

arte

POR EXCELENCIAS



ACERCAMIENTOS AL CARIBE Y A CENTROAMÉRICA
PEPÓN OSORIO / ARTE Y PÚBLICO / ALTERNATIVA MERCOSUR
PINTA NY / ART BASEL MIAMI BEACH

ARCO

madrid /

CO

Feria Internacional de Arte Contemporáneo

15/19 feb 2012

www.arco.ifema.es

ORGANIZA:



IFEMA
Feria de Madrid

80M2 Lima **AANANT & ZOO** Berlín **AD HOC** Vigo **ADN** Barcelona
ADORA CALVO Salamanca **ALARCÓN CRIADO** Sevilla **ALBERTO SENDROS** Buenos Aires **ALEJANDRA VON HARTZ** Miami **ALEX DANIELS-REFLEX** AMSTERDAM Amsterdam **ALFREDO VIÑAS** Málaga
ALTXERRI San Sebastián **ÁLVARO ALCÁZAR** Madrid **ANDERSEN'S** Copenhague **ANDRÉ SIMOENS** Knokke **ÁNGELS BARCELONA** Barcelona **ANNA NOVA ART GALLERY** San Petersburgo **ANNET GELINK** Amsterdam **ARCADE** Londres **ARKA** Vladivostok **ARRATIA, BEER** Berlín
ARRÓNIZ México DF **ART NUEVE** Murcia **BACELOS** Vigo **BARBARA GROSS** Munich **BÁRBEL GRÄSSLIN** Frankfurt **BASE GALLERY** Tokio
BENVENISTE CONTEMPORARY (*) Madrid **BLAINSOUTHERN** Londres **BRIGITTE SCHENK** Colonia **CÁNEM** Castellón de la Plana **CARDI BLACK BOX** Milán **CARLES TACHÉ** Barcelona **CARLIER I GEBAUER** Berlín **CARLOS CARVALHO-ARTE CONTEMPORÁNEA** Lisboa
CAROLINE PAGÉS Lisboa **CARRERAS MUGICA** Bilbao **CASA SIN FIN** Cáceres **CASA TRIÁNGULO** Sao Paulo **CASADO SANTAPAU** Madrid **CATHERINE PUTMAN** París **CAYÓN** Madrid **CHANTAL CROUSEL** París
CHELOUCHE Tel Aviv **CHERRY AND MARTIN** Los Angeles **CHRISTIAN LETHERT** Colonia **CHRISTINGER DE MAYO** Zurich **CHRISTOPHER GRIMES** Santa Mónica **CREVECOEUR** París **CRISTINA GUERRA** Lisboa
DAN GALERIA Sao Paulo **DES PACIO** San José **DIABLOROSSO** Panamá **DIANA STIGTER** Amsterdam **DISTRITO 4** Madrid **DNA GALERIE** Berlín **DOHYANG LEE** París **EDWARD TYLER NAHEM FINE ART** Nueva York **ELBA BENÍTEZ** Madrid **ELISABETH & KLAUS THOMAN** Innsbruck **ELLEN DE BRUIJNE PROJECTS** Amsterdam **EL MUSEO** Bogotá **ELVIRA GONZÁLEZ** Madrid **ENRICO ASTUNI** Bolonia **ESPACIO LIQUIDO** Gijón **ESPACIO MÍNIMO(*)** Madrid **ESPAIVISOR-GALERÍA VISOR** Valencia **ESTHER SCHIPPER** Berlín **ESTRANY-DE LA MOTA** Barcelona **FAGGIONATO FINE ARTS** Londres **FIGGE VON ROSEN** Berlín
FILOMENA SOARES (*) Lisboa **FONS WELTERS** Amsterdam **FONSECA MACEDO** Ponta Delgada **FORMATO CÓMODO** Madrid **FORSBLOM** Helsinki **FRUIT&FLOWER DELI** Estocolmo **FÚCARES** Madrid **GALERIA 111** Lisboa **GENTILI** Prato **GEORG KARGL** Viena **GEORG NOTHELPER** Berlín **GRAÇA BRANDAO** Lisboa **GRIMM** Amsterdam **GUELMAN GALLERY** Moscú **GUILLERMO DE OSMÁ** Madrid **HANS MAYER** Dusseldorf **HEIDIGALERIE** Nantes **HEINRICH EHRHARDT** Madrid **HEINZ HOLTSMANN** Colonia **HELGA DE ALVEAR** Madrid **HENRIQUE FARIA** Nueva York **HILGER MODERN/CONTEMPORARY** Viena **HOET BEKAERT** Gante **HORRACH MOYÁ** Palma de Mallorca
IGNACIO LIPRANDI Buenos Aires **IMO PROJECTS** Copenhague **ISABEL ANINAT** Santiago de Chile **ISABELLA BORTOLOZZI** Berlín **IVAN GALERIA** Bucarest **IVORYPRESS** Madrid **JEANINE HOFFLAND (*)** Amsterdam **JEROME ZODO** Milán **JM** Málaga **JOAN PRATS** Barcelona
JORGE MARA-LA RUCHE Buenos Aires **JUAN SILIÓ** Santander **JUANA DE AIZPURU** Madrid **JULIETTE JONGMA** Amsterdam **KABE CONTEMPORARY** Miami **KAI HILGEMANN** Berlín **KLEMM'S** Berlín **KRINZINGER** Viena **KUCKEI+KUCKEI** Berlín **LA CAJA NEGRA** Madrid **LA FÁBRICA** Madrid **LAUTOM CONTEMPORARY** Oslo **LEANDRO NAVARRO** Madrid **LELONG** París **LEVY** Hamburgo **LEYENDECKER** Santa Cruz de Tenerife **LOKAL 30** Varsovia **LÓPEZ-SEQUEIRA** Madrid **LUCIANA BRITO (*)** Sao Paulo **LUIS ADELANTADO** Valencia **MAI 36** Zurich **MAIOR** Pollença **MAISTERRAVALBUENA** Madrid **MARINA GISICH** San Petersburgo **MARLBOROUGH** Madrid **MARTA CERVERA** Madrid **MARTIN VAN ZOMEREN** Amsterdam **MASART** Barcelona
MAX ESTRELLA Madrid **MAX WEBER SIX FRIEDRICH** Munich **MAX WIGRAM** Londres **MEESSEN DE CLERCQ** Bruselas **MEHDI CHOUAKRI** Berlín **MICHAEL SCHULTZ** Berlín **MICHEL SOSKINE** Madrid/Nueva York **MICHELINA SZWAJECER** Amberes **MIGUEL MARCOS** Barcelona
MIRTA DEMARE Rotterdam **MOISÉS PÉREZ DE ALBÉNIZ** Pamplona **MONITOR** Roma **MOR.CHARPENTIER** París **MORIARTY** Madrid **MOTIVE GALLERY** Amsterdam **NÄCHST ST. STEPHAN ROSEMARIE SCHWARZWÄLDER** Viena **NADJA VILENNE** Lieja **NF NIEVES FERNÁNDEZ** Madrid **NOGUERAS BLANCHARD** Barcelona **NORMA MANGIONE** Turín **NUBLE** Santander **NUVEOCHENTA** Bogotá **NUNO CENTENO** Oporto **NUSSER & BAUMGART** Munich **OLIVA ARAUNA** Madrid **ORIOU GALERIA D'ART** Barcelona **PALMA DOTZE** Vilafranca del Penedés **PAPERWORKS** Moscú **PARAGON PRESS** Londres **PARRA & ROMERO** Madrid **PAUL ANDRIESSE** Amsterdam **PEDRO CERA** Lisboa
PELAIRES Palma de Mallorca **PERES PROJECTS** Berlín **PILAR SERRA** Madrid **PLAN B** Cluj/Berlín **PLATAFORMA ARTE CONTEMPORANEO** Guadalajara **POLÍGRAFA OBRA GRÁFICA** Barcelona **PROJECTB** Milán **PROJECTSD** Barcelona **PROMETEOGALLERY** Milán **QUADRADO AZUL** Oporto **RAFAEL ORTIZ** Sevilla **RAIÑA LUPA** Barcelona **RAQUEL PONCE** Madrid **ROBERTS & TILTON** Los Angeles **ROSA SANTOS** Valencia **RUTH BENZACAR** Buenos Aires **SABINE KNUST** Munich **SCQ** Santiago de Compostela **SENDA** Barcelona **SICARDI** Houston **SOLEDAD LORENZO** Madrid **STEFAN RÖPKE** Colonia **SUPER WINDOW PROJECT** Burdeos **T20** Murcia **TANYA LEIGHTON** Berlín **TATJANA PIETERS** Gante **TEGENBOSCHVANVREDEN (*)** Amsterdam **THOMAS SCHULTE** Berlín **TIM VAN LAERE** Amberes **TONI TÁPES (*)** Barcelona
TORBANDENA Trieste **TRANSVERSAL** Sao Paulo **TRAVESÍA CUATRO** Madrid **TRAYECTO** Vitoria **TRIUMPH** Moscú **VALLE ORTÍ** Valencia **VANGUARDIA** Bilbao **VASARI** Buenos Aires **VERA CORTÉS** Lisboa **VERMELHO** Sao Paulo **VILTIN** Budapest **VOGT GALLERY** Nueva York **WALTER STORMS** Munich **WEST** La Haya **WILFRIED LENTZ** Rotterdam **XAVIER FIOL** Palma de Mallorca **YBAKATU ESPAÇO DE ARTE** Curitiba **ZAVALETA LAB** Buenos Aires **ZINGERPRESENTS** Amsterdam **ZINK** Berlín

Programa General

Focus Países Bajos

Opening

Solo Projects

MANUEL MENDIVE

De lo Mágico Ritual

24 de enero 2012

Arte Contemporáneo de Cuba
en la Banca BNP Paribas Fortis Private, Bruselas



La lagartija, 2011 / Acrílico sobre tela / 56 x 77 cm

Waterloo Chaussee 1135
1180 Bruselas, Bélgica

KCHO



GRAN TEATRO DE LA HABANA GARCÍA LORCA, LA HABANA, CUBA

Vive y deja vivir, 2006-2011
Instalación / Labrillo de barro / Dimensiones variables

MI casa es tu casa, 2011
Instalación / Tejas de floccemento y madera / Dimensiones variables

Memoria construida (Cuadernos), 1989-2011
Instalación / Papel, tinta, lápiz, crayón, cuadernos y pines metálicos / Dimensiones variables

La historia como un camuflaje que aparece en la oscuridad, 2008
Instalación / Metal, tela, cerámica, madera, plástico y cordel / Dimensiones variables

El Fénix, 2009
Instalación / Plástico, tela y cartón / Dimensiones variables (7 m de altura)

La conversación, 2011
Instalación / Madera / Dimensiones variables

DIBUJOS, ESCULTURAS E INSTALACIONES

SACRIFICIO EN LA ENCRUCIJADA



FEBRERO-ABRIL, 2012

Proyecto para *La conversación*, 2012 / Instalación / Madera / Dimensiones variables

El David, 2009

Instalación / Madera, cordón, metal y semillas / Dimensiones variables (15 m de largo)

Núcleos del tiempo, 2004

Instalación / Muebles, remos, espáncica, cristal y metal / Dimensiones variables

El Intruso, 2007-2009

Videoinstalación / Varías horas de duración

Autoretrato, 2000-2009

Instalación / Metal, cristal y copia del artista / Dimensiones variables

Sacrificio en la encrucijada, 2011

Instalación / Cristal, piedras limas, cuerdas y mariposa / 10 x 10 m



De la serie Dulzuras Insulares, 2011 / Técnica mixta / 70 x 70 cm

MOISÉS FINALÉ

GALERÍA TORNA & PRADO FINE ART COLLECTION 6 de febrero de 2012

Dulzuras insulares



3306 Ponce de Leon Blvd., Suite #100
Coral Gables, FL 3313

P. 305 476 8444 • F. 305 476 0950
info@pradoart.com

Monday - Friday
10:00 am - 5:00 p

www.pradoart.com

editorial

Tres años de experiencia avalan ya a nuestra joven revista de artes visuales. El presente número inaugura un nuevo ciclo, pues con él se abren otras perspectivas en el campo editorial y comercial que esperamos nos sitúen en planos de mayor relevancia a nivel internacional, tanto por el valor de su contenido como por cambios en su imagen y en su concepción. El equipo gestor de *Arte por Excelencias* arriba a este cuarto año con un propósito cardinal: rearticular tópicos y temas abordados hasta el momento por la publicación con el fin de aportar nuevas perspectivas sobre el mercado de arte en las Américas, el coleccionismo privado e institucional, la organización de eventos y la promoción de artistas notables de la región, entre otros.

El arte contemporáneo que hoy se produce en los contextos caribeño y centroamericano ha mutado favorablemente en los últimos años, gracias a lo cual numerosos artistas participan con más asiduidad en relevantes citas a nivel mundial, al mismo tiempo que se enriquecen desde dentro las instituciones locales relacionadas no solo con el arte, sino también con la arquitectura y el diseño.

La revista, en todos los órdenes, aspira a dar respuesta a tan estimulante panorama. En este sentido se incluyen en el presente número textos dedicados a reflexionar sobre el Caribe y Centroamérica, a partir de una entrevista con uno de los expertos de más amplia experiencia en estas regiones, así como un acercamiento crítico a las obras de Manuel Mendive, Pepón Osorio y Manuel López Oliva, creadores verdaderamente representativos de las particularidades de tales contextos. La arquitectura, por su parte, se manifiesta a través de un recorrido exhaustivo de un notable historiador, prolífico en generalidades y detalles. Paradigmático evento de la región, y de los circuitos internacionales del arte, resulta la Bienal de la Habana –desde su fundación en 1984–, que este año arriba a su oncenava edición, a la que *Arte por Excelencias* dedicará una revisión crítica en próximos números. Otros eventos tienen espacio en esta edición: Art Basel Miami Beach, considerada por muchos la mejor feria de artes visuales a nivel continental, así como PINTA NY, dedicada íntegramente a la producción latinoamericana.

La compleja escena continental está representada por un análisis de las relaciones entre arte y política en el caso específico de Guatemala, y en los países del bloque conocido como Mercosur. Se dedica un artículo a ese grande del arte universal que es el chileno Roberto Matta, y a la curiosa inauguración de un Museo de Arte Cubano en el corazón de la Europa antigua. Por último, un interesante punto de vista sobre la proliferación de catálogos de arte en el escenario cultural contemporáneo, y una página dedicada al arte de la caricatura.

Con todo ello esperamos, pues, entregarles una renovada publicación que aspira a contribuir en cada edición a una mejor y más profunda comprensión de nuestras complejas realidades en el campo de la cultura.

José Carlos de Santiago / Editor y Director General



Uno de los artistas cubanos más relevantes de las dos últimas décadas, Esterio Segura (Santiago de Cuba, 1970) ha desarrollado una obra singular en los campos de la escultura, el dibujo y la instalación desde el tratamiento de temas esenciales de la cultura nacional, en especial aquellos vinculados con las religiones de raíz africana, la ideología, las fuerzas que emanan del poder político, los sueños y esperanzas del hombre común.

En sus exhibiciones es posible advertir vínculos entre diversos espacios de la creación visual como sostén de su discurso estético, tomando en cuenta, además, las especificidades del sitio donde serán colocadas las obras. Una de las características notables de su más reciente producción es el marcado interés por el mundo de los animales, las máquinas y la arquitectura, así como por ciertos personajes infantiles extraídos de grandes relatos literarios: de ahí su persistencia en utilizar automóviles, aviones, puentes, pájaros, hipopótamos, Pinochos, como códigos y referentes para todo cuanto se propone compartir con el espectador. Sus piezas mantienen un acabado formal impecable, a partir de materiales duraderos a los que aplica color de acentuada intensidad y tonalidad.

Goodbye my Love, en portada, fue mostrada por primera vez en el Centro de Desarrollo de Artes Visuales, a modo de ensayo para espacio interior de galería o museo. Sin embargo, está concebida para culminar en una instalación de gran formato y ser exhibida en la próxima edición de la Bienal de La Habana, mayo 2012, junto a otros ocho corazones alados. Esta obra refiere a la partida, al desarraigo, a la pérdida y a la nostalgia. En alusión evidente y enfática a la despedida –una de las más universales y comunes acciones humanas–, Esterio proyecta presentar esta instalación en varios aeropuertos del mundo.

EDITOR Y DIRECTOR GENERAL JOSÉ CARLOS DE SANTIAGO **EDITOR EJECUTIVO** NELSON HERRERA YSLA **CORRESPONSAL PERMANENTE** MARÍA CARIDAD GONZÁLEZ NICOLAU **DIRECTOR COMERCIAL** JORGE GÓMEZ DE MELLO **EDITORA ASISTENTE Y WEBMASTER** DEBORAH DE LA PAZ GALLARDO **DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO** R10 **COORDINACIÓN** JULIET AGUILAR CEBALLOS **COLABORACIÓN EDITORIAL** AGENCIA INFORMATIVA LATINOAMERICANA PRENSA LATINA S.A. **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, JOSÉ VILLA SOBERÓN, MANUEL LÓPEZ OLIVA

PUBLICIDAD Y CORRESPONDENCIA ESPAÑA MADRID 28020 MADRID C/ CAPITÁN HAYA, 16 TEL.: +34 (91) 556 00 40. FAX: +34 (91) 555 37 64 **CUBA LA HABANA** CALLE 10 NO. 315 APTO. 3 E/ 3RA. Y 5TA. MIRAMAR, PLAYA. TEL.: +53 (7) 204 8190. FAX: +53 (7) 204 3481. CARIBE@EXCELENCIAS.CO.CU **MÉXICO D.F.** ALEJANDRA MACIEL, DIOS PÁJARO #25, SECC. PARQUES, CUATITLÁN IZCALLI, ESTADO DE MÉXICO. 54720 TELEF: +52 (55) 58714034 MÓVIL: +52 (044) 5523160511 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 **PANAMÁ** RAISA AURORA ZAVAS PÉREZ, CALLE 45 Y COLOMBIA, EDIFICIO MIRAMAR, LOCAL 27, BELLA VISTA (DIAGONAL AL PARQUE URRACA) TELF: +50 (7) 3921579 DIR.PANAMA@EXCELENCIAS.COM **ARGENTINA, BUENOS AIRES** JORGE HANTOUCH, PTE. J. D. PERÓN 2535. CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES – ARGENTINA TELÉFONO +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, FLORIANÓPOLIS SC BRASIL TELF.: +55 (11) 66545303 EMANUELA@EXCELENCIAS.COM **USA** HAYDHELEN VELASQUEZ RAMÍZ, 2601 NW 105 AVE, DORAL, FL 33172 FAX: +1 (305) 5927004 MÓVIL: +1 (786) 4128006 TELF: +1 (305) 5920827 EMAIL: EXCELENCIASUSA@EXCELENCIAS.COM **ECUADOR/ QUITO** LEDANY CONTRERAS VALLES, CRISTÓBAL DE AYALA N50-350 Y DE LOS ÁLAMOS. SAN ISIDRO DEL INCA. QUITO. PROVINCIA PICHINCHA. TELÉFONOS: + (593) 084708837, 5221712. EMAIL: DIR.ECUADOR@EXCELENCIAS.COM **RUSIA** JUAN MARÍA HERRERO GIMÉNEZ, ULITSA OSTOZHENKA 6/2, KOMNATA 614 TELÉFONO: +7 963 961 25 76 DIR.RUSIA@EXCELENCIAS.COM **REPÚBLICA DOMINICANA** RAFAEL GARCÍA AZNAR, BOULEVARD TURÍSTICO, KM. 2,5 PUNTA CANA. TELÉFONO: 829.755.66.15 DIR.RD@EXCELENCIAS.COM **URUGUAY** MARÍA SHAW AROCENA, TACUAREMBO 1361/902 - MONTEVIDEO 11200 TELÉFONO: + 598 (2) 4014181 DIR.URUGUAY@EXCELENCIAS.COM **COSTA RICA** SILVIA SIMÓN, TELÉFONO: + 506 25518804 DIR.COSTARICA@EXCELENCIAS.COM **PERÚ** MARIELLA STUART PANDO, RESIDENCIAL SAN FELIPE, EDIFICIO CASUARINAS NO. 1102, LIMA TELÉFONO: + 5 1 (1) 2616869 DIR.PERU@EXCELENCIAS.COM **PORTUGAL** ISABEL MARÍA GÓMEZ PIGNATELLI VIDEIRA, CALZADA DE SANTA CATALINA, 15D (1), CRUZ – QUEBRADA GORUNDO, LISBOA TELÉFONO: +351 (969) 767678 DIR.PORTUGAL@EXCELENCIAS.COM **DEPÓSITO LEGAL** M-44602-2010 EDITA ELA. C/ CAPITÁN HAYA, 16, 28020 MADRID (ESPAÑA) **FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN** LA NUEVA. CREACIONES GRÁFICAS. TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS. LOS CONTENIDOS DE ESTA PUBLICACIÓN NO PODRÁN SER REPRODUCIDOS, DISTRIBUIDOS, NI COMUNICADOS PÚBLICAMENTE EN FORMA ALGUNA SIN LA PREVIA AUTORIZACIÓN POR ESCRITO DE LA SOCIEDAD EDITORA ELA. EXCELENCIAS TURÍSTICAS DEL CARIBE ES UNA PUBLICACIÓN PLURAL. LA DIRECCIÓN NO SE HACE RESPONSABLE DE LA OPINIÓN DE SUS COLABORADORES EN LOS TRABAJOS PUBLICADOS, NI SE IDENTIFICA CON LA MISMA. TAMPOCO SE RESPONSABILIZA CON LOS CONTENIDOS DE LA PUBLICIDAD. SUPLEMENTO ESPECIALIZADO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LAS AMÉRICAS Y EL CARIBE DEL GRUPO EXCELENCIAS // **MEDIA SPONSOR DE FITUR PARA LA REGIÓN DEL CARIBE.**

Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números del año.



7.00 \$ / 8 €





- 8** EN LA *GRAN PISCINA AZUL* Y SUS BORDES
CONVERSACIÓN ALREDEDOR DEL CARIBE Y CENTROAMÉRICA CON JOSÉ MANUEL NOCEDA
NELSON HERRERA YSLA ysla@cubarte.cult.cu
- 18** LA MEMORIA COMO PRE-TEXTO ARTÍSTICO
LA DIMENSIÓN SIMBÓLICA DEL MATERIAL EN LA OBRA DE PEPÓN OSORIO
PATRICIA MARTÍNEZ CHIROLES patricia850802@gmail.com
- 26** GUATEMALA: POLÍTICA EN EL ARTE Y ARTE EN LA POLÍTICA
MARIVI VÉLIZ mariviri@gmail.com
- 34** EN EL MONTE SUENA...
ADELAIDA DE JUAN robade@casa.cult.cu
- 38** SOBRE LA POSIBILIDAD DE UNA ESTRUCTURA COMPLETA
REPENSANDO LAS RELACIONES ARTE-PÚBLICO EN EL ARTE RECIENTE DEL CARIBE
CARLOS GARRIDO CASTELLANO carlo_garrido@hotmail.com
- 46** LÓPEZ OLIVA: LA POÉTICA DEL DESPLAZAMIENTO
KIRENIA RODRÍGUEZ PUERTO kirenia@fayl.uh.cu
- 52** CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE: FRAGMENTOS ARQUITECTÓNICOS
ROBERTO SEGRE bobsegre@uol.com.br
- 62** FEBRILIDAD EN TIEMPOS DE SANTA BÁRBARA
ELVIA ROSA CASTRO fiatlux_fundidera@yahoo.com



64

A LAS PUERTAS DE LA BIENAL DE LA HABANA

contactobienal@wlam.cult.cu

68

PINTA NEW YORK EN SU QUINTO ANIVERSARIO: SOBRE EL FIN DE TODA IDENTIDAD (MÁS ALLÁ DEL “ARTE LATINOAMERICANO”)

PÍTER ORTEGA NÚÑEZ piter.ortega@gmail.com

74

ENCLAVE REGIONAL, ESCENAS LOCALES Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

GABRIEL PELUFFO gpeluffo@chasque.net

84

MATTA EN EL VÓRTICE

NAHELA HECHAVARRÍA nahela@casa.co.cu

88

MUSEUM OF FINE CUBAN ARTS EN VIENA

HORTENSIA MONTERO MÉNDEZ hortensia@bellasartes.co.cu

92

LOS DEMASIADOS CATÁLOGOS

IVÁN DE LA NUEZ ivandelanuez@gmail.com

la caricatura

96

ELENA OSPINA

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

JOSÉ MANUEL NOCEDA, INVESTIGADOR, CRÍTICO Y CURADOR del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam en La Habana, se desempeña desde hace varios años como experto en exhibiciones y eventos de Centroamérica y el Caribe, áreas geográficas a las que ha dedicado numerosos ensayos en publicaciones seriadas, libros y catálogos.

Noceda, hoy se habla con insistencia en algunos sectores de la crítica y la curaduría de la importancia del Caribe y Centroamérica como zonas emergentes con un alto nivel en sus prácticas artísticas, lo cual puede ser verificado si observamos el número de exposiciones internacionales en que participan creadores de esas regiones, así como eventos dedicados exclusivamente a ellos. ¿Qué hay de verdad en todo esto? ¿Se trata de un fenómeno “de moda” o de verdadero reconocimiento?

Hay algo de verdad en todo lo que mencionas. Estas zonas geoculturales atraviesan un buen momento para la producción y la circulación de las artes visuales, bien merecido por cierto. Han sido invisibilizadas durante muchos años, vistas como contextos extremadamente periféricos en el Hemisferio Occidental, a la sombra de países con mayor tradición, como Argentina, Brasil, Colombia o México. En realidad solo sobresalía Cuba de manera especial, y en menor medida República Dominicana, Puerto Rico y Haití, a partir de la escuela de pintura popular promovida en el Centre d' Art de Puerto Príncipe, fundada por Dewitt Peters a comienzo de los años cuarenta del siglo pasado. Podría decir que también Jamaica, Trinidad y Tobago... Mientras que Centroamérica estuvo totalmente ignorada históricamente. Decía Bélgica Rodríguez que a esta región se le sobrevolaba siempre, que se “saltaba” de México a Colombia sin pasar por ella. Hoy las circunstancias han cambiado: Centroamérica y el Caribe son contextos emergentes de gran fuerza.

¿Esto ha ocurrido en los últimos quince o veinte años o se trata de circunstancias recientes?

El Caribe se adelantó: desde finales de los años ochenta empezó a florecer lo que he llamado una “nueva vanguardia” en la región, con un grupo de artistas jóvenes que se suman a otros más experimentados. Por eso prefiero hablar de una nueva sensibilidad de avanzada, más que de un movimiento generacional. Recuerda que ya para entonces uno encontraba artistas consolidados en El Caribe, como David Boxer (Jamaica), Antonio Martorell (Puerto Rico), Peter Minshall (Trinidad y Tobago), Ernest Breleur (Martinica)... y a ellos se le incorpora este otro grupo de creadores muy jóvenes. Es decir, sucede algo que no había ocurrido nunca, pues esta puesta al día acontece incluso en las islas más pequeñas.

¿Hablas de Capellán, Marcos Lora, Raúl Recio (República Dominicana), Francisco Cabral (Trinidad y Tobago)....?

Sí. Y de Chris Cozier (Trinidad y Tobago), Annalee Davis (Barbados), Elvis López (Aruba), Víctor Vázquez y Pepón Osorio en Puerto Rico, Yubi Kirindongo en Curazao, por

NELSON HERRERA YSLA
EN LA GRAN
PISCINA AZUL
Y SUS
BORDES

CONVERSACIÓN
ALREDEDOR DEL
CARIBE Y CENTROAMÉRICA CON
JOSÉ MANUEL NOCEDA



JEAN-FRANÇOIS BOCLÉ (Martinica)
Tout doit disparaître!, 2001 / Instalación / Quince mil bolsas plásticas azules /
150 m² / Ekotechnické Museum, Praga, República Checa, 2004 /
©Jean-François Boclé / Adagp Photo Martin Polak & Jean-François Boclé



PATRICIA BELLI (Nicaragua)
Adornadas, 2007 / Instalación

solo mencionar algunos nombres, que empiezan a ser reconocidos en los años noventa al acuñar una nueva imagen del Caribe en el campo de las artes visuales.

De esta región suelen mencionarse, por lo general, a sus grandes escritores: Naim Paul, Derek Walcott, Carpentier, Aimé Césaire, Édouard Glissant, Nicolás Guillén. Ese era, es, un Caribe literario muy conocido, más que cualquier otro. Igual que en Centroamérica se habla

de Miguel Ángel Asturias, Augusto Monterroso, Roque Dalton. Los artistas anteriores, por ejemplo, Edna Manley, Stanley Greaves, el Grupo Fwomajé, ¿no llegaron a sobresalir internacionalmente como ocurre hoy con los más jóvenes?

Pienso que no, pero estás hablando de mediados del siglo xx hasta los años ochenta, y yo estoy haciendo hincapié en la contemporaneidad, en lo que está aconteciendo ahora. Recuerda que en

ese momento ya estaba operando el modernismo en Cuba y ciertos movimientos en República Dominicana, Jamaica, entre otras excepciones que nunca sobrepasaron mucho el entorno regional. Fueron personalidades, tendencias, que en ocasiones no llegaron más allá de sus fronteras. No hubo ningún historiador, comisario, que se interesara seriamente por ellos, a no ser casos muy concretos como el de Wifredo Lam en Cuba, o alguna otra zona de la vanguardia cubana...

Que interesó al MoMA de Nueva York, en su momento, cuando era director Alfred Barr, quien estuvo en Cuba a inicios de la década del cuarenta...

Exacto. Sucedió igual con la Escuela de Pintura haitiana, que llamó la atención en los Estados Unidos. Fueron focos muy específicos y limitados, a los que se añaden posteriormente figuras como Hervé Télémaque, pintor haitiano que desarrolla su obra en París dentro del *pop* francés. Ahora está ocurriendo un fenómeno muy interesante que revierte esta constante, a raíz, claro, del “inclusivismo” postmoderno, de la lógica global del mundo contemporáneo. Pero retornando a tu pregunta inicial, el Caribe emerge con fuerza a finales de los años ochenta, principios de los noventa, y en Centroamérica hubo que esperar un poquito más. Es decir, dar tiempo a que terminaran los conflictos bélicos internos que asolaron la región, que afectaron a todo el istmo, para que surgiera una nueva dinámica artística, un grupo de creadores jóvenes que dieran vuelco a la situación. Ambos contextos, recuerda, eran eminentemente pictóricos, de una pintura bastante distanciada de la realidad, que en ese sentido...

¿... nutrida de las neovanguardias europeas?

No. En ese sentido las escuelas de pintura del Caribe y Centroamérica estuvieron entrampadas en un callejón sin salida hasta entrado los años ochenta, muy influidas por el modernismo del siglo xx. Fue una vertiente modernista tardía.

Nada que ver entonces con los movimientos artísticos de los años sesenta y setenta: el *pop*, el *op art*, el conceptualismo; tampoco con el concretismo brasileiro, el cinetismo venezolano...

Para nada. Influidos, como te dije, por aquellas primeras vanguardias, y dentro de ellas, digamos, por algunos movimientos y tendencias más que por otros. Por ejemplo, el surrealismo dejó una marca prácticamente imborrable en la pintura y la escultura de esa mitad del siglo xx en el Caribe.



ADÁN VALLECILLO (Honduras)
Cacerólica, 2006 / Objeto / Acero inoxidable, aluminio y caucho

EN CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE, MÁS ALLÁ DE MODAS Y TENDENCIAS, SE ESTÁ CONSTRUYENDO UNA VISUALIDAD DE GRAN FUERZA E IMPACTO, SUJETA A LOS CONDICIONAMIENTOS DEL CONTEXTO

NO CREO QUE PUEDA HABLARSE DE UN MERCADO PARA EL CARIBE Y CENTROAMÉRICA. SI SE ANALIZAN LOS CATÁLOGOS DE FERIAS Y SUBASTAS, LOS ARTISTAS DE ESAS REGIONES SON CONTADOS, REALMENTE MUY POCOS

JORGE PINEDA (República Dominicana)
El Cuco, 2006 / Instalación / Madera, textil y grafito

En Centroamérica el onirismo y luego las teorías del realismo mágico *garcía-marquiano* fueron las que, a mi juicio, pautaron buena parte de la representación. Esas orientaciones predominaron en una exposición como *Magia y Realismo. Arte contemporáneo Centroamericano*, 1992 y en el libro de Bélgica Rodríguez *Arte centroamericano, una aproximación*, publicado en 1994.

Después se produce un giro casi vertiginoso hacia el objeto, hacia la instalación. Pienso que en Centroamérica y el Caribe, más allá de modas y tendencias, se está construyendo una visualidad de gran fuerza e impacto, sujeta a los condicionamientos del contexto, a las circunstancias de vida que marcan la creación. Por un lado las coartadas históricas, la memoria; y por otro, la existencia, el presente, las nuevas etapas de la vida, con la entrada en la sociedad de consumo.

¿No se pudiera hablar entonces de prácticas que vienen de la propia historia del arte, de las formas, de determinadas experiencias estéticas?

Hay, por supuesto, giros lingüísticos que esta nueva producción legitima, nuevos soportes. En Centroamérica el video es ahora muy importante, para citarte un ejemplo. Incluso el videojuego. Pienso en Jorge Albán, fotógrafo de Costa Rica que ha explorado cómo se aprovecha el soporte tecnológico para operar desde el arte. Creo importante citar también los performances de Priscilla Monge (Costa Rica) y Regina José Galindo (Guatemala), las acciones de Humberto Vélez (Panamá). Existe

un marcado interés por problematizar acerca de lo urbano y por desarrollar proyectos en la escena pública. De cualquier modo, algunos continúan interesados en la Historia del Arte, en los procesos de creación y del lenguaje; entre ellos Federico Herrero (Costa Rica), quien reformula los principios de la pintura y sostiene en paralelo un trabajo instalativo o de intervención urbana; aunque el grupo predominante se inclina más hacia indagaciones en las particularidades contextuales, como te decía.

Y hay, Nelson, un elemento muy importante, digno de señalar: la cantidad de artistas mujeres trabajando en las zonas que nos ocupan: Annalee Davis, Sheena Rose y Joscelyn Gardner (Barbados); Irene Shaw (Trinidad y Tobago); Belkis Ramírez, Raquel Paiewonsky, Quisqueya Henríquez y Mónica Ferrera (República Dominicana); Carolina Caycedo, Nayda Collazo y Dhara Rivera (Puerto Rico); Álida Martínez, Osaira Muyale y Glenda Heyleger (Aruba); y otras más jóvenes. En Centroamérica Monge y Galindo, más Sila Chanto, Lucía Madriz, Karla Solano y Cinthya Soto (Costa Rica); Regina Aguilar y Xenia Mejía (Honduras); Donna Conlon, de Panamá; Patricia Belli y Patricia Villalobos (Nicaragua); así como Alexia Miranda y Dalia Chévez en El Salvador.

Ahora bien, ¿pudiera decirse que en ello han influido las instituciones, tanto educativas como los museos y galerías, tal y como ocurrió en Cuba?

Al principio fueron movimientos espontáneos, naturales. Después recibieron



el impulso de instituciones, efectivamente, de eventos y exposiciones, como las bienales nacionales surgidas en cada país centroamericano, entre ellas la Paiz en Guatemala, que es la más antigua de todas. Resulta significativo cómo estas articulan una red de eventos locales que culminan en la Bienal del Istmo como colofón. Luego, con proyección internacional, las Bienales de La Habana y la de Pin-

tura de Centroamérica y el Caribe en Santo Domingo (que asumió El Caribe como cuenca, por lo que participaron las Antillas junto con los países continentales con costas al Mar Caribe).

En el interior de algunas islas puede hablarse del papel jugado por otras instituciones, como el Caribbean Contemporary Art en Trinidad y Tobago, en los noventa. En el plano docente

no se puede ignorar el rol desempeñado por el Instituto Superior de Arte (ISA), en Cuba; la Escuela Altos de Chavón, en República Dominicana; la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en Puerto Rico; la Jamaica School of Arts, convertida en la Edna Manley School of Visual and Performing Arts, en Jamaica; la École Régional d'Art Plastiques de Martinica, hoy Institut Régional d'Arts Visuels... Fíjate



cómo algunas instituciones docentes van modificando sus perfiles, abriendo espacio a disciplinas de reciente aparición. Ahora bien, hay que decir que algunos artistas llenan cierto vacío en la enseñanza al convertirse en gestores de nuevos espacios para la formación y la exhibición, que generan talleres, etcétera. Salvando las distancias, constituyen experiencias similares a lo que ocurrió con la galería DUPP y el Taller Arte de Conducta, ambos en el ISA, La Habana. Te puedo mencionar los casos de Elvis López y su Atelier 89 en Aruba; Tirzo Martha y David Baden con el Instituto Buena Vista en Curazao; la fundación que dirige Marcel Pinas en Surinam; el espacio Alice Yard en Trinidad y Tobago; Beta-Local en Puerto Rico, entre otros. En Nicaragua

Patricia Belli desarrolla un proyecto análogo con EspIRA La ESPORA.

Algo curioso es que Martinica y Barbados se están convirtiendo en dos polos importantes dentro del Caribe, pues organizan simposios y eventos con sistematicidad. En Martinica sobresalen las exposiciones *Entre-vues*, de fotografía caribeña contemporánea (2008), así como *Atlantide Caraïbe* (2009), *Vous etes ici* (2010), y recientemente *Caraïbe en expansion*. Barbados, por su parte, ha convocado a varios coloquios, entre ellos el simposio-exhibición *Black Diaspora Visual Arts*, 2009, y *The Black Jacobines*, celebrado en marzo del 2011. De conjunto llevan adelante el sitio web *AICA Caraïbe Sud* con abundante información sobre encuen-


tros, artistas, instituciones y crítica de arte de –y sobre– la región.

En cuanto a las exposiciones, en los últimos veinte años al Caribe se le han dedicado no pocos proyectos colectivos de cierta envergadura. Tienen lugar a inicios de esta etapa *Caribbean Visions*, en los Estados Unidos, 1995, y *Caribe Insular* en Badajoz y Madrid, España, 1998; y más acá *Infinite Islands*, en el Brooklyn Museum de Nueva York, 2007; *Global Caribbean* para la feria Art Basel Miami Beach, 2009; y *Wrestling with the images*, para el Museo de las Américas, Washington D.C., 2010.

Por su parte, el Museo de Arte Moderno de República Dominicana reabre el espacio que había ocupado la Bienal

TIRZO MARTHA (Curazao)
Antillia Non Grata, 2011 / Cerveira, Portugal /
Fotografía: Triny Prada





MAURICIO ESQUIVEL (El Salvador)
De la serie *Línea de Desplazamiento, México, 2011* / Cuatrocientas cincuenta águilas
extraídas de monedas de US \$ 0.25 centavos / 210 x 340 cm

de Centroamérica y el Caribe, convertida ahora en Trienal Internacional del Caribe (el “gran Caribe”, incluyendo el sur de los Estados Unidos), cuya primera edición se celebró en septiembre del pasado año.

En otro orden de cosas, algunas personalidades jugaron un papel decisivo en Centroamérica: Virginia Pérez-Ratton, primero como directora-fundadora del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, y luego desde TEOR/ÉTica en Costa Rica, fue la figura tutelar que aglutinó a críticos y curadores; Rosina Cazali, en Guatemala; Mónica Kupfer, Carmen Alemán y Adrienne Samos en Panamá; Bayardo Blandino en Honduras; Ileana Alvarado y Tamara Díaz en San José, Costa Rica; Juanita Bermúdez en Nicaragua.

Entre el año 2000 y el 2005 se realizan dos grandes exposiciones que proyectan a Centroamérica más allá de sus fronteras: *Oscilaciones y artificios*, curada por

Vivian Loría para el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, con un enfoque mesoamericano que incorpora a México; y *Todo incluido: Imágenes urbanas centroamericanas*, comisariada por Santiago Olmo y Virginia Pérez-Ratton. Esta última organiza también *Estrecho dudoso*, 2006, un evento que pone en diálogo a Centroamérica con otras zonas del mundo. Tenemos, además, el proyecto itinerante *Landings*, desde el 2003 hasta 2009, organizado por Joan Durán, Belice, que llegó hasta Asia; y en fecha reciente Santiago Olmo dedica íntegramente la xxxi Bienal de Pontevedra, en España, al Caribe y Centroamérica.

¿Este fenómeno ha tocado al resto del continente americano?

En sentido general los países sudamericanos se han mantenido un tanto al margen del entorno visual de estas regiones. En las últimas ediciones de las bienales de São Paulo, Mercosur y Cuenca, ha

habido un mayor acercamiento, pero salvo casos aislados como estos puede advertirse cierto desencuentro con el resto de Latinoamérica. Cuando estudias las nóminas de invitados en los catálogos de las macroexposiciones, te percatas de los pocos nombres de origen centroamericano o caribeño que se tienen en cuenta. Hay más interés en los Estados Unidos –todas las muestras que te mencionaba–, en Europa (específicamente en España, Francia, las antiguas metrópolis): recordemos el caso de Régine Cuzin, que organizó varias ediciones del proyecto *Latitudes*, dedicándole dos de ellas al Caribe. Me resulta especialmente curioso y atractivo lo que sucede en España, pues los curadores están más familiarizados con el arte contemporáneo de esas áreas del mundo. Me refiero a Antonio Zaya y María Lluïsa Borrás, que visitaban frecuentemente el Caribe, asistían a las bienales de La Habana y de Santo Domingo, y que desarrollan *Cuba siglo xx: modernidad y sincretismo*, y después conciben *Caribe insular*.



EBONY G. PATTERSON (Jamaica)
Entourage, de la serie *Fambily*, 2010 / Fotografía digital

¿Y en cuanto al mercado?

No creo que pueda hablarse de un mercado para el Caribe y Centroamérica. Si se analizan los catálogos de ferias y subastas, los artistas de esas regiones son contados, realmente muy pocos. Existen algunas operatorias que abren hoy puertas, hay un cierto mercado local, asistemático, espontáneo; aparecen algunas ferias en Santo Domingo, *Circa* en Puerto Rico. Las clases sociales con mayores recursos compran obras de creadores nacionales, sin mucho criterio. Funciona el gusto de los coleccionistas. Hay una zona del mercado en la que intervienen algunas líneas del arte contemporáneo, pero en la mayoría predominan los estereotipos de siempre.

Está el caso cubano, que se ha abierto su propio camino. Le siguen República Dominicana, con una notable red de galerías, y Puerto Rico, por sus espacios de exhibición y su conexión con los Estados Unidos. Algunos artistas logran insertar sus obras en la Daros Latina-

merica Collection, otros en espacios como el IVAM en España, pero son casos aislados. No creo que los creadores emergentes de la región disfruten de un mercado interior estable. Trabajan con tipologías que no interesan al sector privado, y no son tampoco adquiridas por las grandes instituciones dentro y fuera de la región. Gozan de cierta legitimidad, acceden a espacios de exhibición, a becas, a residencias, su obra circula a nivel internacional, pero siguen sin tener un mercado definido.

En Centroamérica tenemos el caso de la Fundación Ortiz-Gurdián.

Ramiro Ortiz es quizás uno de los casos atípicos en la región. Se ha estado "abriendo" más allá de la gran colección que atesora, vinculada a esa tradición de que hablábamos (incluye obras de la pintura europea de los siglos XVIII y XIX, así como piezas de los maestros de la pintura y el dibujo centroamericanos), y ahora encontramos segmentos dedicados a los artistas jóvenes, como resultado de las premia-

ciones de las bienales nacionales que él patrocina.

Yo observo este asunto del mercado con suspicacia, pues en los Estados Unidos se está tratando de capitalizar lo que sucede en el arte del Caribe, sobre todo en la ciudad de Miami, que pienso aspira a convertirse en un centro cardinal para el arte contemporáneo de la región.

Retomando asuntos apuntados al inicio de este diálogo, ¿cuáles son, a tu juicio, las diferencias fundamentales entre las generaciones emergentes y las que predominaron en momentos anteriores?

Hay un grupo de jóvenes trabajando dentro y fuera de la región (la diáspora) que vienen a ser como los sucesores de las promociones dadas a conocer en los noventa. Asumen con intensidad el video, el performance, la fotografía. En el Caribe, algo singular, muchos artistas provienen del mundo del diseño. En Centroamérica hay una voluntad post-minimalista con objetos e instalaciones

de mediano y pequeño formato, que saca provecho a la carga simbólica de los materiales. Trabajan también con medios mixtos. En esos años noventa se impuso el despliegue espacial. Creo que los temas y problemas de aquella época mantienen su vigencia, aunque se está modificando la manera de abordar y representar estos, y muchos otros asuntos, desde perspectivas de reflexión política y social, que es lo más significativo.

En Centroamérica puedo señalar algunos nombres destacados como los hermanos Ángel y Fernando Poyón, y el colectivo La Torana en Guatemala; Dalia Chévez y Mauricio Esquivel en El Salvador; Mauricio Miranda, Esteban Piedra y Lucía Madriz (Costa Rica); Er-

nesto Salmerón y Marcos Agudelo en Nicaragua; Adán Vallecillo y el colectivo Lamanchadetomate (Honduras); mientras que en el Caribe podemos nombrar a Ebony Patterson y Nicole Awai, en Jamaica; Marlon Griffith, de Trinidad y Tobago; Blue Curry (Bahamas), Hew Locke (Guyana), Jean-François Boclé y Shirley Rufin en Martinica, Joëlle Ferly (Guadalupe), Ryan Oduber y Ken Wolf en Aruba, Tirzo Martha en Curazao, los dominicanos Raúl Morilla, Natalia Ortega y David Pérez, *Karmadavis*; Marx Rosado y Carlos Ruiz Valarino en Puerto Rico; de Barbados Sheena Rose, entre otros...

De este modo culminó el intercambio con Noceda. Esperamos que para próximas ocasiones se anime a publi-

car otras muchas anécdotas sobre ambas regiones. Queda claro que debemos seguir atentos a cuanto acontece en estas zonas geográficas que emergen hoy con fuerza en el panorama global de las artes visuales. Creo que, por suerte, vamos dejando atrás aquellos tiempos en que la imagen del Caribe eran solo hermosas playas, cocoteros, vasos de ron, mulatas y mulatos, calypso, reggae, soukha, merengues, sones. Y como sabemos, en cuanto a Centroamérica, apenas alguna triste alusión a aquella condición histórica de repúblicas bananeras. ■■■■■

SIMÓN VEGA (El Salvador)
Vigilancia marginal, 2007 / Instalación



A mis adorables hijas, 1990 / Instalación (Detalle) / 91 x 188 x 71 cm /
Imagen tomada de <http://theartblog.org>

PATRICIA MARTÍNEZ CHIROLES

la memoria como pre-texto artístico



OSORIO NO HACE DEL KITSCH UNA INSOLENTA GLORIFICACIÓN DEL MAL GUSTO, NI UNA CÍNICA ADORACIÓN DE LO FALSO, SINO, POR UN LADO, LA VÍA PARA CANALIZAR LA NOSTALGIA HACIA SU TIERRA, Y POR OTRO, LA OPORTUNIDAD DE REPRESENTAR ESTÉTICAMENTE LA VOLUNTAD DE LAS CLASES POPULARES

La dimensión simbólica del material en la obra de

pepón osorio

LA OBRA DEL ARTISTA BORICUA PEPÓN OSORIO DES- plaza y re-produce en el plano artístico la lógica del recuerdo. Para él, como para el sujeto caribeño en general, la memoria es una instancia necesaria, imprescindible para la supervivencia cultural. Todo pasado es susceptible de ser convertido en memoria. Y, ¿qué es la experiencia vital del ser humano sino un devenir continuo de acontecimientos que se incorporan al pasado? El hombre vivencia su existir como un recuerdo de lo que fue, de lo que acaba de ser; y la memoria, con su lógica selectiva y re-creadora, es el soporte natural de este proceso.

Osorio es uno de esos artistas que opera directamente sobre el tejido social. Dirige su mirada hacia los conflictos de los individuos y grupos más desfavorecidos, puntos oscuros cada vez más amplios y numerosos, que resultan de la asimetría en las relaciones humanas y en la distribución del poder y los bienes al interior del modelo de sociedad construido por el hombre. Él ausculta la realidad en las comunidades de emigrantes latinos en Estados Unidos: extrae historias de violencia, de abandono, de nostalgia, de miseria, de heroísmo y de profundo e infinito amor, que alimentan su universo creativo. El mérito del artista radica en poseer la sensibilidad necesaria para abordar problemáticas de naturaleza esencialmente antropológica y para seleccionar, de entre todas las opciones posibles, una estrategia estética capaz de expresarlas con agudeza y plenitud.

Sin embargo, haber emigrado desde su natal Puerto Rico hacia Estados Unidos con solo dieciocho años, y convivir

allí con las clases más pobres en calidad de trabajador social, convierte a Pepón en parte fundamental del objeto epistemológico de su propia investigación. Así pues, a diferencia de los científicos sociales tradicionales, el boricua no intenta tomar distancia crítica ni examinar desde fuera aquello que le resulta de interés, todo lo contrario: utiliza su experiencia vital acumulada –la del hombre negro, puertorriqueño, emigrante, artista y trabajador social durante años en el Bronx de New York–, como una fuente considerable de información útil y de primera mano.

Una de sus obras clásicas, *En la barbería no se llora* (1994), lo indica de modo fehaciente, en tanto se origina a partir de un recuerdo de la niñez de Osorio –cuando este fuera llevado por su padre, por primera vez, a cortarse el cabello–, y se enriquece con el transcurrir de la vida del artista dentro de una comunidad esencialmente machista. Todo ello sirve a Pepón para concebir un espacio *sui generis*: asientos forrados de terciopelo rojo, el techo cubierto con un diseño serigrafiado a partir de fotografías ampliadas de esperma, monitores con hombres llorando al contar la historia de sus vidas, imágenes de torsos musculosos y otros elementos, algunos explícitamente fálicos, ambientan el lugar. La propuesta convoca a una reflexión sobre el estereotipo latino de masculinidad, cimentado en la fuerza física, la proeza sexual y el poder económico, al tiempo que la estética recargada con decoraciones domésticas y "toques femeninos" presenta modelos alternativos de masculinidad donde los hombres sí pueden llorar.

Tal y como nos muestra *En la barbería*, Pepón traslada el producto de su peculiar método investigativo al mundo del arte y desde allí da forma “[...] a las voces, aspiraciones, temores, desilusiones, frustraciones y humor del hombre común,”¹ defendiendo siempre el lugar de los sujetos más vulnerables de la sociedad (las mujeres, los niños, los negros, los presos, los que

¹ JULIA P. HERZBERG: “El ritual en el performance”. En JORGE FERNÁNDEZ ERA (editor), comp.: *Integración y Resistencia en la era global. Evento Teórico de la Décima Bienal de La Habana*, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y Artcubano Ediciones, La Habana, 2009, p. 252.

han perdido su hogar, los asesinados, los oprimidos...), y enalteciendo a través de la reconstrucción artística sus respectivas historias de vida. Dicha inclinación convierte el trabajo de Osorio en un importante enclave de reivindicación de lo popular² en los predios de la denominada “alta cultura”.

Los elementos de sus instalaciones también participan, revelan y deconstruyen determinados estereotipos étni-

² Lo popular entendido como lo excluido, como lo subsidiario: un patrimonio no reconocido ni conservado, en tanto representa a quienes se les ha negado un lugar y una voz en la Historia.

cos y culturales, casi siempre ligados a las relaciones de poder y al esquematismo con el que la región ha sido vista por Occidente. Su método es la exageración, “pero, al tiempo que ridiculiza estas imágenes mediante sus excesos, de otra manera también las abraza. El cliché se revela como la máscara, el disfraz que esconde no solo las frustraciones de la vida, sino las historias de dominación y sojuzgamiento.”³

³ KELLY JONES: “Oración doméstica”. En *Con to' los hierros. A retrospective of the work of Pepón Osorio*, El Museo del Barrio, Nueva York, mayo 2 - agosto 4, 1991, p. 31.

Ahogado en un vaso de agua, 2010 / Instalación / Ronald Feldman Gallery





Nunca estás listo, 2009 / Impresión de una radiografía del cráneo de su madre en una superficie de confeti / Imagen tomada de <http://justpressprint.blogspot.com>

Todo esto se concreta en sus obras, que documentan cuestiones medulares para las comunidades latinas y boricuas en Estados Unidos, a saber: la violencia (*Escena del crimen*, 1993; *El cab*, 1997); la discriminación y los conflictos de raza, género, clase y/o nacionalidad (*María Cristina Martínez Olmedo, D.O.B., 27/3/89*, 1989; *El velorio*, 1991; *En la barbería no se llora*; *Nana para una madre*, 1998; *Juicios y disturbios*, 2004; *Anima sola*, 2008); los problemas en la familia y el hogar (*No me arrepiento*, 1988; *A mis adorables hijas*, 1990; *Insignia de honor*, 1995; *Las gemelas*, 1998; *Nana para una madre*; *La casa de Tina*, 2000); la identidad y la memoria personal e histórica (*La bicicleta*, 1985; *La cama*, 1987; *T.K.O.*, 1989; *El chandelier*, 1988; *Transboricua*, 1999; *La casa de Tina*).

En general, se trata de instalaciones y esculturas –frecuentemente enriqueci-

das con la inclusión de nuevos medios como el video– constituidas por grandes acumulaciones de elementos de heterogénea condición, procedencia y sentido, que se adhieren a modo de decoración en torno a un objeto (*La bicicleta*, *La cama*, *T.K.O.*, *A mis adorables hijas*, *El chandelier...*) o escenario (*El velorio*, *Escena del crimen...*, *En la barbería no se llora*, *Las gemelas*, *Insignia de honor*, *Juicios y disturbios...*).

La manera en que dichos elementos son añadidos al “eje” central y, sobre todo, la forma en que transforman y hasta subvierten su naturaleza, emparenta significativamente el *modus operandi* de Osorio con el *ready made* y la concepción del objeto surrealista. Valga en este punto recordar *En la barbería...*, o señalar otra pieza mucho más reciente, *Lolo* (2008), donde unas sandalias aparecen completamente cubiertas por centenares de alfileres, hin-

cando incluso la imagen digital de los pies que las calzan.

El toque final en las propuestas de Pepón lo aporta generalmente su incorporación al ámbito de la acción. Esto puede ocurrir a través de un performance, según se verifica en sus primeras obras (*La bicicleta* es parte del performance *Cocinando*; *El chandelier*, de *No me arrepiento*),⁴ o de su inserción plena en la realidad (*En la barbería...*, *El cab*, *La casa de Tina...*), donde las instalaciones prevén la participación espontánea del espectador fuera del espacio

⁴ El performance constituye un elemento recurrente en los primeros trabajos de Osorio, quien junto a la coreógrafa y bailarina Merián Soto, su compañera en la profesión y la vida, concibe una serie de acciones que se desarrollan en torno a sus piezas instalativas. Esta dinámica interacción entre ambos géneros logra potenciar al máximo la significación documental del primero y revelar la eficacia mnemotécnica del segundo.

limitado y sacralizante de la galería. El propio Osorio ha insistido públicamente en que su principal interés es que las obras regresen y se integren a los barrios de donde partieron.

En este sentido, destaca *La casa de Tina* (también conocida como *Visitas al hogar*), una pieza itinerante cuya inserción en la realidad es verdaderamente peculiar, pues viaja de casa en casa de la misma forma que ciertos santos en procesión, y convive por un período mínimo de una semana con sus habitantes. Sin embargo, que se traslada no es una representación religiosa, sino una reconstrucción a pequeña escala de la casa de una señora cuya vivienda fue destruida por un incendio. La maqueta, realizada con ayuda de las descripciones de sus antiguos moradores, intenta recrear lo más verídicamente posible los sucesos de la noche del siniestro, y sus devastadores efectos sobre el lugar y quienes lo habitaban. Así Osorio, por una parte, logra que el suceso se conozca y sea comentado en múltiples ámbitos; por otra, reflexiona sobre la pérdida, la memoria, la inestabilidad y sobre cómo los bienes materiales determinan la vida de las personas.

Como apunté anteriormente, los componentes de las obras de Pepón remiten al mundo cotidiano del pueblo puertorriqueño y latino, en particular a través de aquellos elementos que configuran su existencia e influyen en la conformación de su identidad. A pesar de que la gama de objetos incluidos resulta amplísima y profundamente heterogénea (retratos, imágenes de santos, terciopelos, flores artificiales, cuentas de colores, figurillas de yeso o plástico, luces, pequeñas banderas, afiches, distintivos, souvenirs, tejidos, entre otros similares...), frecuentemente estos tienen un punto en común: han sido fabricados en serie para un mercado popular de bajos ingresos, y al ser extraídos de sus contextos habituales y recontextualizados se cargan de nuevos significados y del aura de autenticidad inmanente a toda obra de arte. La apropiación y cambio de estatus operados implican, entonces, una desautomatización del modo en que son percibidos habitualmente y,

por tanto, los pone en condiciones de dialogar con el espectador y comunicarle algo más allá de sus respectivas funcionalidades ordinarias. Alcanzan así nuevas posibilidades expresivas: pasan de la denotación a la connotación, de la literalidad a la metáfora, de la trivialidad de lo cotidiano a la densidad tropológica del texto artístico.

Lo *kitsch* cobra una dimensión poco común en estas instalaciones, pues los objetos que nos presentan dejan de ser copias banales para convertirse en piezas únicas portadoras de otro valor: su capacidad para registrar y evocar relatos individuales y colectivos, frecuentemente relacionados con la cotidianidad de la patria perdida, ahora tan lejana y distinta a la vida continental. Osorio no hace del *kitsch* una insolente glorificación del mal gusto, ni una cínica adoración de lo falso, sino, por un lado, la vía para canalizar la nostalgia hacia su tierra, y por otro, la oportunidad de representar estéticamente esa voluntad de las clases populares, tan cercana al *bricolage*, según la cual se intenta exorcizar la escasez en la que se vive con una abundancia aparente y fútil, haciendo uso de los pocos recursos al alcance, en franco desafío a la estética tradicional y a los conceptos históricamente legitimados de belleza y elegancia. Esta máscara, que simula una alegría inexistente, entronca con la noción de lo carnavalesco y la carga de subversión y resistencia que esta contiene.

Un ejemplo apropiado en este sentido es *El chandelier*,⁵ para cuya realización

⁵ Dicha lámpara fue realizada para formar parte del performance *No me arrepiento*, que narra a través de dispositivas, videos y danza, la vida de María Aponte, una trabajadora puertorriqueña del Bronx. *El chandelier* es uno de los pocos lujos que ella puede darse. El relato aborda la existencia de la protagonista en dos instancias bien diferenciadas: sus fantasías y la dura realidad que la circunda. A la primera la definen las fotonovelas y las telenovelas; a la segunda, el cuidado de sus hijos, su trabajo en un almacén de textiles y dos hombres: un atroz marido y un amoroso chofer de taxi. Al final de la historia ella decide abandonarlos a ambos para matricularse en el City College y recomenzar su vida. No obstante, al mirar hacia su pasado comenta a su mejor amiga: "Sandy, no me arrepiento de nada."

Pepón se inspiró en unas lámparas de araña de ciertos hogares latinos. Las "arañas" constituían para estas familias un objeto glamoroso en medio de las privaciones impuestas por la cotidianidad de la vida. El artista decoró la suya con muñecas *kewpie* –reinas de belleza de plástico–, perlas, velas y palmeras plásticas, guirnaldas de cuentas de vidrio, campanas rojas, santos de yeso, uñas falsas. Todo esto y más agregó a un objeto originalmente barroco, a fin de redundar en una supuesta abundancia y confort hogareño, en definitiva ilusorios. Con esta acumulación en torno al artefacto luminoso, Osorio reclama atención sobre un aspecto de la sociedad puertorriqueña: el hecho de que venera sus raíces españolas –el modelo de lámpara está identificado estéticamente con Europa– y desprecia las tradiciones populares y africanas de su acervo. Los dominós, niños negros y otros elementos similares incorporados representan simbólicamente a aquellos componentes omitidos de la historia de la cultura boricua.

Sin embargo, no en todas sus instalaciones el filo crítico parte de las acumulaciones. A veces, la silenciosa sobriedad resulta una solución estética más acorde. Este es el caso de *Juicios y disturbios*, que muestra y condena el racismo existente en el sistema de justicia estadounidense. En ella, Osorio reproduce a escala natural una sala de juicios en cuyo centro, al interior de un espacio cerrado con cristales, coloca una proyección videográfica con la narración de una adolescente afronorteamericana que pasó largo tiempo como hija adoptiva. Salta a la vista el realismo de la pieza, que intenta aprehender la sobriedad y la atmósfera aséptica de los lugares donde se dirimen cuestiones legales y se confronta la ley civil con la existencia práctica. Esta contraposición de sentido está lograda formalmente por el contraste entre la fría neutralidad de





La cama, 1987 / Instalación / Cama, colchas, fotografías, muñecas Kewpie, perlas y uñas plásticas, velas, adornos, guirnaldas, fichas de dominó, santos de yeso / Imagen tomada de <http://stage.elmuseo.org>

la sala y el interior del espacio acristalado, donde se muestran, además del testimonio audiovisual, elementos que aluden directamente a un universo doméstico.

Mas no importa cómo lo haga, a través de aglomeraciones o en propuestas más sobrias, lo cierto es que las instalaciones de Pepón, desde la dimensión simbólica de los materiales que incorporan, reivindican e indagan en el hombre común, atado a las tragedias cotidianas, sujeto de micro-utopías, postergadas esperanzas y conflictos identitarios. En ellas, el artista hace dejación voluntaria de los grandes discursos, de los metarrelatos colectivos y las abstracciones, para acercarse y documentar las facetas privadas, los verdaderos seres humanos, esos que

no son un concepto sino que nacen y mueren, que padecen la soledad y buscan la felicidad sin encontrarla, que creen, sufren y pierden la fe. Esos que no podemos ignorar porque somos nosotros mismos, nuestros padres, nuestros hijos, nuestros amigos.

Buscando las huellas de su propia historia en los objetos e imágenes más corrientes y devaluados, Osorio trata de recomponer su subjetividad cultural y la de su comunidad. Con los recursos del arte logra algo imposible desde cualquier otro campo de las humanidades: registrar y conservar con plena vitalidad aquello que el sujeto caribeño ha ido perdiendo con el transcurso inexorable del tiempo, la integridad de su ser, y prescribe la memoria como medio más eficaz de sanación para este mal.

En su carrera, que abarca ya casi tres décadas, Pepón ha ganado un lugar muy destacado en los predios del arte internacional. No solo por la excelencia formal que caracteriza sus piezas, sino por la densidad conceptual que les imprime, la cual tiene en la cuidadosa selección y organización de los materiales su piedra angular. Sin embargo, aunque dichos materiales remitan y documenten fenómenos peculiares de la cultura caribeña, las interpretaciones no pueden reducirse al ámbito de nuestra región. Todo lo contrario, sus instalaciones escrutan, problematizan y registran la experiencia vital del individuo contemporáneo, y en este indagar encuentran su universalidad. ■■■■■

Abril de 2011

JORGE LUIS SANTOS

Sueños prohibidos

Exposición Personal

Galería Collage Habana / 10 de febrero 2012 / 5:00 pm



De la serie Sueños prohibidos. Malditos Sueños, 2011
Morta sobre colchón / 132 x 193 x 24 cm

Estudio

Asunción 16 e/ Juan Alonso y Teresa Blanco
10 de Octubre, Lawtón, La Habana

+537 698 7837

santoscubaarte@yahoo.es



Collage Habana

GALERÍA DE ARTE
FONDO CUBANO DE BIENES CULTURALES

MARIVI VÉLIZ

política en el arte y arte en la política

guatemala



BENVENUTO CHAVAJAY

Pan con Clavos, 2000 / Objeto / Parque de la Municipalidad Metropolitana de Guatemala

EN SU LIBRO *DIDÁCTICA DE LA LIBERACIÓN* (2008), LUIS Camnitzer enuncia varias ideas que giran alrededor de la creación y la política en Latinoamérica. Estas le sirven para reconstruir un momento de la historia del arte latinoamericano, el del conceptualismo, desde una perspectiva no eurocéntrica. Por eso, quizás, en una de sus tesis plantea que la necesidad que tiene el artista de la periferia de acceder a un mercado hegemónico hace de la asimilación de su trabajo una cuestión política, pues se consume desde la concentración del poder para satisfacer sus demandas o los contenidos que precisa para renovarse y perpetuarse. La cuestión se establece al menos desde dos vertientes muy claras: la del arte político —el que así se lee, pues presupone una comunidad dada—, y la del arte como estrategia de acción política —el que

organiza una nueva comunidad de receptores dentro de otro orden simbólico. Ambas le sirven al autor de dicho texto para exponer cómo los conceptualismos, sobre todo los suramericanos, fueron expresiones que se consolidaron al margen, o como reacción a la institucionalidad artística de la década del sesenta y del setenta en el Continente, en consonancia con los movimientos de liberación nacional de aquellos años. Y una vez que fueron reabsorbidos por el *mainstream* pasaron de la acción a la forma, de romper con la tradición a nutrirla¹. Pasaron a ser leídos como arte político.

¹ Estas y otras ideas que aparecen en el libro forman parte de la trayectoria profesional (crítica, teórica y artística) que ha desarrollado Camnitzer a lo largo de su carrera.

Llegados los años ochenta, cuando el Buró Federal de Investigaciones (FBI) asume que la obra es información y no mercancía, algo del sistema del arte legalmente se inmaterializa y se redefine dentro del campo de transacciones de las aspiraciones políticas. Al parecer, sin dejar opciones para la acción o para la lucha fuera del sistema electoral partidista. Ese es el escenario que heredamos, donde unos pocos creen en el arte y otros menos en la política. Es justo por lo que me interesa abordar este tema. También por las implicaciones que desde esta perspectiva tiene la relativamente reciente incorporación de Centroamérica a la globalidad contemporánea y la particularidad con que la producción artística de Guatemala se desarrolla en consonancia con la historia política.

Centroamérica en general queda excluida del análisis y la interpretación que

Camnitzer hace de los conceptualismos latinoamericanos. No es extraño, todavía resulta una región bastante desconocida. En 1954, con la intervención de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) en el golpe de estado que expulsara a Jacobo Árbenz del poder en Guatemala, la región inauguraría un capítulo de más de medio siglo de enfrentamientos, guerra, impunidad e invisibilidad (no olvidemos que el más reciente golpe de estado del continente fue en el 2009 en Honduras). Sin embargo, es eso mismo lo que nos ayuda a entender por qué allí las luchas siguen teniendo algún sentido, y por qué resulta pertinente abordar el arte desde el prisma político.

Con la caída de Árbenz y el arribo al poder del primero de los presidentes militares, Castillo Armas, una de las primeras medidas que afecta directamente la producción de las artes

plásticas nacionales es la clausura del tórculo de la entonces Escuela de Bellas Artes. Este había llegado junto al maestro mexicano Arturo García Bustos, quien provenía del Taller de Gráfica Popular de México con el encargo de enseñar esas técnicas en el país. Bajo su guía se inició el uso y la difusión de estampas, una buena parte de ellas apoyando las transformaciones sociales del período: la reforma agraria, la creación de una carretera al Atlántico y otras medidas de carácter popular que inquietaron a la *United Fruit Company*, y que dieron pie para que los diez años (1944-1954) de autoconstrucción democrática fueran interpretados como una amenaza comunista. Ello explica la virulencia contra el tórculo, el único disponible para la enseñanza y el uso de los artistas en ese momento; también, las medidas de represión y silencio que fueron establecidas en lo sucesivo.

ARNOLDO RAMÍREZ AMAYA, *El tecolote*

Sangre, el sabor de Guatemala, 1973 / Intervención en la Universidad de San Carlos (USAC), Guatemala / Fotografía: M. Calanchina



Roberto Cabrera, entonces un alumno, retomaría para la década de los setenta esta línea de trabajo y haría una serie de carteles de la guerra: serigrafías a color, que se configuran entre una estética *pop* y un trazo neoexpresionista. Allí, uno a uno, quedan representados los más vulnerables, quienes cargaban el peso del horror por aquellos tiempos, indígenas, mujeres, niños. Los años en que se produjo este trabajo marcaban ya los inicios del exilio de muchos artistas e intelectuales, la agudización de los conflictos en toda América Latina, de manera que apenas fue conocido. Fue mucho más prominente su etapa como miembro fundador del grupo *Vértebra* (1969), donde manifestó su interés por un arte ligado a la realidad. Aunque aquello en realidad no duró mucho. El problema no estaba dado por el compromiso, sino por asumir que la neofiguración y la representación de los desposeídos eran las que lo expresaba. El molde, principalmente a Cabrera, le quedó muy corto. De esa misma época data el comienzo de un intenso trabajo de investigación-creación que tomó forma en la serie *Variaciones de un personaje llamado Simón*, precursora de la instalación y las indagaciones acerca de lo popular en el país. San Simón para unos, *Maximón* para otros, es la figura

de máximo culto sincrético dentro de la religiosidad guatemalteca. A través de ella, Cabrera fue en busca de contenidos, vivencias que le permitieran conocer y adentrarse en el inconsciente colectivo. Si bien ese gesto estaba lejos de ser una estrategia de acción política, era claramente una renuncia al arte político, así como una autoafirmación de su propio compromiso.

No importa si el arte político es un instrumento a favor del Estado o en su contra, pues por igual termina siendo panfletario, adoctrinador y, sobre todo, restrictivo a nivel simbólico. Refuerza la idea del “poder sobre” más que la del “poder hacer”², que es lo que define al *homo politicus*. Cabrera optó por esto último, solo que en un país como Guatemala –con una extensión territorial de aproximadamente 109 000 km², en el que se hablan 23 idiomas y hoy apenas existe la educación bilingüe–, donde lo primero que falla y no sobrepasa su propia crisis es la idea de nación, y con ella las instituciones sobre las que se erige.

² John Holloway es un pensador irlandés radicado en México, vinculado al movimiento zapatista. Considera que el “poder hacer” es la potencia creativa humana que es necesario liberar del “poder sobre” que resulta de la acción del estado y del mantenimiento de las fuerzas productivas.

De tal cuenta, sus viajes por los pueblos del lago de Atitlán al encuentro de San Simón, y en general sus pesquisas antropológicas, no presuponían liberar al otro (entiéndase el oprimido, para el caso fundamentalmente indígena), sino empezar por conocerlo, para entonces reconocerse a sí mismo. Alrededor de dos décadas más tarde, un interés similar trazaría el rumbo del trabajo fotográfico que consagraría a Luis González Palma e influiría en la promoción de artistas contemporáneos indígenas, ya con el advenimiento del nuevo siglo.

Sin embargo, la obra más emblemática desde la óptica política en los años setenta en Guatemala es la Arnoldo Ramírez Amaya, *El tecolote*³. Hábil dibujante, de personalidad fuerte y trazo libre, este artista se hizo popular parodiando la situación social, entre militares, bufones, héroes y animales. *Sobre la libertad, el dictador y sus perros fieles*, publicado por Siglo XXI Editores (México, 1976), es un libro suyo prologado por Gabriel García Márquez, que pasó a ser parte de su ya mítica biografía. La serie a partir de la cual se editó estaba conformada por unos 400 dibujos, iniciados unos años antes en Costa Rica. No fueron aceptados en la Bienal de São Paulo de 1973, ni llegaron a París para una exposición en el Museo de Arte Moderno. Pasaron a ser un volumen cuando la junta directiva de Siglo XXI Editores en México reaccionó ante el cierre de las oficinas en Buenos Aires, decretado por el general Videla. Es el legado de un período en el que primaron la persecución a los intelectuales, el militarismo, y la construcción de una idea de Latinoamérica que surge de la resistencia y la invención del exilio. El propio Luis Camnitzer es parte de ello, esa experiencia es la que le permite articular la relación educación-poesía-movimientos políticos como la plataforma sobre la que se desarrollan los conceptualismos en América Latina. Ramírez Amaya en Guatemala es el artista que, de manera aislada y sin mucha conciencia todavía de sus propios procesos, define este momento.

³ Un tipo de búho pequeño, ave rapaz nocturna.

ISABEL RUIZ

De la serie *Río Negro*, 1996 / Instalación / Caja de luz, acuarela y fragmento de fotografía





LUIS GONZÁLEZ PALMA
Crown of Roses, 1991

En 1973 *El tecolote* prácticamente toma la Universidad de San Carlos (USAC), e interviene sus paredes con una serie de murales de los que hoy todavía quedan huellas. Allí pinta el símbolo del Movimiento Nacional de Liberación (MLN) y unas gotas de sangre, en un intento de combinar la figuración con el texto, aunque se queda en este último, pues su principal recurso es el lenguaje. La sangre es símbolo y palabra recurrente. Al logotipo de la cerveza Gallo⁴ lo acompaña un nuevo slogan "Sangre, el sabor de Guatemala". Por otro lado aparecen fragmentos de un poema: "...toda sangre ha de llegar al lugar de su quietud". Y la obra

⁴ La cerveza Gallo es uno de los productos de la licorera de Guatemala, propiedad de una de las familias más ricas de todo el país. Es muy consumida y por años ha obtenido varios premios internacionales. Su slogan es *Gallo, el sabor de Guatemala*.

que mejor resume todo este trabajo es una línea roja continua que termina con la frase "esto no es pintura, es sangre". Aquí los recursos de la representación pasan a ser insuficientes, el artista quiere a toda costa organizar una comunidad receptiva entre los estudiantes. Tanto, que en otro de los murales dice "Otto está vivo, Rogelia está viva, vos estás muerto." Con esta sentencia los desaparecidos pasan a estar vivos, y los vivos, muertos. La inversión lógica inmediatamente llama a la acción, a la transformación del receptor en actor: alguien que está siendo convocado a definir y asumir sus propios compromisos. Por otra parte, como mucha de las experiencias de este tipo, es la acción de un artista que dispone de lo que sabe (hacer arte) para hacer política, incidir, enriquecer el espectro de los signos y símbolos que conforman la conciencia colectiva. Ramírez Amaya encarna la transición del arte político hacia el arte como estrategia de acción política en Guatemala, pese a que luego no siguió

trabajando en esa vía. Incluso imagino que se sentiría ofendido si supiera que podríamos situar algunas de estas obras como precursoras del conceptualismo en el país.

La Historia –no digamos ya la historia del arte– en Guatemala y en los países de mayor conflicto en el área centroamericana, es siempre una tarea pendiente. La ausencia de investigaciones y de textos o memorias que contribuyan a hilvanar los procesos del último siglo ha traído consigo la imposibilidad de reconocerse dentro de tradiciones artísticas o articularse a partir de otros referentes. Hasta mediados de los noventa, fecha en que comienzan a retornar algunos de los exiliados porque se negocia la paz, en que inicia sus viajes Virginia Pérez-Rattón como primera directora del Museo de Arte y Diseño de Costa Rica (MADC), y en que llega el proyecto Triangular,⁵ el término "arte conceptual" no fue conocido. Se hizo mucho más popular ya entrado este siglo, muchas veces



ANÍBAL LÓPEZ
30 de junio, 2001 / Registro de una acción en Ciudad Guatemala

como sinónimo de arte contemporáneo, defenestrado por algunos maestros de la vieja guardia porque se entendía importado, algo a tono con lo que pasaba en Estados Unidos. De manera que el conceptualismo latinoamericano del que habla Camnitzer (y Mari Carmen Ramírez) es por lo general equiparado con el arte conceptual. Los espacios de formación en arte son aun escasos y no hay cultura de diálogo.

⁵ Como parte de este proyecto llegó a Guatemala Olivier Debrouse, fundador de la Revista *Curare* en México, en busca de un curador. El oficio era inexistente. Él fue una de las figuras que estimuló la incursión de Rosina Cazali en este campo.

Ya para los ochenta, entre la desaparición forzada, la muerte y el exilio, la escena artística e intelectual de la ciudad de Guatemala estaba bastante empobrecida. Esos fueron los años de mayor terror y miedo, al mando del general Ríos Montt el ejército arrasaba las tierras y desaparecía comunidades enteras. Es en ese contexto que, en 1986, se reúne un grupo de artistas alrededor de la Galería Imaginaria. Los aglutinaba Moisés Barrios, pintor y grabador que volvía para radicarse nuevamente en el país, abriendo primero su taller, donde tenía un tórculo que comenzó a ser usado por varias colegas. De las dinámicas de encuentro en su espacio de

trabajo surgió el proyecto (compartido con Luis González Palma) de la galería en Antigua Guatemala. Una de las artistas que estuvo vinculada desde sus inicios fue Isabel Ruiz. Ella y Moisés continúan desarrollándose dentro del grabado, él como heredero de la sátira política de Ramírez Amaya, pero sin hacerla explícita, Isabel también, pero mucho más neoexpresionista. Barrios había vivido en Costa Rica y España, poco antes de echar a andar Imaginaria había estado en México. Allí conoció la escena, el trabajo de algunos artistas de los grupos del Distrito Federal. Cuando la galería comenzó a funcionar lo hizo enfocada en el diálogo con la escena internacional. Se valieron del correo, de la gestión personal, y de conversaciones y acuerdos entre ellos. No buscaban incidir directamente en la escena local, más que como una consecuencia del reconocimiento fuera.

La serie *República Bananera* (1996) de Moisés, y *Río Negro* (1996) de Isabel, por ejemplo, que resultaron de procesos de consolidación y auge de sus creaciones, forjadas en la época de Imaginaria, están mucho más cargadas de contenidos políticos. Barrios durante años y años ha trabajado en estas pinturas que van desde aviones sobre bananos hasta el urinario de Duchamp “bananizado”, revestido de pintura amarilla con manchas negras, o las tiendas de la marca *Banana Republic*, racimos de bananos y mucho más, al mejor estilo foto o hiperrealista. Ha sido la exploración exhaustiva de un tema que ha condicionado la historia y la precariedad de Centroamérica y una buena parte del Caribe, pero siempre en diálogo con el arte, para los espacios de consagración tradicionales. Fue así como hizo de la pintura un medio de investigación, un documento sin interés narrativo que le dio carácter contemporáneo al cuadro, a partir de un tópico que ha determinado la conflictividad política en diversas escalas.

En el caso de Isabel, el tránsito del grabado a la acuarela y a los grandes formatos la acercó a la instalación. *Río Negro* toma el nombre del lugar de una masacre perpetrada por un conflicto de

tierras, para construir una represa. Ella retoma el hecho y lo recrea en grandes acuarelas, a las que suma fragmentos de fotografías, e incisiones hechas con instrumentos de cocina. Las monta en cajas de luz que dejan traspasar las imágenes finales de una investigación sobre la cosmovisión maya, restos de muertos en el subsuelo, y raíces, junto a una alfombra de carbón en el piso. De este modo se posiciona frente al hecho. Así sucede en gran parte de su obra, porque en general intenta hacer una denuncia: gesto que queda contenido en las libertades de expresión del artista y en la función que la institución arte tiene de recibirlos, un arte político. El trabajo de Isabel forma parte de más colecciones fuera de Guatemala que en el país. La mayoría de las obras está en su poder. Ruiz es, sobre todo, un eco de los acontecimientos sociales, y bajo esa premisa va de los formatos modernos a la experimentación y la enseñanza. Desde ahí se sitúa como una referencia importante, sobre todo para las artistas mujeres de las generaciones siguientes, que se consolidan cerca del 2000.

La trilogía de exhibiciones denominadas *Mesólicas* (mesoamérica exótica), curadas por Virginia Pérez-Rattón y Rolando Castellón desde el MADC, sobre todo la II (1996) y la III (1998), sirvieron para establecer lazos regionales y poner en contacto a muchos artistas de la región que como Isabel o Moisés venían trabajando de manera aislada, en escasa interlocución con el contexto. Contribuyeron también con el establecimiento y consolidación de infraestructuras para el arte contemporáneo en los diferentes países del área, particularmente en Guatemala. Sobre todo porque impulsaron, coadyuvadas por el desempeño del Museo y más tarde de Teor/Ética,⁶ el desarrollo de Rosina Cazali en el ejercicio de la curaduría y en el entendimiento del arte como posibilidad de acción y actividad cognitiva,⁷ que es según Paolo Herkenhoff una de las primeras cosas que asume Pérez

Rattón. Así fue como ambas, probablemente sin mucha conciencia de ello, estaban haciendo una labor política, transformando el mapa de las relaciones de legitimación vigentes. A partir de entonces, la idea de Centroamérica abarcaría todo el istmo y comenzaría a difundirse internacionalmente con mayor fuerza. Ello coincide con la consolidación de los procesos de paz en el área y la inyección de un capital considerable, destinado a generar incentivos en la cultura.

En convivencia con Imaginaria, y posteriormente como una de las fundadoras de Colloquia (1998)⁸, Cazali se desplazó paulatinamente de la crítica a la curaduría, que ejerció con mayor fuerza en la última década. Al principio su trabajo estuvo ligado al de una generación de artistas que comenzó a expresarse y tomar espacios en los noventa.

La Casa Bizarra (1997), por ejemplo, fue un lugar de encuentro de jóvenes con ansias creativas, que ocuparon una residencia en el centro histórico de la ciudad, por aquel entonces sin rehabilitar. Esta es la plataforma que sirve de base para el desarrollo del festival en

homenaje a la revolución del 44, *Octubre Azul*, curado por Cazali y José Osorio. Fue un performance colectivo, una voluntad de tomar las calles, de romper el silencio y expresarse de la manera que fuera posible, organizado de forma totalmente independiente, sin mediación institucional. Más que un hecho de sumo valor artístico es casi un grito, un reclamo de libertad de expresión y un reconocimiento de lo público, que en el país sigue sin ser entendido. Para el sistema artístico nacional *Octubre Azul* es la expresión contemporánea que contribuye de manera decisiva a su profesionalización, por un lado, y a la legitimación de la acción y el performance, por otro; así como a la utilización del arte contemporáneo como formador de ciudadanía.

Tras esta experiencia, Osorio crea el proyecto Caja Lúdica, enfocado en el trabajo en zonas rurales y de riesgo social, que utiliza como principio la creatividad y la transgresión artística para formar gestores o incorporar la creación a la vida cotidiana.⁹ Lo desconcertante es que este tipo de iniciativa se separa del sistema del arte con bastante rapidez y se inserta dentro del ámbito de las

⁸ Espacio creado junto a Luis González Palma para la formación, discusión y exhibición del arte contemporáneo.

⁹ En la actualidad este proyecto tiene un diplomado en gestión cultural.

Grafiti urbano



⁶ Fundación creada por Virginia Pérez-Rattón en 1998, cuando dimite como directora del MADC.

⁷ Revista *Istmo* # 22 <http://www.afehc-historia-centroamericana.org>

NO IMPORTA SI EL ARTE POLÍTICO ES UN INSTRUMENTO A FAVOR DEL ESTADO O EN SU CONTRA, PUES POR IGUAL TERMINA SIENDO PANFLETARIO, ADOCTRINADOR Y, SOBRE TODO, RESTRICTIVO A NIVEL SIMBÓLICO.

organizaciones no gubernamentales, las políticas de juventud... eludiendo el diálogo y la interacción con el sector de las artes visuales. Sin embargo, en esta línea de operaciones (de creatividad ciudadana) tiene lugar un tipo de expresión que me interesa resaltar. La lucha y las aspiraciones políticas de algunos movimientos sociales (estudiantiles, de campesinos, de mujeres) en Guatemala se nutre, en ciertos casos, de la creatividad y el aporte del arte contemporáneo. Un ejemplo paradigmático en este sentido fue la acción del grupo de mujeres en resistencia frente a la corte de constitucionalidad, en el 2007. Protestaban por la

no aprobación de la ley de planificación familiar y su derecho al aborto, por la injerencia de la Iglesia en los asuntos de Estado. Por eso se desnudaron y sobre cada una fueron pintando, letra por letra, la frase *Este cuerpo es mío*. La familiaridad con varias obras de Regina José Galindo salta a la vista, tema y cuerpos se tocan en el mismo contexto, en busca de similares reivindicaciones políticas: la autodeterminación femenina y la denuncia al Estado.

En una de las “pintas” callejeras que últimamente abundan, fundamentalmente en el centro histórico, puede leerse:

ALBERTO RODRÍGUEZ
La Fundación, 2008 / Intervención urbana



“Que la acción sea una creación / no una reacción”. La oración nos remite, por mucho, al conceptualismo latinoamericano de los años setenta, a la irreverencia de Ramírez Amaya, que pervive como un residuo, un lugar no alcanzado, no conquistado. Es una forma heredada ahora por ciudadanos anónimos u organizados, no por artistas. Lo interesante es observar cómo siguen siendo una evidencia de aquellas demandas, que siguen estando presentes, solo que ahora cada vez más reguladas por intereses y exigencias específicas, sectorizadas, fragmentadas dentro de la complejidad cultural y la brecha de desigualdades que excluye a una gran parte del concepto de ciudadanía. Ese resquicio, ese vacío donde gran parte de la población no existe, no nace a la palabra; esa lucha contra la violencia y el olvido ha alimentado en gran medida la producción artística contemporánea en Guatemala, e incluso la disolución de los límites entre arte y política. “Mis sueños no caben en las urnas”, apareció escrito en pleno período de elecciones, unos meses atrás.

En el 2002 el joven artista Benvenuto Chavajay se presentó en las oficinas de un periódico en la ciudad de Guatemala para denunciar la desaparición de un amigo: Benvenuto Chavajay, de quien deja una foto en los medios. La imagen es de sí mismo y los datos son los suyos. La información es recibida de manera automática y se publica aproximadamente dos semanas después. El documento nos habla de cuán rutinario suele ser un trámite como este, de qué significa la vida humana en un territorio acostumbrado a la muerte, donde se ha naturalizado el término “desaparecido”, y en última instancia de la condición del indígena. En el 2008 otro joven artista, Alberto Rodríguez, colocó una lona, supuestamente de la Fundación John Peurifoy, en la antigua sede de la embajada de Estados Unidos, donde fungió como embajador. En un perímetro donde no está permitida la publicidad, el efecto de la imagen no pasaba inadvertido. Una dirección de Wikipedia nos remitía al personaje que tuvo un papel clave en la preparación de la intervención de la CIA en Guatemala y el derrocamiento de



ALEJANDRO MARRÉ se casa con un vaca en el Festival Octubre Azul, 2010

Árbenz, y luego fue enviado a Tailandia, donde radica la fundación que lleva su nombre. Con esta pieza –parte del XII Festival del Centro Histórico y titulada *La Fundación*– Alberto nos devolvía a una memoria, desconocida para gran parte de la población, con un toque de ironía. La fundación no existe en Guatemala, pero eso es lo de menos; lo importante es lo que nos revela la información en cuanto a cómo operan a veces los mecanismos de “cooperación” internacional para el desarrollo.

Aníbal López (A1-53167), un artista que se proyecta apegado a las estrategias conceptuales a partir de los noventa, es galardonado en la Bienal de Venecia (2001) por la documentación de una acción titulada *30 de junio*, el día del ejército en Guatemala. Esa jornada las tropas, al marchar, tuvieron que pasar sobre capas de polvo carbonizado que el artista vertió por las calles. La provocación era muy sutil y efectiva. La idea del carbón como material/huella de la guerra le había llegado a través de una de las piezas de Isabel Ruiz, *Memoria Sitiada* (1992). Ésta, junto a su propia experiencia, le hizo comprender que el carbón simbólicamente hablaba de la

quemada de aldeas, de despojo y tierra arrasada. Esto era lo que quedaba, y si para alguien podría ser comprensible sería para los militares. Es así como la acción los enfrenta, busca activar sus conciencias.

Este tipo de obra ha sido recurrente en la trayectoria de López. En el 2005, para la exposición *Arme/Desarme*, curada por José Osorio, presentó el registro en video de una acción que consistió en contratar a un vendedor ambulante en el parque central para que comerciara piedras. La narración es sumamente jocosa y desconcertante: el hombre logra, entre la sorpresa y la incredulidad, vender algunas, pero lo mejor es cómo justifica la venta. Dice que en un país donde crece tanto la violencia (como resultado último de la guerra) hay que estar armado como se pueda, presto a defenderse.

La lista y el análisis desde la perspectiva política de las obras de los últimos veinte años en Guatemala bien merecerían ser tema de un texto en específico. Artistas, exposiciones, festivales, no pueden escapar a este tipo de producción, fruto de un país que

no existe más que como un protectorado financiero, clánico y postfeudal. Invisible. Lo interesante es ver cómo este tipo de arte, que todavía hoy se produce como si fuera una estrategia de acción política, termina solo siendo una acción artística, que apenas influye en la macropolítica, puesto que en su reiteración, en su *continuum* como formador de una nueva corporalidad (*embodiment*) designa un carácter particular de la biopolítica. El arte acción en Guatemala es casi una institución autónoma, contra el Estado y el conservadurismo, a favor del cuerpo y de la reconquista de sus derechos, más allá de los culturalismos. Eso podría ayudarnos a entender el surgimiento de proyectos recientes como *Ciudad de la Imaginación* (2010) en Quetzaltenango –Xelajú–, la segunda ciudad en importancia del país, núcleo de la burguesía indígena. Ese centro, integrado por diversos colectivos de artistas, con un programa de acción en los barrios y una agenda de difusión de arte contemporáneo, es consciente de que allí hacer gestión cultural es hacer política. ■■■■■



Los recuerdos en la cabeza, 2010
Escultura / Bronce / 50 x 49 x 16 cm

ADELAIDA DE JUAN

en el monte suená

HACE UN CUARTO DE SIGLO, EN 1986, LA SEGUNDA Bial de La Habana convocó un jurado procedente de tres continentes. Este unánimemente concedió premio a la obra presentada el último día de las deliberaciones por Manuel Mendive. Combinatoria de varias técnicas y modalidades de la producción artística, en ella predominaba sobre todo el *body art* (aplicado no solo sobre los cuerpos de hombres y mujeres, sino también de animales rituales), complementado por la música rítmica, la danza y el montaje escénico. Con esta pieza Mendive, una vez más, había dado entrada en el panorama del arte contemporáneo cubano a una novedosa variante: el *performance* como modalidad válida de las artes visuales.

Manuel Mendive empieza a exponer desde muy temprana edad; se hace notar con fuerza durante la década de los setenta, primero con piezas trabajadas sobre madera, luego empleando el lienzo u otros soportes tradicionales. Al igual que Wifredo Lam décadas atrás, el joven artista se nutre del mundo que le era familiar; en su caso, del rico acervo de la santería caribeña, corpus religioso transculturado de origen africano, a decir de Fernando Ortiz, a partir de las raíces yoruba y el catolicismo de la colonización hispana. Mendive crea su propio panteón y traza un abarcador panorama histórico que lo lleva de los horrores del *Barco negrero* a la sublevación exitosa de *El palenque* y el sacrificio de *El mambí* (palabra de posible raíz africana aplicada despectivamente por los colonizadores a los independentistas cubanos del siglo XIX), para culminar con las imágenes hermanadas del Apóstol Nacional José Martí junto al Che Guevara en presencia de *Oyá*, dueña de los cementerios. Estas referencias históricas son temáticas insistentes durante la etapa posterior a *Erí Wolé (Mi cabeza da vueltas)*, escena compleja y de amplio contexto referencial que narra, por así decir, el accidente que había sufrido Mendive.

El agua es para este artista lo que la fronda fue para Lam.¹ Aparece no solo en los varios cuadros, centrados específicamente en las deidades (*orishas*) vinculadas al mar y los ríos (Ochún y, sobre todo, Yemayá, que se igualan a la Caridad del Cobre –Patrona de Cuba– y a la Virgen de Regla), sino en muchos otros temas –son ejemplos la franja inferior de *El palenque*, pieza que ha de leerse de modo ascendente; el elemento protagónico en *El Malecón*, y segmento ornamental en múltiples diseños de aplicación varia en los proyectos de *Telarte* en los cuales colaboró Mendive durante la década de los años ochenta. Es una representación plástica que sugiere, por extensión, el agua que circunda y define la Isla, el agua que desde tiempos remotos ha significado el devenir constante y fluido.

Mendive alcanzará, después de un primer período en el cual ilustra muy de cerca la mitología yoruba, un proceso creativo en el cual esa mitología es un sustrato iluminador de la vida real, diaria. Su pintura se ampliará para plasmar una temática más cotidiana que entronca con lo mítico, que anteriormente había constituido su fuerza más constante. La cotidianeidad es vivida por él de modo intenso y detallista. Surge entonces una sostenida presencia de elementos contradictorios y complementarios a la vez. Constantemente el artista nos recuerda, en escenas de jolgorio, danzas, coitos (*endokós* en yoruba, título de varias series), la presencia de la muerte. Puede ser el espíritu cubierto de un largo paño blanco que se mece en un sillón en medio del baile, o que asoma en las aguas que llegan hasta el malecón donde se sientan las parejas de enamorados. Aparece continuamente la figura de doble rostro que también acompaña tantas escenas pintadas por Mendive. No ha de olvidarse que el *Eleguá* es una de las deidades más presentes en la santería: abre y cierra los caminos, alude a la risa y al llanto, a la vida y a la muerte. Este es uno de los recordatorios constantes del artista; uno de los modos de imbricar una simbología mitológica particular, con una realidad también particular. No es fortuito que el cambio formal y temático se observe en su producción después del accidente que lo marcó físicamente.

A partir de la década del ochenta y el *performance* iniciático de la Bial, Mendive ha reiterado, con variaciones, el uso de la pintura corporal en función de los movimientos de la danza; incluso algunas de sus creaciones han sido filmadas para su reiterada visualización. Pocos años después de esta actividad, pasó a interesarse en la llamada “escultura blanda”, en la cual las figuras de considerable tamaño sustituyen, con sus posiciones provocadas por el material nada rígido, el movimiento de los danzarines.

¹ Recuerdo un día en una galería de El Vedado en La Habana, durante la cual Mendive y yo nos sentamos en el suelo a conversar y le dije lo de la presencia del agua en su obra de entonces: me dijo que nunca había pensado en tal presencia. Manolo, sigo afirmando que es elemento insistente en tu obra de esa etapa.



El árbol del mango, 2011 / Acrílico sobre tela / 85 x 100 cm

En años recientes ha producido piezas que resultan una suerte de enriquecedor compendio de toda su obra previa. Desaparecen los contornos precisos, los colores nítidos, la alusión directa y la temática evidente. Pinturas sobre madera y lienzo, esculturas blandas, la combinatoria gestual y genérica de los performances, se funden en una proyección en la cual el elemento imaginativo ocupa el lugar primordial.

En la actualidad Mendive trabaja, además, en formas tridimensionales de técnica mixta, para las cuales acude al metal, a la madera, a la tela, al lienzo, todos explorados en su posible proyección sugerente. Los personajes que habitan sus obras han dejado de tener la precisa definición de antaño para devenir seres ingravidos, cuyos elementos constitutivos sugieren una posibilidad interpretativa y no una delimitación precisa. Se mantienen en ellos dos detalles que quisiera destacar, ya que de cierto modo están presentes en elaboraciones derivadas de la producción artística de raíz afrocubana. Me refiero a la continuada presencia, a lo largo de la producción de Mendive, de los pies agrandados que se afincan en la tierra y a los ojos que, de un modo u otro, siempre aparecen en los rostros, las cabezas, las formas

superiores de todas las figuras del artista. No debe olvidarse que en el *corpus* de las creencias afrocubanas, las energías fundamentales vienen de la tierra; de ahí que el contacto con esta sea básico. En la pintura cubana del siglo xx, este carácter se hace muy evidente en una pieza inicial de Lam: *La jungla*. Pero si en este artista tal alusión desaparece casi de inmediato, en Mendive es un elemento de presencia y fuerza constantes. Tanto en las obras elaboradas hace ya casi medio siglo como en las actuales, las figuras, sean de contornos nítidos o evanescentes, siempre tocan tierra. Pueden, en las producciones más recientes, pertenecer a soluciones imaginativas y casi móviles, o pueden corresponder a un interés más figurativo, ya que todas se afincan en la tierra.

En cuanto a los ojos, también podemos rastrearlos en la producción nutrida por las raíces afrocubanas: en Lam, los ojos son romboidales, reiterados a tal punto que se han hecho emblemáticos y han devenido el símbolo de numerosas convocatorias de eventos artísticos. En la producción actual de Mendive los ojos pueden ser círculos que se destacan en la zona del rostro, o bien un significativo punto oscuro que

da imagen a una zona informe. Pero el “ojo que tiene vista” es siempre importante para él: es el contacto entre lo visible y lo oculto, la develación posible de situaciones futuras. No debe olvidarse que la figuración del *Elegguá*, tan presente en los inicios de su carrera, se suele graficar siempre en los ojos que miran hacia diversa dirección, ya que es la deidad de la duplicidad de posibilidades.

La imaginería reciente de Mendive tiende a ofrecernos seres ingravidos acompañados de animales sagrados, todo surgido de una creatividad afincada en creencias vitales. Para este creador no parece haber cortes bruscos y excluyentes. El paso de un modo expresivo a otro, a lo largo de su obra, obedece a un único impulso que lo ha dominado desde la infancia. Ha habido, como es natural, alguna zona de “tinieblas”, a través de la cual siempre ha dominado “la luz”.² Siempre, desde sus primeros años, ha sentido la urgencia de plasmar ese ímpetu que lo ha llevado a tantas experiencias originales e insólitas. Ciertamente seguirá por ese camino, que es, estoy segura, “muy vital”, como el título de una de sus esculturas recientes. Porque el refranero no se equivoca: “palo que nace para violín, en el monte suena.” Y Mendive suena, no hay dudas, y seguirá, para jolgorio y riqueza nuestra, sonando.

² *La Luz y las tinieblas* se titula su exhibición en el Museo José Luis Cuevas, en México DF, 2011. (N del E.)

El abrazo, 2007 / Mixta y metal / 59,5 x 95 x 40cm



CARLOS QUINTANA



ALEXIS LEYVA (KCHO)



MANUEL MENDIVA



PEDRO PABLO OLIVA

sobre la posibilidad de una estructura completa

repensando las relaciones arte-público en el arte reciente del Caribe

CARLOS GARRIDO CASTELLANO

“La responsabilidad, como nos recuerda la etimología del término, es estructuralmente intersubjetiva. Sin un ante quien responder, esto es, sin alguien que nos exija respuesta, que nos interpele con su reclamación, no hay responsabilidad posible”

M A U N E L C R U Z

EN 2010 EL ARTISTA DAVID PÉREZ, *KARMADAVIS*, IDEÓ una acción en la que un dominicano ciego portaba en hombros a una mujer haitiana minusválida por las calles de Santiago de los Caballeros, República Dominicana. Ambos tendrían que abrirse paso entre el caos urbano. La documentación del performance muestra al equipo plenamente integrado en el paisaje, ocupado en cooperar como única manera de sortear los obstáculos que encuentran en su camino, mientras los viandantes siguen con su actividad diaria.

No solo la pareja debía adaptar su situación, su posición en movimiento, a las condiciones de los elementos que encuentra; al mismo tiempo su presencia obliga a los paseantes a readecuar su tránsito. Se trata de una relación simbiótica en la que el artista ha alterado las condiciones del cohabitar la urbe, al tiempo que ha forzado a replantear la percepción del rol de la comunidad en la creación de espacios de convivencia.

La pieza que David Pérez presentó en la edición xxiii del Concurso León Jimenes, celebrado en la misma ciudad dominicana, resulta importante por varios motivos. En primer lugar, impone pensar las relaciones entre Haití-República Dominicana desde un punto de vista eminentemente práctico, alejado de toda retórica celebratoria y de todo afecto exagerado. Rehúye la voluntad de simbolización de una bandera para centrarse en el presente, en una experiencia más

constructiva y menos categórica. El artista, más bien, presenta un estado de cosas en el que solo es posible avanzar mediante el diálogo y la cooperación, una posición que mantiene la diferencia, pero que la sitúa en el contexto de una realidad compartida. Por otro lado, resulta oportuno tener en cuenta que la obra, titulada *Estructura completa*, plantea con rotundidad uno de los ejes que centran algunas de las propuestas más interesantes de la creación actual caribeña: la relación arte-público. El itinerario que sigue la pareja se convierte, así, en un camino marcado por las negociaciones de un mayor espacio de diálogo y de una mayor apertura y eficacia en la inserción de los discursos en la esfera social. De este modo, el material de que dispone Karmadavis se expande hasta alcanzar la realidad en su totalidad, ofreciéndole, de paso, la posibilidad de intervenirla.

La práctica artística caribeña de los últimos años aparece dominada por la necesidad de sumar espacios y buscar interlocutores que hagan posible una incidencia más efectiva de la obra en el contexto. Las experiencias colaborativas y talleres, así como el auge de tendencias performáticas que tienden a cuestionar la responsabilidad del creador con respecto al todo social, han permitido una renovación que implica no solo la adopción de nuevos presupuestos estéticos,

¹ MANUEL CRUZ: *Las malas pasadas del pasado. Identidad, responsabilidad, historia.*



LOS PROYECTOS ANALIZADOS SUPONEN UN BUEN EJEMPLO DE CÓMO EL PERFORMANCE CARIBEÑO HA PASADO DEL RITUAL PROTAGÓNICO A LA ACTIVIDAD PARTICIPATIVA

DAVID PÉREZ, Karmadavis (República Dominicana)
Estructura completa, 2010



sino una apuesta decidida por parte de los artistas, caracterizada por la necesidad de ampliar su radio de acción para subsanar las interrupciones presentes en el contexto en que se desempeñan.

Ha surgido, por otro lado, una estética mucho más oblicua, que elude el mostrar sus cartas e implica una toma de conciencia de la creciente complejización de la posición del creador caribeño, que ha conseguido insertarse dentro de un panorama que abarca la totalidad del globo aunque, tomando como referencia las palabras de Gerardo Mosquera, la obra de arte siga todavía obligada a “presentar su pasaporte”. Hablamos, pues, de un panorama que dialoga de una manera mucho más fluida con el contexto internacional, y que Chris Cozier ha definido acertadamente en una exposición presentada en 2011:

Some of these artists were born in one island and live and work in another. Some are born in the "Caribbean Diaspora" and continue to investigate how that shapes their ways of thinking. For them, the Caribbean is also a site of memory, where they process family histories or the vast archives of former colonial powers. They may live in places like Japan, Austria or Germany, not traditionally located in diasporic mappings. Much of their work is inspired by one location, produced in another and presented yet elsewhere. It reflects the way Caribbean people have always been on the move.²

² “Algunos de estos artistas nacieron en una isla y viven y trabajan en otra. Algunos nacen en la ‘Diáspora Caribeña’ y continúan investigando como esto forma su manera de pensar. Para ellos, el Caribe es también un sitio de memoria, en los que procesan las historias de la familia o los vastos archivos de las antiguas potencias coloniales. Pueden vivir en lugares como Japón, Austria o Alemania, que tradicionalmente no se encuentran en los mapas de la diáspora. Gran parte de su obra se inspira en un lugar, producidos en otro y se presenta sin embargo, en otros lugares. Refleja la manera en que la gente del Caribe siempre han estado en movimiento.”

CHRIS COZIER: “Notes on Wrestling with the Image”. En CHRIS COZIER y TATIANA FLORES (eds.) *Wrestling with the Image: Caribbean Interventions*, The World Bank, Washington DC, 2011, p.7.

El performance de David Pérez tuvo lugar en el marco de un concurso que había sido renovado para destacar el proceso sobre la propia obra. Dentro de esa lógica, en el mismo encuentro pudo verse otra acción que también planteaba una reflexión sobre los límites y las posibilidades de inserción de la creación, así como sobre la renuncia a la simbolización. *Remando en una lágrima*, de Sayuri Guzmán, esbozaba de nuevo la cuestión sobre el espacio y la geografía de su isla natal, esta vez acercándose a la migración ilegal a Puerto Rico. La pieza incluía un proceso de investigación en que la artista realizó entrevistas a personas que habían realizado el viaje. En esa estancia, Guzmán se hizo construir una réplica a menor escala de las embarcaciones utilizadas: la “yola” fue probada por la artista en mar abierto durante una noche entera.

El segmento de la acción que tuvo lugar en el espacio del museo, durante el Concurso, venía a completar la obra. La embarcación fue sostenida por una estructura de andamios a dos metros del suelo de la sala central, y la artista comenzó a remar durante cuarenta y ocho minutos, uno por cada una de las horas que dura el trayecto a través del Canal de la Mona. Un micrófono conectaba su respiración y latidos del corazón con un sistema de reproducción de audio que expandía el sonido por todo el espacio, cerrado herméticamente para amplificar el efecto, lo cual conseguía hacer partícipe al público de la experiencia. El hecho de que la embarcación no se desplazara pese al esfuerzo físico de la artista impedía cualquier lectura simplista de la pieza, abriendo su significado.

De esa apertura, precisamente, participa lo mejor de la actividad artística dominicana actual. Guzmán, junto a Clara Caminero (Arte-estudio), es responsable de la curaduría de una acción realizada por Regina Galindo en febrero de 2011 y auspiciada por el Centro Cultural de España de Santo Domingo. En ella la guatemalteca estacionaba un coche que posteriormente sería desmantelado en tiempo



Mover la Roca, primera exhibición del colectivo QUINTAPATA
(Pascal Meccariello, Belkis Ramírez, Raquel Paiewonsky y Jorge Pineda)

record por una marea de mecánicos. De modo concienzudo y minucioso, los especialistas procedieron a extraer cada pieza del vehículo hasta que la artista quedó de pie sobre la calle. Como en los casos anteriores, la pieza –titulada significativamente *Marabunta*– situaba el eje de la obra en el análisis del comportamiento de la masa, en el examen de las implicaciones de la acción social y, finalmente, en la reflexión acerca de la posibilidad de intervención del creador en dicha acción. No solo desde el ámbito del performance se ha abordado dicha problemática: muestras como *Curador Curado* (2001), plantean una respuesta a las discontinuidades que presiden la conexión entre creación, exposición e institucionalización del arte dominicano, a lo que hay que unir la dificultad que encuentran los artistas del país para insertarse en el medio internacional. Por su parte, desde un ámbito diferente, la actuación del Colectivo Quintapata, formado por Pascal

Meccariello, Belkis Ramírez, Raquel Paiewonsky y Jorge Pineda, se ha centrado en generar mejores condiciones para la producción artística, meta que han buscado extender al resto de los creadores del país mediante la gestión de proyectos y el trabajo colectivo, en permanente diálogo con la sociedad dominicana.

El asumir esa zona de diálogo como objetivo implica, a menudo, un ocultamiento del artista, que de ese modo queda incluido en el dispositivo planteado por la propia pieza. Uno de los casos más drásticos en ese sentido lo ofreció Audry Liseron-Monfils (Guyana) en la Trienal de Delhi de 1997-1998. En una acción titulada *Cour d'air* se introdujo dentro de una estructura disimulada en el espacio expositivo, de tal modo que solamente la parte superior de su cabeza quedaba visible. Inmovilizada, se convertía en un objeto, situando en una posición incómoda al público que tenía que interactuar con una

semiesfera cuya función y procedencia desconocían. La obra, que incluía referencias indirectas al Pasaje Intermedio, servía asimismo como metáfora de la posición del artista de la periferia con respecto al circuito internacional.

En dos piezas recientes, Joëlle Ferly (Guadalupe) ha trasladado la inquietud sobre el lugar ocupado por el público al contexto de los Departamentos de Ultramar franceses. La primera acción implicó la “solidaridad” de la artista con la huelga que en 2009 inició el colectivo LKP (Liyannaj Kont Pwofitasyon) en Guadalupe, que abogaba por una mejora en las condiciones laborales de los Departamentos. El hecho surgió en un contexto marcado por grandes disparidades económicas entre una pequeña población blanca y una mayoría negra, que arrancan de la época colonial. En ese contexto, la artista aprovechó una invitación a formar parte de una muestra en la Fondation Clement de Martinica para declararse en huel-



JOËLLE FERLY (Guadalupe)

Revolution: Motion of a Body around another body or around its own axis, 2011 / Performance / Puerto Príncipe, Haití

ga. Lo verdaderamente interesante de la acción estribaba en el lugar escogido para llevarla a cabo: el actual centro artístico se encuentra en el espacio de una plantación azucarera, tradición que pervive mediante la producción de ron. Mediante el acto de rebeldía, Ferly aceptaba tanto las reglas del juego artístico como las de la situación política y social del Caribe francófono, si bien

utilizaba los propios mecanismos de ambos sistemas para subvertirlos.

Más recientemente, en 2011, Ferly requirió la colaboración de la comunidad artística y de la sociedad de Port-au-Prince para realizar una acción en la que se situó en el centro del Champ-de-Mars, punto neurálgico de la capital. Con una venda en los ojos, Ferly

subió a una plataforma en la que se mantuvo por 24 horas, girando sobre sí misma lentamente y mirando la escena, marcada por la presencia de gente que todavía seguía viviendo fuera de sus viviendas, destruidas por el terremoto de 2010. Ante Ferly comenzó a aglomerarse una multitud que reaccionaba de modos diversos: bendiciéndola, fotografiándola, vigilándola, refrescándola



con agua. Pronto la pieza se convirtió en una manifestación pública –*Revolution: Motion of a Body around another body or around its own axis* era el ambiguo título de la obra–, encabezada por una figura que se había limitado a observar y que, por su pasividad, se había convertido en un zombi. La obra jugaba tanto con el comportamiento como con las expectativas de la población: am-

bos elementos, la inmovilidad de Ferly y su rol en la congregación que pudo contemplar la pieza, introducían un matiz político en la obra, conectándola con el juego de representaciones y la recuperación de estereotipos que habían protagonizado las miradas sobre Haití tras el terremoto.

En Cuba no han faltado, desde los ochenta, iniciativas que permiten pensar las reglas que determinan la creación de un espacio desde el cual el artista interactúa con la esfera de lo político, así como la indagación acerca de las condiciones de movilización social. Nos limitaremos aquí a señalar algunos ejemplos recientes. Entre ellos destaca, sin duda, la muy comentada intervención de Tania Bruguera *Los Susurros de Tatlin* (Décima Bienal de La Habana, 2009), en la que dispuso un podio y un micrófono desde el cual se ofreció a todo el mundo la oportunidad de hablar sin censura por un minuto, implicando al público en un análisis minucioso de los flujos de información y de las imágenes sacralizadas. Según declara la artista:

En esta serie se trata de activar imágenes, conocidas a través de su recurrencia en la prensa, al de-contextualizarlas del evento original que dio paso a la noticia y escenificarlas del modo más realista posible dentro de una institución artística. El elemento más importante [...] es la participación del espectador, quien puede determinar el curso que toma la obra. La idea es que la próxima vez que esa persona se encuentre ante una noticia que utilice imágenes similares a las que ya experimentó pueda advertir una cierta empatía [...] hacia ese evento distante y ante el cual tendría normalmente una actitud de desconexión emocional o de saturación informativa. La vivencia del público [...] permite que comprenda la información a otro nivel y que se apropie de ella porque la ha vivido.³

En otras ocasiones, la intervención se reviste de un aura lúdica; es el caso de una de las primeras acciones de Alexan-

³ Página web de la artista <http://www.taniabruquera.com>.

dre Arrechea, quien dispuso en *Sudor* un partido de baloncesto en La Habana en el que el resultado estaba decidido de antemano. En sus palabras:

Organicé un juego de basketball con equipos del barrio, y mientras ellos estaban jugando yo iba filmando la canasta, el cesto, las anotaciones, todo lo que ocurría. Coloqué pantallas en los tableros de ambos equipos. Podías ver la imagen de la pelota entrando, pero también había grabado todo lo sucedido alrededor. Organizamos los altavoces para que la gente escuchara todo el sonido de lo que estaba sucediendo en la calle. Mi proyecto hablaba precisamente de la participación. En este caso, estabas en medio de un juego, viendo lo que estaba sucediendo, la evolución de los jugadores en medio de la cancha, pero te dabas cuenta de que no podías cambiar absolutamente nada. Era crítica social, pero desde aspectos indirectos. Había un público fuera, había un público dentro, que tampoco participaba, era simplemente otro espectador.⁴

Una mirada rápida a ese panorama deja entrever algunas constantes. De entrada, todas las piezas hablan de una ausencia que deberá completar de forma forzosa el público. La obra, además, consigue trascender su representación inmediata, extendiéndose a través de las reacciones de ese público y de la problematización de las relaciones de este con su entorno. En esa estructura, el fin comunicacional aparece como una premisa básica.

Ahora bien, en todos los casos esa desaparición voluntaria que propone el artista introduce un juego que trasciende lo directo y que localiza la obra al tiempo que la abre, que la convierte en una práctica de intercambio en el mundo actual. Los proyectos analizados suponen un buen ejemplo de cómo el performance caribeño ha pasado del ritual protagónico a la actividad participativa. Una de las consecuencias más claras de ese cambio es el desarrollo

⁴ Entrevista, 2010.



JOËLLE FERLY (Guadalupe)
Revolution: Motion of a Body around another body or around its own axis, 2011

de una poética que pone el acento en la responsabilidad social y en las condiciones en las que se produce la acción, implicando de manera directa a todas las personas que la presencian. Es entonces cuando los dos sentidos de dicho término –el que equivale a la

realización de la obra performática y el asociado al hecho de actuar, de llevar a cabo una iniciativa– se encuentran; dicho de otro modo, la acción es “doblemente acción”. Ya Hans Jonas, en un texto clásico, hablaba de cómo la responsabilidad quedaba resignifica-

da al considerarla en un ámbito que nunca más podía quedar reducido al entorno próximo:

To be sure, the old prescriptions of the “neighbor” ethics –of justice, charity, honesty, and so on– still hold in their intimate immediacy for the nearest, day-by-day sphere of human interaction. But this sphere is overshadowed by a growing realm of collective action where doer, deed, and effect are no longer the same as they were in the proximate sphere, and which by the enormity of its powers forces upon ethics a new dimension of responsibility never dreamed of before.⁵

A través de la generación de una estructura controlada por el propio artista, se originan zonas de diálogo cuyas fronteras con la realidad se presentan en tensión constante y que consiguen, al mismo tiempo, desafiar los presupuestos que rigen las relaciones de poder y conocimiento en la sociedad civil. Esos espacios constituyen, además, una alternativa eficaz a las “zonas de silencio” generadas por las dinámicas de dominación económica y política que inciden a escala global.

No sabemos, en fin, hacia dónde transitará la creatividad caribeña en los próximos años. Podemos, en cambio, estar tranquilos mientras observemos esa vía que hace del artista alguien ocupado en cooperar como única manera de sortear los obstáculos que encuentran en su camino, mientras los viandantes siguen con su actividad diaria. ■■■■■

⁵ “Sin duda, las viejas recetas de la ética “vecina” de: justicia, caridad, honestidad, y así sucesivamente, todavía se mantienen en su inmediatez íntima para la ámbito interacción humana más cercano, el del día a día. Sin embargo, este ámbito se ve ensombrecido por un ámbito cada vez mayor de acción colectiva donde el hacedor, el hecho, y el efecto ya no son los mismos que en el ámbito próximo, y que por la enormidad de su poder fuerza a la ética a tomar una nueva dimensión de responsabilidad jamás soñada antes.”

HANS JONAS: *The Imperative of Responsibility. In search of an Ethics for the Technological Age*, University of Chicago Press, Chicago, 1984, p.6.



Alberto *Lescaj* Merencio

contacto@albertolescaj.com
www.albertolescaj.com

Estudio

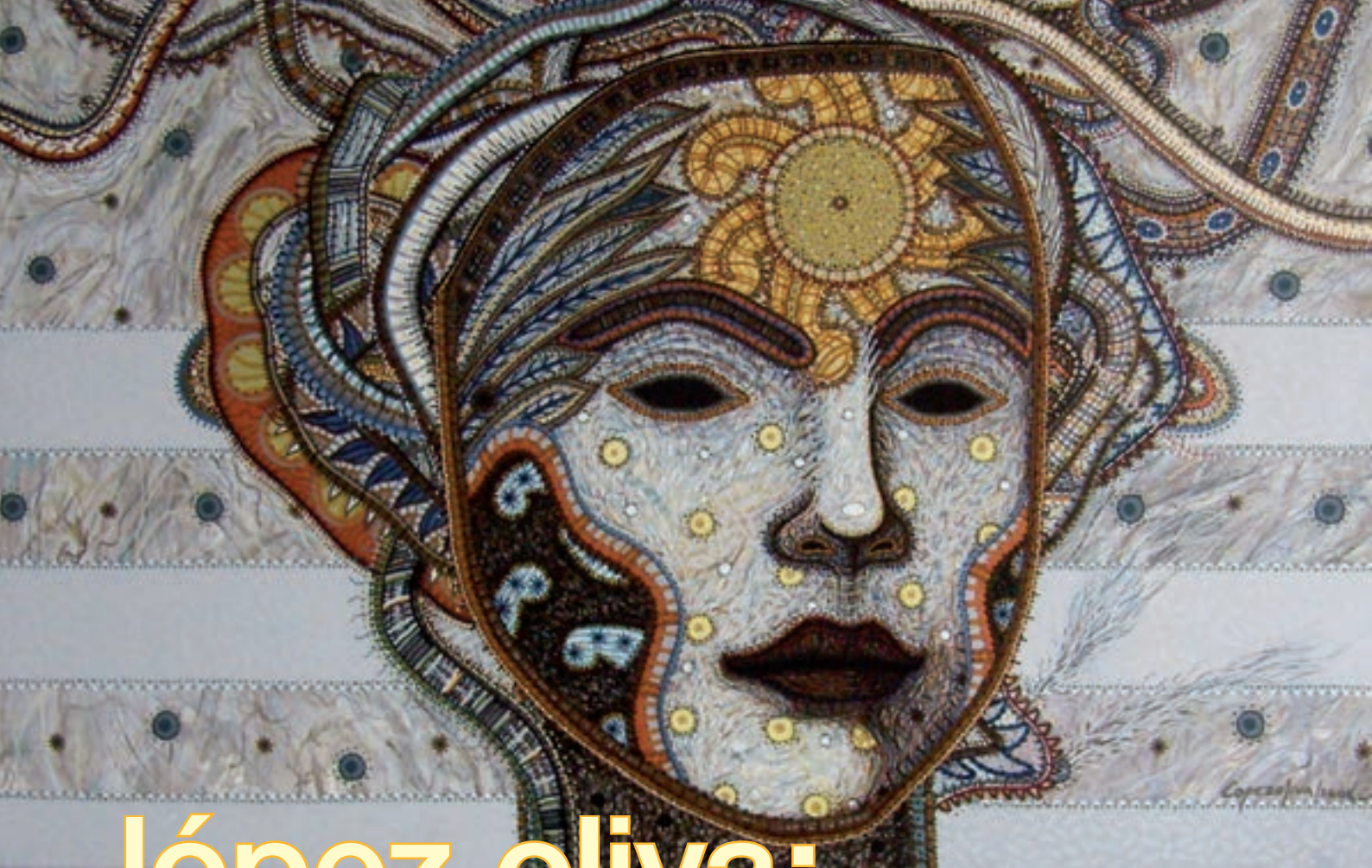
Ave. Manduley # 453 entre 17 y 19
Visto Alegre, Santiago de Cuba.
teléf: + 53 22641395



FUNDACIÓN CAGUAYO

PARA LAS ARTES MONUMENTALES Y APLICADAS

CASA MATRIZ
Calle 4 #403 entre 15 y 17.
Rpto. Vista Alegre. Santiago de Cuba. CP. 90400
teléf: +53 22643492
email: secretaria@caguayo.co.cu
www.caguayo.co.cu



López Oliva:

la poética del desplazamiento

KIRENIA RODRÍGUEZ PUERTO

LAS EXPOSICIONES ANTOLÓGICAS CONDUCEN, NECESARIAMENTE, a revisiones críticas, por lo que, a propósito de *Mímesis*¹, se requieren algunas palabras sobre las propuestas estéticas de Manuel López Oliva. Veinte años de producción artística se combinan en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes, en las que la máscara deviene motivo iconográfico y poético cuyos inicios datan de la serie *Dioses, Semidioses y Mortales* (1992) y fueron expuestas, por primera vez, en *Sin Catálogo* (Centro Wifredo Lam, 1993). Como provocación intelectual opera este título: el recurso de la representación, con su tradición intrínseca en los predios del arte, funciona en franca disyuntiva con la voluntad conceptual de las obras, pues los motivos de López no intentan captar primariamente una realidad, sino sugerirla y recrearla. Sus máscaras se transmutan, asociadas con una pluralidad de motivaciones artísticas, para ofrecer un repertorio amplio de sensaciones e interpretaciones: sensualidad, erotismo, reflexión, senso-

rialidad, etc. La máscara, en su dimensión simbólica, se erige como referente iconográfico en el inagotable acto creador del artista, quien hace de ellas los motivos plásticos y filosóficos con los que comprende y cuestiona la existencia humana.

La sedimentación del juicio crítico respecto a la obra de Manuel López Oliva ha conducido a la enunciación de coordenadas estéticas aceptadas colectivamente, y que han sido sintetizadas así por Carina Pino-Santos: “La pintura de Manuel López Oliva, quizá el artista más culto de su generación, encuentra una plenitud de significaciones a través de sus alusiones constantes a alegorías como la mascarada, el teatro y el deseo; e imbrica nociones barrocas de otras artes que recontextualiza el creador de acuerdo el panorama insular, pero siempre de forma muy densa [...]”²

² CARINA PINO SANTOS: “Fin de la Décima Bienal de La Habana y el Performance de Manuel López Oliva”. En http://www.lajiribilla.co.cu/2009/n417_05/417_07.html.

¹ Museo Nacional de Bellas Artes, enero 2012.

La declaración de la vastedad del sistema de conocimientos argüidos por el artista, la búsqueda de una pluralidad signica en sus obras, y los motivos temático-iconográficos constantes (las ya aludidas máscaras y la teatralidad), junto a la morfología barroca, comprometen –ineludiblemente– las interpretaciones críticas acerca de su propuesta visual. Cada uno de estos tópicos, si bien abordados en numerosas entrevistas realizadas, aun requieren la aparición de textos valorativos con una voluntad decodificadora.

El Caribe y el carnaval han sido los escenarios por excelencia de la máscara en su dimensión cultural y simbólica; desde su acepción primaria como atributo, componente de un atuendo o disfraz, hasta su alegoría de la resistencia cultural en la región. La visualidad y los componentes de estas festividades: los personajes populares, los vestuarios, los juegos, entre otras prácticas colectivas, han devenido motivo de representación para el arte de la región; y a la vez vía de indagación cultural en los valores identitarios y sus significados colectivos. La confluencia de rituales de herencia católica, africana o hindú, de ritmos auténticos como el *calypso* o las *steel band* y los atuendos de

disímiles materiales y formas, convierten al carnaval en un *thropos* de la cultura caribeña, que en palabras de Norman Girvan, se puede interpretar: “[...] como un vehículo de celebración de la libertad, de protesta social y de reafirmación cultural.”³

Las máscaras han devenido motivo artístico con alto valor significativo, el de libertad colectiva –propiciado por las festividades, le atribuye lecturas asociadas con el travestismo cultural–, o como atributos para el ocultamiento de verdades subyacentes. En la primera función los roles sociales pueden ser trastocados y transgredidos legítimamente, mientras que en la segunda encarna las mutaciones del hombre caribeño, que ha debido debatirse entre el modelo cultural signado por sus metrópolis y los productos generados hacia el interior de las hibridaciones y el mestizaje. Resultan significativos los contrastes de aprehensión del símbolo, en los que el orden del mundo colonial se desplaza hacia el terreno de otras interpretaciones.

³ NORMAN GIRVAN: “El carnaval: desarrollando su potencia”. En <http://www.acs-aec.org/columna/index23.htm>.

Vitral para el Teatro Bayamo (Granma, Cuba).



A su vez, la máscara es también entendida como alegoría de resistencia cultural. La dualidad intrínseca asociada con el individuo portador y con su esencia de ambigüedad o fachada, propicia un modelo de comprensión filosófico-literario de los componentes de la identidad regional caribeña. El hombre se apropia de un conjunto de signos culturales atribuidos o impuestos, que utiliza o desecha de forma voluntaria o involuntaria, pero que en definitiva lo conforma. La dualidad entre las máscaras y las pieles, entre lo negro y lo blanco deviene noción genésica de la construcción de una cultura.

La mascarada genera, entonces, dos formas de comprensión de un fenómeno semejante y medular para la cultura caribeña: como valor de libertad eventual o como componente identitario. Al respecto Ivonne Muñiz ha planteado acertadamente: “Espejos y máscaras giran en la ambigüedad, en encuentros y desencuentros, en conciliaciones y desafíos, sobre un tablero de constantes definiciones.”⁴ Tratadas puntualmente en el arte cubano, las máscaras y sus representaciones cobran protagonismo en López Oliva, y reflejan una franja temática poco abordada en el panorama contemporáneo de la Isla. En sus propuestas, el Caribe y sus máscaras se muestran desde la percepción filosófica de las esencias humanas, desde la metáfora ontológica; pues como plantea el propio artista: “[...] la realidad es también un carnaval y un teatro.”⁵ La máscara no implica el carácter incidental del espacio de apertura o liberación, sino que adquiere la

⁴ IVONNE MUÑIZ: “Sobre el ser caribeño contemporáneo. Su subjetividad y cuerpos iconográficos representativos”. En *Anales del Caribe*, La Habana, 2003, p. 13.

⁵ Fragmento de entrevista realizada por Daynet Rodríguez Sotomayor para el portal digital *Cubasi*.

Primera planta (interior) del taller del artista en Leonor Pérez (Paula) 202, esquina a Habana, en la Habana Vieja.



EL HOMBRE DISCURRE ENTRE FACHADAS, ACORDE A LOS ROLES SOCIALES Y LAS EXPRESIONES VITALES. LA MÁSCARA DEVIENE ESENCIA, MÁS QUE ORNATO, Y LA PERCIBIMOS A TRAVÉS DEL PRISMA DE QUIEN LA ASUME COMO EXPRESIÓN CULTURAL.

voluntad permanente de existencia y cotidianidad; por tanto, es inherente al hombre. Sus personajes no solo las portan, también interactúan o prescinden de ellas.

El hombre discurre entre fachadas, acorde a los roles sociales y las expresiones vitales. La máscara deviene esencia, más que ornato, y la percibimos a través del prisma de quien la asume como expresión cultural. “Mis cuadros no tienen máscaras, sino que los propios rostros son máscaras; y sí pienso que es misterio, es duda, es aventura, es pasión y también hipocresía, lo más dañino de la especie humana.”⁶

La perspectiva autorreferencial deviene una coordenada analítica importante: la experiencia vital de su infancia, la dualidad artista-crítico o los nexos familiares se expresan como una actitud antropofágica. Su mundo no gira alrededor de la obra, sino que se representa en ella. “Yo nací y jugué dentro de un taller de pintura donde se realizaba todo tipo de trabajo, carteles, carrozas y máscaras de carnaval.”⁷ Los códigos de la música, el teatro y el cine complementan un circuito de referencias e inquietudes expresivas reconocidas por el propio artista. La atmósfera vital de las obras, deudora de un movimiento plástico interno, denota la presencia de recursos de fuerte carácter cinematográfico: el valor de los planos (como en el caso de *Fuenteovejuna*), la reiteración de motivos artísticos a modo de tiras fotográficas, la sucesión de imágenes, entre otros.

Tal vez sea *Regresión* la obra más explícita en este sentido, justamente por concebirse para un proyecto curatorial que aunó las propuestas de artistas cubanos y la filmografía joven de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños. La imagen proyectada por la máquina como expresión del pensamiento o la memoria femenina apela de manera directa a los mecanismos del cine. Las deudas entre el hombre y la tecnología, la traducción de las ideas mediante máquinas y la diversidad de resultados creativos representan a través de recursos plásticos las imágenes cotidianas de la industria cinematográfica.

En esa sucesión de imágenes con naturaleza fílmica radica una constante creativa propulsora del ritmo interno y la sensación atmosférica de las composiciones. La reiteración de óvalos, rayas, puntos, soles o círculos constituye un ejercicio de diseño como sustento de figuras complejas

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.



Los ojos en el foro, 2008 / Acrílico sobre lienzo / 122 x 92 cm

en imperativo dinamismo. El ritmo implica esencia creativa más que mero recurso formal; traduce las vibraciones y sinuosidades de extensiones que se enredan en los rostros y cuerpos o simplemente vuelan libres al aire; deviene dramaturgia de la escena pictórica. La reiteración de los elementos figurativos se asemeja a la cadencia rítmica de una música oculta o al toque regular de un tambor ritual para convertirse en traducción plástica de “las islas sonoras” de Rabelais.

La importancia del teatro en la obra de López Oliva, muchas veces resaltada y distinguida como el más novedoso período creativo, evoluciona en sus modos de representación y transita del símbolo al signo. Si bien en las primeras piezas dedicadas a esta vocación por el teatro aparecían el escenario, el telón, las cortinas y los personajes como elementos contextualizadores, con el tiempo la composición se simplifica para centrarse en el hombre o el actor. López abandona paulatinamente la necesidad de representar en perspectiva los componentes del teatro, para enfatizar el drama humano,

trágico o épico. Los fondos pierden protagonismo, la composición se simplifica y las figuras se agrandan. *El Pinocho*, 1993, se transforma en *Brand*: el telón cede el protagonismo al personaje, el interés artístico se desplaza del espacio al rostro.

Si bien el artista en la pintura depura los códigos expresivos, sus inquietudes se amplían en busca de los más disímiles soportes, con una tendencia enfática a incorporar el espacio real a la obra de arte. Ya sea desde el performance, el arte público o la instalación, López Oliva traduce un principio básico de su actividad como crítico: hacer llegar el arte a los diferentes públicos. Algunos de los proyectos más representativos en este sentido se realizaron durante la Décima Bienal de La Habana (2009): el *Performance Combinatorio*, en la sala-teatro Las Carolinas y *Retrátense con Arte*, en la Casa de la FEU de la Universidad de La Habana. Pero si bien la experimentación con los géneros constituye una constante del arte cubano desde los años ochenta del pasado siglo, en Manuel López Oliva deviene una poética del desplazamiento.

La vocación dual y complementaria de artista y crítico de arte ha conducido a una permanente transición de roles, perspectivas y enfoques. Según criterios del propio artista: “Tengo una formación cultural que me lleva a pensar de manera poliédrica y mi obra es también un poliedro.”⁸ La capacidad de abstracción para comprender procesos, dinámicas y poéticas visuales de figuras o generaciones, en diálogo con las transgresiones del arte postmoderno, condiciona la plataforma de este artista “(des)generado”, como le divierte llamarse a sí mismo. Y esta imposibilidad de clasificación en todos los terrenos, esta pertenencia a múltiples roles dentro del circuito del arte, refuerzan las inquietantes transiciones del discurso legitimado entre el centro y la periferia. La producción de López Oliva a partir de los años noventa, a mi juicio, corresponde con el período de mayor solidez en los postulados artísticos y con las propuestas creativas que aun señalan caminos.

El crítico de arte y el artista revelan su pensamiento estético como un producto del mestizaje cultural y vital, de la hibridez que sus raíces y su formación académica le han propiciado. Como planteara Alejo Carpentier “[...] el suelo Caribe se hace teatro de la primera simbiosis, del primer encuentro registrado en la historia entre tres razas que, como tales, no se habían encontrado nunca: la blanca de Europa, la india de América, que era una novedad total, y la africana [...].”⁹

López Oliva, como individuo, se reconoce de herencia indígena ancestral, si bien cubano y “hombre del mundo”, en consecuencia con el pensamiento martiano de una América Nuestra. La compleja dimensión humanista se traduce como un resultado vital y artístico. En la transculturación radican las esencias de su obra, en la generación de un producto singular que parte de múltiples matrices culturales: Occidente con su pasado clásico, lo caribeño en su esencia híbrida y lo latinoamericano en su génesis indígena.

“No temo por los resultados híbridos, combinatorios –plantea el artista–, porque provengo de una idiosincrasia nacional heterogénea (“barroca” la han llamado Carpentier, Lezama Lima y otros pensadores) y porque la experiencia vital hizo de mí una personalidad también híbrida.”¹⁰

Las artes transgreden sus fronteras en la obra de López Oliva: el teatro, la música y el cine se imbrican y traducen aleatoriamente en recursos plásticos y sobre soportes diversos. El cuerpo humano, la cerámica, el lienzo, el cartón y la tela compiten por apropiarse del espacio. La mascarada deviene una forma de expresión individual asociada con los roles y las actitudes humanas, no defensora de la lectura del divertimento y del espacio de liberación, sino como condición



Carnaval, 2001/ Óleo sobre lienzo/ 180 x 130 cm

vital del individuo, como manera de expresión de sentimientos, actitudes e identidades.

La categoría del *thopos* deviene una noción esencial: el carnaval, la máscara o el teatro se convierten en componentes de múltiples asociaciones signíficadas y de replanteamientos filosóficos. Recuerdo nitidamente el diálogo sobre la obra *Antígona* y la ironía intrínseca en la explicación del artista: al personaje clásico femenino lo representa con ojos incapaces de ver. Antígona, si bien defensora de la justicia en la tragedia de Sófocles, se interpreta desde el ejercicio plástico como invidente, ya sea por el peso trágico de la herencia de Edipo o por el replanteamiento contemporáneo de los valores humanos.

La obra denota, a su vez, una poética del complemento (si teóricamente pudiera existir), en el valor intertextual de apropiación de todo aquello válido como motivo artístico, como recurso plástico o como presupuesto conceptual. El creador se completa con el crítico y viceversa, la máscara con el rostro, el hombre con el escenario, el filósofo con el comunicador, el mundo clásico con el contemporáneo. Los

⁷ *Ibidem*.

⁸ ALEJO CARPENTIER: “La cultura de los pueblos que habitan en el Mar Caribe”. En *Anales del Caribe*, La Habana, No. 1, 1981, p. 200.

⁹ JORGE BERMÚDEZ: “De catedrales y máscaras”. En *Opus Habana*, Vol. III, No. 1, 1999, pp. 40-47.

pares complementarios, actuantes en simultaneidad, se manifiestan desde las imágenes y las palabras.

Los conflictos caribeños subyacen de forma latente en el “ajaco” de sus inquietudes creativas, ya sea desde los presupuestos teóricos de la hibridez o desde los motivos iconográficos privilegiados. Sus principios éticos y su condición de culturólogo se pueden resumir en palabras de Alejo Carpentier, cuando plantea: “El Caribe es una espléndida realidad y su común destino no deja lugar a dudas. Tomar conciencia de la realidad del Caribe es ampliar y completar la conciencia de una cubanía [...]”¹¹ Los derroteros expresivos de Manuel López Oliva –maestro en eterna actitud de discípulo–, han encontrado caminos y motivaciones poco comunes en la historia del arte cubano, que a la vez funcionan como puertas de una constelación cultural caribeña. Los temas del teatro y el carnaval, los motivos iconográficos de las máscaras y el ritmo implícito en las composiciones artísticas, trazan puentes culturales entre islas; tejen los sentidos de una cultura cuya máxima expresión radica en el propio sujeto y en la multiplicidad de matices y contrastes. ■■■■■

La Habana, 3 de junio de 2010

¹¹ ALEJO CARPENTIER, Op cit., p. 206.



Escrito sobre la piel (homenaje a Frida Kahlo), 2007 / Performance / Actriz: Lorelis Amores



Alicia de la Campa Pak / Manta sobre lazo / 130 x 90 cm

Alicia de la Campa Pak

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

centroamérica y el caribe:

ROBERTO SEGRE

RESULTÓ CASI NULA LA PRESENCIA DE ESTAS REGIONES de las Américas en las visiones globales de la arquitectura moderna publicadas en Europa o en Estados Unidos, pese a que la cuenca del Caribe abarca 2.7 millones de km² –la del Mediterráneo comprende 2.6 millones de km²–, e integra casi veinte países con un total aproximado de 50 millones de habitantes. ¿A qué se debe esta marginación? ¿Quizás a una imagen estereotipada reducida a los cruces turísticos, el lavado de dinero o al último enclave del socialismo occidental? En primer lugar, la pequeñez, fragmentación y pobreza de la mayoría de los países no facilitó el desarrollo coherente de movimientos arquitectónicos semejantes a los acontecidos en las mayores naciones del

continente. En segundo lugar, al ser Centroamérica y las Antillas un cruce de caminos, un espacio social de sístole y diástole, las influencias externas pesaron más que las elaboraciones internas en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo. Sin embargo, desde el período colonial hasta el reciente siglo xxi, se gestó una personalidad propia “caribeña” popular y espontánea; y en los años treinta, al difundirse las ideas del Movimiento Moderno, esta quedó integrada en una simbiosis creativa que caracterizó la modernidad arquitectónica regional. Desde entonces, las nuevas generaciones de profesionales locales elaboraron soluciones innovadoras que hoy participan al nivel del diálogo global internacional.

VÍCTOR CAÑAS

Casa Portas Novas, Guanacaste, Costa Rica, 2008 / Fotografía: Óscar Abarca



fragmentos arquitectónicos*

¿CUÁLES FUERON LOS ELEMENTOS DE LA TRADICIÓN QUE LOS ARQUITECTOS MODERNOS ASUMIERON PARA ELABORAR UN LENGUAJE QUE ESTABLECIERA EL DIÁLOGO ENTRE LO UNIVERSAL Y LO LOCAL, PROMOVRIENDO LO QUE SE LLAMÓ “SINCRETISMO AMBIENTAL CARIBEÑO”?

Si bien la arquitectura caribeña resultó mundialmente conocida por los *coffee table books* de la editora Taschen, que difundieron los ejemplos vernáculos en *Caribbean Style*, en los dos últimos siglos se forjó una auténtica cultura de trascendencia internacional: en 1967 el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, y luego los antillanos Derek Wallcott en 1992 y V.S. Naipaul en 2001, obtuvieron el Premio Nobel de Literatura. Ya desde el siglo XIX escritores como José Martí en Cuba y Rubén Darío en Nicaragua marcaron el camino del modernismo literario latinoamericano. También resultó intenso el diálogo entre el surrealismo europeo y el Caribe: André Breton se maravilló ante la naturaleza y las manifestaciones culturales

populares de Martinica, bajo la égida de Aimé Césaire; y el cubano Alejo Carpentier, descubrió lo “real maravilloso”, al subir a la *Citadelle* del rey Christophe en Haití. Sin lugar a dudas, la música tuvo un papel esencial en la presencia de esta región en el mundo: las *habaneras* de Ernesto Lecuona, tan conocidas en España; el *calipso* de Harry Belafonte y los *reggae* Rastafari de Bob Marley en Jamaica; la *salsa* del dominicano Juan Luis Guerra, la presencia de los puertorriqueños en Nueva York a través de la reiterada *West Side Story*, y el éxito universal de los artistas de Cuba revolucionaria: la bailarina Alicia Alonso, y la *Nueva Trova* de los cantautores Silvio Rodríguez y Pablo Milanés.

¿Cuáles fueron los elementos de la tradición que los arquitectos modernos asumieron para elaborar un lenguaje que estableciera el diálogo entre lo universal y lo local, promoviendo lo que se llamó “sincretismo ambiental caribeño”?

En Centroamérica, la presencia de las ruinas mayas y la adaptación de las construcciones de los colonizadores españoles al carácter sísmico de la región, con las gruesas columnas en patios y galerías, inspiraron los parámetros formales de algunas obras contemporáneas: la configuración piramidal del Teatro Nacional (1978) de Efraín Recinos y la volumétrica embajada de México (2007) de Teodoro González de León y Francisco Serrano, en Ciudad Guatemala. Pero indudablemente, la mayor influencia provino de las construcciones del siglo XIX, tanto de las nuevas tipologías elaboradas en las viviendas “tropicales” como en las soluciones funcionales asociadas a las plantaciones bananeras. La importación de la estructura *balloon frame* aplicada en la residencia individual y la sustitución del patio abierto por el zaguán en sombra, así como el uso de las estructuras prefabricadas de hierro en almacenes y depósitos importadas de Inglaterra y Estados Unidos, establecieron las pautas de soluciones adaptadas al clima, cuya ligereza y transparencia permitían la ansiada sombra y la circulación de la brisa en el interior de los edificios: resultaron constantes que aparecen en las obras recientes de los costarricenses Bruno Stagno, Víctor Cañas y Rolando Barahona; así como del panameño Patrick Dillon.

En el universo antillano, los españoles encontraron las chozas indígenas de bambú, madera con techo de paja—llamada cana o guano—, similares a la cabaña primitiva vitruviana, luego magnificadas por los tratados europeos del siglo XVIII, y asumidas como modelos contemporáneos en *resorts*, *clubs mediterránea*, y algunos ejemplos de buena arquitectura, como las obras de Oscar y Segundo Imbert en República



BRUNO STAGNO

Oficinas de la empresa Holcim, San Rafael, Costa Rica. 2004 / Fotos: Instituto de Arquitectura Tropical

Dominicana: el aeropuerto de Punta Cana (1985) y el Club de Playa Caletón (2005), entre otras.

En las islas de colonización inglesa, francesa y holandesa, el desarrollo urbano tuvo escasa importancia, frente a la primacía de las plantaciones de azúcar. Allí contrastaban los elementales barracones de esclavos, las instalaciones industriales de hierro y madera, con las lujosas mansiones de los terratenientes, diseñadas de acuerdo con los modelos palladianos, referencia aun presente en proyectos actuales. Sin embargo, la tónica dominante surgió en el siglo XIX con el uso generalizado del *balloon frame* en las viviendas, y las estructuras metálicas en mercados y almacenes, que respondían tanto a las condiciones climáticas y las exigencias de los posibles terremotos, como al carácter provisional de las estructuras productivas. La ligereza y transparencia de estas edificaciones definieron la tipología dominante de la arquitectura caribeña, así como el sistema decorativo victoriano del *gingerbread*. Sin embargo, el interludio académico acontecido en las primeras décadas del siglo XX interrumpió la continuidad de la herencia vernácula, que fue retomada con la asimilación de los principios funcionales y estéticos del Movimiento Moderno, a partir de los años treinta. Así, en la segunda

mitad del siglo XX fue gestándose la personalidad de la arquitectura moderna caribeña.

Richard Neutra fue el gran impulsor del Movimiento Moderno en el Caribe, con sus conferencias, proyectos y obras en Cuba y Puerto Rico. Aquí dejó a su discípulo Henry Klumb, cuya copiosa producción arquitectónica estableció el puente entre tradición y modernidad, adaptando el lenguaje moderno a las particularidades climáticas y ecológicas de la región. A partir de los años cincuenta se sucedieron las visitas de los Maestros europeos al Caribe: llegaron a La Habana, Walter Gropius, Mies van der Rohe, José Luis Sert y Félix Candela; y Moise Shafdie proyectó el Habitat de Puerto Rico. La influencia de Estados Unidos se hizo presente a través de Welton Beckett, autor del Havana Hilton en La Habana (1958, actual Habana Libre); y de Edgard Larrabee Barnes, de los departamentos “El Monte” en San Juan (1965). El cuestionamiento del *International Style* que ya se había iniciado en Cuba en las Escuelas Nacionales de Arte (1961-2010), proyecto en el que participaron el cubano Ricardo Porro y los italianos Roberto Gottardi y Vittorio Garatti, fue profundizado por Bruno Stagno y Jimena Ugarte en Costa Rica, emigrados de Chile en 1973. La identificación con la realidad de Centroamérica y el Caribe,

y la conciencia de los graves problemas ambientales que se avecinaban convirtieron a Stagno en el paladín de la búsqueda de una arquitectura “tropical”, no solamente en las Américas, sino a escala planetaria, conjuntamente con Gustavo Luis Moré de República Dominicana, editor de la principal revista de arquitectura caribeña, *Archivos de Arquitectura Antillana* (AAA). Apoyado por el *Prince Claus Fund* de Holanda e identificado con las tesis del “regionalismo crítico” de Alexander Tzonis e Liane Lefaivre, Moré creó el Instituto de Arquitectura Tropical (1994), que en los sucesivos seminarios a lo largo

de este siglo congregó a los principales protagonistas de los cinco continentes, orientados hacia la creación de una arquitectura ecológica y sustentable.

Dos situaciones contrapuestas atrajeron la atención internacional sobre el Caribe. De una parte, el entusiasmo por la bonanza económica desarrollada en el mundo capitalista globalizado a partir de la década de los años noventa –hasta la reciente crisis mundial (2008)–, que impulsó un *boom* constructivo en la región, asociado al progresivo incremento del turismo y de la especulación inmobiliaria (Ciudad

Panamá, con poco más de un millón de habitantes contiene 127 edificios altos). Esta dinámica generó, inclusive, una sofisticada escuela de arquitectura y diseño –ISTHMUS, situada en la “Ciudad del Saber”, que ocupa las ex-instalaciones militares norteamericanas en el Canal de Panamá–, dirigida por el colombiano Carlos Morales, cuya proyección internacional tiene como objetivo formar a los talentosos profesionales que operarán en la región. Por otra parte, subsiste la preocupación acerca de las profundas contradicciones sociales existentes en la mayoría de los países y las precarias



BRUNO STAGNO
Oficinas de la empresa Holcim / Fotografía: Beto Guillén / Tomada de <http://www.panoramio.com>



Arquitectura popular en Willemstad, Curacao / Fotografía: Segre

condiciones de vida de los estratos más necesitados de la población, asentados en las periferias urbanas de ciudades caóticas carentes de planificación urbana. La presencia de arquitectos del *star system* internacional, acompañó la ansiedad por participar de los beneficios del “efecto Bilbao”, y crear una visibilidad urbana regional. Ricardo Legorreta diseñó la Catedral Metropolitana de Managua (1991-1993), con un contradictorio lenguaje de disímiles referencias; y Frank Gehry –casado con una panameña–, es invitado en Panamá para proyectar el Museo de la Biodiversidad (2002), situado en Amador, a las puertas del canal, imaginado como un encuentro entre la historia geológica y social de la región, y en el que perdura su habitual tipología de fluctuantes techos sinuosos. Más apegada a la tradición histórica local resulta la Embajada de México en Guatemala de Teodoro González de

León y Francisco Serrano (2007), número conjunto de complejos volúmenes que ambiciona representar, en clave moderna, las masas pétreas de las pirámides mayas. Y las tramas y transparencias características de la tradición antillana aparecen en la sede del Ministerio de Justicia en Fort de France, Martinica (2003), de Borja García Huidobro y Alexander Chementov. Por último, Rafael Moneo fue convocado por el Historiador de la Ciudad de La Habana para proyectar un hotel en el Centro Histórico (2009).

El interés por la conservación de la herencia arquitectónica y urbanística caribeña, así como la salvaguarda de las ciudades tradicionales, amenazadas por la especulación inmobiliaria en la mayoría de los países, generó un movimiento internacional de apoyo a las iniciativas locales, y de difusión para el reconocimiento del pasado histórico.

En primer lugar, la UNESCO integró un sinnúmero de ciudades, obras y contextos naturales a la lista del Patrimonio Mundial: citemos, entre otros, los centros históricos de La Habana, Camagüey, Cienfuegos y Trinidad en Cuba; Santo Domingo; Panamá; San Juan de Puerto Rico; Antigua en Guatemala. A su vez, la Junta de Andalucía publicó detalladas guías sobre algunas de las ciudades citadas.

Resultan escasas las obras que en la década reciente escapan al anonimato de la arquitectura comercial y especulativa, o al formalismo gratuito impuesto por las modas internacionales o la influencia ejercida por Miami. Ellas lograron materializarse por iniciativa de administradores iluminados que asociaron la buena arquitectura al prestigio de su empresa, o clientes cultos que desearon personalizar

sus viviendas, distanciándose de los habituales estereotipos del falso vernáculo. Costa Rica, como bien lo demostraron Miquel Adriá y Luis Diego Barahona, es el país de Centroamérica, con la mayor producción de edificios de alto nivel estético, realizadas por Bruno Stagno, Víctor Cañas y Jaime Rouillón. Stagno, en su extensa obra construida, buscó el equilibrio armónico entre las tipologías formales costarricenses, las respuestas tradicionales a las condiciones climáticas y ecológicas, la sustentabilidad económica y el uso de materiales locales y de tecnología contemporánea, proponiéndose, a la vez, lograr “la divina proporción” entre naturaleza y arquitectura. Formado en la tradición canónica del Movimiento Moderno –trabajó con Jullian y Ouvreire en el proyecto de la iglesia de Firminy de Le Corbusier–, en los proyectos recientes (las oficinas de la empresa Holcim, 2004, y de la British

American Tobacco, 2008) se liberó de las ataduras racionalistas al diseñar con formas libres y plásticas los sistemas externos de protección solar: en la primera unas ligeras lonas plásticas sustentadas por tensores metálicos; en la segunda, un sistema de brises ondulados que se extienden a lo largo de las fachadas. También fueron sumamente elaborados los espacios interiores en los que se logra la atmósfera sombreada y el paso de la brisa, con el fin de minimizar el uso del aire acondicionado.

De una generación más joven, Víctor Cañas, Rolando Barahona y Jaime Rouillón se sienten menos atados a los axiomas ambientalistas y más atraídos por la expresividad deconstructivista, el recato minimalista y la imaginación espacial asociada a la *high tech*. En las casas de Cañas –Hovany (2003), Holmes (2004) y Portas Novas (2005)– ,

predominan la alternancia de opacidades y transparencias en los ascéticos espacios interiores, el uso imaginativo de los paneles solares protectores, la adecuación a la topografía del lugar y la creación de las perspectivas hacia la magnificencia del paisaje, resaltado en las imágenes especulares creadas por los estanques de agua. Y Rolando Barahona, en las viviendas Horizonte Naciente y Santuario Habitable, establece el diálogo entre la complejidad geométrica de las plantas y los volúmenes exteriores adaptados a la topografía, la presencia de los muros de piedra contrapuestos a las finas columnas metálicas que enmarcan los grandes paños de vidrio que abren las vistas hacia el espacio exterior. Pertenecer a esta tendencia, al integrar las tradiciones vernáculos con una expresión contemporánea, el panameño Patrick Dillon. La casa SaLo en Veraguas magnifica los muros exteriores virtuales definidos por

JOSÉ ANTONIO CHOY y JULIA LEÓN
Centro de Estudios Che Guevara, La Habana, 2005 / Fotografía: Alvite



persianas de madera; e inventa una solución *high tech* casera en la torre de observación situada al borde de un parque nacional en Gamboa, en la que su forma libre e irregular proviene del uso de materiales recuperados en esa zona de casas, oficinas, garajes, galpones y una refinería demolida en los alrededores. Cabe también señalar el esfuerzo de la arquitecta Ángela Stassano en Honduras, quien logró una arquitectura económica y bioclimática, sin renunciar a los atributos estéticos: es original la cromática solución de las ligeras cabañas del hotel Bed & Breakfast (2010).

Fueron más tradicionales las viviendas construidas en las Antillas, debido a una mayor presión ejercida por las tradiciones vernáculas, asociadas a la dinámica del turismo internacional, en busca del fugaz Paraíso Perdido. Un conjunto de lujosas residencias en el Batey de Casa de Campo en La Romana, República Dominicana –ámbito exclusi-

vo y sofisticado de los millonarios norteamericanos–, del venezolano Francisco Feaugas, intentan encontrar el equilibrio entre el uso de los materiales y las formas tradicionales y una especialidad contemporánea. Más innovadores resultan los espacios creados por Jerôme Novel en Martinica, experimentando con los patios interiores y las galerías continuas externas; así como la cromática vivienda en Willemstad, Curazao, de Carlos Weeber y Sofia Saavedra (2005), que asume la herencia colorida de la arquitectura holandesa. Es original la experiencia ecológica de la pequeña “casa ausente” de Abruña & Musgrave en Vega Alta, Puerto Rico, cuya simplicidad volumétrica establece una simbiosis entre intemperie y espacio cubierto, al aprovechar al máximo el agua de lluvia, el viento y la energía solar. La atención a los estratos más pobres de la población de Puerto Rico, se manifiesta en el conjunto habitacional de Edwin e Iván Quiles (2009),

para moradores de una villa miseria y el centro de educación ambiental interactiva “Aula Verde” (2002) en Río Piedras, del estudio Toro y Ferrer, en una iniciativa asociada con la Universidad de Harvard. Situado al borde de un pequeño bosque y asociado a un mariposario, expresa su modestia en el ascetismo formal y constructivo: el bloque que alberga las actividades docentes, está definido por una estructura de hormigón armada a la vista y un sistema rústico de ventanas de madera.

Imposible cerrar este breve panorama sin referirnos al tema urbano y a las intervenciones en los centros históricos. En la región contrastan el dinamismo constructivo de Ciudad Panamá y Santo Domingo y el inmovilismo de La Habana debido a la crisis económica que afecta Cuba desde hace dos décadas. Existen proyectos de hoteles localizados en el centro histórico, elaborados por José Antonio Choy y Julia León,





situado en el Viejo Mercado (2000), de Bermúdez, Delgado y Díaz. Pero al mismo tiempo, fue impulsada, en particular en San Juan, la socialización del espacio público y su uso comunitario. Es excepcional la obra paisajística de Andrés Mignucci y la serie de parques localizados en diferentes áreas de la ciudad. Sobresale, la “Ventana al Mar” (2006), frente a la playa y entre los hoteles La Concha y Vanderbilt, espacio tradicionalmente cerrado al público. De esta manera, se genera un movimiento para vivenciar cotidianamente el espacio urbano a través de su vida social, conservando la tradición caribeña de las actividades al aire libre –recorremos los tradicionales mercados de hierro–, en contraposición a la dinámica anti-urbana y segregativa de los centros comerciales y los condominios cerrados.

Desafortunadamente, los intereses económicos que controlan el turismo de la región no favorecen esta ansiada integración entre la ciudad y los asentamientos vacacionales de los *resorts*, basados en su aislamiento y autonomía respecto a las infraestructuras urbanísticas existentes en las diferentes islas.

Así, el deseado Paraíso es vivido por los millones de visitantes extranjeros, ajenos y distantes de la dura realidad del universo antillano. ■■■■■

* Una versión ampliada del presente ensayo fue publicada en LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO (Ed.): *Atlas. Arquitecturas del siglo XXI, América*, Bilbao, Fundación BBVA, 2010.

JOSÉ ANTONIO CHOY y JULIA LEÓN
Anexo del Hotel Parque Central, La Habana, 2010 / En colaboración con Langdon y Asociados y Atelier Catherine Grenier / Fotografía: Alvite

como el anexo al Hotel Parque Central – en colaboración con Langdon y Asociados, y Atelier Catherine Grenier–, y el situado en Prado y Malecón, de los cuales solo el primero se concretó recientemente (2010). Por una parte, las grandes oficinas profesionales realizan monumentales obras públicas en las ciudades –Segundo Cardona, el Coliseo de Puerto Rico (2004); Gustavo Luis Moré y Juan Cristóbal Caro, la Suprema Corte de Justicia en Santo

Domingo (2001); y en la misma ciudad Andrés Sánchez y César Curiel, el riguroso hotel Holiday Inn (2009); Seisarquitectos, el Banco Industrial en Ciudad Guatemala (2008); Mallol & Mallol, el Complejo Gubernamental en Ciudad Panamá (2002)–; por otra, existe un movimiento para preservar y reciclar la arquitectura histórica: los edificios restaurados por Eduardo Tejeira-Davis en el casco antiguo de Panamá y el Museo de San Juan,



HOY MI VOZ TIENE SONIDO

MABEL POBLET
MARZO - ABRIL 2012

GALERÍA VILLA MANUELA

www.mabelpoblet.com
mabelpoblet@yahoo.es
+535 2932262



VICENTE BONACHEA

www.bonachea.es

bonachea@cubarte.cult.cu
+ 537 205 7554 / +535 291 9842

Vencedor de la muerte, 2011 [detalle] / Instalación /
750 x 80 x 35 cm

WWW.ARTEPOREXCELENCIAS.COM

REVISTA ARTE POR EXCELENCIAS

SUSCRIPCIÓN ONLINE

SERVICIO DE NOTICIAS

FORO DE DISCUSIÓN

GALERÍA VIRTUAL



febrilidad en tiempos de Santa Bárbara

MICHAEL EIMGREEN e INGAR DRAGSET
New blood, 2011 / Instalación / Con Galería Helga de Alvear en Art Kabinett

El pasado 2011, del 1 al 4 de diciembre la feria Art Basel Miami Beach (ABMB) celebró su esperada décima edición en el Convention Center de esa ciudad. Más de doscientas sesenta galerías, representando a más de dos mil artistas, constituyeron el resultado de un diseño expositivo que integró tres propuestas fundamentales: Art Galleries (que incluye un sector denominado Art Kabinett), Art Nova y Art Positions. Estuvieron presentes, además, el arte público, el video y las conferencias.

La primera sección (Art Galleries) es la de mayor representación, con galerías reconocidas y de *pedigree* en el mundo del arte. Entre las propuestas podía encontrarse de todo, desde un Torres-García, mostrado con énfasis por varios espacios, hasta artistas más jóvenes graduados de la New World School of the Arts de Florida como Hernan Bas o Michael Vázquez (ambos de origen cubano), quienes trabajan con la Snitzer Gallery –una de las pocas galerías

miamenses presentes en la Feria. Dentro de esta sección se incluyó Art Kabinett, con alrededor de treinta muestras curadas para la ocasión desde disímiles criterios. Art Nova, por su parte, convocó a mostrar solo dos o tres artistas por cada espacio expositivo, con obras recién creadas. Ahí podía verse, por ejemplo, a un Wilfredo Prieto de la mano de Gelink y Noguerras-Blanchard, o un Blair Thurman, con Galerie Frank Elbaz. Para las muestras personales, por lo general *environments* de creadores jóvenes, es Art Positions, que funciona como suerte de plataforma de lanzamiento o como puerta ancha de entrada. En mi opinión, Brasil se llevó las palmas en esta sección, con Paulo Nazareth, Cinthia Marcelle y Rosana Ricaldes, presentados por diferentes galerías.

Si con algún adjetivo tuviera que describir Art Basel, usaría “abrumador”. Un mareo enorme –como el torbellino de Rousseau– es lo que experimentamos quienes, ingenuos,



AI WEIWEI

Tree / Instalación / Con Galería Urs Meile en Art Kabinett / Cortesía Art Basel Miami Beach



PAULO NAZARETH

Con Mendes Wood Gallery en Art Positions

queremos atraparlo todo con la mirada. La febrilidad que puede evidenciarse días antes de inaugurarse el evento con frases como “Ready To Art Basel!” termina por hacerte desfallecer.

A todo ello se suma que esta gran Feria es el pretexto ideal para que otras se sumen a la bataola de exhibiciones y programas. Son las llamadas “ferias satélites”, quienes muchas veces salen “mejor paradas” dada su extensión y “tranquilidad”, por decirlo de algún modo. Estas se reúnen, fundamentalmente, en Wynwood Art District, Design District y Midtown, escenarios de *look* alternativo que vienen convirtiéndose en referencia obligada para el arte contemporáneo exhibido en la región. Asegure su tarjeta o su bolsillo para comprar las entradas, pues ahí le esperan Art Miami, Art Asia Miami, Fountain Miami, Red Dot, Pulse Miami, Scope y Zones Art, sin contar las que se localizan en la zona de Miami Beach.

Soy capaz de entender a Arthur Danto cuando le respondió a su esposa que no recordaba una obra en particular aunque la exhibición le había parecido buena en términos generales. O también sé suscribir esa tesis de Mosqueira de que las bienales se están ferializando y las ferias, bienalizando.

Con todo lo que se ha escrito, creo que al final la valoración pasa por intereses bien particulares, depende de las expectativas de cada cual: del artista, del *dealer*, del coleccionista, de la crítica, del público y de los “cazafiestas”. Hagamos una encuesta y cada cual responderá diferente.

Al final, todo se va desvaneciendo frente a los preparativos de Navidad y fin de año, que sí se tragan hasta los recuerdos.

a las puertas de la

Bienal de La Habana



LA BIENAL SE PROPONE ENFATIZAR EN EL PAPEL DEL ARTE EN LA TRANSFORMACIÓN DE OBJETOS Y COMO CATALIZADOR DE SUJETOS SOCIALES.



El próximo 11 de mayo será inaugurada la oncenava edición de la Bienal de La Habana, el mayor y más complejo evento de las artes visuales en Cuba, fundado en 1984 bajo la gestión del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y el Ministerio de Cultura.

Desde su primera convocatoria se propuso ser el espacio idóneo de encuentro para la investigación y difusión de la producción simbólica de América Latina y el Caribe, Asia y África; un escenario para la confrontación de las expresiones artísticas de estas regiones sin jerarquías ni discriminaciones, en el que tienen cabida tanto las artesanías y todas las manifestaciones populares de la cultura visual como la arquitectura, el diseño y las sofisticadas obras producidas mediante novedosas tecnologías en el universo del video, la computación y la digitalización.

Irrumpiendo en numerosos espacios de la Habana Vieja y moderna, la Bienal transforma a la capital del país en una gigantesca galería donde se dan cita artistas de reconocida trayectoria y los más jóvenes talentos en exhibiciones individuales, proyectos colectivos, talleres, discusiones teóricas... A cada edición asisten, además, expertos de todas latitudes, coleccionistas, galeristas, directores de instituciones, periodistas, con el fin de examinar y conocer de cerca una importante zona del arte producido en las regiones más pobladas del planeta.

En esta ocasión, la Bienal de La Habana se *desarrollará en circunstancias internacionales en las cuales los debates en torno a los escenarios del arte contemporáneo se han modificado sustancialmente y adquirido nuevos significados, tanto para los artistas como para las instituciones y los diferentes públicos.*

Las obras presentadas se proponen reflexionar *el modo en que se comportan las relaciones entre las producciones visuales y el imaginario social. En el presente, el concepto de lo público incorpora escenarios transversales en su dimensión dialógica, lo que convierte a la esfera pública en el eje principal de intercambios asociados a nuevas configuraciones de los imaginarios sociales; y este proceso vuelve a adquirir una especial connotación, donde el papel del arte y sus prácticas creadoras resultan esenciales. Ediciones anteriores de la Bienal de La Habana tomaron como objeto de interés curatorial algunas experiencias incipientes de este fenómeno.*



La Bienal se propone *enfatar en el papel del arte en la transformación de objetos y como catalizador de sujetos sociales. Aspira a explorar las disímiles acepciones de lo público teniendo en cuenta las consabidas intervenciones en espacios urbanos, los proyectos de carácter interactivo, lúdicos, multidisciplinares; los procesos de inserción social y de trabajo en las comunidades, hasta los soportes que han ampliado gradualmente los niveles de accesibilidad a la tecnología y a las actuales formas de comunicación.*

Uno de los principales objetivos del evento *está dirigido a hacer pensar sobre las bases en que se constituyen las redes sociales y se convierten en espacios de socialización entre personas de diferentes partes del mundo, en los que se diluyen y se ponen a prueba los perfiles más íntimos del ser humano.*

En tanto el arte *no ha estado ajeno al deterioro del medio ambiente ni a las crisis que se han generado en las grandes urbes, esta nueva situación conduce a repensar los modelos de configuración de las urbanías a partir de necesidades*



emergentes de sobrevivencia. La educación ambiental vuelve a ser hoy una motivación para movilizar a amplios sectores de la sociedad civil en todo el mundo.

A raíz de todas estas consideraciones, para la Oncena Bienal de La Habana será fundamental el diálogo entre el adentro y el afuera, trabajar con el arte vivo e involucrar de forma permanente al espectador..., y convertir el contexto cubano y los escenarios públicos de La Habana en un laboratorio temporal de experimentación artística.

Entre los invitados al evento se encuentran Emilia e Ilya Kabakov (Rusia); Hermann Nitsch (Austria); Gabriel Orozco y Rafael Lozano-Hemmer (México); Jean-François Boclé (Martinica); Kcho, Los Carpinteros, Carlos Garaicoa y Galería DUPP (Cuba); el colectivo Quintapata (República Dominicana) y Marcel Pinas (Suriname). La nómina sobrepasa los cien artistas, quienes mostrarán sus obras en el Pabellón Cuba, en El Vedado; el Teatro García Lorca, las galerías La Acacia, Orígenes y Collage Habana, en pleno corazón de la ciudad; así como en el Centro Wifredo Lam, la Fototeca de Cuba, la Casa de México y la Casa Guayasamín, situadas en La Habana Vieja.

Los proyectos colectivos incluyen esta vez la experiencia comunitaria MACSAN (Museo de Arte Contemporáneo de San Agustín, al oeste de la ciudad), *La caza del éxito* (exposición acerca de los cambios introducidos en la arquitectura y el ambiente de nuestras ciudades por las nuevas condiciones económicas en Cuba y Centroamérica), *Open Score* (un grupo de artistas que trabajan sobre avances tecnológicos en el campo de la digitalización) y el proyecto colectivo *Detrás del Muro* (intervenciones públicas y obras instaladas en una franja del malecón habanero).

Asimismo, el público podrá disfrutar obras realizadas por profesores y alumnos de la Academia de Bellas Artes San Alejandro y el Instituto Superior de Arte, en el oeste de la ciudad.

Complemento de estos núcleos centrales, con propuestas de artistas de múltiples latitudes, será el conjunto de exposiciones de arte cubano que podrá ser visitado en la amplia red de galerías e instituciones de La Habana durante la cita.

La Bienal de La Habana es, sin dudas, un acontecimiento singular dentro del panorama global de eventos que hoy se desarrollan en el mundo. Una oportunidad única para palpar los cambios que vienen produciéndose al interior de las prácticas artísticas contemporáneas, y cómo estas transforman nuestra percepción de la cultura.

Para más información contáctenos en
arte@arteporexcelencias.com

pinta NY



Fotos cortesía del autor

SI ALGÚN ARTE HA VENDIDO SIEMPRE –Y MUY BIEN– ES EL ARTE POLÍTICO. SI ALGÚN FENÓMENO HA SEDUCIDO NOTABLEMENTE EL OJO DE UN SECTOR MAYORITARIO DEL COLECCIONISMO (INSTITUCIONAL O PRIVADO) ES EL DE LAS PUGNAS CREADORES-PODER

en su quinto aniversario: sobre el fin de toda identidad

(Más allá del “arte latinoamericano”)

PÍTER ORTEGA NÚÑEZ

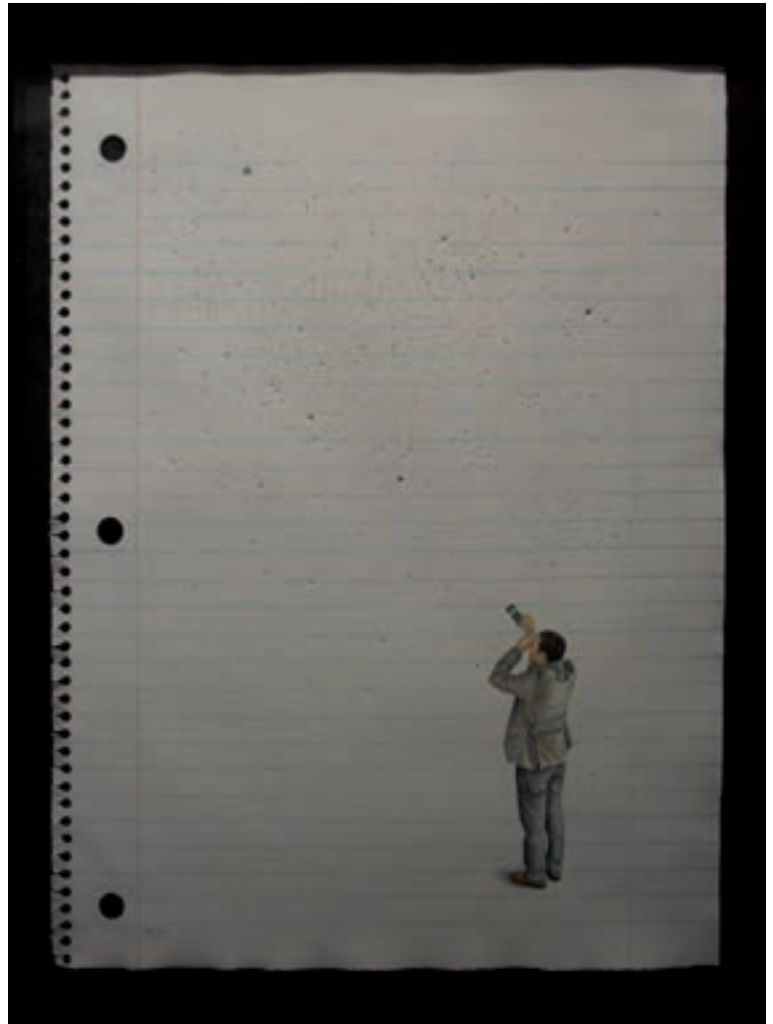
En los últimos tiempos las ferias de arte contemporáneo han demostrado una capacidad creciente para superar la inmanencia de su estatus mercantil y convertirse en un suceso estético-cultural de primer nivel, emulando la calidad artística del modelo bienal, en evidente declive. Una prueba de ello es el visible rigor de las más recientes ediciones de Bailetina, Art Basel, Art Forum, ARCO, Art Toronto, Art Moscow, FIAC París, Shanghai Art Fair, entre otras que se han erigido en un honesto termómetro de las complejas dinámicas de la creación artística de hoy a escala global.

En esta dirección se sitúa la pasada edición de PINTA New York (nov. 10-13, 2011), la cual arribó a su quinto aniversario (celebrado con un cambio de locación hacia el corazón mismo de Manhattan), y contó con la presencia de más de cincuenta galerías de consolidado prestigio en el ámbito internacional. Lo primero que sobresale de esta cita es su despropósito en relación con el contexto, su desinterés por esos lugares comunes del diálogo y la puja sociales que tanto han lastrado al arte de América Latina. PINTA nos ofrece en esta ocasión una visión más fresca de la plástica de nuestros países, ajena a esas ingenuas utopías de emancipación que intentan cambiar el mundo a través del presunto efecto sísmico y sugestivo de una obra de arte. Cada *stand* de este



encuentro parecía decirnos un “no más” a los lamentos por las penurias cotidianas, un “basta ya” de denuncias y simulacros de confrontación. Mientras algunas voces espectrales andan hablando todavía de la “repolitización del arte”, a la manera de fósiles prehistóricos que intentan ser revividos, PINTA prefiere la ligereza, la banalización, el costado *fashion* de la creación. Fingir que todo está bien, que la vida es bella, que no hay dictadores ni gobiernos despóticos, que el arte es más feliz en su autonomía. Y eso me parece genial, por cínico, por dinamizador de saturaciones, por inscribirse en ese espíritu nihilista que tanto tiene que ver con nuestro tiempo. Antes que las crónicas societales y los tratados políticos, el masaje visual. Antes que la protesta explícita, el carácter perturbador de la tangente, la estrategia socarrona del avestruz.

No hay nada de estereotipo en las obras exhibidas, mucho menos en lo que atañe al tan vulgarizado tópico de la identidad latinoamericana. Al recorrer una y otra vez los *stands* me resultaba muy difícil pensar o hablar en términos de “arte latinoamericano”. Los posibles límites entre este y el arte europeo y norteamericano de hoy se me desdibujaban insistentemente (lo cual no me provocaba disgusto, más bien todo lo contrario). Solo me resultaba posible pensar en un único



arte occidental, homogeneizado (globalizado) y mundializado hasta los niveles más radicales. Es así que el tan llevado y traído asunto de lo identitario se hacía añicos ante mis ojos, y yo, que he sido siempre tan fervientemente eurocéntrico y occidentalista, no podía menos que estar feliz con dicha constatación. No son pocos los pensadores de hoy que desde el campo de la filosofía se han cuestionado si es posible sostener todavía el concepto de un “arte latinoamericano”. Probablemente PINTA constituya una respuesta contundente a tal interrogante.

También me fue grato corroborar una vez más la marcada sintonía de un segmento considerable y dominante del arte cubano actual (sobre todo el más novel) con la orientación descrita ante-

riormente. Paralelismo que habla de un potencial para internacionalizarse y de una valía cada vez más progresivos.

Pero volviendo a la idea anterior, a simple vista pudiera parecer que esa postura de “no compromiso” y de sublimación del esteticismo-hedonismo responde a una concesión de mercado, en aras de acceder a un mayor éxito en materia de ventas. Sin embargo, no creo que así sea. Si algún arte ha vendido siempre –y muy bien– es el arte político. Si algún fenómeno ha seducido notablemente el ojo de un sector mayoritario del coleccionismo (institucional o privado) es el de las pugnas creadores-poder, esas poses de rebeldía que, más que una actitud sincera ante el arte y la vida, muchas veces no pasan de ser simples puestas en esce-

na y frívolos mecanismos de *marketing* para llamar la atención a toda costa a través del *show* mediático e institucional que supone el accionar de las instancias censoras. PINTA parece estar hastiada de todo eso; no quiere saber nada del panfleto y de las simulaciones de eticidad. Y ese es un motivo más que suficiente para celebrar. Qué bueno que el arte latinoamericano se aparta esta vez del complejo de la víctima histórica (esa que había de ser “defendida” y “protegida” de Occidente, de las metrópolis castradoras, de las dictaduras impías). PINTA se mofa de esa retórica insulsa, huera.

Las galerías con propuestas más representativas de la tesis que defiendo fueron Athena Galería de Arte y Celma Albuquerque Galería de Arte (Brasil);





Espace Meyer Zafra (Francia); GC Estudio de Arte (Argentina); Lyle O. Reitzel Gallery (República Dominicana); Salar Galería de Arte (Bolivia); así como Art Nouveau Gallery, Gary Nader Fine Art, Cecilia de Torres LTD, Dot Fiftyone Gallery, Durban Segnini Gallery, Federico Seve Gallery, Josee Bienvenu Gallery, Sammer Gallery LLC y Hosfelt Gallery, todas de Estados Unidos. De esta enumeración se deriva algo sintomático: el grueso de las exhibiciones más interesantes de arte latinoamericano vino de la mano de galerías pertenecientes a países que no son de dicha región: Estados Unidos, Francia, etc. Al parecer la intromisión de los centros culturales hegemónicos en el contexto artístico latinoamericano y en sus dinámicas de legitimación, no resulta necesariamente



perniciosa como muchos pretenden, sino más bien oxigenante, enriquecedora (a veces en tanto antídoto frente a los localismos y provincianismos asfixiantes).

Las vertientes estéticas más exploradas en esta ocasión fueron el arte óptico-cinético, la abstracción (geométrica y expresionista), el *pop*, el minimalismo, el arte *povera*, el neoexpresionismo. Poco conceptualismo y mucho sensorialismo. Un saldo que pudo molestar a muchos, pero que a mí me resultó, insisto, bien alentador. En cuanto a nombres de creadores puntuales, destacaron de manera especial los trabajos de Liliana Porter, Mauro Giacconi, Manuel Mérida, José García Cordero, Gerard Ellis, Sonia Falcone, Gastón Ugalde,

Carlos Medina, Rafael Barrios, Gustavo Díaz, Gabriela Machado, entre otros. Pero más que detenerme a analizar obras específicas, me interesaba tomar esta edición de PINTA como pretexto o pie forzado para problematizar sobre los complejos tópicos arriba presentados. ¿Se puede hablar hoy de un “arte latinoamericano”, o, lo que es lo mismo, de una “identidad” para la plástica de dicha zona geográfica? ¿Existen fronteras entre este y el resto de la producción artística global, en medio de la desterritorialización y la transnacionalización de nuestros días? Esas son las incisivas preguntas a las cuales nos enfrenta PINTA de una manera descarada y punzante. A polemizar en torno a sus posibles respuestas quise dirigir la atención de estas líneas someras,

surgidas empíricamente, sin mucha meditación previa, más bien como fruto del entusiasta recorrido de un joven “latino” conociendo por vez primera Nueva York, su fascinante universo cultural, sus museos, sus galerías, sus ferias, sus bares y clubes nocturnos, sus saunas y *sex-shops*... En medio de esa embriagadora experiencia turística y estética se encuentra el germen de estas reflexiones. Pido, pues, me dispensen si he sido en demasía apasionado o efusivo. Tratándose de tal ocasión no podía ser de otro modo. Créanme. ■■■

La Habana, diciembre de 2011



¿CUÁL ES EL PAPEL DE LOS ESPACIOS DE PRODUCCIÓN
Y CIRCULACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO CON RELACIÓN
A UN ORDEN TERRITORIAL BALCANIZADO POR LA ECONOMÍA
DE MERCADO, A LA DIVERSIFICACIÓN CULTURAL Y A LA
DISGREGACIÓN DE SUS ESPACIOS POLÍTICOS?

enclave regional,

escenas locales y prácticas artísticas contemporáneas

GABRIEL PELUFFO LINARI

EL LARGO TRABAJO SOCIAL VOLCADO EN LA CONSTRUCCIÓN de imaginarios y en el zurcido de memorias locales constituye la fuerza que predispuso al arte de los años noventa, en América Latina, hacia una dirección epistemológica, hacia una preocupación vertida al autoconocimiento crítico, estimulando en algunos creadores una obsesión ontológica por las identidades como sujetos de reflexión.

Por otra parte, desde que las distintas escenas en el continente comparten el signo de la discontinuidad –cultural, política y territorial– se torna más decisiva la noción del arte como producción simbólica en interfaz, que actúa en las grietas de aquellas discontinuidades operando con identidades culturales inestables, transfronterizas, y que además es propensa a circular en redes translocales como las del coleccionismo, de las galerías, de las bienales, de las ferias, de los talleres y “clínicas”, así como a través de los circuitos más específicos de museos y universidades. En este sistema de intercambios se mezclan distintas formas de asimilar los procesos de la modernidad y diversas herencias histórico-culturales. Por eso es necesario repensar la esfera de la creación como una parte sustancial

de la esfera pública, que involucra al estado y a la sociedad civil en una dialéctica constructora de ciudadanía y de tramas simbólicas intergrupales. Sin embargo, los más dinámicos procesos en cuanto a producción, transferencia y circulación del arte contemporáneo en nuestra región, tienden a producirse fuera de la institucionalidad, alojándose en ciertas redes flexibles, cambiantes, que acosan desde lugares imprevistos la inercia anacrónica del aparato estatal heredado, dando lugar a un territorio más dinámico, parainstitucional.

En tal sentido las escenas locales de producción y circulación del arte no caben en la definición de “campo artístico” establecida por la sociología de Pierre Bourdieu, ya que no tienen límites institucionales precisos ni se rigen por relaciones de poder intrínsecas al campo, sino que resultan del cruce –sobre un determinado territorio– de distintas dinámicas en las que intervienen la industria cultural, las redes sociales de pertenencia y formación de ciudadanía, el grado de inscripción a circuitos del mercado internacional, las tradiciones de producción simbólica regionales, entre otras circunstancias.

Estas escenas están, de algún modo, sujetas a factores que actúan como elementos normativos (o reguladores) derivados de una condición territorial: un *genius loci* entendido ya no como categoría esencialista, inmanente y estática, sino como concepto generativo que registra las yuxtaposiciones de sentido, el palimpsesto que testimonia las relaciones conflictivas entre lo local y lo global. Si este orden local tiende a la regulación de los agentes culturales, políticos y económicos actuantes en su territorio, el orden global ejerce sobre él una acción centrífuga, desreguladora.

Tal bipolaridad no solo se manifiesta en el aspecto económico-administrativo de los territorios, sino que al ser, sobre todo, una tensión de orden simbólico, es asumida de pleno por las prácticas del arte, en tanto ellas son potencialmente portadoras de un cuestionamiento al poder seductor y anestésico de las metáforas operadas por el mer-

cado, afirmativas del sistema de valores capitalista neoliberal global.

¿Cuál es entonces el papel de los espacios de producción y circulación del arte contemporáneo en relación con un orden territorial balcanizado por la economía de mercado y marcado tanto por la diversificación cultural como por la disgregación de sus espacios políticos?

Para abordar este punto me parece pertinente un parcial vistazo histórico de la cuestión.

Las élites intelectuales nacionales que fueron constituyéndose como soporte receptivo de las influencias europeas y como agentes de readaptación local de las mismas, modelaron espacios estéticos cada vez más autónomos, es decir, cada vez menos tributarios del espacio político estatal. Tomemos un ejemplo cercano: los primeros vínculos significativos entre agentes del campo

intelectual riograndense y ciertos sectores de artistas politizados uruguayos ocurren hacia 1952, cuando algunos dibujantes y pintores de Montevideo toman contacto con Glenio Bianchetti y Glauco Rodrigues, que acababan de fundar el Club de Gravura de Bagé (Río Grande del Sur, Brasil), el que fue tomado como modelo para fundar el Club de Grabado de Montevideo en 1953. El vínculo Montevideo-Bagé propuso, a mediados del siglo xx, una plataforma tecnoestética –la del grabado como soporte de una redistribución social de las ideas de la clase media ilustrada– en correspondencia con la plataforma política de las izquierdas. Es decir, propuso una relación específica entre prácticas artísticas y campo político, que de alguna manera venía a recordar la tradición histórica de relaciones transfronterizas en la subregión riograndense del siglo xix.

Simultáneamente existieron vínculos estrechos de carácter personal y doctrinario



8a Bienal del Mercosul / Cais do Porto /
Fotografía: Flávia de Quadros-indicefoto.com



JOÃO GENARO (Brasil)
La miel es más dulce que la sangre / 8a Bienal del Mercosur / Casa M, proyecto
 Vitrina / Fotografía: Camila Cunha-indicefoto.com

entre artistas argentinos, uruguayos y brasileños. El “arte concreto” que propone el grupo rioplatense de la revista *Arturo* hacia 1944 –en el que se inserta de manera ambigua y polémica la figura de Joaquín Torres García– tiene una suerte de correlato conceptual en las obras tempranas de la artista brasileña Lygia Clark, Judith Lauand y Geraldo de Barros. Del mismo modo, a finales de la década de los cuarenta, el realismo social del pintor brasileño Cândido Portinari tuvo repercusiones en pintores uruguayos y argentinos, casi quince años después que pasara como una ráfaga desafiante por el Río de la Plata el mexicano David Alfaro Siqueiros.

Por cierto, los artistas abstracto-concretos estaban tan interesados por el colectivo social como cualquiera de los pintores que cultivaban el realismo social de corte político. Esto se verifica tanto en la preocupación del “concretismo” argentino por insertar al artista en la producción material de la vida cotidiana,

como en la preocupación por los vínculos del arte con la psicología social, con la pedagogía de grupos, y aun con las patologías mentales. Así como el grupo argentino se reunía en sus inicios en la casa del psicoanalista Enrique Pichón Riviére; los artistas geométricos brasileños del primer período como Mavigner y Serpa habían trabajado durante la década del cuarenta en el programa “arte y terapia” del Instituto Psiquiátrico D. Pedro II; y en Uruguay la artista María Freire –vinculada tanto al grupo argentino como a los concretistas brasileños– había iniciado sus exploraciones en el arte abstracto junto a las experiencias colectivas que realizó después de 1945 con sus alumnos del Liceo de la Colonia del Sacramento.

Estos hechos confirman que la gestación de un espacio estético regional entrada la década del cincuenta, tuvo lugar en condiciones que propiciaron nuevas formas de socialización de la experiencia artística. Esta socialización

marchó unida a una profundización de la conciencia crítica en el momento histórico de una separación definitiva, en la región, entre el significado de los espacios estéticos y la índole ideológica de los espacios políticos.

Ahora bien ¿podríamos hablar hoy de “espacios estéticos” propugnados por ciertos sectores sociales y embanderados en determinadas tendencias con manifiestos doctrinarios como ocurrió hasta la década del sesenta del siglo pasado? Obviamente no. Mientras la I Bienal de Arte del Mercosur (Porto Alegre, 1997) dispuso una revisión histórica de doctrinas y “tendencias” en el arte regional desde 1930 hasta más allá de 1970, como un aporte crítico e historiográfico a la formación, transformación y desaparición de los “espacios estéticos” que tuvieron lugar en el Cono Sur durante aquel período, la VIII Bienal del Mercosur (2011), plantea las relaciones entre espacio estético y espacio territorial dando cuenta de la balcanización

de ambos, convertidos en espacios de tránsito: “con el título *Ensayos de Geopoética*, la octava edición de la Bienal del Mercosur trata de la territorialidad y su redefinición crítica desde la mirada del arte. Reúne artistas que realizan obras relevantes partiendo de las perspectivas geográfica, política y cultural para discutir conceptos de localidad, nación, identidad, territorio, mapa y frontera. El proyecto incluye a la ciudad de Porto Alegre [...] como sitio a descubrir y activar a través del arte”. Estas palabras del curador general de la Bienal, José Roca, cumplen, en su frase final, con un requisito de rigor: “activar la ciudad”.

No hay bienal internacional de arte en el planeta que no tenga el cometido primordial de dar visibilidad política a la ciudad en la que se asienta, destacándola en el mapa económico y cultural, regional y global. La dimensión, al mismo tiempo microlocal y transnacional que adquiere un evento de esta naturaleza, pone de relieve el desplazamiento de las dinámicas económicas y político-administrativas, desde la órbita del estado-nación al dominio de las ciudades, las localidades y sus redes. Aquí cabe señalar que, sin embargo, la financiación de las bienales y de las ferias internacionales de arte no proviene mayoritariamente de estructuras estatales o municipales –es decir, de estructuras políticas–, sino del ámbito empresarial y económico-financiero privado, cuyos intereses tienen base territorial en esas ciudades.

¿Qué puede esperarse, entonces, de las relaciones entre los sistemas de producción y circulación en el arte contemporáneo y los sistemas de integración cultural implícitos en el seno de un proyecto regional como pretende ser el Mercosur?

En primer lugar, cabe preguntarse una vez más qué grado de aplicabilidad han tenido hasta ahora las intenciones de la Red Cultural Mercosur explicitadas en diez puntos programáticos, uno de cuyos ejes centrales parece ser *dinamizar la interacción geográfica y cultural de la Región, entendiendo a la creación artística y la realización de proyectos socio-*



MANUELA RIBADENEIRA (Ecuador)
Tiwintza Mon Amour, 2005 / Instalación (Detalle) / 8a Bienal del Mercosur / Muestra Geopoéticas / Fotografía: Flávia de Quadros-indicefoto.com

culturales como un factor fundamental de integración. Este concepto se articula con el de los *corredores geográfico-culturales*, [...] *la herramienta elegida para crear circuitos alternativos de circulación de bienes culturales que favorecen la constitución de una geografía cultural regional más amplia que aquella que se constituye en el marco de los Estados-Nación.*

Lo loable de estos objetivos no coincide con los obstáculos reales para instru-

mentarlos de manera orgánica, ya que los filtros de aduanas en la región, la burocracia de las cancillerías, la falta de voluntad política de los organismos regionales involucrados, y la relativa balcanización de los agentes productores de bienes culturales, siguen propiciando limitaciones administrativas prácticamente infranqueables para la movilidad de obras de arte, de libros, y más aun de eventos itinerantes. Todo tiende a demostrar que estamos muy lejos, como es harto sabido, de alcanzar

la “libre circulación de bienes y servicios culturales”.

La dinamización de los llamados “corredores culturales”, que no ha pasado de ser una formulación programática en el Mercosur, se hace sin embargo realidad espontánea en los “corredores de frontera”, que actúan como verdaderos espacios de libre intercambio, en los que se combinan elementos de las tradiciones populares mestizas, de los más insólitos reciclajes de la industria mediática, y donde se generan identidades en tránsito cuyos conflictos resultan inéditos y productivos desde el punto de vista cultural. Tal es el caso de la frontera argentino-boliviana, argentino-chilena, uruguayo-brasileña (con los “brasiguayos”) y el de la llamada “Triple frontera”, entre otros.¹

Puede pensarse entonces que el problema no radica tanto en los “obstáculos” que ciertos factores imponen al progra-

¹ ALEJANDRO GRIMSON, comp.: *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*, Ediciones La Crujía, Buenos Aires, 2000.

ma cultural del Mercosur –que sin duda existen–, sino más bien en el hecho de que ese programa está “fuera de registro”, desubicado respecto a las realidades de los escenarios locales de la región. Estos escenarios toman por su cuenta –y sin formulaciones programáticas previas– la función socialmente vinculante de la cultura (en un sentido más amplio que el del “campo cultural” urbano) al margen de las “políticas culturales” y de su alarmante ineficiencia, generando zonas de interactividad que quedan fuera del andamiaje institucional mercosureño.

Lo mismo que sucede con la situación de grupos de artistas frente a las instituciones estatales –en la que los primeros han experimentado caminos independientes de intercambio, producción y gestión–, ocurre entre los productores de bienes culturales de cualquier naturaleza frente a las gesticulaciones vacías de la Red Cultural Mercosur. El orden político-administrativo necesita ser cada vez más flexible para dar respuestas funcionales a los flujos de

creación, producción y circulación de dichos bienes. Sin embargo, lo sucedido hasta ahora muestra que el espacio dinámico de esos flujos deja en evidencia la rigidez de las estructuras oficiales que deberían acompañarlos.

De alguna manera, la regionalización va de la mano de la descentralización, pero si bien esta última se ha venido desarrollando más o menos simultáneamente en la región en las últimas décadas, las barreras administrativas que permanecen (e incluso en ciertos casos se han acentuado) en las fronteras políticas nacionales, constituyen un fuerte impedimento para la extensión y flexibilidad de los procesos de regionalización. En otras palabras, la autonomía progresiva que los gobiernos locales están requiriendo junto a la autonomía en sus relaciones por encima de las fronteras nacionales², dibuja un diagrama estratégico que al superponerse sobre el mapa mucho más rígido

² Un hecho auspicioso en este sentido es la Red de Mercociudades que viene gestionándose desde 1995.



de los estados y sus fronteras políticas, ve debilitadas sus posibilidades integradoras.

Por otra parte, algunos eventos recientes de importancia como las Bienales de Porto Alegre desde 1996, los Encuentros Regionales de Arte en Montevideo en los años 1993, 1996 y 2007, así como la Primera Trienal de Chile en el año 2009 (sin considerar en este caso la legendaria Bienal de Sao Paulo), constituyen hitos puntuales que no garantizan la continuidad de una gestión de intercambio acumulativa, pero propician situaciones de movilidad e interacción que fortalecen el perfil y la densidad productiva de las escenas locales –aun contra las dificultades en los tránsitos territoriales de los bienes culturales involucrados–, ya que brindan la posibilidad de renovados intercambios

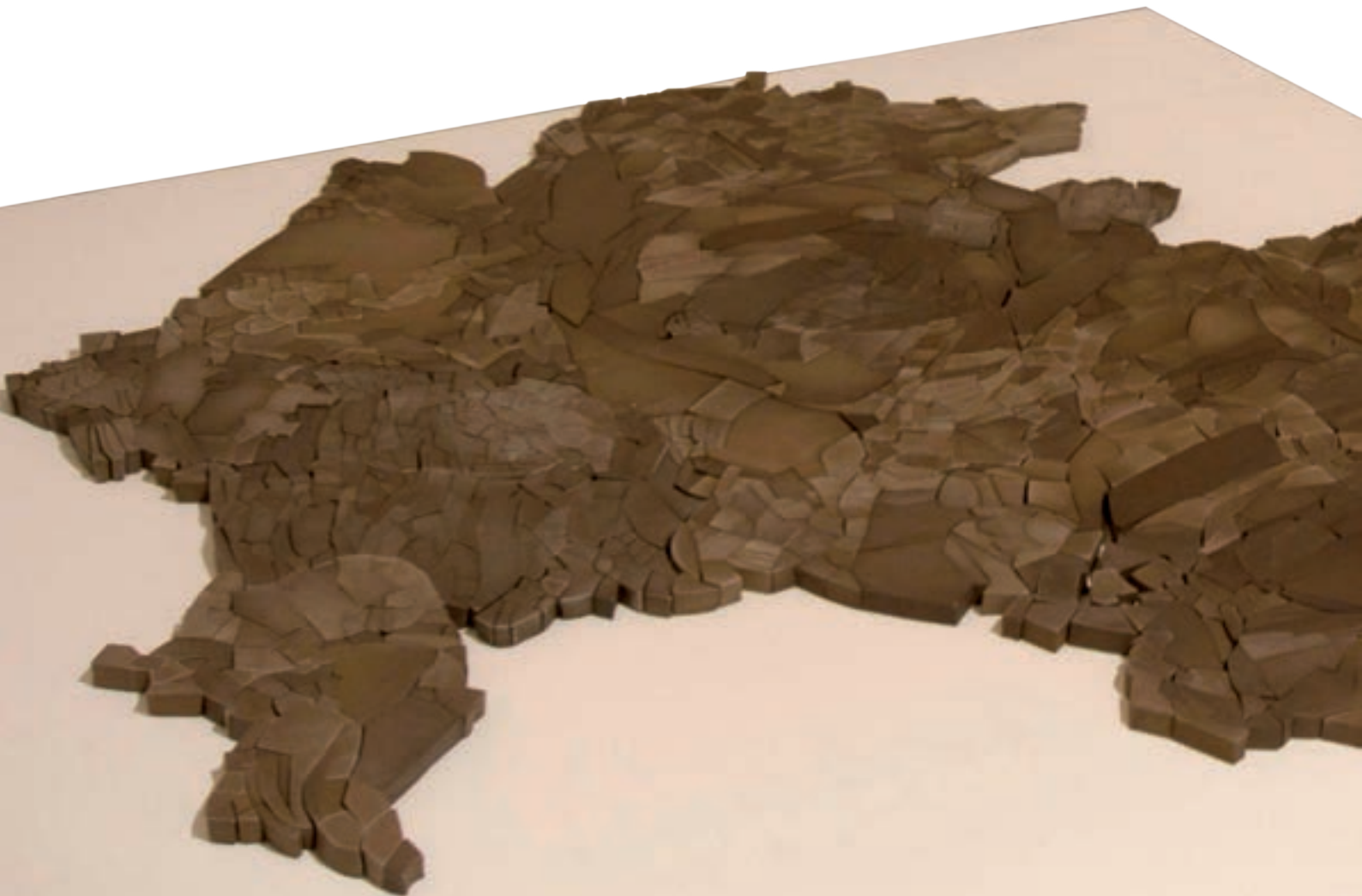
tanto entre quienes producen y distribuyen bienes culturales como entre los agentes de producción de conocimiento a escala internacional y subregional. Mientras estas iniciativas “independientes” cobran fuerza al margen de la burocracia institucionalizada en el bloque regional, los Ministros de Cultura de estos países hace quince años (desde 1996) que están discutiendo el Sello Mercosur sin saber cómo ni para qué ponerlo en práctica.

En definitiva, de lo que se trata es que la producción artística contribuya –en la dimensión simbólica que le es específica– a construir una esfera pública de carácter regional. El papel de los medios, de la industria cultural y de la producción artística contemporánea

son factores coadyuvantes de singular relevancia en la construcción de dicha esfera, ya que los vínculos comerciales, empresariales, políticos y diplomáticos propiciados por el Mercosur no crean “región”, en un sentido integral de este concepto, en tanto no estimulan decididamente la circulación de las ideas y de los bienes culturales, la circulación de grupos y personas promoviendo encuentros interétnicos, así como tampoco la itinerancia de eventos especiales, talleres de producción artística y literaria, exposiciones y seminarios de convocatoria pública y de conexión entre niveles académicos comprometidos con estudios culturales de carácter transversal en la región.

IRENE KOPELMAN (Argentina)

La morfología del paisaje determina sus vistas / 8a Bienal del Mercosur / Muestra Más allá de las fronteras / Museo de Artes de Río Grande do Sul (MARGS) / Fotografía: Cristiano Sant'Anna-indicefoto.com



En alguna oportunidad se ha sugerido³ que es el “sector cultural” el principal responsable de no haber podido encontrar aun los mecanismos administrativos eficaces para llevar adelante los acuerdos que en materia de cultura se han firmado en el Mercosur. Sin embargo, más allá de la inercia y miopía operativa existente en muchas instituciones culturales, lo cierto es que no existe un “sector cultural” como tal, salvo en el imaginario de políticas culturales que construyen territorios virtuales para agenciar sus estrategias. No existe el sector cultural porque el campo de la producción de bienes y servicios en ese rango no está –y no tendría por qué estarlo– sistemáticamente corporativizado. Y mucho menos en el caso de las prácticas artísticas que, por tratarse de

³ GONZALO CARÁMBULA: “¿Por qué no se usa el sello Mercosur Cultural?”. En GERARDO CAETANO, comp.: *MERCOSUR 20 años*, CEFIR, Uruguay, 2011, p 192.

acciones aisladas y no siempre conectadas entre sí –aunque involuntariamente confluyentes en los aspectos constitutivos de la subjetividad y de los comportamientos sociales– tienden a generar redes efímeras y campos de interacción dinámicos, nunca susceptibles de ser inscriptos en el orden institucional de un presunto “sector cultural” de la sociedad. Y no se trata tampoco de un problema en las “políticas culturales” del Mercosur. Renato Ortiz ha señalado, en más de una oportunidad, la distancia conceptual existente entre la política cultural como estrategia de las instituciones “duras”, y la esfera de la cultura como ámbito “blando”, constitutivo y vinculante de una sociedad. El papel de la producción artística se relaciona, precisamente, con este último espacio, capaz de llevar a cabo una función social zurcidora, productora de subjetividades “otras”. Claro está que esa producción corre el riesgo de ser canalizada por las vías convencionales de las políticas de tipo “cultural”, o de ser utilizada como vehículo de prestigio por las políticas de la diplomacia económica.

“Ninguna política cultural puede llevarse a cabo sin plantearse previamente: ¿de qué desarrollo estamos hablando? No hay una única respuesta para esto, y nos encontramos ante un cuadro de disputas por el monopolio de la definición”⁴. Los conceptos de desarrollo sustentable y de desarrollo integral, que han buscado incorporar los aspectos humanos y ecológicos al eje medular del desarrollo capitalista, son meros nominalismos que no llegan a ocultar el proceso ciego y lineal de un desarrollo comandado por la economía global con todas las secuelas destructivas que este proceso conlleva en las escenas locales desde ahora militarmente controladas por estrategias bélicas neo-imperialistas eufemísticamente denominadas “de baja intensidad”.

En este marco, el arte no acompaña al desarrollo económico. Más aún, el arte ni siquiera tiene que ver con el llamado desarrollo sustentable, a no ser por tener la posibilidad de constituirse en su polo crítico más urticante. En efecto, la creación contemporánea puede llegar a manifestarse como la alteridad crítica de ese desarrollo basado en la apropiación de beneficios (por más justicia distributiva que pueda existir) y en el acelerado desequilibrio que genera la carrera tecnológica sobre el ecosistema planetario.

⁴ RENATO ORTIZ: Ponencia en el v Campus Euroamericano de Cooperación Cultural, Almada, Portugal, 2007.



Hoy, más que nunca, el arte y la producción intelectual han pasado a ser recursos fuertes de la economía de mercado⁵, pero por otra parte, han pasado a ser recursos de poder en el campo de las ideas y de las transacciones simbólicas. Al mismo tiempo que una usina de producción, constituye un corredor de intercambios en el que se mezclan distintas formas de asimilar los procesos de la modernidad y distintas herencias histórico-culturales de carácter regional. Esto hace de las prácticas artísticas un territorio especialmente apto para desempeñar, por un lado, funciones relacionadas con la mediación inter-étnica e inter-cultural tendientes a la inclusión social y a la

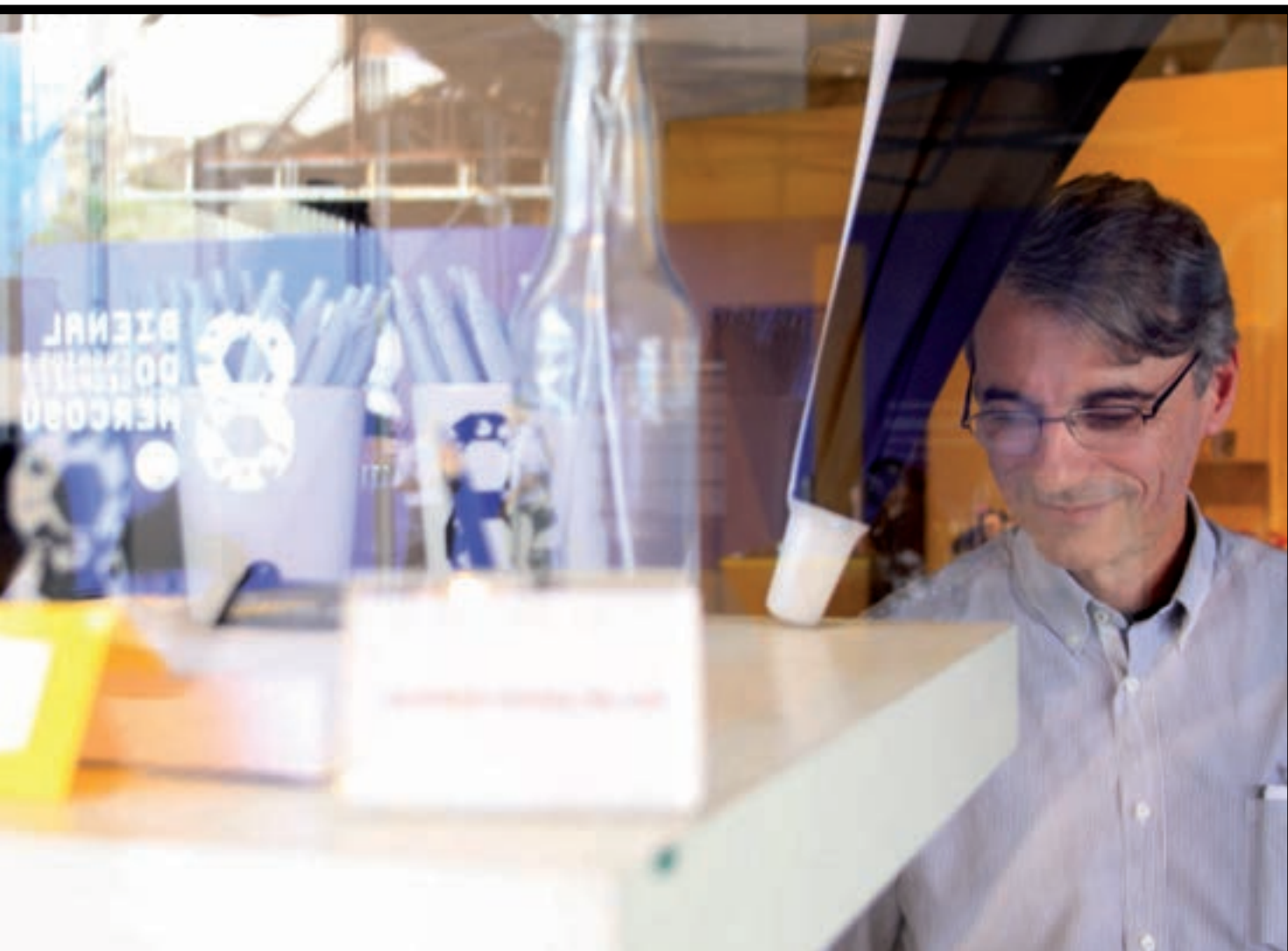
⁵ GEORGE YÚDICE: *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2002.

puesta en red de las escenas locales; pero por otro lado, hace de ellas también el medio más idóneo para instrumentar una crítica al sistema en la medida que sean capaces de proponer una lógica de construcción de la subjetividad y de producción de los significados, radicalmente opuesta a la de los valores mercadológicos del neoliberalismo en su etapa actual.

En tal sentido, la construcción de una esfera pública regional debe llevarse a cabo sin retacear la puesta en escena de estos conflictos. La domesticación del arte actual acontece cuando es reducido a un vehículo de prestigio sujeto a los circuitos de la diplomacia cultural, o a una suerte de “zona franca” para el apaciguamiento y la condescendencia, donde las más drásticas tensiones

sociales podrían ser reconvertidas en bienes de consumo para el tiempo y la industria del ocio. A escala regional, esto último comportaría, además, el riesgo de pretender del arte un regreso a caracterizaciones telúricas de lo local. Sin embargo, “regionalizar” las prácticas artísticas significa, indudablemente, otra cosa: supone confiarles la tarea de hacer retornar el *logos* y el *locus* al cuerpo fracturado y fragmentado de nuestras sociedades actuales sin dar la espalda a los procesos globales y sin caer en una telurización del lugar, ya que han surgido infinidad de nuevos modos de vivir la pertenencia a un territorio, definidos por vínculos afectivos y comunicacionales no necesariamente derivados del afincamiento real. Vale decir que supone, en definitiva, que aquellas prácticas asuman como suyo

Luis Ernesto Meyer Pereira, director de la Bienal de Vento Sul, Curitiba, visita las exhibiciones de la 8a Bienal del Mercosur/ Fotografía: Camila Cunha-indicefoto.com





BERNARDO OYARZÚN (Chile)
Caligrafía (Caracteres guaraníes), 2011 / Instalación / 8a Bienal del Mercosur / Muestra
Cuadernos de Viaje / Fotografía: Cristiano Sant'Anna-indicefoto.com

el cambiante campo de obstáculos y de conflictos cuyos límites redibujan permanentemente la emergente esfera pública regional.

Desde fines del siglo XIX el arte ha sido considerado por la clase política, por las instituciones liberales, e incluso por la filosofía positivista, como un adorno de gracia, como el territorio estético donde tiene lugar un cierto tipo de fruición social que borra o neutraliza las conflictividades; como un campo tributario de la disciplina y la distinción social. Este criterio, a pesar de parecer perimido en el campo de la teoría y de la práctica del arte desde hace ya mucho tiempo, sigue subsistiendo hoy al amparo de un mercado fetichista y de una clase media global tributaria de la lógica empresarial y de las estrategias diplomáticas. Ante esta situación, las políticas municipales estarían en condiciones de propiciar una contracultura translocal⁶ opuesta a ese modelo, y,

⁶ JAMES CLIFFORD: *Itinerarios transculturales*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1999. p.18.

por lo tanto, de propiciar el desarrollo de prácticas artísticas cuya proyección en el ámbito regional predisponga a un nuevo tipo de autonomía del arte, no ya en el sentido que le asignaron las vanguardias históricas, sino en el de una autonomía dirigida a la construcción de sus propios públicos, al diálogo intercultural en clave poética, a la producción de subjetividades críticas y reflexivas, cuestionadoras de un sistema de mercado que anestesia y oblitera la visibilidad de los conflictos que él mismo genera.

Si aceptamos la noción de *mercado* en su acepción más amplia, no restringida al campo de la economía, sino referida a todos los ámbitos sociales en los cuales tiene lugar una transacción básicamente simbólica, es decir, si aceptamos que el mercado es un espacio de transacciones en las que se juegan, a través de mecanismos comerciales, esencialmente valores de carácter cultural, deberíamos adoptar

esta perspectiva crítica para abordar el problema del Mercosur no solamente como región estrictamente comercial –y así está planteado en el plano declarativo–, sino, por sobre todas las cosas –y atendiendo a los antecedentes históricos indiscutibles en este sentido– como cuenca político-cultural en la que adquiere un estatus específico la subregión que podríamos llamar “cuenca cultural rioplatense”. No se trata de un concepto estanco; se trata de un punto desde donde mirar el problema regional y global como lugar de transiciones y de transgresiones; como encuentro de modernidades “otras” –que conllevan sus propios legados históricos– con los agentes de posmodernidades importadas; como cruce de complicidades étnicas y lingüísticas que ante la fricción de lo global generan sus propias configuraciones en el campo de las prácticas artísticas y culturales en general. ■■■■■

L'abolition de l'art, 1968 / Textos de Alain Jouffroy y Daniel Ponmerculle /
Texto y dibujo en banda de papel / Ejemplar No. 79

NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO



matta

en el vórtice

Revolucionario por excelencia, pocos han sido los artistas que con tanto ingenio han desarrollado una obra inagotable en su diversidad, aun a los ojos del nuevo milenio. Roberto Sebastián Matta llegó al arte como quien apuesta la vida. Tanto es así que la idea del artista como dador de luz que emerge del “desarrollo de la imaginación creadora, de una inteligencia que pueda servirse de la imaginación poética, de la imaginación subversiva, de la imaginación erótica incluso”;¹ lo animó a cambiar los planos y la arquitectura por la pintura, la gráfica, el objeto.

Y es que para este pequeño-gran hombre/artista, la libertad y plenitud creativa solo podía alcanzarse al luchar “contra sus tiranos interiores: la hipocresía y el miedo”. ¿Qué son si no sus búsquedas dentro del contexto del surrealismo, aquellas que lo llevaron a interrogar la “realidad” con ojos frescos, perspicaces? Este chileno de nacimiento y universal por (ad)opción, fue también un comunicador que gustaba de transitar por el lenguaje como quien penetra en las esencias: del campo visual al oral, de ahí a la escritura.

La palabra como territorio a conquistar desde el juego etimológico, con humor y sabiduría, está presente en muchas de sus obras. De esta forma, la conjunción del texto y la imagen en algunos de sus dibujos y propuestas gráficas, puede verse como parte de un interés que lo llevó también a explorar el universo del libro –como objeto artístico, como lugar para la comunicación, la creatividad, el disfrute y el conocimiento.

La propuesta de homenaje que Casa de las Américas rinde al centenario del artista, a través de la exposición *Matta: del*

¹ ROBERTO MATTA: *La guerrilla interior*. Palabras pronunciadas en el Congreso de Cultura, La Habana, 1968.

arte al libro,² forma parte de las celebraciones que han venido realizando diversos museos del mundo.³ La Casa, que ya en 2006 había dedicado todo un año a la obra de este artista,⁴ amigo entrañable de la institución y de Cuba, no quiso pasar por alto tan importante aniversario, y para ello seleccionó un conjunto de obras que exploran el campo del libro-objeto (de arte) –también conocido como “libro de artista”.

Si bien es cierto que todo lo que se propuso explorar en el arte, Matta lo llevó a cabo, no nos asombra descubrir ángulos siempre nuevos desde los que disfrutar su obra. La singularidad de cada ejemplar seleccionado en *Matta: del arte al libro* evidencia los caminos que transitó, así como la diversidad de referentes literarios que lo inspiraron: de Cervantes a Antonin Artaud, pasando por Rabelais, o sus contemporáneos Alain Jouffroy y Daniel Ponmerculle.

Igualmente, en el volumen *Come detta dentro vo significando* (1962), Matta lanza sus interrogantes al jugar también él con las palabras (“*Venus de-venus*”, “*Conscience-fictions*”), sugiriendo significados intrínsecos, escondidos entre sílabas,

² Inaugurada en la Galería Latinoamericana, el 5 de diciembre de 2011, la muestra coincidió con la 33 edición del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, cuya imagen en esta ocasión fue una obra del artista chileno, a quien también la Casa del Festival rindió tributo con la exhibición de varios documentales sobre su vida.

³ Recientemente fue inaugurada una muestra antológica titulada *Matta. Centenario 11-11-11* (Centro Cultural Palacio de la Moneda, Santiago de Chile, noviembre, 2011), que incluía piezas desde 1938 hasta el 2002, pertenecientes a 28 museos y centros culturales de todo el mundo. En dicha muestra están presentes algunas obras de la Colección Arte de Nuestra América de la Casa de las Américas.

⁴ El *Año Matta* tuvo lugar desde marzo de 2006 a marzo de 2007, y ocupó todos los espacios expositivos de la institución con piezas donadas por el artista a la Casa en sus múltiples viajes a la Isla.

El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha, 1991 / Miniatura litográfica,
Ejemplar No. 41 / 7,7 x 5,5 x 3 cm



esperando emerger para iluminarnos. Este libro-objeto ilustrado con un conjunto de aguafuertes de gran belleza, semeja una mirada interior que el artista dirige tanto en el texto como la imagen hacia el espacio, interior o imaginado. De hecho las figuras representadas flotan etéreas, inmóviles, cual naves espaciales de un universo por descubrir, esperando algo que las impulse. Todas parten de un imaginario cuyos antecedentes es posible rastrear en sus obras *Intronautas* (1965) y *Emospheral* (1973), o en la serie *Oro* (1965).

La muestra incluye también rarezas bibliográficas como la miniatura litográfica *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* (1991), en la que Matta apunta: "(...) *La verité on*

la trouve dans les détails, entre les lignes, dans les plis. Don Q. se plie en 8 pour vous la faire voir". En la obra, el artista chileno utiliza la forma del libro-acordeón de bolsillo para, a través de pequeñas litografías a color y en escenas –como las historietas o cómics–, contar “entre líneas” algunas de las hazañas del héroe literario universal. De la misma manera, es posible apreciar la magnificencia del gran formato de un ejemplar como *La Araucana* (1978), en el cual la iconografía del artista se nutre del texto y a su vez lo enriquece. En efecto, las litografías comparten protagonismo con el canto primero del poema homónimo escrito por Alonso de Ercilla y Zúñiga en 1569,⁵ dotándolo de color, vibrando al unísono, para hacer más cercano el tono solemne del texto escrito en español antiguo.

⁵ Poema que refiere la conquista de Chile, así como las costumbres y cultura de los Araucos, el pueblo indígena que se rebeló ante la usurpación de sus territorios por el poderío español.



Por otro lado, en el volumen *Garganta Tua* (1981) Matta explora tímidamente lo que los especialistas denominan “ingeniería de papel” –recursos por medio del cual un creador hace emerger una estructura de papel entre dos páginas–, con un resultado visual atractivo e ingenioso, aunque puntual, sobre todo para quien como él se acercaba por primera vez a esta técnica. Otra vez el juego de palabras y el humor para homenajear a uno de los grandes de la literatura mundial: François Rabelais y su *Gargantúa y Pantagruel*.

Sin embargo, Matta quiso explorar más la morfología del libro-objeto cuando concibió el volumen *L'abolition de l'art* (1968). Aquí retoma la idea de los códices antiguos y la fusiona con la tira cómica o historieta, creando un tipo de objeto de arte que apela a la imaginación del espectador para comprender la “historia” contada. Historia que, en dependencia de dónde se ubique el visitante y cómo interactúe con la pieza, puede entenderse a través de personajes que “reflexionan” o no sobre sí mismos, o al descubrir pistas aquí y allá que nos guían en el significado –letras escondidas en los dibujos que llegan a formar el mensaje: “... un code réel. Un coup...”–, generando nuevas interrogantes acerca del papel del arte en la sociedad, su poder sobre los “otros”.

Extendido cual pliegos de un libro en los muros de la galería, cada volumen dialoga con el espacio de una forma natural, especial. De hecho, la curaduría –a cargo de la conservadora y restauradora Yoani Rivera Víctores–, no presupone un orden cronológico, sino que intenta poner de relieve aspectos y figuras característicos de cada ejemplar que van llevando al espectador a adentrarse en siglos de historia y cultura en un corto período de tiempo. Al reproducir en gran formato una de las imágenes (*Come detta dentro vo significando*) con elementos tridimensionales, o en la sorpresa de encontrar algunos de los personajes “habitando” con alegría igualmente en el papel y las paredes de la galería, nos invita a seguir, a buscar otra visión del mundo.

Matta: del arte al libro en el vórtice, ahí donde la creación, lo lúdico y el saber se funden para explorar y recorrer el vasto universo de la Cultura (con mayúsculas), la que este creador profesó y supo cultivar en los demás.

Garganta tua, 1981 / Textos de Roberto Matta y François Rabelais / Ilustrado por Matta / Ejemplar No 613



Segundos antes del milagro, 2010 /
Mixta sobre lienzo / 120 x 90 cm

onelio larralde

www.oneliolarralde.com
oneliolarralde@yahoo.es

+ 537 209 5136
+ 535 264 6650

BUENAVISTA ESTUDIO



Meditación, 2011 / Mixta sobre lienzo / 60 x 45 cm

HORTENSIA MONTERO MÉNDEZ

Museum of Fine Cuban Arts en Viena

El Museum of Fine Cuban Arts, ubicado en el distrito 13 de la ciudad de Viena, fue inaugurado en noviembre de 2009 con la exhibición de una notable selección de arte cubano que incluye pintura, escultura e instalación. Otrora sede de la Embajada Cubana en el país, el edificio ha sido ampliado y acondicionado especialmente con la más alta tecnología durante más de cinco años para acoger esta institución de elegante diseño y aspecto contemporáneo, cuyo costo está valorado en alrededor de cuatro millones de euros.

Este ícono de la cultura visual exhibe una síntesis del importante repertorio de arte de la Isla perteneciente al Sr. Maximilian Reiss, coleccionista y presidente de una institución que atesora un valioso y amplio tesoro adquirido durante más de quince años, iniciado con la compra de una obra a instancias del ex embajador Alberto Velasco en ocasión de la muestra personal de un artista cubano realizada en esa ciudad. Desde entonces Reiss se inició en el coleccionismo de las artes plásticas de este país, y ha sido cliente asiduo de Subasta Habana y Galería La Acacia, de artistas y coleccionistas particulares, así como de otras galerías en el mundo, principalmente españolas.

Crear una instalación de esa naturaleza fuera de Cuba constituye una verdadera novedad y una distinción. Su apertura resultó un significativo reconocimiento a la labor de sus

gestores, protagonistas y colaboradores, y un reto para su futuro desempeño como importante enclave cubano dentro del continente europeo. La amplia labor que se propone desplegar redundará en el conocimiento de las artes plásticas de la nación caribeña y servirá para promover y difundir la cultura cubana en sus más variadas disciplinas. Su posición geográfica debe contribuir al diálogo y a la retroalimentación de los artistas cubanos contemporáneos con la vasta cultura de ese país centroeuropeo, una vez que exhiban en dicha institución concebida con una adecuada infraestructura para garantizar hospedaje y taller a los artistas invitados.

Este proyecto excepcional contó con la colaboración del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de La Habana durante la etapa inicial de recepción, embalaje y exportación de las obras, y posteriormente en la curaduría, restauración y montaje de los exponentes con vistas a su exhibición en dos de los recintos previstos para la apertura.

El proyecto curatorial se centró en la selección exhaustiva del amplio tesoro del Museo mostrado en dos de sus áreas: una dedicada principalmente a la pintura, otra a la escultura. Se exhibieron obras realizadas por un núcleo importante de creadores desde las vanguardias artísticas del siglo xx hasta las más jóvenes promociones de creadores. En la sala principal se apreciaron veintiocho pinturas y dibujos junto a cuatro esculturas y una instalación, mientras que en la sala del primer nivel se asumió el despliegue de dieciocho esculturas, antecedidas por seis nichos que albergaban exponentes escultóricos de pequeño formato.



La concepción museológica y museográfica, por otro lado, se adecuó a las condiciones del inmueble y se consideró el emplazamiento en la portada del edificio de sendas esculturas de la autoría de Roberto Fernández y Agustín Cárdenas para garantizar la identidad del centro. En el vestíbulo dio la bienvenida la obra “Meditación” –una elegante y sobria figura de monje de la que irradia un aura sorprendente– realizada por Teodoro Ramos Blanco. La terraza cobija seis esculturas contemporáneas, cuatro de ellas de gran formato.

El despliegue expositivo se inicia con la primera vanguardia cubana, representada por tres obras claves de Víctor Manuel García: un exponente del paisaje americano junto a un virtuoso retrato, así como una pareja de jóvenes en una cartulina resuelta con el característico tratamiento ágil y vigoroso de su pincelada. Le siguen, Jorge Arche, Fidelio Ponce y Eberto Escobedo. Dentro del recorrido por la segunda vanguardia destacan piezas de Mariano Rodríguez, Carmelo González y dos obras sobre papel de Wifredo Lam. El visitante al Museo podrá disfrutar posteriormente de la poética de Adigio Benítez, Raúl Martínez y José Mijares, para continuar con Ángel Acosta León, Antonia Eiriz, Umberto Peña y Servando Cabrera Moreno. Dentro de las generaciones más recientes participan, de los años setenta, Ever Fonseca, Manuel Mendive y Zaida del Río; y de otras promociones Flavio Garcíandía, José Bedía y Alexis Leiva, *Kcho*.

El devenir del núcleo escultórico está presente en la muestra con obras paradigmáticas de autores como Juan José Sicre, iniciador del modernismo en Cuba, autor de la gigantesca estatua de José Martí en la Plaza de la Revolución en La Habana, y de importantes monumentos en América del Norte y del Sur; Teodoro Ramos Blanco, con una amplia y diversa producción escultórica e importantes premios; Roberto Estopiñán, ejemplo de tendencias internacionales adaptadas a un estilo personal y Eugenio Rodríguez, escultor, dibujante y grabador. Destacan además Alfredo Lozano, de voluntad americanista, con



sus ansias de simplicidad, abstracción y monumentalidad; Armando Fernández –escultor, dibujante, grabador y profesor en varios niveles de escuelas de arte en La Habana como pedagogo y director indistintamente–, con un desempeño artístico donde cohabitan lo humilde y lo cotidiano en franca armonía; y Fernando Boada, maestro del retrato tridimensional, especialmente monumental y funerario, cuyo legado se encuentra ubicado en lugares públicos en el territorio cubano y en instituciones extranjeras.

Mención aparte merecen Florencio Gelabert, con un estilo evocador del *art nouveau* y la estilización expresionista; Rita Longa, quien realizó composiciones

llenas de gracia, donde lo decorativo alterna con el realismo en una labor diversa y compleja que hace énfasis en lo sensual, lo táctil y la sublimación de las formas; Manuel Rodolfo Tardo, en el que el movimiento muralista mejicano deja hondas huellas; Francisco Antigua, miembro del Grupo Los Once; Marta Arjona, notable ceramista, escultora y destacada intelectual y Agustín Cárdenas, distinguido por su trabajo de la talla directa en madera. De esta vanguardia histórica del arte cubano debe destacarse, por último, Tomás Oliva, representante de la abstracción.

Se suman exponentes de las más jóvenes generaciones como José Villa (Premio Nacional de Artes Plásticas, Cuba,

demasiados

los catálogos

En el mundo del arte no es infrecuente toparse con algún crítico que acredite veinte años de carrera sin un solo libro publicado. Esta peculiaridad genera irritación en los colegas de literatura, cuyo estupor es compartido por los de música o cine; por no hablar de taurinos, deportivos y hasta gastro-nómicos...

Si bien ese crítico no siempre puede considerarse un “escritor” –hay alguno que persevera en el aporreo contumaz del lenguaje–, resulta que tampoco se le debe tratar como un “inédito”. Al contrario, su escritura puede ser incluso abundante: diseminada en una red de revistas, memorias de eventos, webs y otras ediciones, casi siempre supeditadas al quehacer de los artistas o circunscritas a la órbita de estos.

Si hay una estrella de estas publicaciones, esa es sin duda el catálogo. No hay soporte más generoso, ni mejor anfitrión para tales escritos. El problema es que los catálogos –salvo alguna extravagante excepción– no son leídos más allá de la logia del arte. Y los pocos que se leen tienen muy corta vida más allá del hecho concreto de una exposición. (Por eso los editores insisten, a la desesperada, en publicarlos junto a esta; intentando arañar sus escasas ventas durante el tiempo que la exposición se mantiene “en activo”).

Las vicisitudes editoriales o literarias no son las únicas que los catálogos están obligados a sortear. Sus dimensiones –talla XL por lo general– no representan un problema menor, como tampoco su peso o la incomodidad para leerlos. Tal vez por esas razones, Pedro G. Romero (poco amigo de regalarnos lo que en otros tiempos se acostumbraba llamar un “catálogo en tiempo”) entiende este soporte, directamente, como una “escultura” –un objeto que te llevas a casa–, tal como lo definió en *Archivo F.X.: la ciudad vacía*; su exposición en la Fundación Tàpies (2006).

Desproporción, sobrepeso, dificultad de manipulación... El catálogo es al mundo del libro lo que los cetáceos al mundo

EL CATÁLOGO ES AL MUNDO DEL LIBRO LO QUE LOS CETÁCEOS AL MUNDO MARINO. UNA BESTIA DESMESURADA A LA QUE, EN UN MOMENTO DADO, GRAN PARTE DE LOS MORTALES –Y ALGUNOS INMORTALES– ESTÁN OBLIGADOS A ACOMODAR O DESECHAR.

marino. Una bestia desmesurada a la que, en un momento dado, gran parte de los mortales –y algunos inmortales– están obligados a acomodar o desechar.

Semejante disyuntiva torturó al crítico Jeffrey Swartz durante las pasadas Navidades. En consecuencia, urdió un plan para solventar ese asunto delicado que consiste en recuperar metros sin perder conocimiento. (Según qué catálogos y qué libros esto no es siempre una paradoja).

Dejando a un lado la piedad, cualquier contemplación lacrimógena, Swartz desplegó su estrategia descatalogadora a partir de una fría clasificación de los volúmenes que soltaría por la borda: “Regalar”, “Tirar”, “Donar”, “Vender”...

En la escabechina estaban llamados a caer por igual amigos y enemigos, desconocidos y famosos, ediciones de intención global y ejemplares de comarca. En un epígrafe –*Que nadie se ofenda*– intentaba, me temo que sin resultado, ser perdonado de antemano. Este crítico llegó al extremo de otorgar un premio a la persona más generosa en el expendio gratuito de estos cachalotes de papel cromado.

La verdad es que, siempre y cuando exceptuemos a Onetti, este dilema ha martirizado a casi todo el mundo. Un caso ya paradigmático es el de Gabriel Zaid, quien dio cuenta de esa angustia en *Los demasiados libros*. Es obvio que me he apropiado de su título para encabezar este texto. Menos obvio es que también –¿también?– pensé en *Too Many Girls*, aquel musical en el que se dio a conocer Desi Arnaz allá por 1939, antes del apogeo de *I Love Lucy*, la famosa serie que protagonizó junto a Lucille Ball durante casi una década.

Regreso ahora, sin las demasiadas (ni las pocas) niñas de mi ilustre paisano, a Gabriel Zaid. Y a ese libro suyo que recorre la agonía libresca de Lutero, Herodoto o Ítalo Calvino, así como los terrores de la industria editorial o las letanías de esos amigos que no se conforman con regalarnos sus libros, sino que además exigen –a veces cara a cara– nuestra opinión sobre ellos.

A medio camino entre un archivista y un coleccionista, el catalogador es, en buena medida, un “descatalogador”. Y esa función no se limita, exclusivamente, a arbitrar la caducidad de una u otra edición; o a certificar la imposibilidad de conservación de algún que otro ejemplar. Implica un posicionamiento frente a ese propio soporte en el presente y el futuro, tanto como –esto sea dicho con la mayor discreción posible– ante la propia memoria del arte.

Fotografía: Estudio Felipe Dulzaides



¿ESTÁN, COMO TODO LO DEMÁS, EN CRISIS LOS CATÁLOGOS? LOS PROPIOS PROTAGONISTAS DE ESTE SOPORTE ASÍ PARECEN CREERLO. AL PUNTO DE QUE, EN LOS ÚLTIMOS AÑOS, ENTRE CURADORES Y ARTISTAS ES CONSTATABLE UN FERVOR POR HACER CATÁLOGOS “QUE PAREZCAN LIBROS”.

¿Están, como todo lo demás, en crisis los catálogos? Los propios protagonistas de este soporte así parecen creerlo. Al punto de que, en los últimos años, entre curadores y artistas es constatable un fervor por hacer catálogos “que parezcan libros”. Tanto en formato como en una escondida voluntad de trascendencia, más allá de la vida efímera de las exposiciones.

A mí, sin embargo, no me parece tan evidente la hecatombe. Claro que el catálogo que solo funciona como bien suntuoso quedará condenado a ser el objeto que es; es decir, condenado a sí mismo. Pero también es cierto –si algo hemos aprendido de Aby Warburg, Jorge Blasco o Didi-Huberman– que los catálogos tienen ante sí infinitas posibilidades. Hoy, que podemos disfrutar de exposiciones y museos virtuales, es fácil intuir lo que los catálogos podrían dar de sí sin la necesidad de reservarles unos metros para su alojamiento. En esa onda expansiva, serían factibles catálogos pormenorizados de los procesos artísticos, catálogos que nos permitieran ver los proyectos en tiempo real, archivos interactivos de las imágenes, añadidos y notas al pie, capítulos enteros con la inclusión de las críticas a la exposición.

En esta época de *crowdfunding* u otras formas *cool* de la antigua –y muy artística– costumbre milenaria de “pasar la gorra”, ni siquiera la impresión representaría un problema. Esta podría ser a la carta, en diversas versiones, y en distintas escalas del *pay per print*. En cuanto a los catálogos viejos, además del “tirar”, “donar”, “vender” o “quemar” propuesto por Swartz, cabe la sencilla alternativa, antes de pasarlos por las armas, de pasarlos a PDF.

Llegado este punto, quizá sea el momento perfecto para los críticos semi-ágrafos con los que empezaba este texto. La oportunidad para emanciparse de su vida adosada y demostrar que un crítico fuera del catálogo no es siempre como un niño fuera del flotador. Ahora, estarían en condiciones de escuchar el silbido de un Wilde, un Michaux, una Sontag, un Barthes, un Rancière, un Bourriaud, un Azúa, convidándolos a iluminarnos con su propio relato. Esto, claro está, siempre que lo tengan. De lo contrario, o bien nos damos por vencidos, o bien decidimos esperarnos otros veinte años para ser iluminados, ¡al fin!, por esos discursos con vida propia. Hay paciencia. ■■■■■

*Este artículo fue publicado en el blog de Iván de la Nuez en febrero de 2011

FERNANDO VELÁZQUEZ



Condensados al silencio, 2010 / Cerámica sobre lienzo / 80 x 120 cm



Fósiles de la memoria, 2010 / Cerámica sobre lienzo / 250 x 120 cm



Fósiles de la memoria, 2010 / Cerámica sobre lienzo / 120 x 80 cm



S/T, 2010 / Cerámica sobre lienzo / 120 x 120 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: Cerámica Velázquez



ELENA OSPINA

Pintora, ilustradora y caricaturista nacida en Colombia. Inició su trabajo de ilustración en el diario *El espectador*. Durante veinte años ha trabajado en innumerables proyectos editoriales y publicitarios en América y Europa. Ha obtenido varios premios y menciones en concursos de humor gráfico e ilustración, entre ellos el Primer Premio de tema libre en el Salón Ricardo Rendón de Colombia, e igual galardón en la sección general de la Bienal Internacional del Humor de San Antonio de los Baños, Cuba.





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
Victor Piverno Fidel Yordán Castro Mari Claudia García
José Manuel Fors Aluan Argüelles
Reinaldo Echemendia R10
René Francisco **Pedro Pablo Oliva**
Lidzie Alvisa Roberto Fabelo Carlos Quintana
Kcho Agustín Bejarano
José Luis Fariñas Moisés Finalé
Arturo Montoto Víctor Huerta
Ulises Breña Lemay Oliva
Jorge Luis Santos Isis Polanco

Pedro Pablo Oliva
El beso, 2011
Escultura en bronce

www.cubartecontemporaneo.com

avistamientos@cubartecontemporaneo.com



**ZONA
MACO.
MÉXICO
ARTE
CONTEMPORÁNEO.
18-22.
ABRIL.
2012.**

LO MEJOR DEL ARTE
CONTEMPORÁNEO
LLEGA A MÉXICO
EN ABRIL 2012

CIUDAD DE MÉXICO.
CENTRO BANAMEX / SALA D.
www.zonamaco.com
info@zonamaco.com

MÁS DE 100 GALERÍAS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO DE TODO EL MUNDO,
1000 ARTISTAS EN EXHIBICIÓN Y VENTA.

ZONA MACO DISEÑO

