiso (Colombia): www.cuartopiso.com

Esteban Salgado (Ecuador): www.estebansalgado.com

Giotto Latinbrand (Ecuador): www.latin-brand.com

Pablo Iturralde (Ecuador): www.pabloiturralde.com

Ideograma (México): www.ideograma.com

Dinamomedia / Rogelio López Álvarez (México):

www.dinamomedia.com

Jorge Alderete (México): www.jorgealderete.com

Javier Henríquez Lara (México): <http://henriquezlara.com>

AjÍ Pintao (Panamá): www.ajipintao.com

Celeste Prieto (Paraguay): www.celesteprieto.com

Into Design Group SA (Perú): www.into.com.pe

Elastic People (Puerto Rico): www.elasticpeople.com

Lourdes Periche Agencia Creativa (Rep. Dominicana):

www.lperiche.com

Frida Larios (El Salvador): www.fridalarios.com

MJF Comunicación (Uruguay): www.mjf.com.uy

Trocadero. Gabinete de Diseño (Uruguay):

www.trocadero.com.uy

Aerolínea Creativa / Alberto Ciammaricone (Venezuela):

www.aerolineacreativa.com

Camelia Ediciones/ Mar Angélica Barreto (Venezuela):

www.cameliaediciones.com

INDUSTRIAL E INTERIORISMO

INDUSTRIAL & INTERIORS

Alex García (Argentina-EE.UU.): www.alexgarciaart.com

Mesosfera Designe/ Gringo Cardía (Brasil):

www.mesosfera.com.br

Proyecto Espacios (Cuba): www.proyectoespacios.com

DeKuba / Luis Ramírez y Miguel Garcés (Cuba):

www.dekuba.com

Francisco Javier Rodríguez Suárez (Puerto Rico):

www.rsvp-architects.com

Claudia Díaz Mañón / Grupo Amberes S.A (Rep. Dominicana):

www.grupoamberes.com

Michelle Urtecho & Asociados (Rep. Dominicana):

www.michelleurtecho.com

7mm / Gabriela Pohoski Ortiz y Sergio Ferrando (Uruguay):

<http://sietemilímetros.blogspot.com>

Otai Design / Conrado Cifuentes (Venezuela):

www.aerolineacreativa.com

NMD. Nómadas (Venezuela): www.nomadas.net

REDES Y ASOCIACIONES DE DISEÑO

NETWORKS & DESIGN PARTNERSHIPS

Unión de Diseñadores Gráficos de Argentina:

www.udgba.com.ar

Design Brasil: www.designbrasil.org.br

Asociación de Diseño Gráfico (Brasil): www.adg.org.br

Asociación Chilena de Empresas de Diseño: www.qvid.cl

Colegio de Diseñadores (Chile): <http://colegiodisenadores.cl>

Comité Prográfica Cubana (Cuba): www.prografica.cult.cu

Círculo Creativo de Honduras:

<http://elcirculodehonduras.blogspot.com>



SE BUSCA

Cynthia Rocío Acosta murió a los diez años, después de ser secuestrada el 7 de febrero de 1997 en Ciudad Juárez, Chihuahua. Su cadáver fue encontrado en un basurero al sur poniente de la misma ciudad un mes después. El análisis forense señaló que la niña fue torturada, violada y asesinada a los 15 o 21 días posteriores a su desaparición. Pero su familia la sigue buscando...

Amra Poldori, "Se busca", 2008. Cartel
Mi agradecimiento a la familia Acosta por haberme permitido el uso de esta imagen

ambra polidori en la habana

Ambra Polidori in Havana

RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA

Humanizar la historia, "la pequeña historia", ocuparse de ella desde el campo de las artes; volver a vestirla de piel para luego desollarla con cada obra, es la intención de lo que me ocupa, con el fin de que cada observador, cada lector –y no espectador pasivo– conserve la sensibilidad que lo hace digno de llamarse humano.

AMBRA POLIDORI

Ambra Polidori provoca al inconsciente, al nuestro, con el agujón de su pupila. Su cámara lúcida es un gabinete freudiano.

NÉSTOR A. BRAUNSTEIN

To humanize history, "the little history," to take care of it from the field of arts; put her skin back on to later flay it again with every artwork, is what I intend to do, so that each observer, each reader –and not passive viewers– can preserve the sensitivity that makes them worth of being called human.

Ambra Polidori provokes the unconscious, that of ours, with the sting of her pupils. Her lucid camera is like a Freudian cabinet.

LA MUESTRA *DESACUERDOS*, EN LA FOTOTECA DE CUBA, de la artista Ambra Polidori (nacida en México y de ascendencia italiana), se sumó a las grandes exposiciones realizadas en nuestro país que han tenido a la fotografía como centro. Si en la década más reciente disfrutamos obras de Manuel Álvarez Bravo, René Burri, Robert Mapplethorpe, Shirin Neshat y Spencer Tunick, entre otros, ahora (septiembre-octubre, 2010) nos llegaron los trabajos de la reconocida creadora para confirmar su altísimo nivel.

Conocí a la artista en México –un amigo común tendió el puente desde Valencia, España. Tanto Ambra como su esposo, el reconocido artista de la plástica Raymundo Sesma, habían conocido personalmente a Octavio Paz, y precisamente yo andaba todavía investigando la crítica de arte del gran poeta y ensayista. De visita en la casa de la pareja, a los pocos minutos de estar hojeando algunos de los catálogos de las exposiciones de Ambra, sentí que debía invitarla a exhibir en Cuba.

Digamos que Ambra Polidori no es en propiedad una fotógrafa; es una artista de la imagen y de la palabra en su sentido más amplio y diverso. Su concepción de la imagen es vanguardista, posmoderna, clásica y revolucionaria, todo a un mismo tiempo. Ella se vale del poder de la imagen para despertar conciencias y sensibilidades, para estremecerlas. De igual forma utiliza el alto valor expresivo de los textos, el carácter punzante de la palabra para desplegar sus rotundos mensajes visuales. Juega, recicla, se apropia y manipula la imagen, la hace copular con el lenguaje hasta sacudir las mentes adormecidas por el barullo desconcertante de los medios y los susurros encantadores del mercado.

THE EXHIBITION *DISAGREEMENTS* (DESACUERDOS), at the Fototeca de Cuba, by Ambra Polidori (born in Mexico and of Italian descent) was one of the major photography displays ever showcased in our country. While we enjoyed works by Si Manuel Álvarez Bravo, Rene Burri, Robert Mapplethorpe, Shirin Neshat and Spencer Tunick, among others, over the last decade; the works of this renowned creator are now (September-October, 2010) brought to us so we can confirm her outstanding level.

I met the artist in Mexico –a common friend built the bridge from Valencia, Spain. Both Ambra and her husband, famous plastic artist Raymundo Sesma, had met Octavio Paz in person by the time when I was precisely studying the art critic of the great poet and essay writer. In a visit to the couple's home, I looked through the pages of the catalogues of some of Ambra's exhibitions, and soon I felt I had to invite her to exhibit in Cuba.

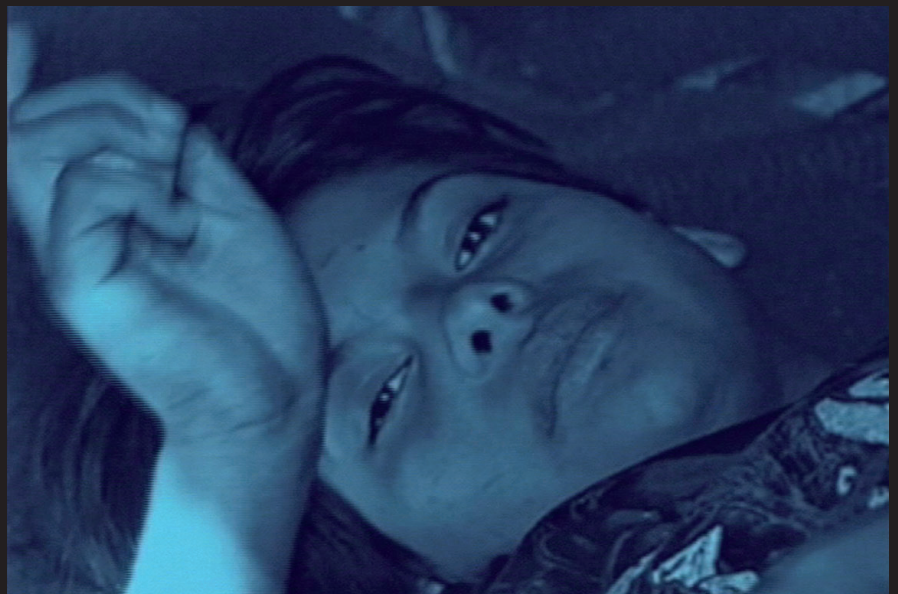
Let's say that Ambra Polidori is not strictly a photographer, but an artist of the image and word in the widest extent of the term. Her conception of the image is avant-garde, post-modern, classical and revolutionary, all at the same time. She makes use of the image's power to awaken awareness and sensitivity, to shake them. Likewise she uses the high expressive value of texts, the biting character of words to deploy her resounding visual messages. She plays, recycles and takes over and manipulates the image, couples it with language until shaking up dormant minds with the media's disconcerting racket and the market's delightful buzzing.

Ambra Polidori's work is an elaborated demand against iniquities of political systems, and abusive and cruel societies;

La obra de Ambra Polidori es una elaborada demanda contra las iniquidades de los sistemas políticos y las sociedades abusivas y crueles; sus piezas, esencialmente intelectuales por sus contenidos y conceptos, son un grito contra las situaciones intolerables de violencia e injusticia social, en defensa de la infancia y de la mujer, contra los factores que provocan el hambre, e intentan constituirse en contrapeso ante la vulnerabilidad del ser humano frente al poder. De naturaleza eminentemente crítica, sus fotografías, videos e instalaciones, buscan someter a análisis despiadado las zonas de la realidad de su país –y de otras áreas geopolíticas– que merecen la desaprobación del hombre culto y honrado, de las personas de bien, sean cuáles sean sus inclinaciones ideológicas.

Estamos ante una artista de la mejor estirpe del arte crítico y herético desde el punto de vista social, con una obra que no hace concesiones formales ni de rigor, que no se acerca para nada al fácil panfleto sino que persigue siempre las esencias y las honduras del arte y de la vida real. Cuando Ambra Polidori reconoce el carácter tensionante que se produce en su obra entre lo evidente y lo metafórico, y entre la verdad y la ficción, nos está revelando su *ars poética*, es decir, la clave de su concepción del arte.

Plantearse una reconsideración de lo grotesco del horror, de la violencia y el dolor humanos, desde una formulación estética, es una de las cualidades de la obra que nos ocupa. Polidori sabe que en el arte lo poético puede ser una condición fugaz y esa cualidad efímera, tratándose de la imagen, es resuelta en su obra por la fijeza de su expresividad, con la fuerza de sus representaciones. De esta manera, el núcleo lírico de los motivos y los temas, o lo que es lo mismo, la sensibilidad conmovedora de sus imágenes, resguarda la esencia, su sustancia poética, ante los avatares del tiempo: su obra es de una permanencia duradera, podemos ir y regresar a ella, y con toda seguridad el impacto visual y emocional se volverá a producir. Se trata de un fulgor que desde la intimidad de la propuesta, avanza hacia



Sin título, 2005

nuestra mirada exigiéndonos dialogar con la imagen, con su discurso.

La vivencialidad de la fotografía como testimonio y la permanente interrogación que la autora le hace al mundo y a su tiempo, inundaron las salas de la Fototeca de Cuba para dejar el imborrable recuerdo de una de las más impactantes muestras de los últimos años. La obra de Ambra Polidori quedará entre los públicos cubanos como un legado de espeso humanismo.

La oportunidad fue incomparablemente propicia para una entrevista que la Polidori concedió amablemente.

Comenzó usted el trabajo crítico y ensayístico en Lápiz, Unomásuno y otras importantes publicaciones, ¿me podría hablar de esta etapa?

No hacía mucho había terminado mis estudios de licenciatura sobre lengua y literaturas hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México y había experimentado la enseñanza de las mismas en una preparatoria, cuando tuve la oportunidad de trabajar en un diario nuevo, el *Unomásuno*, fundado y dirigido por Manuel Becerra Acosta –dueño de una intuición y un conocimiento periodístico envidiables– y un gran equipo de periodistas provenientes en su mayor parte del

her pieces, essentially intellectual due to their contents and concepts, are cries against unbearable situations of violence and social injustice, in favor of children and women, against factors that lead to hunger, and try to become a balance in the human being's vulnerability in the face of power. Her purely critical photos, videos and installations seek to submit areas of her country's reality to a relentless analysis –and those of other geopolitical areas– that deserve the disapproval of honest, educated people, of respectful people, no matter what their ideological leanings are.

We are looking at one of the best artists within critical and heretic art from the social point of view; whose work makes no formal or rigorous concessions, and are far from being cheap pamphlets, as it is in constant pursue of the essence and depth of art and real life. When Ambra Polidori recognizes the touting character that emerges in her work between what's evident and what's metaphorical, and between truth and fiction, she reveals her *ars poetica* [sic], that is, the key of her conception of art.

Reconsidering the grotesque nature of horror, violence and human pain based on an aesthetic formulation is one of the qualities of Polidori's work. She is aware of the fact that in art, poetical elements can be of transient condition and that ephemeral quality, being an image, is resolved in her work by its fixed expressiveness and the strength of her representations. This way, the lyrical core of the motives and themes, or what is the same, the moving sensitivity of her images, protects the essence and poetic substance from time's vicissitudes: her work would be long lasting, we could go into it and back, and it will certainly produce the same visual and emotional impact. It is like a gleam that grows from the art proposal's intimacy into our eyes urging us to talk with the image, with its discourse.

Photography's capacity to serve as testimony and the author's permanent questioning of the world and her time invaded the halls of the Fototeca de

Cuba to leave the ever-lasting memory of one of the most powerful displays of the last few years. Ambra Polidori's work will remain among the Cuban public as a legacy of deep humanism.

There was no better opportunity for this interview Polidori kindly granted to me.

Your work as a critic and essay writer began in Láviz, Unomásuno and other important publications; could you tell me about this period?

I haven't finished my Major in Spanish language and literature at the National Autonomous University of Mexico and I had taught those subjects at a prep school, when I had the opportunity to work in a new daily, *Unomásuno*, founded and directed by Manuel Becerra Acosta –who boasted a coveted intuition and journalism knowledge–and a great team of journalists most of them coming from the *Excelsior* newspaper –from where they had been fired. This was a progressive daily that was the di-

rect result of a political reform that legalized the left and started to open the Mexican authoritarian oyster late in the 1970s. It was a much more critical daily as compared with the media we were used to in Mexico. I started in the cultural supplement, named *Sábado*, directed by Fernando Benitez, in charge of the long interviews of great Mexican writers such as Juan Jose Arreola, Jorge Ibargüen-goitia, Efrain Huerta, etc. And, later as feature writer I collaborated with the cultural section writing mostly about plastic arts and photography. From there, I went on to work in a few magazines like Spanish *Láviz*, specializing in contemporary art.

How did you move to photography?

I had been taking pictures for awhile, but being in close contact with several artists and photographers because of my job at *Unomásuno* increased my interest and the time I spent on photography until I dedicated myself to it full time. This was by the mid eighties.

Vista parcial de la muestra en la Fototeca de Cuba (Partial view of the exhibit at Cuba's Photographic Library) / Fotografía (Photo): Rafael Acosta de Arriba



periódico *Excelsior* –del cual habían sido expulsados. Un diario de espíritu progresista, resultado directo de la reforma política que legalizó a la izquierda y comenzó a abrir el ostión autoritario mexicano a finales de los 70. Un diario mucho más crítico que la prensa a la cual estábamos acostumbrados en México. Comencé en el suplemento cultural, llamado *Sábado*, dirigido por Fernando Benítez, ocupándome de hacer largas entrevistas a los grandes escritores de México como Juan José Arreola, Jorge Ibarguengoitia, Efraín Huerta, etc. Y, posteriormente, como articulista, colaboradora de la sección de cultura, escribía sobre todo de artes plásticas y fotografía. Y de ahí, a trabajar en algunas revistas como la española *Lápiz*, especializada en arte contemporáneo.

¿Cómo se desplazó a la actividad de la fotografía?

Yo venía tomando fotos desde hacía tiempo, pero mi contacto estrecho con diversos artistas y fotógrafos, debido a mi trabajo en el diario *Unomásuno*, hizo que el interés y el tiempo que dedicaba a la fotografía, aumentaran al punto de dedicarme por completo a ella. Esto fue a mediados de los años ochenta.

Sus primeros temas tenían que ver con el cuerpo y sus metáforas, después con preocupaciones de índole social más densas, ¿podría hablar de esta evolución?

No me es posible explicar exactamente qué me sucedió. Lo cierto es que en 1997 mi trabajo comenzó a tomar otro rumbo –en parte las razones son personales y tienen que ver con una experiencia de muerte. Mi obra comenzó entonces a ocuparse del malestar en el mundo, de las guerras, de la enfermedad, de la explotación... El desnudo siguió presente, pero de otra manera, y comencé a valerme, amén de mis fotografías, de la apropiación de imágenes de la prensa y de la televisión. Así nació la serie *Más allá de toda duda razonable*.

Sin embargo, aprecio cómo su visión a través de las imágenes guarda una íntima relación con el pensamiento más

literario o intelectual de los temas que aborda artísticamente. Estoy pensando ahora mismo en sus imágenes a propósito de la obra del escritor y filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein ¿Cómo se produce esta visión nueva y compleja?

Seguramente tiene que ver con mi formación literaria, con mis lecturas, mis viajes y con el encuentro con la filosofía y, en particular, con el descubrimiento de las proposiciones de Wittgenstein, las cuales comencé a incluir en mis trabajos como, por ejemplo, en la serie *Observaciones sobre los colores*, título que parafraseaba el del libro del filósofo vienés, quien se ocupaba no del color en su sentido físico o psicológico, sino desde el punto de vista de la filosofía del lenguaje. Del mismo modo, yo no me ocupaba de la serie del color, pues los trabajos eran en blanco y negro, sino jugaba con su sentido de otra manera, una que tenía que ver con el cuestionamiento de aquellos que se encontraban al margen (los marginados, fuera por raza, ideología o por una guerra). Es difícil explicar porqué se decide hacer una cosa u otra en el arte, generalmente se trabaja mucho por intuición o, al menos, yo lo hago así, independientemente de que me documente en la medida de mis posibilidades sobre lo que quiero hacer.

Su obra aborda temas acuciantes de la realidad de México y del mundo actual, es contestataria y denunciadora de muchas iniquidades. ¿Considera que el arte debiera contemplar siempre este sentido de diálogo con la realidad?

Creo que muchos de los artistas reflejan en su obra el mundo en que viven. Ese mundo puede ser el de la duda, el del espectáculo, el de los conflictos raciales o ideológicos, el de la banalidad, el de la violencia, etc., etcétera. Sí, existe en muchos artistas ese diálogo continuo con la realidad. Otros se expresan más por las emociones o lo inexplicable. Considero que el verdadero artista siempre está en diálogo con su realidad, y esa puede ser también la de la locura o la del visionario.

¿Cómo aprecia hoy mismo el estado de la fotografía mexicana?

Hoy existen en México muchos fotógrafos y fotógrafas y varios espacios

que se dedican a la exposición de la fotografía, sea la tradicional que aquella que tiene un carácter más vanguardista en el sentido de las propuestas y los grandes formatos. Existen algunos autores con grandes propuestas –en el campo artístico como por ejemplo Gabriel Orozco o en aquel de la fotografía de prensa que busca la construcción social y simbólica como Marco Antonio Cruz y Pedro Valtierra– y jóvenes talentosos como Maya Goded, Federico Gama, Adela Goldbard y Daniela Edburg, entre otros.

Hábleme de su trabajo Desacuerdos, que trajo a La Habana, a la Fototeca de Cuba, ¿qué se propuso?

Busqué, por una parte, dar una visión “general” de un período extenso de mi trabajo, incluyendo obras realizadas en un pasado no tan próximo pues nunca había exhibido en este país, y por otra parte, producir obras especialmente para Cuba. De este modo, expuse inquietudes sociales y políticas sobre temas como la violencia y los medios de difusión; la muerte de mujeres y niñas en Ciudad Juárez, Chihuahua, México; un divertimento futbolístico en el cual la pelota es un dios y el espectáculo es lo que cuenta; la explotación y victimización de los niños, y los gobiernos que se repiten ajenos siempre a la promesa de compromiso real con el pueblo que están por gobernar. Y una serie de instalaciones como “la libertad de prensa” y su manipulación; los derechos del niño centrados en los párrafos que tocan especialmente el tema de la explotación, incluida la sexual, en la metáfora de un sueño que vuela buscándonos, y una isla vaciada de sí misma, al encuentro de otras tierras...

Archivo clasificado, Ciudad Juárez, 2010

Your first themes dealt with the body and its metaphors, later with deeper social concerns, could you talk about this development?

I can't explain what happened exactly. Truth is that in 1997 my work started to move in a new direction –partly because of personal reasons and a death-related experience. My work started to address the unease in the world, wars, diseases, exploitation... Nudes continued to be present, but in a different way, and I began to use in addition

to my own pictures, images from the press and the television. That's how the series: *Beyond any reasonable doubts* (*Más allá de toda duda razonable*) emerged.

However, I can see that your approach through the images is closely related with the deepest literary or intellectual thoughts on the themes you tackle artistically. I'm thinking right now about your images regarding the work of Austrian writer and philosopher Ludwig Wittgenstein. How does this new and complex view emerge?

It is likely related with my literary education, with my readings, my travels and my encounter with philosophy and in particular with my discovering of Wittgenstein's proposals which I started to include in my works, for example, in the series *Notes about colors* (*Observaciones sobre los colores*), a title that paraphrases that of the book by the Viennese philosopher that refers to colors not in the physical or psychological sense, but from the viewpoint of the language philosophy. In the same way, I didn't deal with the series of color, as the works were in black and white, I played with their meaning in a different way, one that had to do with questioning those who were on the margin (the marginalized, whether because of the race, ideology or a war). It is hard to explain why one decides to do one thing or another in art, you usually work by intuition, at least that's how I do it, though I do as much research as I can about what I want to do.

Your work addresses current pressing problems of the Mexican reality and the world, you protest and denounce inequities. Do you consider art should always embrace this sense of dialogue with reality?

I think many artists reflect in their work the world they live in. It could be a world of doubt, show, racial or ideological conflicts, banality, violence, etc. Yes, in many artists there is that continuous dialogue with reality. Oth-

ers would rather express emotions or inexplicable things. I believe that real artists are always in dialogue with their reality and that can also be that of madness or of a visionary.

How do you see today's state of Mexican photography?

There are many men and women photographers in Mexico at present, and several spaces for photography exhibitions, be it traditional or with a more avant-garde sense in terms of proposals and big formats. There are some authors with great proposals—in the art field, for example, there is Gabriel Orozco or in journalistic photography those who look for social and symbolic reconstruction like Marco Antonio Cruz and Pedro Valtierra— and talented young artists like Maya Goded, Federico Gama, Adela Goldbard and Daniela Edburg, among others.

Tell me about your work Desacuerdos that you brought to Havana, to the Fototeca de Cuba, what is your goal?

I sought, on one hand, to give a "general" idea of a broad period of my work including works I did in a not so recent past, since I had never exhibited in this country; and on the other hand, I wanted to produce works especially for Cuba. This way, I show social and political concerns about topics like violence and the media; death of women and girls in Ciudad Juarez, Chihuahua, Mexico; a football game in which the ball is a god and the show is what counts; children exploitation and victimization, and governments that repeat themselves always oblivious to the promise of true commitment with the people they are about to lead. And a series of installations like "freedom of the press" and its manipulation; the children rights focusing in the paragraphs dealing specifically with exploitation, including sexual, in the metaphor of a dream that flies after them, and island emptied from itself, in search for other lands... ■■■■■

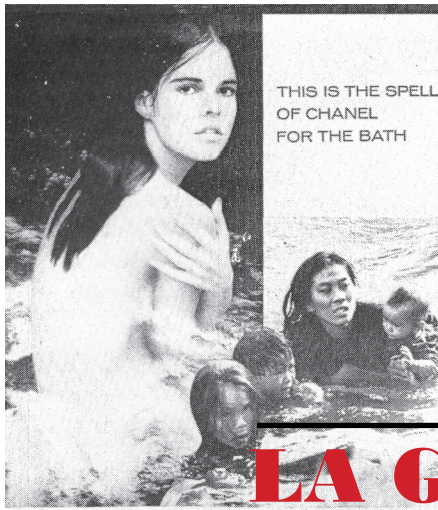




Obra de Tomi Ungerer

VERANO DE 1972. ANTES DE CHILE, YO HABÍA DECIDIDO ver Cuba, la Revolución. La guerra ardía en Vietnam. Donde trabajaba (en la Universidad de California, en Santa Bárbara) me uní a la oposición contra la guerra. Encontré muchos carteles, posters que me atrajeron como historiador del arte gráfico y las caricaturas, y monté una exposición añadiendo diseños relacionados con la nueva cultura de la década de 1960. La exhibición se realizó en la galería de arte de la universidad y fue un éxito. Viajé a Nueva York y a Europa. Posteriormente perdí mi empleo como profesor en la universidad, con la selecta compañía, quiero resaltarla, de dos distinguidos profesores: Linus Pauling, merecedor en dos ocasiones del Premio Nobel por la Paz y la Química, y el sociólogo Maurice Zeitlin, quien había entrevistado al Che Guevara... Entonces contacté a Zeitlin y me dijo “solo llama a mis amigos en Cuba y ve”.

SUMMER 1972. BEFORE CHILE BROUGHT ME THERE, I was determined to see Cuba, the Revolution. The Viet Nam war raged. Where I was employed (University of California at Santa Barbara) I had joined the sporadic opposition to that war. Finding so many posters against it, which were of professional interest to me as a historian of graphic art and cartoon, as well as being politically opportune, I mounted an exhibition, adding related designs from the new culture of the Sixties. The exhibition was held at the university art gallery, with much success. It travelled to New York and Europe. In a not unconnected event, I got fired from my teaching post at the university, in the select company, I like to boast, of two distinguished visiting professors: Linus Pauling, twice Nobel Prize, for Chemistry and Peace, and sociologist Maurice Zeitlin, who had interviewed Che Guevara... I conferred with Zeitlin, who told me “just call these friends of mine in Cuba, and go.”



THIS IS THE SPELL OF CHANEL FOR THE BATH

EYE-MAKERS POSTERS: *Chanel-This is the spell of Chanel for the bath, 1968*
Fotomontaje (Photo composition), 54,5 x 43 cm

The Vietnam war comes to Cuba in pictures from the “belly of the beast”

CHANEL

LA GUERRA DE VIETNAM

LLEGA A CUBA EN

FOTOGRAFÍAS, DESDE

LAS “ENTRAÑAS DEL

MONSTRUO”

AFFICHES PROTESTA
En la Galería Centro de Arte de San Rafael e Industria se exhiben interesantes carteles en torno al movimiento de protesta norteamericano. El salón puede ser visitado de 3 a 11 p.m.



ESTA
ON DE

AFFICHES NORTEAMERICANOS DE PROTESTA

PROTESTA

CONSEJO NACIONAL DE CULTURA

DAVID KUNZLE

No es tan fácil: Hay un embargo, yo no hablo español e llego a la conclusión de que mi entrada en la Revolución latinoamericana debería ser a través de la revolución más joven y accesible, aunque geográficamente más lejana, en Chile. Nosotros (la escritora Deena Metzger y yo) llegamos a Santiago durante el verano de 1972, con una exposición compuesta por un centenar de posters, que gustaron mucho al entonces director del Palacio de Bellas Artes, Nemesio Antuñez, quien inmediatamente los ubicó. Este fue un acto de sorprendente espontaneidad, igual que la propia revolución chilena. (Colecciono ávidamente posters chilenos pro-Allende.) Fue entonces cuando el agregado cultural en Santiago, Lisandro Otero vio la exhibición y nos invita a presentarla en Cuba al año siguiente. Nosotros dejamos los posters a cargo del Instituto de Arte Latinoamericano para que Otero los regresara en uno de sus frecuentes viajes; eso fue considerado un error grave. Me

Not so easy: There is an embargo, I have no Spanish and realize that my entrée into the Latin American Revolution should be a newer and more accessible, if geographically much more distant revolution, in Chile. We (writer Deena Metzger and I) arrive in Santiago in the summer of 1972, with an exhibition, a bundle of about a hundred posters, which delight the then director of the Palace of Fine Arts, Nemesio Antuñez, who has them hung immediately. His is an act of amazing spontaneity, like the Chilean revolution itself. I collect Chilean pro-Allende posters avidly. Meanwhile the Cuban cultural attaché in Santiago, Lisandro Otero sees the show, and invites us to bring it to Cuba the following year. We leave the posters in care of the Instituto de Arte Latinoamericano for Otero to bring back on one of his frequent trips back and forth; almost a very grave error. I get fired from the university (illegally: political activity is not

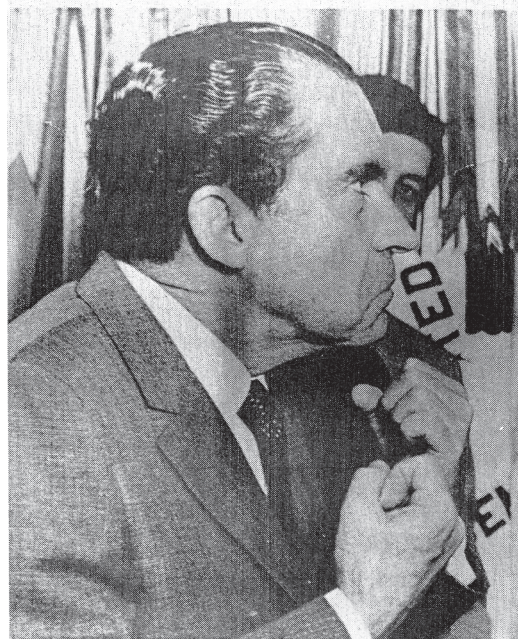
echaron de la universidad (ilegalmente porque la actividad política no justifica tal acción). No obstante, la invitación para visitar Cuba era una tremenda compensación moral y profesional.

Al arribar, después de algunos retrasos, a La Habana, a finales de agosto de 1973, como invitados del Consejo Nacional de Cultura, encontramos una espléndida generosidad, y guías dedicados y atentos: Alfredo Rostgaard, Frémez (José Fresquet), y Félix Beltrán. Pero no había señales de los posters; llegaron finalmente, tarde para la apertura programada en la Galería San Rafael –y justo antes de la salvaje contrarrevolución de Pinochet, el 11 de septiembre. El instituto donde habíamos guardado temporalmente los posters había sido destruido, como cualquier material “socialista”, lo mismo hubiese ocurrido con los carteles y habrían acabado en las hogueras fascistas de aquellos días de terror.

Por primera vez los habaneros verían las variadas, fuertes e ingenuas (a veces grotescas) reacciones de artistas norteamericanos ante la guerra en Vietnam. Además: ¿realmente era esta la primera exposición de arte estadounidense en Cuba, solo conocido mediante revistas, y en la forma “purificada” de políticas? El evento ofreció una rica visión ecléctica de otras posibilidades. No significaba que el arte de posters en Cuba no tuviese su propio dinamismo y originalidad, todo lo contrario; pero en la paleta de estilos norteamericanos había cierto abandono gráfico, una irreverencia, vulgaridad e incluso frivolidad que los cubanos encontraron refrescante. Aún teniendo problemas con el español, descubrí con una mezcla de placer y pesar que podía entender todas las palabras del espléndido discurso pronunciado por Fidel en el aniversario del golpe de estado en Chile el 11 de septiembre y la heroica muerte de Salvador Allende. Como extranjero, quizás no como aquellos favorecidos que recibían saludos y aplausos en las calles por tratarse de un “tovarich”, me encontré entre la millonaria multitud que se acercaba a la tribuna de Fidel, y temí que se me considerara una amenaza. Fidel parecía tener poca seguridad a su alrededor, a pesar de la cadena de intentos de asesinato contra su figura.

Mi exposición de posters se realizó por fin en la Galería San Rafael, cada artículo fue enmarcado en madera. Resalté cuán trabajoso era esto (nosotros nunca lo hicimos en nuestro país); “Los cubanos no le temen al trabajo”, me dijeron. Yo tampoco le temía al robo, como había sucedido varias veces en Estados Unidos y en Chile. Así que muchos posters permanecieron en La Habana y otros fueron llevados hacia Santiago de Cuba para realizar otra exhibición. Yo fui con Rostgaard que es de esa ciudad.

La exposición en San Rafael duró más que lo planeado por el Consejo de Cultura para nuestra estadía. Corriendo el riesgo de causar un incidente diplomático –no hay nada peor que un huésped abusando de la hospitalidad– le expliqué a mis anfitriones que mi compañera estaba lista para marcharse, pero yo no podía hacerlo sin llevarme la exposición (dos exhi-



ALL YOU NEED IS LOVE

JOLLY RODGER POSTERS: *All you need is love* / Offset, 73,5 x 58,5 cm

biciones) conmigo. Renunciando a mis fieles guías, quienes regresaron a sus deberes, me ubiqué cerca de la piscina del lujoso Habana Libre, para comenzar a traducir *Para leer al Pato Donald*, escrito por Ariel Dorfman y Armand Mattelart, quienes huyeron de Chile. Mi traducción y la introducción en este clásico del criticismo cultural marxista, que tuvo varias ediciones en Estados Unidos (titulado *Cómo leer al Pato Donald: ideología imperialista en el comic de Disney*) y otros países, ha representado un elemento importante en mi vida. Incluso se convirtió en un incidente para la censura estadounidense, cuando el Departamento de Aduanas lo detuvo bajo cargos de probable violación de los derechos de Disney.

Me viene a la mente una anécdota relacionada con la exhibición de posters sobre Vietnam. Quería incluir, sin prestar atención al consejo que me diera Félix Beltrán, uno de mis posters favoritos: el que había puesto en el cartel y cubierta del catálogo para el evento en Estados Unidos. Había sido diseñado por Tomi Ungerer, uno de los más famosos caricaturistas, ilustradores y diseñadores de posters en Estados Unidos. Mostraba, al estilo pop-art comando EAT, un poderoso brazo norteamericano metiendo una Estatua de la Libertad en la garganta de un desafortunado campesino vietnamita, inevitablemente caricaturizado. “No lo pondría”, dice Beltrán. “¿Por qué?” “Porque muestra a los vietnamitas humillados, sufriendo pasivamente la injerencia norteamericana”. Me di cuenta de que el poster era históricamente falso, la idea de Ungerer era difamatoria; Beltrán tenía razón al no querer que Cuba pareciera estar aprobando un insulto a un aliado, víctima del imperialismo estadounidense. Si se exhibía, yo esperaba que tuviese una etiqueta de advertencia. Fue una lección muy importante para mí: un diseño que era divertido, astuto y estéticamente satisfactorio evidentemente ridiculizaba la política de Estados Unidos, podía tener un efecto negativo en un contexto fuera de Estados Unidos.

Un singular momento de triunfo surgió al final de mi visita. Des-

ground for such action). The invitation to Cuba is a tremendous moral and professional compensation.

Arriving, after some delays, in Habana in late August 1973, as guests of the Consejo Nacional de Cultura, we find lavish hospitality and dedicated, generous guides, Alfredo Rostgaard, Fremez (Jose Fresquet), and Felix Beltran. But there is no sign of the posters. They arrive, finally, late for the planned opening at the San Rafael Galleria and only just before the savage counter-revolution of Pinochet, September 11. This destroyed the institute where we had temporarily housed the posters, and would certainly have destroyed the posters, along with any "socialist" material such as joined the notorious fascist bonfires in those dread days.

For the first time Habaneros see the variety, strength, and ingenuity (and sometimes grotesque) responses U.S. artists had to the Viet Nam war. Furthermore: was this actually the first exhibition in Cuba of U.S. art, otherwise known only from magazines, and in the form "purified" of politics as so much art necessarily was in those days? Representing just about as many different artists as there were posters, the show offered a rich eclectic view of other possibilities. Not that Cuban poster art did not have its own dynamism and originality, far from it; but there was in the U.S. palette of styles a certain graphic abandon, an irreverence, a vulgarity and frivolity even, which the Cubans found refreshing.

I still struggled with Cuban Spanish, but it was with a mixture of delight and sorrow that I found I understood every word of Fidel's splendid hours-long commemorative speech on the 9/11 coup in Chile and the heroic death of Salvador Allende. As a foreigner, even if not of that favored brand which got greeted in the streets (and applauded) as a "tovarich," I found myself in the million-strong crowd attending the rally ushered forward so close to Fidel on his tribune, I

was afraid of being thought a security risk. Fidel seemed to have little security around him, despite the string of well-known assassination attempts against him.

My poster exhibition was held in the San Rafael Galleria, each item framed in wood. I remarked on how much work this was (we never did this at home); "Cubans are not afraid of work," I was told. Nor was I afraid of theft, such as happened to the exhibition several times in the U.S., and in Chile. So many posters were left over from the space in Habana that it was decided to take the excess to Santiago for an exhibition there. I went with Rostgaard, native of that city.

The San Rafael exhibition, opening late, was due to last longer than the Consejo de Cultura had planned for our stay. At the risk of causing a diplomatic incident –there is nothing worse than a guest overstaying his welcome– I explained to my hosts that while my compañera was ready to leave, I could not do so without taking the exhibition (two exhibitions) with me. Forgoing my faithfully attentive guides, who returned to their regular duties, I settled down by the swimming pool of the luxurious Habana Libre, to start my translation of Para Leer al Pato Donald by Ariel Dorfman and Armand Mattelart, who were then escaping from Chile for their lives. My translation of and introduction to this classic of Marxist cultural criticism, which went into many editions in the U.S. (under the title How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic) and other countries, has played an important part in my life. It even became an incident in U.S. censorship, when the U.S. Customs Dept detained it on grounds of probable infringement of Disney copyright.

One incident deriving from the hanging the Viet Nam posters exhibition sticks in my mind: expecting to include, against the advice of Felix Beltrán, one of my favorite posters, which I had put on the poster and cover of the catalog for the

Recorte de la revista Cuba (Clipping of the Cuba magazine)

◆ **AFICHE PROTESTA AFICHE PROTESTA AFICHE PROTESTA** ◆



El Consejo Nacional de Cultura inauguró recientemente en las galerías de Arte de La Habana y Santiago de Cuba, la exposición Afiches Norteamericanos de Protesta de la colección del profesor David Kunzle.

Esta colección muestra por una parte, el perfil más descarnado de los rejugos de la propaganda estadounidense para justificar la guerra de exterminio en Viet Nam y la contrapartida de los elementos más progresistas que satirizan la política de Nixon y el deterioro del imperialismo yanqui.

11. 1973.



David Kunzle



BILL BATES: *Sexual Zodiac*, 1969 / Offset

pués de haberle expresado a Rostgaard cuánto necesitaba, para futuras exhibiciones en Estados Unidos, toda la serie *Vietnam* y *Moncada*, de René Mederos, que me había paralizado tantas veces, y haber aceptado el hecho de que la serie, que había sido masivamente entregada a embajadas y dignatarios extranjeros, ya no estaba disponible y el día antes de mi partida, Rostgaard se apareció con un gran tesoro en papel: las dos codiciadas series de Mederos que han sido de gran utilidad dentro y fuera de Estados Unidos; especialmente en una exhibición individual de posters de Mederos en mi Universidad (actualmente UC Los Ángeles), cuando (en 1991) él creó un mural de 10 por 24 pies para una exhibición de arte sobre la guerra en Vietnam. Estoy seguro de que sigue siendo la única pieza de arte monumental creada por un cubano en Estados Unidos. Lo único que René aceptó por su trabajo fue un poco de dinero y materiales –pinceles y pintura. Yo creo que él simboliza la típica generosidad cubana, al igual que los artistas –Beltrán, Frémez, Rostgaard– quienes contribuyeron a la fundación de la espléndida colección de posters cubanos que podemos admirar en el Centro para el Estudio de Gráfica Política, donde me desempeñé como director. Cuba ha sido una parte importante de mi vida, y estoy feliz por estar colaborando con el mundo del arte del poster en Cuba.

UCLA, 9 de abril del 2011

Jardín secreto

Cuba! Gallery of Fine Art, Melbourne, Florida. 4 | 25 de Noviembre 2011
www.cubagalleryflorida.com



De la serie *Jardín Secreto*, *En los serenos dominios*, 2011 / Óleo sobre lienzo / 90 x 132 cm.

Alicia de la Campa Pak

www.delacampapak.com
delacampa@cubarte.cult.cu
 +535 271 5089

show in the U.S. The design was by Tomi Ungerer, by then already one of the best known caricaturists, illustrators and poster designers in the U.S. It showed, to the pop-art style command EAT, a powerful U.S. arm showing the Statue of Liberty down the throat of a hapless Vietnamese peasant, inevitably caricatured. “No lo pondría,” says Beltrán. Why? “Because it shows the Vietnamese as humiliated, passively suffering U.S. interference.” I realized that historically this was proving untrue, Ungerer’s idea was slanderous in its way, and that Beltrán was right not to want Cuba to appear to be condoning an insult to an ally and fellow-victim of U.S. imperialism. If the poster did go up, I hope it was with a cautionary label. It was an important lesson to me: a design that was funny, clever and aesthetically satisfying, and evidently made to ridicule U.S. policy, could malfunction politically in a non-U.S. context.

At the end of my stay there came a singular moment of triumph. Having expressed to Rostgaard how much I needed for future exhibition in the U.S. the extensive Vietnam and Moncada series by René Mederos, which had transfixed me from so many shop windows and office walls, and having reluctantly accepted the fact that the series, given out massively to embassies and foreign dignitaries, was simply no longer available, imagine my delight when lo! The day before my departure Rostgaard shows up carrying a huge pile of paper treasure, the two coveted Mederos series. These have served us well inside and outside the U.S., especially in a one-man show of Mederos poster art at my University (now UC Los Angeles), on which occasion (in 1991) he also did a 10 by 24 foot mural as a frontispiece of an exhibition of art from the Viet Nam war. It remains, I am sure, the only piece of monumental art by a Cuban from Cuba in the U.S. All René would accept in exchange for his work was some pocket money and materials –brushes and paints. He remains for me a symbol of typical Cuban generosity, like the artists –Beltrán, Fremez, Rostgaard– who with their gifts laid the foundation of the superb Cuban poster collection that we can boast of at the Center for the Study of Political Graphics, of which I am a director. Cuba has been an important part of my life, and I am happy to be collaborating again in the much-revived world of Cuban poster art. ■■■■■

UCLA, April 9, 2011



Retrato, 2010 / Acrílico sobre lienzo / 306 x 130 cm

MARIO GARCÍA PORTELA

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

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



CUERPOS EN MI ESPEJO
Laura Ruiz Montes

Quizás no sea un error mayúsculo pensar que las nociones que maneja Sally O'Reilly en su libro *El Cuerpo en el arte contemporáneo* en algún lugar están emparentadas con una idea que sobre la fotografía subsiste en ciertos países árabes. En aquellos, la fotografía aún continúa siendo comparada, por una mayoría, con la imagen reflejada en un espejo.*

* En torno a esta idea resulta aportador el texto de Silvia Naef "Psyché d'un monde moderne", aparecido en el dossier "La photo dans le monde arabe", de Qantara. *Magazine des cultures arabe et méditerranéenne*, publicado en octubre 2010 por el Institut du Monde Arabe en Paris.

En el libro de O'Reilly uno de los principios enarbolados es la consideración del cuerpo humano –desde un punto de vista social, cultural, emocional e intelectual– como una entidad que sobrepasa sus numerosos contextos, que los refleja y que en ellos es reflejada.

El propósito inicial trazado en la obra de Sally O'Reilly es el de estudiar las relaciones establecidas entre el arte contemporáneo y el cuerpo humano, a través de análisis de obras de artistas nacidos o radicados en diferentes países. La muestra de

obras (251 ilustraciones, de las cuales 202 son a todo color y que van de la pintura a la instalación, de la escultura al video o al *performance*) es reveladora de una preocupación en torno al cuerpo como continente que evidencia el lugar del individuo, las representaciones de tiempo y espacio, sus nociones de identidad y/o sus insistencias sobre las diferencias.

El estudio cubre el período desde los años 1990 hasta nuestros días, aunque en más de una ocasión hace giros absolutamente necesarios al pasado y sus imbricaciones. En una suerte de preámbulo, la crítica de arte, que regularmente colabora con *Art Monthly*, *Frieze* y *Time Out*, coincide en que el sujeto en cuestión, tratado de múltiples formas e imposible de desplazar de los predios del arte y de los espectadores, debe ser re-estudiado y re-valorado en su rol de generador de prácticas artísticas, en su fragilidad y su poderío como medio de expresión y por ello herramienta de investigaciones estéticas y sociológicas. No es de extrañar, entonces, que O'Reilly, en su introducción, recuerde los caminos que en ese sentido trazaron los trabajos feministas en los años 70 y que después pose sus reflectores sobre las pistas irónicas y neoconceptuales o cargadas de "formalismo heroico" que se desarrollaron posteriormente.

Interesante resulta el vuelo efectuado sobre obras con poéticas muy personales, el enriquecimiento que se teje entre unas y otras y la puerta abierta que esto ofrece al proclamar la propia autora que, de antemano, sabe que no podría dar cuenta del trabajo de muchos artistas y que las obras aparecidas lo que más tienen en común es el impacto del cuerpo humano sobre el mundo en general.

Según la analista, los artistas han sido seleccionados en razón del lazo entre ciertas obras –o su práctica artística en general– y los grandes temas abordados en los diferentes capítulos. Propone ejes de reflexión para dejar al lector el disfrute de explorarlos a la luz de más ejemplos que los examinados por ella. Se trata, más bien, de proporcionar posibles guías de lecturas.

Merita observación detallada, durante los seis capítulos que conforman el libro de marras, el convencimiento y demostración de que el límite entre el cuerpo humano y el mundo es profundamente cambiante y a menudo bastante difícil de identificar y/o definir. Ciertamente es que estas líneas de demarcación deben establecerse a partir de roles, relaciones y contextos sociales. De ahí que este ensayo dedique un análisis por géneros o medios empleados y explore, en cambio, las relaciones con los mitos, la tecnología,

la espiritualidad, la psicología, la historia... el cuerpo humano del artista, del sujeto o del espectador.

Los primeros capítulos se centran en las diferentes maneras en las que el cuerpo es expresado y percibido en su relación con el tiempo y el espacio, como eficaz herramienta de representación. Se resaltan los reposicionamientos radicales del cuerpo –de las (los) modelos y también los del artista y espectadores– de manera tal que lo expuesto abandona su estatismo para tornarse activo y convertirse en eje de cambio y autoridad.

Interesante resulta en este apartado: la serie de fotografías de Melanie Manchot con desnudos de su madre, que cuestiona poderosamente al desnudo ideal e invade el espacio privado a partir de las teorías de la creadora sobre "el disgusto", siempre posibles de ser traducidas no solo como molestia sino también como *shock*. El estudio de la obra políticamente incorrecta de Úrsula Martínez y sus efectos teatrales, en especial *Hanky Panky*, el *strip-tease* que recorrió el mundo gracias a Internet y que ha cuidado mucho de no reproducir en clubes de *strip-tease* ni delante de un público masculino en su totalidad, tiene también un sitio en estas páginas. Las *Series etnográficas* de Pushpamala N. y Clare Arni, rompen en pedazos los mitos

sobre la etnicidad y develan procesos de discriminación y colonización sobre individuos que durante mucho tiempo han sido exiliados, descartados o valorados solamente a partir del discurso occidental.

Mirada aparte merecen también el análisis de la obra fantástico-realista de A. Goicolea, fotógrafo cubanoamericano cuyas muchas posibilidades a partir de la duplicación numérica y las diferentes expresiones propias de púberes crean una atmósfera cuando menos bastante inquietante, y los impactantes ejercicios performáticos de la yugoslava Marina Abramovic. Sus pasos por el MoMA la han hecho conocer mientras se inflinge sufrimientos e implica su cuerpo en rituales que estremecen el potencial físico y mental, yendo de la flagelación hasta la pérdida de la conciencia para documentar varias protestas. Otro llamado es hecho sobre la guatemalteca Reina José Galindo, cuyos pies bañados en sangre y su propio cuerpo sometido a duras pruebas traen la metáfora más que evidente de la violencia política. En esta sección, se hecha de menos la presencia de una zona de la obra de Teresa Margolles, denunciadora también, en muchas ocasiones a partir de una práctica minimal y arrasadora, de intimidaciones, agresiones y códigos de horror en escenarios latinoamericanos.

El denominador común de los capítulos siguientes son los múltiples travestismos que denotan el impacto que los factores sociales, psicológicos, culturales y políticos tienen sobre las experiencias del cuerpo. Son analizados los modos en que los artistas se acercan a la problemática sociopolítica, las individualidades, las multiplicidades y las diferencias notables dentro de ciertos grupos. O'Reilly trae hasta sus páginas aquellas conclusiones de Judith Butler que sostienen que el género es un *performance* que jamás se detiene. Lúcida es la reconstrucción de O'Reilly de los discursos feministas de los 70 y su objetivo explícito de acabar con ideas totalizadoras sobre raza y género.

A Time to Love, obra del fotógrafo y activista cultural Sunil Gupta aparece como ejercicio simbólico de una fragmentación donde hay una multitud de aristas que jamás revela y que alcanzan significado solo en fragmentos de cuerpos y esquinas dolientes que evocan lo que O'Reilly llama "un modo de vida clandestino". *A Time to Love* es continuidad de otras series, que no aparecen en este libro, como *Ecstatic Antibodies: Resisting the AIDS Mythology*, de 1990 y su casi autobiográfica *Pictures from Here* (2003) y es, a la vez, el puente que da paso en 2008 a *Wish You Were Here: memories of a Gay Life* y que muestran la integralidad y coherencia de este artista.

El análisis del cuerpo en estrecho contacto e interactuando con los resortes socioculturales e históricos se encuentra en la imagen de la representación de Coco

Fusco y Guillermo Gómez-Peña.

La obra personal de Fusco podría haber sido elegida para demostrar las diferentes tesis de los análisis que figuran bajo el título "Diferencia y solidaridad". *Rights of Passage*, diseñada para la Bienal de Johannesburgo o *El último deseo*, para la Galería Tejadillo, en Cuba, ambas de 1997, hubieran podido ilustrar estos senderos. No obstante, O'Reilly eligió *Two undiscovered Amerindians visit Madrid*, realizada en colaboración con Gómez-Peña (cuya obra personal sí aparece aquí representada). Probablemente el peso de las celebraciones por el 500 aniversario del "descubrimiento" de América haya tenido relevancia en la elección, por demás atinada. O quizás la importancia está dada justamente por el compartimiento de labores de Fusco con Gómez-Peña, ese legendario artista del *performance* y el alcance social del ejercicio en sí. Ojalá una posterior edición ampliada tengan tiempo de recoger, junto a este ensayo que aquí aparece, el proyecto de Fusco alrededor de mujeres interrogadoras de guerras.

Los arquetipos, los estereotipos políticos, se muestran en fuerte evidencia en la obra del camerunés Samuel Fosso que anteriormente tan profundo homenaje había rendido a grandes figuras africanas en su entrañable *African Spirit*. Las imágenes que selecciona O'Reilly conforman el universo ya pasado al color del artista que en un principio estuvo definido solo por el blanco y negro. Dentro de este mismo acápite –por llamarle de alguna manera– queda inscrita también la obra de Santiago

Sierra: "Estudio económico de la piel de los caraqueños", de 2006, en la cual a partir de fotografías de la piel de personas que declararon tener, indistintamente, mil dólares, un millón o cero, y estableciendo a partir de ahí diferentes tonos en escala de grises, son alcanzadas tonalidades negras y blancas en un contexto geopolítico radical, revelando algunos de los posibles roles sociales del artista.

Las obras agrupadas bajo el título "Naturaleza, mito, tecnología" recorren un camino donde a ratos se muestran las capacidades oníricas del cuerpo que se mezclan con numerosas creencias. Ejemplo de esto es la obra "Más fuerte nos protegen mejor" de Marta María Pérez, que O'Reilly interpreta como una llamada a una mayor espiritualidad en la vida cotidiana a través de la realización de ciertos rituales.

En otro momento, la vertiente se inclina hacia derroteros como los de la obra de Marta de Menezes, la portuguesa que se ha dado al quehacer en el campo de la biotecnología. Se muestra la representación cerebral de un historiador del arte en el momento de contemplación de una pintura del Renacimiento. Las relaciones entre arte y biología han estado presentes en otras ocasiones en la obra de esta artista. Recordemos *Nucleart* (no presente en este ensayo), donde la creadora muestra fibras de ADN filmadas en movimiento, regalando una relación muy peculiar entre objeto y espectadores.

El bio-arte, joven aún, continúa emergiendo, polémico. Dentro de él, como

dentro de los dominios del arte transgénico, la telepresencia, etc., aparece señalada aquí la obra "Génesis", de Eduardo Kac, donde un pasaje de la Biblia es traducido en una secuencia de ADN. No olvidemos que dos años antes de esta obra, ya Kac, en directo, en una emisión de un canal de la televisión brasileña, se había implantado en una pierna un microcircuito con la intención de inscribir su cuerpo y su identidad en una supuesta base de datos de identificación de animales. Claro está que este "pasaje bíblico" de Kac es punto menos que insuperable en el sentido tecnológico pero en lo que a movimientos interiores y sociológicos se refiere, de alguna manera podría recordar las polémicas "relecturas católicas" de León Ferrari, ausente también en este libro.

El mundo de la irracionalidad, los cuerpos monstruosos, las historias de criaturas mitad humanas y mitad animales, los seres humanos petrificados buscando una belleza o la simbolización profunda de las figuras grotescas, también tienen su sitio en el estudio de las esculturas hiperrealistas, fascinantes y controversiales de la admirada Patricia Piccinini donde los poderes sociales, la comunicación y la condición humana alcanzan un grado artístico muy elevado, y en las obras de los hermanos Jake y Dinos Chapman, iconoclastas, continuadores de lo grotesco. Los hermanos Chapman, creadores de obras en plástico y fibra de vidrio inscriben la trayectoria de lo creado en situaciones de torturas y pornografía, explorando los universos del

dolor y el placer, en ocasiones mezclados.

La utilización del *ketchup* y el chocolate, como símbolos del consumo adictivo, usados para simular sangre y materias fecales son vinculadas a las figuras de Papá Noel y otros personajes en la obra de Paul Mc Carthy quien les ubica en actos nada inocentes ni festivos sino, por el contrario, bastante perversos.

En ese capítulo centrado en “los cuerpos monstruosos” es mostrada y analizada la obra “A perfect Day”, de Mauricio Cattelan donde también en un acercamiento iconoclasta aparece un galerista crucificado contra el muro, “clavado” con *scotch-tape*, en evidente acto de inversión de roles. Es significativo –y no en balde– que sea esta, justamente, la imagen que diseña la cubierta del libro de O’Reilly.

Una última parcelación tiende a la observación del cuerpo en tanto agente actuante y productor de sensaciones y emociones, en interacción con el medio. Son estudiados los modos de comunicación y difusión manejados por los artistas para lograr relaciones de doble sentido entre la obra de arte y su contexto, entre el creador y el público. La empatía ligada al orden fisiológico y puesta en función de lograr una incidencia sobre el público, los *performances* unidos a experiencias colectivas, la complicidad, el acercamiento a los gestos teatrales, son ejemplificados en la obra de Lázaro Saavedra.

Cierra los bloques de análisis la mirada de O’Reilly a las reacciones inducidas en los espectadores. Fija la aten-

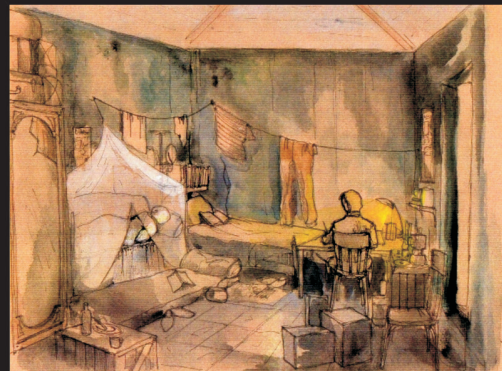
ción sobre los *performances* participativos donde el centro son las provocaciones de los artistas para lograr una vía de doble sentido en la que creador y espectador transiten a fin de desmoronar los presupuestos de un público impasible, cargando ambos con el peso de las ambigüedades y las relecturas de experiencias intelectuales y sensoriales.

Las conclusiones esgrimidas en *El Cuerpo en el arte contemporáneo*, de Sally O’Reilly podrían adivinarse desde los inicios del libro. No obstante, no es trivial ni barato que la estudiosa las vuelva a documentar en las páginas finales. Su estudio prueba que todas las maneras de empleo del cuerpo en el arte pueden funcionar –y funcionan– y tienen una poderosa resonancia que da fe de una incidencia comparable a lo que esta crítica reconoce como “experiencia vivida”. Todos sabemos, sin lugar a dudas, de qué está hablando. Habremos de coincidir en que si bien no es posible (ni creo que interese mucho) trazar un exacto mapa lineal, cronológico, de las representaciones del cuerpo desde los orígenes hasta nuestros días, sí está claro y conscientemente demostrado por O’Reilly, que siempre hemos estado –y estaremos– directamente implicados en todos los eventuales esbozos y símbolos de esos cuerpos que aún no siendo los nuestros, también lo son. ■■■■■

Sally O’Reilly: *Le Corps dans l’art contemporain*, Thames & Hudson, Colección *L’univers de L’art*, Paris, 2010. [En la edición original. *The Body in Contemporary Art*, Thames & Hudson, Paris, 2009.]



Saludo en Gris. Mixta sobre cartulina / 0.70 x 0.45 cm



Boceto para el filme “Hasta la Victoria siempre”



El sueño de lo posible. Mixta sobre tela / 0.60 x 0.50 cm

ARTONE
+537 209 5136
+535 264 6650
ONELIO LARRALDE
Art Director / Pintor
www.oneliolarralde.com
oneliolarralde@yahoo.es

Maybe it's not such a big mistake to think that the notions Sally O'Reilly addresses in her book *The Body in Contemporary Art* are somehow linked to the idea that photography barely survives in certain Arab countries. In them, photography is still compared, by the majority, to the image reflected on a mirror.¹ One of the principles upheld in O'Reilly's book is considering the human body –from the social, cultural, emotional and intellectual point of view– an entity that surpasses its numerous contexts, that reflects them and are reflected on them.

Sally O'Reilly's work initially sought to study the relations between contemporary art and the human body by analyzing works by artists born or living in different countries. The collection of materials (251 illustrations, of which 202 are in full color and that go from painting to installation, from sculpture to video or performance) reveals a concern over the body as a continent that shows the place of the subject, representations of time and space, her notions concerning identity and/or her recurrent concern over differences.

¹ Regarding this idea, Silvia Naef's text "Psyché d'un monde moderne" is quite enlightening; it is included in the dossier "La photo dans le monde arabe" by Qantara. *Magazine des cultures arabe et méditerranéenne*, published October 2010 by the Institut du Monde Arabe in Paris.

The study covers the period from the 1990s to our days, although more than once it is forced to go back to earlier times and the imbrications of the past. Like some sort of preamble, the art critic, who collaborates with *Art Monthly*, *Frieze* and *Time Out*, agrees that the subject in question, treated in multiple ways and impossible to be removed from the world of art and viewers, must be re-studied and re-valued in its role of generator of artistic practices, in its fragility and power as means of expression and hence a tool for aesthetic and sociological research. It's no wonder then O'Reilly recalls in her introduction the roads that in that sense were drawn by feminist works from the 1970s and turns the spotlight on ironic and neo-conceptual clues or those loaded with the "heroic formalism" that developed later.

It's interesting how she reviews works boasting very personal poetics, the enriching bond interweaved between one and other and the door she opens as she admits beforehand that she wouldn't be able to take up the work of lots of artists and that the most common element shared by the pieces in the book is the impact of the human body on the world in general. According to the analyst, artists were selected taking into account the points in common of certain works –or their artistic practice in general– and the

broad topics addressed in the different chapters. She puts forward lines for reflection so that readers have the joy to explore them in the light of other examples that she didn't analyzed. It's rather about providing possible reading guides.

It's worth noticing, along the six chapters making up the book, the firm belief and proof provided that the limit between the human body and the world is highly changeable and often pretty hard to identify and/or define. Truth is that these demarcation lines must be established taking into account roles, relations and social contexts. That is why the essay disregards analysis by gender or employed means, exploring instead relations with myths, technology, spirituality, psychology, history...the human body of the artist, the subject or the viewer.

The first chapters focus on the different ways the body is expressed and perceived in relation to time and space as an efficient representation tool. The radical repositioning of the body –of models, as well artists and viewers– is highlighted in a way that the exposed elements abandon their immobility becoming active and the axis of change and authority.

Interesting in this section is the series of Melanie Manchot's photos of nudes of her mother, which powerfully question the ideal nude and

invades the private space through the creator's theories about "upset" that can always be translated not only as discomfort or *shock* [sic]. The study of Ursula Martinez' politically incorrect work and its theatrical effects, especially *Hanky Panky, the strip-tease* that toured the world thanks to the Internet and which she was careful enough not to reproduce it in strip-tease clubs or before a fully male audience, have also found a place in these pages. *Ethnographic Series* by Pushpamala N. and Clare Arni, shatters myths about ethnicity and unveils discrimination and colonization processes on individuals who have been exiled, cast aside, or judged based on western patterns for a long time.

Worth noting are also the analysis of the fantastic-realistic work of A. Goicolea, a Cuban-American photographer whose many possibilities from numeric duplication and the different expressions typical of adolescents create an atmosphere at least very disturbing; and the distressing performance by Yugoslavian Marina Abramovic. Her periods in the MoMA have made her known as she inflicts pain and involves her body in rituals that shake the physical and mental potential, going from flagellation to the loss of conscience with the purpose of documenting protests. Guatemalan Reina Jose Galindo is also brought to the lime-

light, with her feet covered in her own blood after submitting herself to hard tests bring out the most evident metaphor of political violence. In this section, we miss the presence of one part of Teresa Margolles' work, who also denounces, frequently through minimal and overwhelming practices, intimidations, aggressions and codes of horror in Latin American scenarios.

The common element in the following chapters is the multiple travestisms that show the impact of social, psychological, cultural and political factors on the experiences of the body. O'Reilly analyses the way artists tackle social political problems, particularities, multiplicities and remarkable differences within certain groups. She brings to her pages Judith Butler's conclusions endorsing that gender is a never-ending performance. O'Reilly's reconstruction of feminist discourses of the 1970s and her explicit goal of finishing with totalizing ideas on race and gender is quite lucid.

A Time to Love by photographer and cultural activist Sunil Gupta appears as a symbolic exercise of a fragmentation in which there is a multitude of artists whose identities are never revealed and find their meaning just in pieces of bodies and hurting corners that evoke what O'Reilly has called "a secret way of life". *A Time to Love* is the continuity of other se-

ries that are not included in this book, such as *Ecstatic Antibodies: Resisting the AIDS Mythology*, 1990, and *Pictures from Here* (2003), almost an autobiographic work and, at the same time, the bridge that leads to *Wish You Were Here: memories of a Gay Life*, 2008, and that shows the integrality and coherence of this artist.

The analysis of the body in close contact and interaction with sociocultural and historical strings can be found in the image of the representation of Coco Fusco and Guillermo Gomez-Peña.

Fusco's personal work could have been chosen to demonstrate the different theses of the analysis under the title "Difference and solidarity". *Rights of Passage* designed for the Johannesburg Biennial or *The Last Wish* for the Tejadillo Gallery, in Cuba, both in 1997, could be good examples. Nevertheless, O'Reilly selected *Two undiscovered Amerindians visit Madrid*, made jointly with Gomez-Peña (whose personal work is represented here). The celebrations for the 500th anniversary of the "discovery" of the Americas might have influenced her choice, very wise certainly. Or perhaps the importance just lies in Fusco's sharing of his work with Gomez-Peña, who is a legendary artist in the performance field, and the social scope of the exercise as such. I hope a future extended edition of the essays includes, along with this one,

Fusco's project around women war interrogators.

Archetypes, political stereotypes have a strong presence in the work of Cameroonian Samuel Fosso who had previously paid a heartfelt homage to great African figures in his prized *African Spirit*. The images selected by O'Reilly make up the universe now in color of the artist who, at the beginning, was defined just by black and white. In the same section –to call it somehow– falls the work of Santiago Sierra: "Economical study of the skin of Caracans", 2006, in which from pictures of people's skins who said to have, without distinction, a thousand dollars, a million or zero, different tones in the scale of grays were established, and black and white shades were reached in a radical geopolitical context, thus revealing some of the possible social roles of the artist.

The works grouped under the title "Nature, myth, technology" take a course that shows at times the body's oneiric capabilities mixed with several believes. An example is *Más fuerte nos protegen mejor* by Marta Maria Perez that O'Reilly interprets as a call to greater spirituality in life through the performance of certain rituals.

Further down, the book goes into the work of artists like Marta de Menezes, the Portuguese woman who has centered her art in the biotechnological field. It shows the

brain representation of an art historian as he contemplates a Renaissance painting. The bonds between art and biology have been featured by the artist in some other of her works. Let's recall *Nucleart* (not included in this essay), in which the creator displays DNA fibers filmed in motion, showing a very peculiar relation between the object and the viewers.

Bio-arte, still young, continues to emerge, polemical. Within it, like inside the realms of transgenic art, telepresence, etc, it makes reference to *Genesis* by Eduardo Kac, where a passage from the Bible is translated along a DNA sequence. Let's keep in mind that two years before producing this work, Kac had had an implant –in a procedure broadcasted live on Brazilian television– of a microchip so that his body were registered in a data base for animal identification. Of course Kac's "Biblical passage" is well-nigh unbeatable in the technological sense but regarding inner and sociological movements, in a certain way it could remind us of Leon Ferrari's, absent as well in this book, "catholic rereading" polemics.

The world of irrationality, monstrous bodies, histories of half-human half-animal creatures, petrified human beings looking for beauty or the deep symbolization of grotesque figures have also a place in the study of hyperrealist, fascinating and controversial

sculptures by much-admired Patricia Piccinini where social powers, communication and human condition reach high artistic value, and the works of brothers Jake and Dinos Chapman, iconoclasts, perpetrators of grotesque. The Chapman brothers, creators of plastic and fiberglass works mark the history of what has been created under situations of tortures and pornography, exploring the universes of pain and pleasure, sometimes mixed.

The use of ketchup and chocolate as symbols of addictive consumption used to simulate blood and fecal materials are linked to Santa Claus figures and other characters from Paul Mc Carthy's work who sets them in acts that are neither innocent nor festive at all, on the contrary, they are quite wicked.

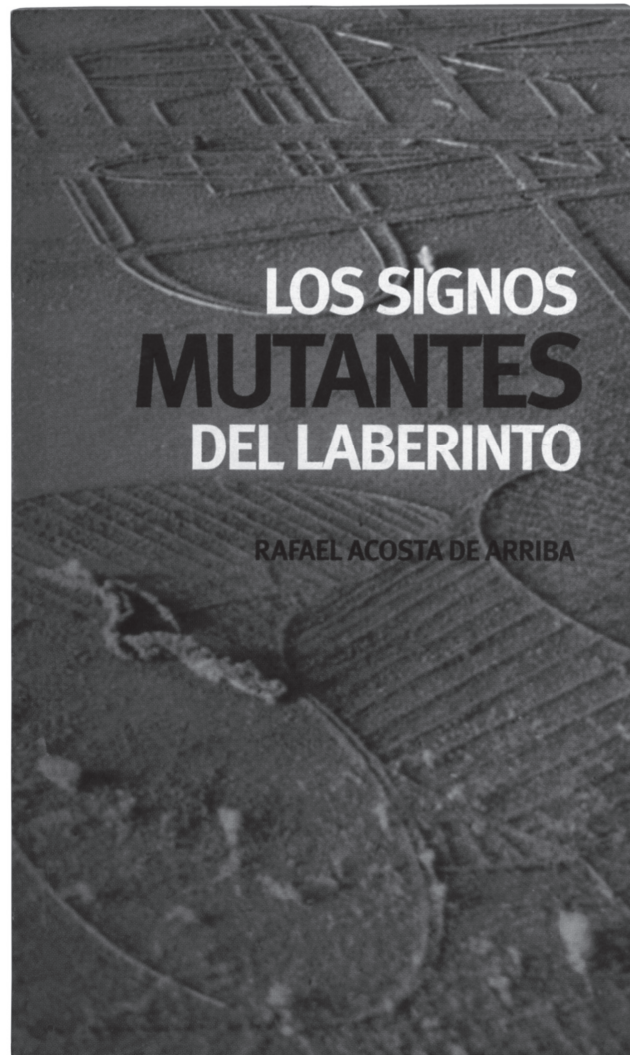
In this chapter centered on "monstrous bodies" the author shows and analyzes *A perfect Day* by Mauricio Catelan, which shows, also in an iconoclast approach, a gallery owner crucified up against a wall, "nailed" with scotch tape in an open act of change of role. Interesting—no wonder— that precisely this was the image chosen for the cover of O'Reilly's book.

The last section leans towards the observation of the body as an acting agent, producer of sensations and emotions, in interaction with the environment. The author studies the means of communication and spreading handled by the artists to achieve double meaning relations between the work of art and its context, between the creator and the public. The empathy linked to physiological order and used to produce

an impact on the audience, the performances related to collective experiences, complicity, a look to theatrical gestures, are exemplified in Lazaro Saavedra's work.

The analysis sections are rounded up with O'Reilly's viewpoints on the reactions induced in the viewers. She sets her eyes on participative performances centered on provocations by the artists to create a two-way street that the creator and the viewer can take in order to break down assumptions of an impassive public, carrying on their shoulders the burden of ambiguities and re-readings of intellectual and sensorial experiences.

One could have guessed Sally O'Reilly's conclusions in *The Body in Contemporary Art* by since the beginning of the book. Nonetheless, the fact that the author documents them once again in the last pages is neither trivial nor cheap. Her study proves that all the different ways in which the body is used in art can work—and do work—and have a powerful impact, provide evidence of an effect that can be compared to what this critic calls "lived experience." We all certainly know what she is talking about. We should agree in that though it's impossible (not that it is in our interest) to draw an exact lineal, chronological map of the representations of the body from the origins to the present, it is quite clear and explicitly demonstrated by O'Reilly, that we have always been—and will always be—directly involved in all the eventual sketches and symbols of those bodies that even when they are not our own, they too are.



EL ENSAYO COMO ENVÉS DE LA POESÍA

Norberto Codina

*A Rufo Caballero, que reivindicaba
la emoción crítica*

Marcel Duchamp se pasea entre nosotros. Levanten la vista y podrán reconocerlo en “la duda en sí misma, la duda en todo” del mundo que nos rodea, y en la obra de las nuevas promociones de artistas plásticos. El llamado “padre del arte conceptual” puede encontrar lecturas actuales en jóvenes creadores de una isla caribeña, en exposiciones “amarrado a la pata de la mesa” del artista emergente, tanto en Pinar del Río o en Madrid, en los cuales como vaticinó Octavio Paz, se renueva la impronta de ese emblema de la vanguardia del pasado siglo. Y esto da fe del interés actual que sigue despertando en un título como el que comentamos, todo lo concerniente a los imprescindibles del arte universal.

Los signos mutantes del laberinto, de Rafael Acosta de Arriba, es el primer libro publicado en Cuba sobre Octavio Paz en las últimas décadas, no recuerdo otro anterior. El volumen es un análisis exhaustivo de la crítica de arte que desarrollara el poeta mexicano quien, al decir del autor, dio espacio privilegiado en su vasta obra ensayística a algunos debates cardinales sobre el arte de su tiempo, en particular entre los años 40 y finales del siglo xx.

Las pasiones que siempre acompañaron y formaron a Rafael como el ajedrez, la matemática y la historia, son las claves a la hora de leer y ejercer la crítica y el ensayo, lo cual en una ocasión anterior apunté sobre su poesía.

Una zona de su quehacer está en la preferencia por su admirado Octavio Paz. Por ello este volumen le es tan

caro a Rafael, pues allí se funden sus vocaciones por las artes plásticas, el ensayo y la poesía, en torno al pensamiento y la escritura del gran intelectual, donde toma cuerpo en las páginas comentadas esa relación del autor con Paz, justo en lo poético y ensayístico, lo singular y necesario del libro, su importancia en el panorama editorial cubano, y que se inserta por derecho propio en el ámbito iberoamericano. Y si de Paz se trata, lo que comenta y celebra el ensayista sobre la crítica de arte del mexicano –diferencias incluidas–, es la piedra angular para la suya propia: “En el centro de su poética hay un hombre enfrentándose a su temporalidad, enfrentando la historia”.

El autor de *El laberinto de la soledad* es una fuente constante, tanto como objeto de estudio, influencia manifiesta en su magisterio o simple referente en el aparato crítico. Como obra de madurez de este largo e intenso proceso de conocimiento, Rafael obtuvo su segundo doctorado en ciencias (el primero lo había alcanzado hace más de una década como historiador de la vida y obra de Carlos Manuel de Céspedes), con su profundo abordaje sobre la crítica de arte del Premio Nobel, *Los signos mutantes del laberinto*, texto acucioso y lúcido que mereció los elogios de un prestigioso y nutrido tribunal presidido por Roberto Fernández Retamar.

En cada uno de los apartados en que se organiza se va iluminando el resultado de una investigación sobre la obra paciana, de más de veinte años. Sus capítulos sobre el surrealismo, donde registra-

mos el sugerente panorama latinoamericano que dejara esa impronta, y Duchamp, con sus claves renovadoras “y el esfuerzo desconstructor” que Paz hace de ellas, son en mi opinión de los más atractivos del libro, y explican tanto el proceso formativo como la proyección contemporánea de estos códigos críticos.

El riguroso ensayista que es Luis Álvarez, nos anuncia desde el inicio de su prólogo, la importancia de este libro y su objeto de estudio: “Enfrentar el legado de Octavio Paz entrañará siempre un apasionante desafío para el intelectual latinoamericano. Su hondura abisal y su espléndida energía expresiva no son menores en la prosa que en la poesía de ese mexicano universal. De aquí que los estudios sobre arte y cultura de nuestro continente hayan contraído una deuda insondable con el autor de *El arco y la lira*”. Como bien nos recuerda Rafael, una quinta parte de la copiosa obra ensayística y crítica del creador estudiado aborda las artes mexicanas y universales, y ese amplio y vigoroso discurso académico y literario apenas ha sido tratado por la numerosa bibliografía pasiva dedicada a su obra.

La profesora y ensayista María de los Ángeles Pereira evalúa con justeza la importancia de este libro más allá de nuestras fronteras, al reconocer su aporte novedoso en el ámbito internacional: “Al escoger como eje temático la ensayística de Octavio Paz dedicada a la crítica de arte, Acosta ilumina con rigor analítico la zona probablemente menos explorada de la vasta obra de quien es, sin lugar a dudas, uno de los autores de

habla hispana más (re)visitados por los estudiosos de la literatura y el arte latinoamericanos. De modo que este es un libro de inapreciable valor, especialmente para filólogos, historiadores del arte, escritores, artistas, y para humanistas en general interesados en examinar y aquilatar la monumental aportación de un pensador que –anclado en su condición de latinoamericano– realizó una invaluable contribución a la cultura hispánica, desde el justo reconocimiento de su orgánica pertenencia a la cultura occidental”.

Con razón la crítica de arte de Octavio Paz desarrolló una serie de referentes y de ideas que toman como contexto natural lo más dinámico de la experiencia intelectual y artística del siglo xx. Sus provocaciones al lector potencial, para nada complacientes, acompañadas no obstante de un lenguaje fluido sin falsos rebuscamientos, se dirigió en toda su obra, y en lo que nos ocupa, las artes visuales, a establecer vasos comunicantes entre sus reflexiones y los referentes imprescindibles de la cultura universal.

Lo temporal y la Historia acompañan también desde la crítica, las vanguardias, los contextos, toda esa retroalimentación que confluye en la visión que el estudioso y poeta avisado toma de su modelo literario, y que se emparenta en la hechura poética, más allá del descubrimiento que implican el riesgo y sus desafíos.

La lectura polisémica, caldo de cultivo de cualquier ejercicio literario, es el campo en el que acontecen todas las confrontaciones temporales: o las

coincidencias que fluyen de forma permanente para reconocernos en medio del caos. Alguien consideró alguna vez la condición del poeta como el “maestro del eco”, dando por hecho que nadie llega nunca al sonido originario, aunque tenga el oído muy fino para captar los ecos que se multiplican, y los ojos alertas –“los privilegios de la vista”, lo llamaba Paz– para preservar las huellas de un tiempo y un mundo –“reservorio de polvo”– como indicios del que todavía debe pronunciarse, encontrando en el ensayo un estadio singular del ejercicio poético.

En relación con los poetas críticos, uno de los ejemplos más universales es Baudelaire, que fue muy claro al definir al poeta “como el maestro de la memoria”, depositario y continuador de la tradición y su reescritura. En esto de los poetas críticos, en el capítulo cubano, recordemos a José Martí, al mexicano lo sentimos más cerca del conceptual Vitier que del metafórico Lezama. Leyendo los textos de Barthes resultan diversas las variantes de la crítica como ejercicio teórico tanto en lo racional como en lo espiritual, hasta convertirse en realidad en el ejercicio práctico. El crítico mismo crea lo que imagina, define, describe, dándole cuerpo e intensidad en sus palabras. Esa definición en la evidencia del crítico, pensemos en ese poeta-crítico ya mencionado, tiene en las lecturas de Acosta, en su traducción del ensayo paciano, como un lector que distingue su peculiar modo, la piedra angular de sus estudios.

Rufo Caballero, quien ejerciera como intelectual una dinámica legítima y abarcadora, desde el video clip a la cá-

tedra, desde el ensayo hasta la crónica o la novela, fue un cómplice declarado de la génesis de este libro:

El texto de Rafael compone un puente entre los monográficos y los ensayos más abarcadores, en tanto el análisis estricto, competente, de Paz, abre las meditaciones a la naturaleza misma de la crítica de arte, con lo cual el ensayo alcanza una actualidad máxima. En su erudito estudio, que rebasa con creces la mera arqueología –aunque dimensionar a Paz ya hubiera sido suficientemente aportador–, Acosta se pronuncia a favor de la “crítica poética de arte”, y señala, entre los exponentes mayores de esa gran posibilidad, a Baudelaire, José Martí, Lezama Lima o Luis Cardoza y Aragón. Yo añadiría a Oscar Wilde y a Alejo Carpentier. Lo cierto es que el académico, a Dios gracias, se pronuncia a favor de “la belleza del lenguaje, apoyado en la inspiración poética de las imágenes.

No son muchos los escritores que, con lo que escriben, nos llevan a pensar ineludiblemente en la cultura entera. Tal es el balance que nos brinda este volumen, teniendo en la prosa del gran ensayista el envés del poeta paradigmático, compuestas ambas en la literatura y entrenadas en la literatura, pues como diría el propio Barthes, es la expresión de “una escritura cuya función ya no es solo comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje”.

El autor prioriza la dinámica de los procesos culturales, o socioculturales, sin perder de vista las pequeñas historias e influencias que los conforman.

Ese eterno iconoclasta de los tejidos sociales y culturales latinoamericanos que fue Carlos Monsiváis, deja el legado de la vertiente “impresionista”, que al contraponerse a la crítica más “cartesiana” de su ilustre compatriota, nos complementa la visión en el panorama mexicano. Decía Monsiváis:

Ante los cuadros que me absorben, siempre combino la respuesta instantánea (el registro corpóreo y anímico del gusto) con las evocaciones literarias y visuales. Ante cada cuadro combino reacciones inmediatas con la evocación de fragmentos de poemas, de nombres de escritores y pintores, de vivencias personales o culturales, de ideas por desarrollar o de ideas por desechar, de obras antagónicas o colindantes, de polémicas íntimas sobre preferencias y rechazos.

En correlato a lo anterior, está lo que escribió (a Rafael), Rufo Caballero, el más entusiasta de sus lectores, y así también queremos recordar al amigo:

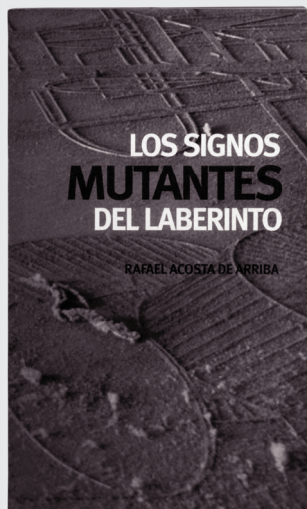
[...] levantas tu propia teoría sobre la actividad crítico-artística, desde pilares humanísticos que se resuelven en el sintagma de Cintio (Vitier): el poder de la emoción crítica. Parece un estudio sobre la crítica de Octavio Paz, pero es un ensayo sobre las consideraciones de Acosta sobre la crítica de arte, su sentido, su cometido, sus lenguajes, sus funciones, sus fases. ■■■■■

Los signos mutantes del laberinto, de Rafael Acosta de Arriba, Instituto de Investigación Cultural “Juan Marinello”, La Habana, 2010.

ESSAY AS UNDERSIDE OF POETRY

Norberto Codina

*To Rufo Caballero, who
vindicated critical emotion*



Marcel Duchamp walks among us. Rise your sight and you'll be able to recognize him in "the doubt itself, the doubt in everything" related to the world around us, and works created by new generations of artists. The so called "father of conceptual art" can find up-to-date readings among young creators in the Caribbean island, in "tied up to the leg of the table" exhibitions by emerging artists, in Pinar del Rio or Madrid, in which as predicted by Octavio Paz, the stamp of that last-century avant-gardism's emblem is renewed. And that proves the current interest raised by everything related to universal art essential elements, on a title such the one we're commenting on.

Los signos mutantes del laberinto (*The Mutant Signs of the Maze*), by Rafael Acosta de Arriba, is the first book published in Cuba on Octavio Paz, and I don't remember a previous one. The volume is an exhaustive analysis of art review developed by the Mexican poet who, as the author said, dedicated privileged space in his vast essays to some cardinal debates on the art of that time, particularly between the 1940s and the late 20th century.

The passions that always accompanied and educated Rafael such as chess, mathematics and history, are the keys when it comes to reading and practicing art review and essay, just as I previously

noted on his poetic style.

Octavio Paz prefers a specific area of his work. That's why Rafael cares so much about this volume, as it merges his vocation for fine arts, essay and poetry, in terms of this outstanding intellectual's thinking and writings; so the relation between the author and Paz is shaped in these pages, regarding to poetic and essay elements, singular and necessary, the importance for Cuban editorial scene, and it gains its position in the Latin American sphere. As for Paz, what's commented and celebrated by the essayist on Mexican art review –differences included–, is the cornerstone for his own: "In the core of his poetic art, there's a man facing his temporality, facing history."

The author of *El laberinto de la soledad* is an endless source, as object of study, influence expressed on his career or simple benchmark for critics. As a result of this intense knowledge process, Rafael obtained his second PhD in Sciences (he had gotten the first one a decade ago as historian of Carlos Manuel de Cespedes' life and work), with his profound approach to the art review of Nobel Prize, *Los signos mutantes del laberinto*, lucid text that was praised by a prestigious examining board, with Roberto Fernandez Retamar taking the lead.

Each of its sections highlights the result of a research on the Paciana work, with more than twenty years. In my opinion, its chapters on surrealism, in which we recognize the suggestive Latin American scene left by that stamp, as well as Duchamp, with his renewing

keys "and the deconstructing effort" made by Paz, are the most attractive elements of the book and explain the formative process as well as the contemporary projection of these critical codes.

Rigorous essayist Luis Alvarez, announces at the beginning of his prologue, the importance of this book and its subject of study: "Facing the legacy of Octavio Paz will always entail a fascinating challenge for Latin American intellectuals. His abyssal approach and splendid expressive energy are as strong in the prose as in the poetry written by this universal Mexican artist. That's the reason why studies on Latin American art and culture have contracted an unfathomable debt with the author of *El arco y la lira*. Just as Rafael notes, a fifth of the creator's plentiful essayist and critic work deals with Mexican and universal arts, and that vast and vigorous academic and literary speech has been barely tackled by the numerous passive bibliography dedicated to his work.

Professor and essayist Maria de los Angeles Pereira fairly evaluates the importance of this book beyond our borders, upon recognizing its novel contribution to the international sphere: "When selecting Octavio Paz's essays on art review as theme axis, Acosta sheds light with analytical rigor on the probably less explored zone in the vast work of an artist who undoubtedly is one of the most revisited Spanish authors by people studying Latin American literature and art. So this is an invaluable book, especially for philologists, art historians, writers, artists,

and humanists interested in examining and assessing the monumental contribution made by a thinker who –from his Latin American condition– played a leading role for Latin American culture, taking into account the fair recognition of his relation with Western culture.”

That’s the reason why Octavio Paz’s art review developed a series of referents and ideas that take as natural context the most dynamic elements of intellectual and artistic experience from the 20th century. His provocations to potential readers, not indulgent at all, but accompanied by fluid language without false searches, was aimed at establishing communicative spaces between his reflections and indispensable referents of universal culture.

Temporal elements and History also accompany, from criticism, avant-garde and contexts, all this feedback that merges in the vision taken by the poet from its literary model, and gets related to poetic creation, beyond the discovery entailed by the risk and its challenges.

Polysemous reading, culture medium for any literary practice, is the field in which all temporal confrontations take place: or coincidences that constantly flow to recognize us in the middle of chaos. Somebody considered the poet’s condition as the “master of echo”, setting that nobody ever gets to the original sound, not even if possessing pricked-up ears to pick up multiplying echoes and alert eyes –“the privileges of sight”, Paz used to say– to preserve details of an age and world –“dust

reservoir”– as clues of what must be pronounced, finding in essays a singular state of poetic practice.

As for critic poets, Baudelaire is one of the most universal examples, who crystal-clear upon defining the poet “as the master of memory”, depository and continuator of tradition and its rewriting. Regarding to critic poets, in the Cuban chapter, let’s think of Jose Marti, and we feel the Mexican closer to conceptual Vitier than metaphorical Lezama. Reading Barthes’ texts puts on the map different variants of criticism as rational and spiritual theoretical practice, until it becomes reality. Critics create what they imagine, define, describe, by providing shape and intensity in their words. That definition, and let’s think of that already-mentioned poet-critic, finds on Acosta’s work, his translation of Paciano essay, as a reader who distinguishes his peculiar mode, the cornerstone of his studies.

Rufo Caballero, who practiced a legitimate and vast dynamic as intellectual, from video clip to the cathedra, from essay to chronicle or novel, was a declared accomplice of the genesis in this book:

Rafael’s text represents a bridge between the vastest monographs and essays, as for Paz’s strict and competent analysis, it opens meditations to the nature of art review, so essay reaches maximum updatedness. On his erudite study, which goes beyond mere archeology –though dimensioning Paz would’ve

been enough contribution–, Acosta supports the “poetic criticism of art”, and points out, among the top exponents of that great possibility, Baudelaire, Jose Marti, Lezama Lima or Luis Cardoza and Aragon. I’d add Oscar Wilde and Alejo Carpentier. The truth is that the academician, thanks to God, speaks in favor of “the beauty of language, backed up by the poetic inspiration of images.

There aren’t many writers who, through their work, make us inevitably think of the entire culture. This volume finds in the great essayist’s prose the underside of the paradigmatic poet, both trained on literature, and as Barthes would say, it’s the expression of “a writing not only aimed at communicating or expressing, but imposing elements beyond language.

The author gives priority to the dynamic of cultural or socio-cultural processes, keeping an eye on their small stories or influences.

That eternal iconoclast of Latin American social and cultural fabric, Carlos Monsivais, gives us the legacy of “impressionist” aspect, which contrasting the most “Cartesian” criticism of his illustrious compatriot, complements the vision on Mexican scene. Monsivais used to say:

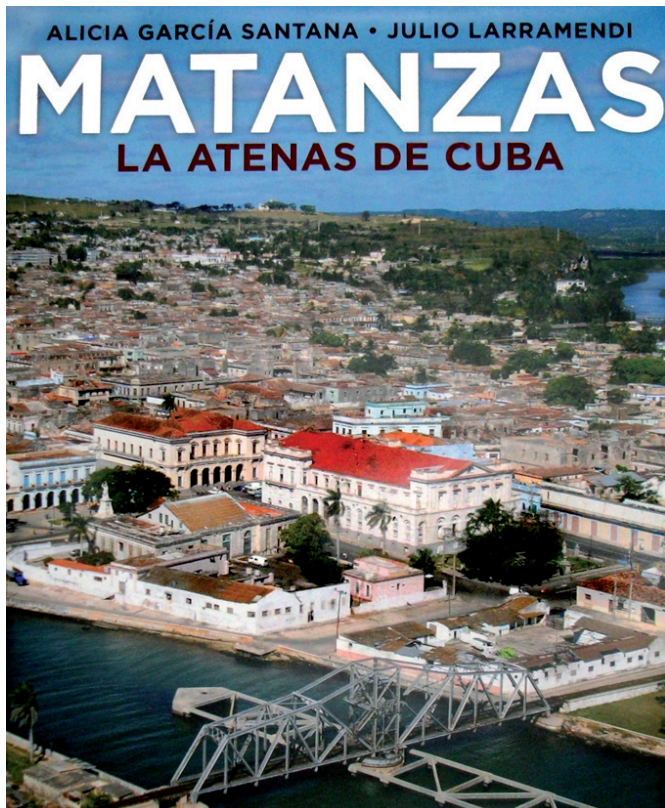
When admiring paintings that capture me, I always combine the instantaneous response (corporeal and mood record of taste) with literary and visual evocations. I put together immediate reactions with the evocation of fragments of

poems, writers and painters’ names, individual or cultural experiences, ideas to be developed or ideas to be thrown away, conflicting or adjacent works, intimate polemics on preferences or rejections.

We have what Rufo Caballero, the most enthusiast of his readers, wrote to Rafael, and that’s how we want to remember the friend:

[...] you create your own theory on the critic-artistic activity, out of humanistic pillars that are solved in Cintio (Vitier)’s syntagma: the power of critical emotion. It looks like a study of Octavio Paz’s criticism, but it’s an essay on Acosta’s considerations related to art review, its sense, mission, languages, functions, phases”.

El Vedado, April 2011



VADEMÉCUM DE MATANZAS

Alfredo Zaldívar

Un personaje de Paul Bowle en *El cielo protector* deja claro un asunto. No es lo mismo ser un turista que un viajero. El viajero no sabe jamás cuándo regresa a casa. No sabe si regresa.

A Matanzas, no han conseguido, a pesar de su belleza geográfica y arquitectónica, convertirla jamás en un sitio turístico. A Matanzas se llega para quedarse, si no física, metafísicamente. Cada viajero cierto, verdadero, ha traído su cuerpo, se ha entregado en cuerpo y alma. Puede que el cuerpo quede, puede que no,

pero sus almas se han quedado. Nadie ha visto a Matanzas desde la Cumbre como la sueca Frederika Bremer, nadie como ella ha escrito cartas desde Matanzas. El príncipe Alejo de Rusia, creyó encontrar el sitio del génesis en el valle del Yumurí. Hasta hoy, ningún grabado de Matanzas ha superado aquellos del francés Federico Mialhe. El habanero Plácido descubrió la belleza de las vegas del Yumurí. Heredia pudo ver el Pan de Matanzas desde un punto que ningún humano podría verlo. Roberto Diago encontró en la africanidad de esta ciudad la definición de su poética; Fidelio Ponce, la luz sepia de sus muchachas. Víctor Manuel imaginó un San Juan más universal que el del provinciano Milanés; Osborne un futuro de Matanzas que aún está por llegar. Federico Smith transcribió la sinfonía que hacía 281 años esperaba por su genio para tomar dictado; Níco Rojas encontró los acordes, la armonía peculiar de su música. Fue otra habanera, Marta Valdés, quien descubrió, en un danzón, que Dios al octavo día de la creación se dio cuenta de que al mundo le faltaba una ciudad y fundó Matanzas.

Alicia García Santana, que tampoco es matancera de nacimiento, sobrevuela Matanzas para entregarnos, como en la novela de Carroll, un cuento infantil que parece una novela surrealista. Porque la historia de esta ciudad, aunque contada con toda pericia científica y el soporte de una cultura y un saber que ubican a Alicia entre las autoridades más rigurosas de la historia de la arquitectura colonial en Cuba, nos deja tan perplejos como una fábula, como una lectura de

ficción, con sus consabidos suspenses, sus protagonistas heroicos, sus batallas campales. Una Matanzas inédita es la que nos descubren la prosa ágil de Alicia García Santana y el lente de Julio Larramendi.

La historia de *Matanzas, la Atenas de Cuba*, es contada minuciosamente por la gráfica que acompaña o mejor, complementa el estudio. Julio Larramendi se explaya hacia planos que sobredimensionan la belleza de la geografía matancera, de su singular trazado y su arquitectura peculiar, sin descuidar que no se trata solo de destacar el esplendor sino y, sobre todo, de un servicio gráfico que debe supeditarse con rigor al interés científico. Y en ese campo ya el artista cuenta con una vasta experiencia en libros sobre la arquitectura, la fauna y flora cubanas, nuestra geografía. No obstante, insisto, sus fotos cuentan la historia también.

Como un gran álbum de Matanzas puede verse este libro, que no solo contiene las mejores fotografías que de la ciudad se hayan realizado hasta hoy, sino que muestra una gran cantidad de mapas, planos, grabados, óleos, postales, muchos de ellos inéditos, que vienen a demostrar tesis, y como siempre sucede, a sembrar nuevas incertidumbres. En 320 páginas y con más de 750 imágenes gráficas, los autores consiguen penetrar la historia de la primera ciudad fundada por interés de la colonia y voluntad explícita. Alicia, que es una aguda investigadora pero también una gran maestra, va introduciéndonos, desde los albores de la historia colonial, en esos laberintos que

llevaron a la necesidad de fortificar la bahía de Matanzas y crear allí una población en 1693.

Las estrategias que siguieron los fundadores para trazar una ciudad entre dos ríos, el San Juan y el Yumurí, precisamente en la desembocadura de éstos, frente a la radiante bahía. Los escollos que significaron los propios ríos y las ciénagas circundantes, la bella pero compleja geografía que exacerbó las capacidades de arquitectos, ingenieros, constructores y autoridades civiles para conseguir el posterior desarrollo económico, social y cultural de la urbe, son expuestos en los tres capítulos que estructuran el libro con inteligente análisis y amplia documentación.

Tras un prefacio de Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad de La Habana y el prólogo de Ercilio Vento, Historiador de la Ciudad de Matanzas, Alicia García Santana abre su libro con una suerte de pórtico que titula “Puente hacia la modernidad”, donde da señales de los intereses de su estudio para luego adentrarnos en el primer capítulo dedicado a “El urbanismo de las Leyes de Indias para una nueva ciudad”. Así sabemos los pormenores de la fundación, paralela a la fortificación de la bahía, que incluiría además del Castillo de San Severino, el Fuerte de San José de la Vigía, en la plaza fundacional, la Batería o Castillo de Peñas Altas y la Batería de El Morillo. Imágenes y textos nos muestran la consolidación del solar fundacional y la transformación urbana del área intrarríos, el surgimiento de nuevos barrios y plazas, pues además de la de Colón (o de La Vigía) aparecerán La

Plaza del Rey (o de La Libertad), la de Fernando VII y el Parque Matanzas (“René Fraga Moreno”), y el nacimiento de dos barrios extrarríos: el de Pueblo Nuevo del San Juan y el de Pueblo Nuevo de Versalles, cerrando así el proyecto poblacional alrededor de la bahía matancera.

Alicia remata este capítulo con un acápite que titula “Del ideario a la realidad urbana” en el que fundamenta –con profuso y profundo análisis el surgimiento y características de las ciudades cubanas precedentes, y de las particulares de esta nueva ciudad– que es Matanzas “la más acabada expresión de los ideales preconizados por las Leyes de Población de 1573 en nuestras tierras” lo que la hace devenir en “extraordinaria ciudad, orgullo de la nación cubana”.

El segundo capítulo es, hablando dramáticamente, el clímax de este libro: “Una arquitectura ilustrada para la primera ciudad moderna de Cuba”. En él la investigadora demuestra su tesis de que es Matanzas cuna de la modernidad urbanística en la Isla. Tienen que ver con ello la labor de Julio Sagebien, un francés que mucho aportaría a la arquitectura de la Isla (La Habana: Palacio de Aldama), (Trinidad: Plaza Mayor), y que en criterio de García Santana, tuvo un papel preponderante en la nueva imagen de Matanzas en la primera mitad del siglo XIX. El edificio de la Aduana, su primera obra, abriría una nueva época para la arquitectura local. Se detiene la autora en importantes obras civiles donde Sagebien deja su impronta renovadora en puentes, ferrocarriles, residen-

cias, cuarteles, hospitales... Bien pudiera llamársele a Matanzas –nos dice la autora–, “la ciudad de Sagebien”.

A los puentes del siglo XIX matancero dedican espacio. No solo se califica a Matanzas como la ciudad de los puentes por la existencia del más completo conjunto de estos en los siglos XIX y XX en Cuba, sino por el gran puente que la propia ciudad supone para la arquitectura, palanca del desarrollo social, económico y cultural de la nación.

Grandes obras civiles y grandes ingenieros, arquitectos, constructores aparecen referidos por su obra en este apartado. Espacio significativo merece el arquitecto italiano Daniel Dall’Aglio, quien dejaría piezas como el majestuoso Teatro Sauto, uno de los mejores de América y la no menos impresionante iglesia de San Pedro de Versalles.

Si Sagebien fue protagonista de la nueva Matanzas en la primera mitad del XIX, el arquitecto español Pedro Celestino del Pandal, artífice del puente de La Concordia, hoy símbolo de la ciudad, sería el gran constructor de la segunda mitad de esa centuria. Es Pandal, enfatiza la autora, uno de los iniciadores de la era de los arquitectos en la historia de las construcciones cubanas. Sería este arquitecto quien encabezaría la transformación urbanística de Matanzas en la crucial época.

El tercer y último capítulo del libro, bajo el título: “La criolla y neoclásica vivienda matancera” es dedicado a un minucioso recorrido por las casas de la ciudad. Si antes

sobrevolábamos Matanzas lente en mano y con la palabra sabia de Alicia, ahora entramos a la intimidad del hogar o a la institución civil, husmeando en cuanto detalle nos muestra y demuestra el desarrollo y esplendor de la casa matancera, sus peculiaridades. Parece como si autores y lectores nos sintiéramos tan a gusto y asistiéramos a una tertulia en un patio único donde los temas son el neoclasicismo como expresión de unidad urbana, las viviendas tradicionales, proto-neoclásicas, neoclásicas, neoclásicas tardías y eclécticas. Todo ello explicado con el rigor científico, el lenguaje lúcido y la imagen precisa.

Libro que el lector común puede leer y apreciar en todo su saber porque está escrito sin didactismo, habiendo tanto magisterio. Sin petulancia libresca habiendo tanta erudición. Libro visual. Hojeable. Ojeable. Libro para el más exigente estudioso. Libro de consulta. Arsenal de sabiduría y belleza que nos llena de aliento. Notas, citas y referencias. Abundante bibliografía. Vademécum de Matanzas. Obra sobre la que siempre volveremos. *Matanzas, la Atenas de Cuba* termina con un reclamo y una sentencia: Salvar a Matanzas. “Impedir la pérdida de tan valioso legado cultural, pues Cuba no sería la misma sin su Atenas”.

En Matanzas, a 24 de mayo de 2010

Alicia García Santana y Julio Larramendi: *Matanzas, la Atenas de Cuba*, Polimita, Ciudad de Guatemala, 2009.

not stay, but souls do stay. No one has seen Matanzas from the Top like Swedish Fredrika Bremer did, no one has written letters from Matanzas like hers. Prince Alejo from Russia believed to have found the genesis site in the Yumuri valley. Until the present, none engraving about Matanzas has been better than that by French Frederik Mialhe. Placido, from Havana, discovered the beauty of women tobacco growers from Yumuri. Heredia could see the Loaf Mountain of Matanzas (*Pan de Matanzas*) from a spot that no other human could see it. Roberto Diago found in the African roots of this city the definition of his poetry; Fidelio Ponce, the sepia light of his girls. Victor Manuel imagined a more universal Saint John than provincial Milanese was; Osborne envisioned a future of Matanzas that is still to come. Federico Smith transcribed the symphony that had waited for 281 years for his geniality to take dictation; Níco Rojas found chords, the peculiar harmony of his music. It was another woman from Havana, Marta Valdes, who discovered, in the *danzon* music, that God realized on the eighth day of creation that the world was missing a city and he founded Matanzas.

Alicia Garcia Santana, who was not born in Matanzas either, overflies Matanzas to give us, like in Carroll's novel, a children's story that looks like a surreal novel. Because the history of this city, though told with every scientific detail and the support of a culture and knowledge that places the author among the most rigorous authorities of the history of the colonial architecture in Cuba, leaves us as perplexed as a fable, as a

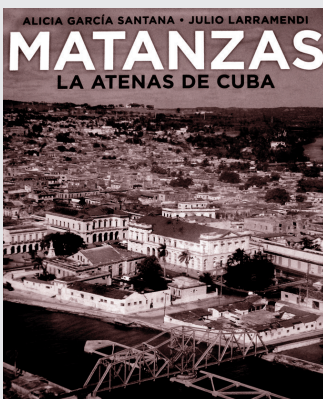
fiction reading, with its usual suspense, heroic characters, and pitched battles. One unpublished Matanzas is the one presented to us by the lively prose of Alicia Garcia Santana and the lens of Julio Larramendi.

The history of *Matanzas, the Athens of Cuba*, is told in details by the artwork accompanying or, even better, complementing the study. Julio Larramendi encompasses planes that overrate the beauty of Matanzas' geography, of its singular layout and peculiar architecture, without forgetting that the goal is not only to highlight the splendor but also and, above all, to provide a graphs service that should be rigorously subjected to the scientific interest. And in this field, the artist has quite a lot of experience with books about Cuban architecture, fauna and flora, our geography. Nonetheless, I insist, his pictures tell a story as well.

This book can be seen as a big album of Matanzas containing not only the best photos ever made of the city, but also a large number of maps, planes, engravings, oils, postcards, many of them had never been published before, which demonstrate a thesis, and as usual, plant new concerns.

In 320 pages and with more than 750 graphic images, the authors manage to penetrate the history of the first city founded to the interest of the colony and by explicit desire. Alicia, who is a sharp investigator but also a great teacher, introduces us little by little, from the very beginning of its colonial history, in the labyrinths that led to

VADE MECUM OF THE CITY OF MATANZAS
Alfredo Zaldivar



A character of Paul Bowle in *The protecting sky* left one thing clear. It's not the same being a tourist that being a traveler. Travelers never know when they are returning home. They don't know if they are ever returning.

No one has ever been able to turn Matanzas, despite its geographical and architectural beauty, into a tourist site. One goes to Matanzas to stay, if not physically, metaphysically. Every true traveler has brought in his/her body, and has given himself in body and soul. The body may or may

the need of fortifying Matanzas Bay and creating a town there in 1693.

The strategies followed by the founders to lay a city in-between two rivers, the San Juan and the Yumuri, precisely at the mouth, looking out the radiant bay. The hurdles caused by the rivers themselves and the surrounding wet lands, the beautiful but complex geography enhanced the abilities of architects, engineers, construction workers and civil authorities to attain the later economic, social and cultural development of the city are exposed in the three chapters making up the structure of the book offering an intelligent analysis and broad documentation.

Following the preface by Eusebio Leal Spengler, Historian of the City of Havana, and the prologue by Ercilio Vento, Historian of the City of Matanzas, Alicia Garcia Santana's book opens with a sort of porch that she titled "Bridge to Modernity," in which she gives hints about the interests of her study to lead us later into the first chapter dedicated to "Urbanism of the Indian Laws for a new city." There we learn details about the foundation, parallel to the fortification of the bay including as well the San Severino Castle, the San Jose de la Vigia Fort, at the foundation square, the Battery or the Peñas Altas Castle and the El Morillo Battery. Images and texts show the consolidation of the foundational site and the urban transformation of the area in-between the rivers, the emerging of new neighborhoods and squares, as in addition to the Colon (or

La Vigia) Square, the King (or Liberty) and Fernando VII squares came later, as well as the Matanzas Park ("Rene Fraga Moreno") and the emergence of two neighborhoods outside the area in-between the rivers: New Town of Saint John and the New Town of Versalles, wrapping up the population project around Matanzas Bay.

Alicia closes the chapter with a section titled "From the ideas to urban reality" in which she supports –through broad and deep analysis of the emerging and characteristics of the Cuban cities previously founded, and the particularities of the new city– the thought that Matanzas is "the best expression of the ideals advocated by the Population Laws of 1573 in our lands" which makes it an "extraordinary city, pride of the Cuban nation."

The second chapter is, theatrically speaking, the climax of the book: "An illustrated architecture for the first modern city of Cuba." In this chapter the researcher demonstrates her thesis that Matanzas is the cradle of the Cuban urban modernity. Related to it is the work of Julio Sagebien, a French man who contributed a lot to the Cuban architecture (Havana: Aldama Palace), (Trinidad: Main Square), and who according to Garcia Santana played a relevant role in the new image of Matanzas in the first half of the 19th century. The Customs building, his first architectural work, opened a new epoch for local architecture. The author gives details about important public works in which Sagebien left his renovating mark reaching bridges, rail-

roads, residences, barracks, hospitals... Matanzas could be easily called –says the author–, "the city of Sagebien."

To the bridges of the 19th century the authors dedicate a space in the book. Matanzas is labeled as the city of bridges not only because of the existence of the best set of bridges in the 19th and 20th centuries in Cuba, but also because the big bridge the city itself is in architecture, a lever for the social, economic and cultural development of the nation.

Great public works and great engineers, architects, construction workers are mentioned for their work in this chapter of the book. A significant space is reserved to Italian architect Daniel Dall'Aglio, who left pieces like the majestic Sauto Theater, one of the best of the Americas, and the no less impressive church of Saint Peter of Versalles.

As relevant as Sagebien, who was a key figure in the building of the new Matanzas in the first half of the 19th century, was Spanish architect Pedro Celestino del Pandal, the great builder of the second half of the century, creator of La Concordia bridge, which became symbol of the city. Pandal is, the author stresses, one of the beginners of the era of architects in the history of Cuban constructions. It was this architect who initiated the urban transformation of Matanzas in the crucial times.

The third and last chapter of the book, under the title: "Matanzas' *criolla* and neoclassic house" provides an exhaustive tour of the houses

of the city. Having overflowed Matanzas through a lens and Alicia's wise words, we enter now the intimacy of a home or public institution, sneaking every detail presented by the author showing the development and splendor of Matanzas' typical house, its peculiarities. It feels so nice that makes authors and readers feel like they are attending a gathering in a unique patio talking about neoclassicism as expression of urban unity; traditional, proto-neoclassic, late neoclassic and eclectic houses. All of this explained with scientific rigor, clear language and precise images.

The book can be read by a common reader and appreciated in all of its knowledge because it is written without didacticism, having a long teaching experience; without being smug, having so much learning. A visual book. Nice to be paged. Nice to the eye. A book for the most demanding scholar. A reference book. Arsenal of wisdom and beauty that fill us with strength. Notes, quotes and references. Abundant bibliography. Vade mecum of Matanzas. A piece of work to which we will always return.

Matanzas, the Athens of Cuba ends with a claim and a sentence: To Save Matanzas. "Avoid the loss of such a valuable cultural legacy, because Cuba will not be the same without its Athens." ■

In Matanzas, on May 24, 2010



EL EXTREMO DE LA BALA
una década de arte cubano

UNA BALA DE "SALVA" PARA EL ARTE CUBANO
Cristina Figueroa

La historia más reciente del arte cubano ha estado marcada por polémicas exposiciones, algunas de ellas coincidentemente realizadas en inicios de décadas. Las exposiciones más notorias en este sentido son: el gigantesco *Salón 70* (1970) con la participación de más de 150 artistas; *Volumen Uno* (1981), que implantó las directrices estéticas y éticas del llamado Nuevo Arte Cubano; y *El objeto esculpado* (1990), cuyos sucesos definirían el cambio de las políticas culturales del momento. Estos ejemplos ponen de manifiesto procesos de cohesión de las diferentes promociones del arte cubano actual, marcados por la fatalidad o el beneficio de un casi exacto cronograma.

Estas paradigmáticas exposiciones, por solo citar algunas dentro de la Isla en estos años, constituyeron indiscutibles antecedentes que han permitido a los críticos y los historiadores –en su perversa manía– trazar una línea de desarrollo cronológico de nuestra plástica, determinante en el actuar de la más reciente producción artística contemporánea.

El catálogo *El extremo de la bala. Una década de arte cubano*, resultado de la exposición homónima, inaugurada en octubre del 2010 en el Pabellón Cuba, viene a convertirse en un referente, temporal y generacional, para continuar los enfoques del estudio del arte cubano desde esta mirada historicista.

Esta mega exposición, organizada por la Asociación Hermanos Saíz con el apoyo del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, y curada por el artista Rewell Altunaga, fue

una suerte de inventario de cierre sobre lo mejor y lo aún en formación de esta compleja década para el joven arte cubano. Una exposición cuya nutrida nómina de casi cien artistas, muchos aún estudiantes del ISA, nos permite adentrarnos en las problemáticas, intereses y directrices del arte más reciente. Tema bien polémico y seductor, y que en esta ocasión dejó en manos de otros.

La relación de los creadores invitados a la exposición y reseñados en el catálogo incluye desde artistas nacidos en la década del setenta –actualmente con sólidas carreras tanto en el espacio cubano como en el internacional como Duvier del Dago, Ruslán Torres, Douglas Argüelles y Humberto Díaz–; hasta novísimos nombres como Milton Raggi, Gabriela García, Rafael Villares y Linet Sánchez, nacidos a finales de los ochenta o principios de los noventa, y que recién ahora se inician en las aulas del instituto.

Siguiendo con este interés de representatividad –recordemos que la Asociación es responsable de promocionar y apoyar a los jóvenes creadores de todo el país–, la muestra incluye artistas de todas las provincias, excepto la Isla de la Juventud, aunque la mayoría de los presentes han desarrollado sus estudios y carreras desde La Habana.

Volviendo al catálogo, diseñado por Naivy Pérez –artista invitada a la muestra–, este incluye además una selección fotográfica del proceso de montaje, varias vistas de las salas de exhibición y la inauguración, completando así todo el ciclo de vida de la ex-

posición.

El extremo de la bala. Una década de arte cubano, en su concepto editorial trasciende sus intenciones de catálogo supeditado a reseñar una exposición, para convertirse en un referente de consulta e investigación sobre las nuevas (y algunas no tan nuevas) generaciones de artistas. Generaciones que, como bien introducen los organizadores, se mueven en “la zona más vulnerable, insegura, susceptible a cambios y a seducciones que, como es lógico, no siempre significarán ascenso”.

Esta aclaración desde el inicio, justifica y ampara la presencia de muchos artistas en la muestra que dentro de otro contexto aún necesitarían de una segunda mirada más discriminatoria. Este catálogo por tanto, no se propone legitimar tendencias, nombres o estilos. Gesto que, con tan poco espacio temporal, sería de una prepotencia dañina y, a la postre, devendría acomodos y posturas desde la creación de figuras muy noveles, las cuales se encuentran justo en momentos de posibles deformaciones irreversibles.

Son artistas balas, deterministas, ágiles. Y estas comparaciones van más allá del mero cliché de la rapidez y avidez de las nuevas generaciones. Transitan disparados como proyectiles entre el mercado del arte, las exposiciones, las bienales, los *mass medias*, Internet. Pertenecen a una generación (en la cual me incluyo) donde la información recibida es de tal celeridad que la desechamos con el mismo ímpetu que la tomamos. Nada

es profundo, nada es permanente y en muchos casos llegar a la “meta” es el primer propósito aunque con esto se sacrifiquen ciertas etapas dentro de la vida y carrera de un creador. Aquí lo importante para llegar primero es estar en el extremo de esa bala disparada, si se está en la punta, mucho mejor.

El extremo de la bala... se cuida de estas definiciones y por eso no dictamina, tipifica o define caminos en el arte cubano actual, aunque inevitablemente reconocamos ciertas tendencias. Desde una postura ligeramente preventiva, pone en igualdad de condiciones a todos los artistas. El espacio de expresión de cada uno es a través de un sintético *statement* y un reducido currículum, el resto es pura imagen.

Esta concepción es uno de los aciertos del catálogo. A una década de trabajo, no es sano esbozar teorías, aunque es difícil que algunos se resistan a hacerlo. Para los editores de este volumen lo importante es que la obra hable y luego ya veremos. Mientras tanto solo el arte tiene la palabra, y allá el que no pueda convencer con eso.

En este sentido el único ensayo del catálogo, escrito por Rewell, es determinante para entender los lazos comunes de estas generaciones, ya no desde el arte —aunque en este se revierta cada acción o experiencia—, sino desde aquellos cambios sociales, comunicacionales y de desarrollo que nos definen e identifican dentro del avanzado nuevo milenio.

Estamos en una etapa de

caos y crisis de la cultura, advertidos a través de la banalización y extrema globalización de sus presupuestos éticos. Incertidumbre, escepticismo, mito e ilusión son algunos de los adjetivos con los cuales Rewell define esta etapa y se adentra a explicarnos, o al menos a hacernos entender el por qué de la supuesta crisis. La cultura se maneja ahora desde ordenadores, redes inalámbricas, comunidades en red, todo es virtual, todo es creado, el placer de sentir las texturas de una pintura al óleo cada vez es más escaso.

El ensayo de Rewell trasciende los predios del arte y su función de someras palabras a un catálogo para instaurarse como un presagio, una advertencia de por qué no podemos nunca desligar, mucho menos ahora, las inquietudes artísticas de su contexto social, de su realidad más inmediata y asequible.

El arte una vez más está llamado a intervenir dentro de este caos, aunque ya desde hace mucho notamos en él una postura desentendida y alienante. Rewell, quien es juez y parte en la muestra, se aventura a introducirnos en las causas: “Las ilusiones de esta generación son las mismas de las anteriores, no somos menos comprometidos ni menos atrevidos. Simplemente experimentamos un cambio (lógico) de actitud. Nos hemos formado con malos ejemplos. Vivimos en un período marcado, sobre todo, por nuevas posturas sociales, políticas y estéticas”.

El extremo de la bala es un libro, y me atrevo a clasificarlo como tal, necesario dentro del panorama cultu-

ral cubano cuya selección y concepción logra unificar una muy diversa y bifurcada década. Tal vez podamos notar ciertas ausencias de creadores —relacionadas en su mayoría con la no participación de los mismos en la exposición—* lo cual es lamentable si tenemos en cuenta que el catálogo, inevitablemente, trasciende la muestra y ha llegado para quedarse como referencia a la hora de adentrarnos a la producción artística del inicio del nuevo milenio.

Es precisamente esta responsabilidad con la que tienen que lidiar los artistas, su pertenencia a un cambio de siglo, de sociedad, de visualidad. La dinámica de las sociedades ha variado, somos ciudadanos del mundo aun desde esta pequeña y casi incomunicada isla. El arte joven es desenfadado y rebelde solo porque sí. Es además temerario y contestatario, cualidad que no debe perder nunca. Pero es necesario, a la vez, tener un alto compromiso intelectual y artístico, que no quiere decir convertirse en abanderados o enarbolar dogmas. Solo así encontraremos las verdaderas balas de “salva” para el futuro del arte cubano. ■■■■

* Muchas veces achacamos estas ausencias a problemas curatoriales cuando generalmente responden a una total voluntad de los artistas. Me consta que en este caso particular, algunos de ellos se consideraban ya alejados de este tipo de exposiciones “masivas”.

A SHOT AT CUBAN ART

Cristina Figueroa



The most recent history of Cuban art has been marked by polemical exhibitions, some of which have been staged coincidentally in the first years of the last few decades. The most outstanding ones have been: the gigantic *Salon 70* (1970) with more than 150 artists involved; *Volumen Uno* (Volume One, 1981), which established the aesthetic and ethical guidelines of the so-called New Cuban Art; and *El objeto esculturado* (Sculptured Object, 1990), whose results made a change in the cultural policies at the moment. These examples provide evidence of cohesion processes in the different promotions of the current Cuban art, marked by the fatality or benefit of almost exact programs.

Those paradigmatic exhibitions, just to mention a few shown in the Island in the last few years, became unquestionable precedents that have enabled critics and historians—in their mean obsessions—to trace a chronological development line of the Cuban plastic art, that has been determining in the most recent contemporary artistic production.

The catalogue titled “El Extremo de la bala. Una década de arte cubano” (The end of the bullet. A decade of Cuban Art) resulting from the homonymous exhibition inaugurated in October,

2010, at the Pabellon Cuba cultural center became a time and generational reference to further studies on Cuban art from a historicist viewpoint.

This mega exhibition, organized by the Hermanos Saiz Association (AHS, Spanish acronyms) with the support of the National Council of Plastic Arts and curated by Rewell Altunaga, was like a closing inventory of the best and achievements to come in this complex decade for the emerging Cuban art. An exhibition with so many artists involved, almost a hundred, many of whom were still students of the Higher Institute of Art (ISA), allow us to take a closer look to the problems, interests and main trends of the most recent art works; a quite polemical and seducing topic that, this time, I choose to leave to others to discuss.

The list of creators invited to the showcase and reviewed in the catalogue includes artists who were born in the 1970s—currently boasting a solid career both in Cuba and abroad, such as Duvier del Dago, Ruslan Torres, Douglas Argüelles and Humberto Díaz—; and very young talents like Milton Raggi, Gabriela Garcia, Rafael Vilares and Linet Sanchez, who were born late in the 1980s or early in the 1990s and who just started going to ISA.

Following on with this interest on representatives—let’s keep in mind that AHS is responsible for promoting and supporting emerging artists all over the country—, the display includes artists from all the provinces of the country, except for the Isle of Youth, though most of them studied and have built their careers in Havana. Going back to the catalogue, it was designed by Naivy Perez, also invited to the exhibition, and includes a selection of photos of the setting-up process, different views of the exhibition halls and the inauguration ceremony, rounding up the life cycle of the showcase.

El extremo de la bala. Una década de arte cubano’s editorial concept goes beyond its purpose as a catalogue limited to review an exhibition, and becomes a reference and research literature about the younger (and, in some cases, not so young) generations of artists. Generations that, as rightly stated by the organizers, move in the “most vulnerable, unsafe, susceptible to changes and seductions area, which obviously don’t always mean progress.”

This clarification, made since the very beginning, justifies and endorses the presence in the exhibition of many artists who in a different context would have to undergo a second, more

prejudiced revision. This catalogue, therefore, does not serve the purpose of legitimizing trends, names or styles; a gesture that within such a small timeframe would be arrogantly harmful, and in the end, would provide the grounds for string-pulling and stances based on the work of very young figures that are likely to undergo irreversible transformations.

These are bullet artists, deterministic, smart. And these comparisons go beyond the simple cliché of the younger generations' quick pace and eagerness. They move like a shot around the art market, exhibitions, biennials, mass media and Internet. They belong to a generation (in which I include myself) in which information is received at such a fast speed that we put it aside with the same energy that we first took it. Nothing is deep, nothing is permanent and in many cases getting to the "finishing line" is the number-one goal even though it entails sometimes sacrificing certain stages in the creator's life and career. The important thing here is to make it first, to stand at the tip of that bullet, it's much better if you are at the tip.

El extremo de la bala... pays close attention to those definitions and that's why it doesn't establish, typifies or defines roads in the current Cuban art, though we undoubtedly recognize a few trends. From a slightly preventive stance, it places all the artists on equal terms. The space for expression granted to each of them comes down to a brief state-

ment and a short curriculum, the rest is all images.

This is one of the positive aspects of the catalogue. It's not healthy for one decade of work to draw theories, though many will find it hard to resist. To the editors of this volume, the important thing is that works speak for themselves, later, we'll see. In the mean time, only art has a say, and poor those who cannot be convinced with this.

The only essay included in the catalogue, written by Rewell, is key in understanding the bonds that bring these generations together, not from the artistic point view—though every action or experience goes back to art—, but from the point of view of changes in society, communication and development that define us and identify us within the advanced new millennium.

We are living a time of cultural chaos and crisis, seen through the extreme globalization of increasingly banal ethical principles. Uncertainty, skepticism, myth and illusion are some of the adjectives used by Rewell to define this stage and he goes deeper in explaining to us, or at least, trying to help us understand the reasons behind the supposed crisis. Culture is handled by means of computers, wireless networks, web communities, everything is virtual, everything is created; the pleasure of feeling the textures of an oil painting is fading away.

Rewell's essay transcends the realms of art and its

function of adding a few words to the catalogue to become an omen, a warning as to why we can't ever separate, and even less now, artistic concerns from the social context, from the most immediate and accessible reality.

Art is once again called to intervene in this chaos, although it has shown an alienating and carefree stance for some time now. Rewell, who is both judge and jury in the exhibition, goes as far as to introduce the causes: "the present generation's illusions are the same the formers had, we are not less committed or less daring. We are just experiencing a (logical) change of attitude. We have grown with poor examples. We are living a period marked, above all, by new social, political and aesthetic stances".

El extremo de la bala is a necessary book within the Cuban cultural panorama, and I dare to classify it as such, whose selection and conception succeeds in unifying a very diverse and forked decade. Perhaps we can notice the absence of certain creators—in most cases because they did not take part in the exhibition—* which is regrettable if we take into account that the catalogue, inevitably, goes beyond the display and will remain as a reference for those interested in the artistic production of the beginning of the new millennium.

* We frequently blame such absences on the curator, when it is usually the artists' choice. I can assure that this time, some of them claimed to have stepped aside this type of "mass" exhibitions.

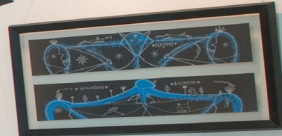
It is precisely this responsibility artists have to deal with, being part of the turn of a century, of a society and of visualization. The societies' dynamics has changed; we are world citizens even when we are in this small, nearly isolated island. Young art is uninhibited and rebellious just because it is. It is also fearless and daring, a quality it should never lose. But it is important, at the same time, to be intellectually and artistically committed, which doesn't mean championing dogmas. This is the only way we'll be able to find true bullets for the future of Cuban art.

REVIEW



Galería Orígenes
20 - 07 / 20 - 08 (2011)

Curaduría
Jorge Gómez de Mello
Deborah de la Paz



DE / BY ARTE POR EXCELENCIAS

CON LA INAUGURACIÓN DE LA MUESTRA *REVIEW*, EN la Galería Orígenes, el proyecto *Arte por Excelencias* se unió al programa de celebraciones por la edición número cien de la revista *Excelencias turísticas del Caribe y las Américas* que organizó el Grupo Excelencias en La Habana, durante el mes de julio último.

Esencialmente la curaduría de *Review* potenció el protagonismo de la creación visual contemporánea en las páginas impresas y digitales de *Arte por Excelencias*, una *revisión* exhaustiva y sintética, al mismo tiempo, de diversas manifestaciones y estilos, centrada en varias generaciones de artistas cubanos.

De ahí la selección de piezas paradigmáticas en los contenidos de la publicación como “Nayery”, de José Bedia, portada del número fundacional; o la confluencia de obras de tres Premios Nacionales de Artes Plásticas: Manuel Mendive, José Villa Soberón (esculturas), y René Francisco Rodríguez (un video realizado junto a Felipe Dulzaidés); y de lienzos de Arturo Montoto, Eduardo Abela, Ruslán Torres, Rigober-

to Mena, Luis E. Camejo, Carlos Quintana, Moisés Finalé y Ángel Alfaro; una escultura de Reynerio Tamayo; fotografías de Cirenaica Moreira y de René Peña; una impresión sobre lienzo de Jorge Rodríguez (R10); una pieza sobre metal de Kadir López, y una instalación de Roberto Diago.

Las palabras de apertura de la muestra estuvieron a cargo del Presidente del Grupo Excelencias y Director de la revista *Arte por Excelencias*, José Carlos de Santiago, quien entregó el Premio Excelencias a María Victoria Durán, directora de una de las entidades más destacadas en la promoción de la publicación en Cuba, Génesis Galerías de Arte.

En ese contexto, la curadora y crítico de arte Dannys Montes de Oca Moreda, presentó el número 10 de la revista, valoró la calidad de la entrega y su importancia como medio de difusión y reconocimiento entre artistas de las Américas y el Caribe.

Como parte del programa, Génesis Galerías de Arte inauguró una abarcadora muestra de arte abstracto de las vanguardias



José Carlos de Santiago, Presidente del Grupo Excelencias y director de la revista *Arte por Excelencias*, y María Victoria Durán, directora de Génesis Galerías de arte

(José Carlos de Santiago, President of the Excelencias Group and editor of the *Arte por Excelencias* magazine, and Maria Victoria Duran, director of Génesis Galerías de Arte)

a lo contemporáneo, en Galería La Acacia. En la nómina figuraban 38 artistas cubanos, entre ellos Guido Llinás, Raúl Martínez, Hugo Consuegra, Julio Girona, Loló Soldevilla, Tomás Oliva, Gilberto Frómata, Vincench, Humberto Castro, Rigoberto Mena, entre otros.

Las celebraciones de la edición número cien de la revista *Excelencias turísticas del Caribe y las Américas* incluyeron un amplio y diverso programa vinculado a los equipos de publicaciones del Grupo como *Excelencias Gourmet* y *Excelencias del Motor* (seminarios, concursos internacionales, exhibiciones de automóviles).

Al término de la gala de clausura, el 21 de julio, en el Gran Teatro de La Habana –donde se presentaron la Orquesta Sinfónica Juvenil del Conservatorio Amadeo Roldan, el grupo español Flamenco Bulevar y se escenificó la pieza *Preciosa y el aire*, con coreografía de Alicia Alonso– fueron entregados los Premios Excelencias a instituciones como Ministerio de Turismo, Ministerio de Cultura, Prensa Latina, Publicaciones Seriadadas, Habanos S.A., y al Historiador de ciudad de La Habana, Eusebio Leal Spengler.





WITH THE GRAND OPENING OF THE *REVIEW* EXHIBIT AT the Origenes Gallery, the *Arte por Excelencias* project has just joined the celebrations for the 100th issue of the *Caribbean Tourist Excellences magazine* rolled out by the Excelencias Group in Havana in July this year.

Basically, the curatorship of *Review* boosted the prevalence of contemporary visual creation in the printed and digital versions of *Arte por Excelencias*, an in-depth yet summarized review of the different artistic styles and forms of expression focused on several generations of Cuban artists.

That explains why the selection of flagship artworks in the contents of the publication, such as “Nayery”, by Jose Bedia, the cover of our opening issue; or the confluence of three National Fine Art Prize winners (Manuel Mendive, Jose Villa Soberon (sculptures) and Rene Francisco Rodriguez (a video shot with Felipe Dulzaides); and canvases by Arturo Montoto, Eduardo Abela, Ruslan Torres, Rigoberto Mena, Luis E. Camejo, Carlos Quintana, Moises Finale and Angel Alfaro; a sculpture by Reynerio Tamayo; photographs by Cirenaiça Moreira and Rene Peña; a print on canvas by Jose Rodriguez (R10); a metal piece by Kadir Lopez and an installation by Roberto Diago.

The opening remarks were delivered by Excelencias Group’s President and *Arte por Excelencias* Editor Jose Carlos de Santiago, who handed out the Excelencias Award to Victoria Duran, director of Genesis Art Galleries, one of Cuba’s leading institutions in the promotion of the magazine on the island nation.

In this context, curator and art critic Dannys Montes de Oca Moreda unveiled the 10th issue of the magazine, highly praised for its contents and its function as a mass media means among artists from both the Americas and the Caribbean.

As part of the program, Genesis Art Galleries opened an embracing display of abstract art, ranging from avant-gardism to the contemporary, at the La Acacia Gallery. The list of artists includes such boldface names as Guido Llinas, Raul Martinez, Hugo Consuegra, Julio Girona, Lolo Soldevilla, Tomas Oliva, Gilberto Frometa, Vincench, Humberto Castro, Rigoberto Mena, among others.

Celebrations for the 100th issue of the *Caribbean Tourist Excellences magazine* included a varied and vast program of functions linked to the publishing teams of both *Excelencias Gourmet* and *Excelencias del Motor* with an assortment of seminars, international contests and car exhibits.

At the end of the closing gala on July 21 at the Havana Grand Theater –the program included performances by the Juvenile Symphonic Orchestra from the Amadeo Roldan Conservatory, Spanish company Flamenco Boulevard and Alicia Alonso’s *Precious* and the Air ballet– the Excelencias Awards were presented to a number of entities, like the Ministry of Tourism, the Ministry of Culture, Presa Latina news agency, Publicaciones Seriadas, Habanos S.A. and to Havana City historian Eusebio Leal Spengler.



Within the Timeframe

yang fudong

en el encuadre del tiempo

JORGE FERNÁNDEZ



**Instituciones que participaron en la organización de la muestra
(Institutions that assisted in the organization of the exhibit)**

Centro de Arte Contemporáneo "Wifredo Lam"

Centro de Arte Contemporáneo IBERIA

Global Arts Consulting (GAC)

Galería Shanghart

Fundación de Cultura y Arte (IAC)

Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP)

Havana Cultura

Fotografías: Cortesía de Shanghart Gallery (Courtesy of the Shanghart Gallery)

No snow on the broken bridge-3 断桥无雪-3
Fotografía (Photo) Blanco y Negro (Black & White)
2006

UNA DISEMINACIÓN ILIMITADA SIGUE CONTAMINANDO las fronteras del arte y la idea de pensar en los géneros que identifican los modos de concebir la producción artística. Después del camino que abriera Hans Haacke con sus investigaciones paródicas e irónicas sobre la realidad, siguen debatiéndose procesos que se aproximan a fenómenos propios de la ética y de la legitimidad de cualquier acercamiento corrosivo hacia ella.

THERE'S AN UNLIMITED DISSEMINATION THAT STILL corrupts the borders of art and idea upon thinking of the genres, identifying ways of conceiving artistic production. After the journey started by Hans Haacke with lampooning and ironic researches on reality, there are processes on debate that go deep into phenomena related to the ethics and legitimacy of any corrosive approach.



No snow on the broken bridge 2 断桥无雪 2 / Fotografía (Photo) Blanco y Negro (Black & White) / 2006

Los límites formales aparentemente han quedado resueltos. De lo que se trata ahora es de apostar por nuevos planteamientos que desbordan las propuestas de Beuys o de muchos artistas que se desarrollaron durante el período de la Vanguardia Rusa. Regresamos a las posutopías y, junto a ellas, a la necesidad de desestabilizar la institucionalidad del orden moral.

El arte chino, desde los últimos tiempos, no ha estado ajeno a los sucesos ocurridos en esa nación, ni al impacto humano resultado de la transformación en el gran emporio económico que significa el país. Las diferencias entre la ciudad y el campo, la dureza del trabajo en las minas, el gran movimiento constructivo de las macroubanizaciones, el impulso de la remodelación tecnológica y las complejidades entre el papel del individuo dentro de un proceso de transformación social, son asun-

tos de gran sensibilidad en los registros personales de estos creadores.

China es el encuentro de una tradición milenaria con la colisión abrupta de una revolución que trató de liquidar definitivamente el sistema feudal. El arte, aunque no aporta modelos ni ofrece soluciones, desbroza caminos cuando determinados relatos todavía quedan al nivel de los imaginarios, sin que se haya sistematizado su comprensión desde la propia sociología o la historiografía. Este es el espíritu de la película *Vivir* de Zhang Yimou, que habla de las pasiones y los desgarramientos de la Historia de la Revolución China. En las artes visuales muchos de estos asuntos han sido abordados de diferentes maneras, donde determinados recursos expresivos como el pop o el hiperrealismo vuelven a aparecer utilizando también elementos propios de la ironía y el cinismo.

Yang Fudong, artista joven nacido en el año 1971, pertenece a una generación que ha vivido muchas conmociones en todos los órdenes: “En China, quien ha recibido educación es ambicioso, pero encuentra siempre obstáculos: externos, es decir obstáculos sociales e históricos, e internos, que son los que crea uno mismo”. Sin embargo, para muchos críticos Fudong se distancia de la agresividad visual del pop y el cinismo para llegar a un lenguaje que cede a las sutilezas de la poesía. A pesar de esta afirmación, su enunciado no puede quedarse en un absoluto, su discurso pasa por situaciones de mayor relatividad. Es un hombre que mira desde dentro a partir de un Oriente que le pertenece y que mezcla de forma espuria o directa la fuerza globalizadora de Occidente. Esta postura no lo aleja de querer interrogar a fondo los desfases éticos de su realidad. Una obra como *Cyan Kylin* presentada en

The formal bounds have been apparently solved out. It's presently all about betting on new approaches that go beyond Beuys' proposals or many artists' developed during the Russian avant-gardism. We go back to the post-utopias and also the need for destabilization of institutionalism on moral order.

Chinese art hasn't remained aloof from events in that nation, nor the human impact as result of the transformation in the great economic empire that was this country. Differences between city and country, hard work in mines, constructive movement of macro-

urbanizations, the boost of technological restructuring and complexities included in the role of individuals within a process of social transformation; they are all highly sensitive matters in the personal records of these creators.

China represents the encounter between a thousand-year-old tradition and the abrupt collision of a revolution that tried to definitively destroy the feudal system. Art, although it doesn't provide models or offer solutions, clear the way when certain stories match the level of imaginaries, without a systematization of its comprehension from sociology

or historiography. This is the spirit of *Vivir*, by Zhang Yimou, which speaks of passions and problems in the Chinese Revolution's History. Many of these issues have been tackled in different ways through visual arts, in which certain expressive resources such as pop or hyper-realism reappear by also using elements related to irony and cynicism.

Yang Fudong, young artist born in 1971, belongs to a generation that has gone through many commotions in every order: "In China, who has received education can be ambitious, but always finds obstacles: external, including social and historical obstacles, and internal, which are created by ourselves". However, many art critics believe that Fudong grows apart from pop's visual aggressiveness and cynicism so as to obtain a language that includes the fineness of poetry. In spite of this affirmation, his statement can't be absolute; his speech goes through highly relative situations. He's a man who looks from inside, from an Eastern that belongs to him and directly merges the globalizing power of Western. This position doesn't stop him from wanting to deeply interrogate the ethical break-aways from his reality. An artwork such as *Cyan Kylin*, showcased in Guangzhou Triennial, contains an impressive telluric charge. The work contrasts with the title of Forewell to Post-colonialist event's curatorial proposal. The communicative effect that appeals to a relation of sensitivity is tried to be achieved through spectacular display of the work. For Fudong, the essential isn't just showing hard work or intervening from the possibility generated by the action site. In this case, it's all about building a staging that takes us back to the essences of Hayku to generate an effect in us. The tragedy of pain is stated from a *beauty* that can't be hidden or simplified, though this term might seem suspicious.

His objective isn't displaying a testimonial documentary by reconstructing documentations. His strategy isn't represented by the distortion of shots in order to alter the frame, without setting author's rules. The artist creates a different plot, warns us about the language and, afterwards, takes it away.

Miel, 2003 / Única canal video, 9 min. 29 seg.
(*Honey*, 2003 / Single channel video)







His method isn't even Eisenstein's when implementing the attraction staging. Finally, he puts together structures with such scale that the drama is reinforced. The analogy of some of these images with the experimentation carried out by a Russian moviemaker lies on the need to show the importance of what's meant to be said with the camera, to feel the responsibility of the eye that builds every frame, aware of its implication with viewers; to think of ways to generate a reflexive scene out of the author's look.

Honey, 2003 is one of his essential works. Different characters move through some scenes in a chain of situations in which nothing happens. The ending's dramatic action is left out, hidden in the series of events presented by the creator. The syntactic structure is based on an environment in which the objectiveness of actions hides a surrealist atmosphere that causes an astonishment sensation. It's just as if the end of the action turned into a sort of expectant emptiness. The dramatic climax is suppressed. Fudong somehow refers Samuel Beckett's Absurd Theater, he knows that the denouement of his production is out of frames because it occurs among us: in the press, mass media, daily experiences.

He has an open idea of movies because he doesn't think of structures from the classic tragedy format or narrative techniques of nineteenth-century literature. He knows how to alter languages, play around with them and transform them into disintegrations of infinite implementations. The script enters into the image and the image comes out of the script. There's no preponderance in the shot or sequence. The mystery of framing is based on the sequence shot, looking for the field covered by the camera and what's left out of it. It's from that spot where the artist finds the newly-formed and the possibility of suggesting the metaphor.

Honey is a baroque film. It can be felt in the vividness of scenes and characters where nobody apparently understands

No snow on the broken bridge-1 断桥无雪-1 / Fotografia (Photo) Blanco y Negro (Black & White) / 2006

la Trienal de Guangzhou, contiene una carga telúrica impresionante. La pieza contrasta con el título de la propuesta curatorial del evento *Forewell to Post-colonialist*. Desde la espectacularidad en la presentación de la obra se busca el efecto comunicativo que apela a una relación de lo sensible. Para Fudong lo imprescindible no es mostrar solo un trabajo forzoso o intervenir desde la posibilidad que genera el sitio de la acción. En este caso se trata de construir una puesta en escena que nos retrotrae a las esencias del Haiku para generar un efecto en nosotros. La tragedia del dolor es planteada desde una *belleza* que no se esconde ni se simplifica, por sospechoso que nos pueda parecer este término.

Su objetivo no es mostrar un documental testimonial reconstruyendo documentaciones. Su estrategia tampoco es la distorsión de los planos para alterar el encuadre, sin fijar las reglas del autor. El artista nos crea una trama distinta, nos advierte del lenguaje y luego nos deja sin él. Su método ni siquiera es el de Eisenstein al utilizar el montaje de atracciones. Finalmente lo que hace es hilvanar las estructuras con una escala que refuerza el drama. La analogía de algunas de estas imágenes con la experimentación del cineasta ruso, está en la necesidad de mostrar la importancia de lo que se quiere decir con la cámara, de sentir la responsabilidad del ojo que construye cada cuadro, consciente de su implicación con el público; es pensar también en cómo generar un ambiente reflexivo que surja de la mirada del autor.

Otras de sus piezas esenciales es *Honey*, 2003. En varias escenas se mueven diferentes personajes en una cadena de situaciones donde no ocurre nada. La acción dramática del desenlace es omitida, ocultada en la disposición de los acontecimientos que presenta el creador. La estructura sintáctica se apoya en un ambiente donde la objetividad de las acciones esconde una atmósfera surrealista que provoca una sensación de extrañamiento. Es como si el desenlace de la acción se suspendiera en una suerte de vacío expectante. El clímax dramático es



No snow on the broken bridge-4 断桥无雪-4 / Fotografía (Photo) Blanco y Negro (Black & White) / 2006

suprimido. Fudong refiere de algún modo el Teatro del Absurdo de Samuel Beckett, sabe que el desenlace de su producción está fuera de sus encuadres porque ocurre entre nosotros: en la prensa, en los medios de comunicación, en las experiencias de la vida cotidiana.

Su idea del cine es abierta porque no piensa en formas de estructuraciones desde el formato de la tragedia clásica

ni en las técnicas narrativas de la literatura decimonónica. Él sabe alterar los lenguajes, jugar con ellos y transformarlos en disgregaciones de infinitas implementaciones. El guion entra en la imagen y la imagen sale del guion. No hay una preponderancia en el plano o en la secuencia de forma aislada. El misterio del encuadre está en el plano secuencia, buscando el campo que cubre la cámara y lo que queda fuera de



the utility of their actions. Nevertheless, that oversaturation is what makes us think of our world, where everything happens in a simultaneousness that is usually identified as a present moment which is self-reproduced.

Siete intelectuales en un Bosque de Bambú exhibition possesses high conceptual value. Five screens make up the presentation of a material that stands out due to its topologic character. Retaking the legend of Seven Wise Men in a Bambu forest, Fudong creates a simile between the affective time of the myth's nature itself and the time of his story. This artwork reflects on the role

played by intellectuals within a certain historic context. Although many people consider this work an allegory to the outrages of the so called Cultural Revolution during the 1950s and 1960s, I believe that it represents an important analysis on relations between power and the essences of creation, understood as something that goes beyond artistic and literary culture. I'm one of those people who think that the current crisis of Western thinking and its *Recits* have to do with its obsessive way of understanding the transcendence and application of mind force for superior and abstract powers. In the Eastern, though those contradictions can't be

found in a primary state, there are also debates among the different forces that were in conflict from a philosophical viewpoint. Confucianism was the pragmatism, one of the most instrumental ideas of work. Taoism, walking to our truth, to the real harmony among body, mind and nature. Yang Fudong stands by Taoism, so he represents its energy and freeing strength. The artist wants a present *qiqtang*. There's less dialogue in our current societies. Contemporary cities have moved their axis toward the no-places. The transit at human scale disappears in closed condominiums or new contemporary commercial temples that substitute what was once the Roman forum.

The seven wise men ran away from Confucianism and channeled their creative energies out of the politic space that conditioned the power of Jin dynasty. They needed to walk, as escapists, away from control to live in the core of creation and nature itself, loving music, poetry and pleasures that reveal human flesh, destroying taboos and living the carnality of what's produced by instincts. Fudong's seven intellectuals go to the mountain and they later return to the city, where they finally try to reach spiritual fulfillment. There's no teleological sense in the artist's mind of trying to find the cause and effect of things. The characters move within the dispersion of their scenes. They need to travel to the depths of their own existence, so they can look around and get to understand the world. The intellectuals acquire a nomadic attitude and their conflicts go beyond the approach of age to comment on present events. Their bet remains on the spiritual recovery against deterioration of human condition.

Liu Lan, created in 2003, is undoubtedly another of Yang Fudong's monumental works. The freshness of *travelling* and soft movement of frames promotes camera displacement and contrast of shots against shots. This artwork explores sensorial feelings: Time goes by in the scenery that marks the course of characters. The music carries the weight of dramatic tension.



Miel, 2003 / Única canal video, 9 min 29 seg
(Honey, 2003 / Single channel video)

él. Solo desde allí el artista encuentra lo naciente y la posibilidad de sugerir la metáfora.

Honey es un filme barroco. Se siente en el abigarramiento de escenas y personajes donde aparentemente nadie entiende la utilidad de sus acciones. No obstante, esa sobresaturación es la que nos hace pensar en el mundo de hoy, donde todo ocurre en una simultaneidad que en ocasiones es identificada como un presente que se reproduce a sí mismo.

De un alto valor conceptual fue la exhibición de *Siete intelectuales en*

un Bosque de Bambú. Cinco pantallas componen la presentación de un material que destaca por su carácter tropológico. Retomando la leyenda de los Siete Sabios en un bosque de Bambú, Fudong crea un símil entre un tiempo afectivo constitutivo de la propia naturaleza del mito y el tiempo de su relato. Esta pieza se detiene en una meditación sobre el papel del intelectual dentro de un determinado contexto histórico. Aunque para muchos esta obra es una alegoría a los desmanes de la llamada Revolución Cultural de los años 50 y 60, para mí constituye un análisis de mayor alcance sobre las relaciones entre

poder y esencias de la creación, entendida como algo que va más allá de la cultura artística y literaria. Soy de los que piensa que la crisis actual del pensamiento occidental y de sus grandes *Recits* tiene que ver con su forma obsesiva de entender la trascendencia y el empleo de la fuerza de la mente hacia poderes superiores y abstractos. En el Oriente, aunque esas contradicciones no se dan en un estadio binario, también hay debates entre las diferentes fuerzas que pugnaron desde el punto de vista filosófico. El Confucionismo fue el pragmatismo, una idea más instrumental del trabajo. El taoísmo, el ir hacia nuestra verdad, hacia la armonía real del cuerpo y de la mente con la naturaleza. Yang Fudong toma partido por el taoísmo, por lo que representa su energía y su fuerza liberadora. El artista quiere un *qiqtang* actual. Cada día en nuestras sociedades dialogamos menos. Las ciudades contemporáneas han movido sus ejes en dirección a los no lugares. El tránsito a escala humana desaparece en los condominios cerrados o en los nuevos templos comerciales contemporáneos que sustituyen lo que en un momento fue el foro romano.

Los siete sabios huyeron del Confucionismo y arrojaron todas sus energías creadoras fuera del espacio político que condicionaba el poder de la dinastía Jin. Ellos necesitaban distanciarse, como escapistas, del control para vivir en las entrañas de la creación y la naturaleza misma, amando la música, la poesía y todos los placeres que revelan la propia carne humana, destruyendo tabúes y viviendo la carnalidad de lo que producen sus instintos. Los siete intelectuales de Fudong van a la montaña para luego regresar a la ciudad, donde finalmente tratan de alcanzar su plenitud espiritual. En el pensamiento del artista no hay un sentido teleológico de tratar de encontrar la causa y el efecto de cada una de las cosas. Los personajes se mueven en la dispersión de sus entornos. Necesitan viajar a las profundidades de su propia existencia para luego mirar en derredor y poder entender el mundo. Los intelectuales

adquieren una actitud nómada y sus conflictos superan el enfoque de épica para comentarnos el presente. Su apuesta sigue siendo por la recuperación espiritual ante el deterioro de la condición humana.

Otra obra monumental de Yang Fudong lo es sin duda *Liu Lan*, realizada en el 2003. En ella, la frescura del *travelling* y el movimiento suave de los encuadres van propiciando los desplazamientos de la cámara y los contrastes de planos contra planos. Esta pieza explora la sensorialidad: El tiempo transcurre en el paisaje que va marcando el decursar de los personajes. La música es quien lleva el peso de la tensión dramática. Todo transcurre como si estuviéramos haciendo zazen con los protagonistas de la película. Se crea una situación de ralentización donde se alteran los tiempos narrativos. El pasado y el presente convergen en un viaje que está marcado por lo irregular de sus horizontes. El recorri-

do se percibe desde la intimidad que anula las referencias de los sucesos. No es la épica la que mueve el sentido de los destinos. Los seres humanos que revelan los acontecimientos se desplazan suavemente dejando entrever como único territorio la textualidad amable de su silencio.

Sería imposible catalogar la obra de Fudong en este breve texto. Sus piezas son ensayos de las diferentes posibilidades de construir el lenguaje audiovisual. No hay un modo único de hacer. En su punto de mira están los entrecruzamientos de la Historia del Cine con los aportes conceptuales de la video-creación. Sin embargo, el misterio de este artista está en advertir los procesos sin enseñarnos los medios, y en hacernos pensar en una realidad que se sobreexpona al contexto para llegar a enunciados de alcance universal. ■

It all happens as we were making do with the main characters of the movie. A slow down situation is created where narrative times are altered. Past and present converge in a journey marked by the irregular of their horizons. The journey is perceived from the intimacy that annuls references of events. The epic isn't what moves the sense of fates. Human beings revealing the events softly move taking as unique territory the kind textual character of their silence.

It would be impossible to catalogue Fudong's work in this brief text. His artworks are essays of the different possibilities to build an audiovisual language. There isn't a unique mode of doing. He's aimed at intertwining the History of Cinema with conceptual contributions of video-creation. However, the mystery of this artist lies on his ability to create awareness on processes without showing the means, and make meditate on a reality that is overexposed to the context so as to obtain universal statements. ■



VLADIMIR LEÓN SAGOLS

Exposición **Evas**. Convento San Francisco de Asís.
Marzo-Abril de 2011

De la serie *Evas*, 2010. Acrílico sobre tela / 142 x 203 cm

Curadora Milagros Borges
mborges53@gmail.com
537 833 6140/(5) 245 5123

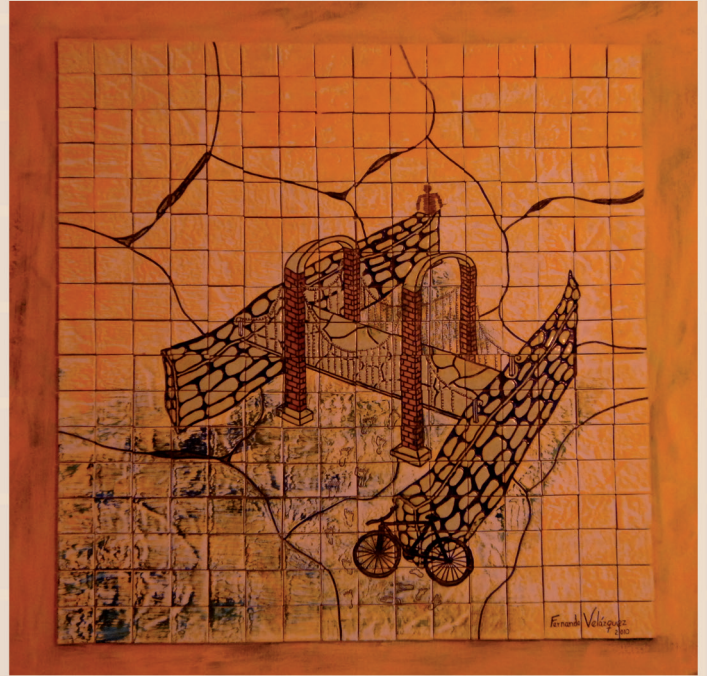
Vladimir
2010

FERNANDO VELÁZQUEZ

Fósiles de la memoria, 2010 / Cerámica sobre lienzo / 120 x 120 cm



Condenados al silencio, 2010 / Cerámica sobre lienzo / 120 x 120 cm



Fósiles de la memoria, 2010 / Cerámica sobre lienzo / 250 x 140 cm

Condenados al silencio, 2010 / Cerámica sobre lienzo / 120 x 120 cm



Condenados al silencio, 2010 / Cerámica sobre lienzo / 100 x 80 cm

Enamorado de la vida, y de las pequeñas cosas que hacen al ser y sus vivencias, Fernando Velázquez trabaja y se deleita en su taller de cerámica, donde crea las obras que surgen de su mística mirada interior. Allí dialoga con la materia (arcilla) y con la actitud que lo enfrenta a la vida. Allí devela su arte a través de mil imágenes, valiéndose de diversas formas de expresión que convergen en sus trabajos: dibujo, pintura, escultura.

Toni Piñera

cerámica@yahoo.com
+535 343 9750
+535 267 6784
www.ceramicavelazquez.softok2.com
Facebook: Ceramica Velazquez

Génesis
GALERIAS DE ARTE

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

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

GALERIA
LA ACACIA
IV VCVCIV

San José 114 e/ Industria y Consulado, 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, La Habana, Cuba
Tel.: (537)861 8544 / Fax: (537)861 8745
lacasona@cubarte.cult.cu
www.artnet.com/lacasona

Servando
Galería de Arte

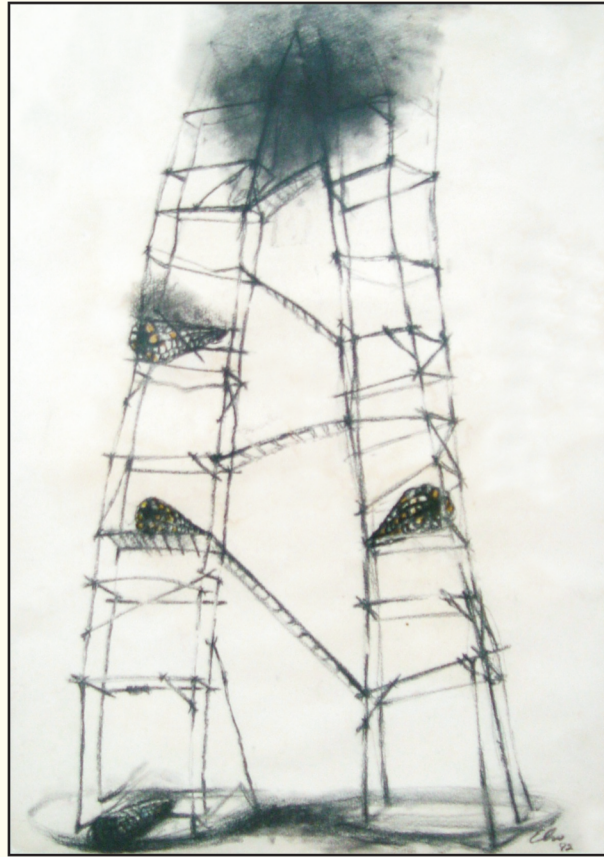
23 esq. a 10, Vedado
La Habana, Cuba
Tel.: (537) 838 3650 al 55 ext. 259
servandoartgallery@gmail.com
www.artnet.com/servandogaleriadearte

DIAGO

Galería de Arte

Muralla 107 esq. a San Ignacio
Habana Vieja, La Habana, Cuba
Telf.: (537) 863 4703, 862 2633
Fax: (537) 861 8745

www.galeriascubanas.com



JUAN FRANCISCO ELSO
Columna Infinita II, 1982. Mixta sobre tela. 73 x 51 cm

COLUMNA INFINITA

EXPOSICIÓN COLECTIVA DESDE LOS AÑOS 60 A LA ACTUALIDAD

Amelia Peláez	Ricardo Rodríguez Brey
Antonia Eiriz	Consuelo Castañeda
Servando Cabrera Moreno	Pepe Franco
Mariano Rodríguez	Belkis Ayón
René Portocarrero	Glexis Novoa
Ángel Acosta León	Juan Fco. Elso Padilla
Eduardo Abela	Moisés Finalé
Raúl Martínez	Arturo Cuenca
Mirtha Cerra	Carlos Garaicoa
Julio Girona	Eduardo Ponjuán
Umberto Peña	René Fco. Rodríguez
Rafael Zarza	Lázaro Saavedra
Pedro Pablo Oliva	José Ángel Toirac
Roberto Fabelo	Iván Capote
Tomás Esson	Yoan Capote
José Bedía	Rocío García
Rubén Torres Llorca	Santiago R. Olázabal
	José Ángel Vincench

octubre - noviembre

GALERIA
LA ACACIA
IV VCVCIV

Congreso AICA 2011
Asunción, Paraguay
17 - 19 Octubre
**Arte y Crítica en
Tiempos de Crisis**

AICA Congress 2011
Asuncion, Paraguay
17th -19th October
**Art and Criticism
in Times of Crisis**



Cultura
Secretaría Nacional
Presidencia de la República



aica



Organización
de las Naciones Unidas
para la Educación,
la Ciencia y la Cultura

Con el patrocinio
de la UNESCO

Diábolo, 2001 / Técnica mixta sobre lienzo / 135 x 190 cm



Estudio

Angel Alfaro

www.angelalfaro.com
angelalfaro88@gmail.com
+57 3102026052

LA ACACIA

GALLERY

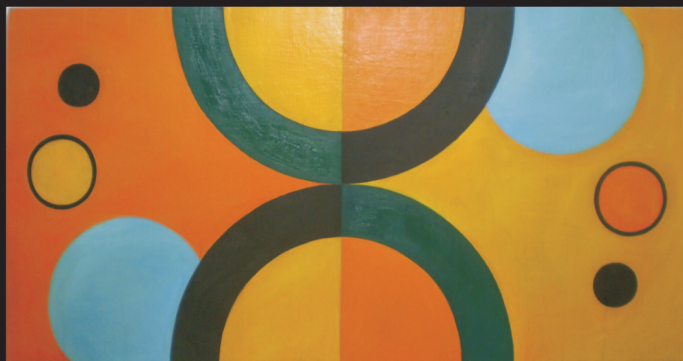
pinta

The Modern and Contemporary
Latin American Art Show

NOVEMBER 10 — 13, 2011
Pier 92. New York City

For some decades already, the Cuban artistic panorama has been part of a social and cultural phenomenon emerged in USA in the sixties, which has extended until the present time reaching global dimensions. Postmodern times, as a cultural movement, brought for Cuba and the world limitless pluralism and rebellion in all possible ways. From the formal point of view it legitimated undoing and deconstruction, in addition to the formal visual concept of mass culture. Conceptually, it consolidated demystification and indefinableness. There is a development of the heterogeneity of aesthetics and a culture of the sensation that embraces not only the artist and his works but also the consumer and the critic. Recycling becomes a resource and new roads are propitiated for the inquiry; everything is useful, the artist may use any means to say, what is important is the act of choosing. Four artists (*Dolores -Loló-Soldevilla, Alfredo Sosabravo, Manuel Mendive and Kadir López*) from different generations will give us an outlook of the development of this phenomenon in the island.

ALFREDO SOSABRAVO
Siren, 2008
Bronze and
Murano glass
70 x 45 x 20 cm



DOLORES SOLDEVILLA (LOLÓ)
Untitled, 1954. Mixed media on wood. 52 x 104 cm

KADIR LÓPEZ
Shell, 2011. Mixed media
on metal. 120 cm



MANUEL MENDIVE. *The Rest*, 2011
Acrylic on canvas. 85 x 100 cm



Primera edición de los premios de diseño gráfico

Caja Alta



Conjunto de diseños de identidad y de campaña publicitaria para la Habana Vieja, del diseñador Carlos Alberto Masvidal



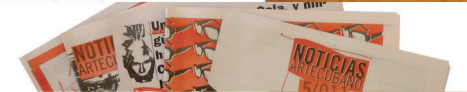
Campaña promocional del Festival «Proposiciones», de la diseñadora Idania del Río



Revista *La Siempreviva*, del diseñador José (Pepe) Menéndez



Cartel «Imágenes generan reflexión», del diseñador Nelson Ponce



Tabloide *Noticias de Artecubano*, del diseñador Fabián Muñoz

PREMIO CAJA ALTA 2011

Unión de Escritores
y Artistas de Cuba
Sección de
Diseño Gráfico





Yuniasky Barrogo is
Leaving Melena

A COLUMBIA PICTURE

THE SPECTACULAR RISE OF A WOMAN IN A BLUE WORLD



Leaving Melena, 2011 / Serigrafía (edición de siete - P/A) / 102 x 77 cm

Ay, que delicia, doña!

DICIEMBRE 2011 | ENERO 2012

GALERÍA DE LA BIBLIOTECA PÚBLICA RUBÉN MARTÍNEZ VILLENA
OBISPO NO. 59 ENTRE OFICIOS Y BARATILLO, PLAZA DE ARMAS, HABANA VIEJA



r10 studio
r10@cubarte.cult.cu
+535 283 2434 | +537 202 3958



www.boligan.com

BOLIGÁN

Ángel Boligán Corbo nació el 10 de mayo de 1965 en San Antonio de los Baños, Cuba. Graduado en el año 1987 como profesor de Artes Plásticas. Reside en México donde labora como caricaturista editorial del diario *El Universal*. Colabora con publicaciones mexicanas y otros medios impresos y digitales a nivel internacional. Preside la agencia Cartonclub y es miembro del grupo *Cartooning for peace*. Ha obtenido más de un centenar de premios en eventos internacionales de humor gráfico.

Angel Boligan Corbo was born on May 10, 1965 in San Antonio de los Baños, Cuba. He graduated in 1987 as a Fine Arts Professor. He currently lives in Mexico where he works as a cartoonist for the *El Universal* newspaper. He also contributes with Mexican publications, including printed press and digital media. He chairs the Cartonclub agency and is a member of *Cartooning for Peace*. He's grabbed over a hundred international awards in graphic humor.



AVISTAMIENTOS

galería de arte cubano contemporáneo
www.cubartecontemporaneo.com

[Inicio](#)

[Artistas](#)

[Catálogo](#)

[Galería](#)

[Contacto](#)

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



Yoan Capote
Demagogia, 2011

Bronce, griferías y accesorios de lavamanos
P/A No. 2 / 60x 56 x 39 cm (23 ¾ x 22 x 15 ½ in)

www.cubartecontemporaneo.com

avistamientos@cubartecontemporaneo.com

artbo

FERIA INTERNACIONAL DE
ARTE DE BOGOTÁ 2011

CORFERIAS · OCTUBRE 21 AL 24

Organiza:



Por nuestra sociedad

www.artboonline.com