

arte

POR EXCELENCIAS

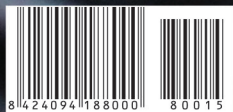
DESORIENTACIÓN, FRAGMENTACIÓN Y ESPECTÁCULO

ANDRÉS SERRANO

FERIA SÍ, PERO NO SOLO ESO

ESCALA Y TERRITORIO EN LATINOAMÉRICA

LA FOTOGRAFÍA DE ,MARCOS LÓPEZ



Art | Basel | Miami Beach

6-9 | Dec | 12

Vernissage | December 5, 2012 | By invitation only
Catalog order | Tel. +1 212 627 1999, www.artbook.com

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

The International Art Show – La Exposición Internacional de Arte
Art Basel Florida Office: Garber & Goodman, Inc.
Tel. +1 305 674 1292, Fax +1 305 673 1242
floridaoffice@artbasel.com, www.artbasel.com

M
.CH

 UBS



Diseño de vitral para BRASCUBA

Los vitrales enriquecen la arquitectura y brindan solaz al disfrutar el placer de recibir, tamizada por colores, la intensa luz del trópico. Nos complace reflejar lo auténtico de la nacionalidad cubana.

Tel.: (537) 696 7510 al 15 | Email: export@brascuba.cu

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



ART ELYSEES



18 > 22 OCT. 12

editorial

La revista llega a su edición 15 con una extensa selección de comentarios críticos, notas y reseñas en torno a importantes eventos de la región y del mundo que han tenido lugar este año, y que continúan arrojando luz sobre tendencias artísticas, curatoriales y de mercado. Entre las citas internacionales abordadas se encuentran la Bienal de La Habana, cuya oncenava edición –realizada hace unos meses– indica claramente su madurez y permanencia dentro del panorama global; la más que reconocida y esperada (d)OCUMENTA de Kassel en su edición número 13; y la Trienal Poligráfica de San Juan, Puerto Rico, que continúan generando debates y polémicas en lo relacionado con la participación de artistas notables y emergentes, así como sobre su organización, objetivos y puestas en escena.

De igual modo, el coleccionismo contemporáneo, a través de la revisión exhaustiva de algunas de las ferias realizadas en los últimos meses en el mundo, ocupa nuestros espacios. Art Basel en su sede principal de Suiza, ArteBA en la porteña ciudad de Buenos Aires, y SWAB en su notorio enclave de Barcelona, dejan ver el fascinante y constante proceso de mutación que experimentan hoy este tipo de eventos, con el

fin de ubicarse a la par de otros que parecían ajenos y antagónicos, de adecuarse a los nuevos tiempos y perspectivas.

Varios artistas latinoamericanos participantes en la Bienal de La Habana son materia de análisis en textos y entrevistas: Florencio Gelabert, Marz Rosado y Natalya Critchley, a los que se suma el norteamericano Andrés Serrano. Se integra a la selección de esta edición el argentino Marcos López, reconocido fotógrafo que resguarda su estética con madurez en pos de nuevos rumbos. La escultura pública en Latinoamérica es analizada desde una perspectiva histórica y actual, al igual que la arquitectura brasileña. Y se repasa –desde la contemporaneidad– la importancia de ese movimiento significativo que fue, y sigue siendo, la Nueva Figuración.

Por último, dedicamos espacio al comentario de dos libros recientemente publicados: una recopilación de varios autores sobre la curaduría y el arte en el Caribe, y el primer volumen de un joven crítico cubano.

JOSÉ CARLOS DE SANTIAGO / EDITOR Y DIRECTOR GENERAL

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
EDITORIA ASISTENTE Y WEBMASTER DEBORAH DE LA PAZ GALLARDO
DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO R10studio
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

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 TEL.F: +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 ZAYAS PÉREZ, CALLE 45 Y COLOMBIA, EDIFICIO MIRAMAR, LOCAL 27, BELLA VISTA (DIAGONAL AL PARQUE URRACÁ) TEL.F: +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 TEL.F: +55 (11) 66545303 EMANUELA@EXCELENCIAS.COM **USA** HAYDHELEN VELASQUEZ RAMIZ, 2601 NW 105 AVE, DORAL, FL 33172 FAX: +1 (305) 5927004 MÓVIL: +1 (786) 4128006 TEL.F: +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, ULITS A 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 FUTUR PARA LA REGIÓN DEL CARIBE.**



En portada:
LOS CARPINTEROS
Conga irreversible, 2012
Oncena Bienal de La Habana
Fotos cortesía Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam

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.

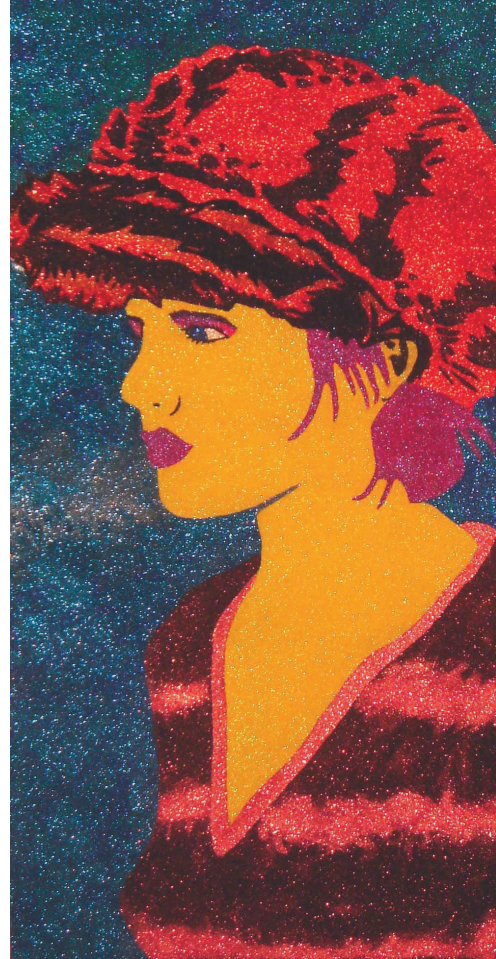


7.00 \$ / 8 €





- 6** **ONCENA BIENAL DE LA HABANA**
UN LABORATORIO: DESORIENTACIÓN, FRAGMENTACIÓN Y ESPECTÁCULO // eng. p.80
MIGUEL ROJAS rojaszotelo@gmail.com
- 12** **MARZX ROSADO Y EL ARTE COMO EXPERIENCIA DE BELLEZA**
ANDRÉS ÁLVAREZ (CONRAD) conrad@artecubano.cult.cu
- 16** **NATALYA CRITCHLEY: SAN AGUSTÍN TAMBIÉN ESTÁ EN CARACAS**
ZULEIVA VIVAS zvivas@gmail.com
- 18** **ANDRÉS SERRANO: EN LA HEREJÍA DE LO CLÁSICO // eng. p.83**
JORGE FERNÁNDEZ jorgeanton2001@yahoo.es
- 26** **BRASIL: ARQUITECTURA HACIA EL SIGLO XXI // eng. p.87**
ROBERTO SEGRE bobsegre@uol.com.br
- 30** **SWAB, BARCELONA. 23.05 – 26.06.12**
DIRELIA LAZO direlia@gmail.com
- 32** **FERIA SÍ, PERO NO SOLO ESO. ARTEBA N° 21. FERIA DE ARTE DE BUENOS AIRES**
FLORENCIA BATTITI florbattiti@gmail.com
- 36** **ARTE LATINOAMERICANO Y CARIBEÑO EN EL OASIS DEL MERCADO: ART BASEL 43 // eng. p.90**
WENDY NAVARRO wendy_navarro@hotmail.com



40

HACER LUGAR: ESCULTURA Y TERRITORIO EN LATINOAMÉRICA

FÉLIX SUAZO felix.suazo@gmail.com

46

FLORENCIO GELABERT: LA ILUSIÓN, UNA FORMA DE SEDUCCIÓN

HORTENSIA MONTERO hortensia@bellasartes.co.cu

50

**COLOR LOCAL
LA FOTOGRAFÍA DE MARCOS LÓPEZ**

MARGARITA SÁNCHEZ-PRÍETO sanchezprietomo@cubarte.cult.cu

56

DE NUEVAS FIGURACIONES...

NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO nahela@casa.co.cu

60

**DOCUMENTA (13): ENTRE EL COLAPSO DE LA DUDA Y LA RECUPERACIÓN
DE LA BÚSQUEDA // eng. p.93**

JUAN CARLOS BETANCOURT jcarlosbetancourt@yahoo.com

64

**DE PANALES, REDES Y OTROS TEJIDOS SOCIALES
NOTAS SOBRE LA TERCERA EDICIÓN DE LA TRIENAL POLI/GRÁFICA DE SAN JUAN**

CARLOS GARRIDO CASTELLANO carlo_garrido@hotmail.com

el libro

70

PENSANDO CONTRA LA TOXINA

HAMLET FERNÁNDEZ hamlet@fayl.uh.cu

72

CURADURÍA EN EL CARIBE // eng. p.95

ALLISON THOMPSON thompson.ha@gmail.com



TODA BIENAL ESTÁ ANCLADA A LO QUE EL *ETHOS*
DE LA CIUDAD LE PUEDE OTORGAR, Y LA HABANA
CIERTAMENTE TIENE UNO MUY PODEROSO

MIGUEL ROJAS-SOTELO

un laboratorio:

[Fotos cortesía Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam]



CARLOS GARAICOA (Cuba)
Fin del silencio (El pensamiento), 2010 / Tapiz de algodón, lana, trevira-cs,
lurex, algodón mercurizado y acrílico / 286 x 478 cm

desorientación, fragmentación y espectáculo

AIMEÉ GARCÍA (Cuba)
Proyecto *Detrás del Muro*

Pureza, 2012 / Performance / Tapete tejido con hilo de algodón

HACE UNOS AÑOS NELSON HERRERA YSLA LLAMABA A LA Bienal de La Habana “la galería más grande del mundo”, y en parte tenía razón. Guardando distancia con otras capitales del planeta, la cubana es en sí un museo, el de la colonialidad primera, el modernismo tropical revolucionario, la nostalgia y la ruina. De hecho, toda bienal está anclada a lo que el *ethos* de la ciudad le puede otorgar, y La Habana ciertamente tiene uno muy poderoso.

La Oncena Bienal de La Habana (mayo-junio, 2012) fue convocada sobre el presupuesto de: *prácticas artísticas e imaginarios sociales*, buscando un lugar en el circuito del “arte con compromiso social” –*socially engaged art*–, muy en boga luego de los debates sobre lo relacional y lo altermoderno. Nada nuevo tiene este enfoque en cuanto a nuestro territorio cultural, y no es ajeno tampoco a la Bienal: lo vimos en ediciones anteriores, *El arte con la vida* (2003) y *Dinámicas de la cultura urbana* (2006). Históricamente, muchos artistas del llamado “sur global” han asumido un compromiso social y han explorado esta posibilidad en terrenos expandidos de las prácticas artísticas. En Latinoamérica, desde el Muralismo Mexicano hasta el Nuevo Cine, pasando por el Indigenismo peruano, el Neoconcretismo brasileño, etc., han dado cuenta de esto; una dimensión testimonial y de participación colectiva en el espacio público hace parte del “deber ser” de este arte.

En la Bienal de La Habana, sin embargo, es la ciudad y su gente las que se roban el *show*. El evento, con su múltiple y fragmentada programación oficial y la llamada colateral (casi imposible de seguir incluso para veteranos de la cita), hace de la ciudad



no una galería, más bien un laboratorio. Y es allí donde existe un punto de inflexión. Un laboratorio es el lugar de lo posible, y en muchos casos es también el lugar del fracaso. Es ese espacio de lo viable el que hace que muchos viajemos a la capital cubana para enfrascarnos en discusiones sobre el potencial transformador de la cultura y el arte en la sociedad, localizadas en un espacio normado por un ideario revolucionario, que usa lo institucional y político de modo flexible, resignificando la pregunta sobre el imaginario social.

¿Qué es, pues, un *imaginario social*? Es el conjunto de supuestos acerca de los significados y las relaciones sociales, lo que tenemos que imaginar con el fin de “consumar” –total o parcialmente– la sociedad a la que pertenecemos. Son, en definitiva, los símbolos, las ilusiones que crea y mantiene una sociedad de manera que la gente se comporte de acuerdo con unos “sistemas de valor”. Esos sistemas recompensan al individuo (caso capitalismo: trabajo = lucro = consumo) y corresponden a su “idea” de felicidad. El problema es que en espacios urbanos, altamente conectados (incluyendo a La Habana) por las nuevas tecnologías y medios masivos de comunicación, esos imaginarios

tienden a mostrar la superficie. Si contamos con que las reflexiones artísticas y sus prácticas (múltiples y diversas) reposan en contextos socioculturales particulares, donde “lo social” es pertinente, toda acción artística respondería, así, al conjunto del imaginario social hegemónico. ¿Por qué no hablar de imaginarios no supeditados a los sistemas de valor de la modernidad-colonialidad, imaginarios que posibiliten una sociedad “otra” –la del respeto por el medioambiente, a la diversidad, a lo rural, al pasado, etc.? Por supuesto, el fantasma moderno nos cobija, y nuestra sed de participar en su proyecto nos obnubila.¹

Un aspecto positivo es que la Bienal de La Habana logra forzar al visitante y al artista invitado a salir de su espacio de confort –el de la institución-arte, museo y galería–, y ponerlo en acción enfrentándolo a la ciudad y sus contextos. Este es uno de los aportes históricos del evento, y hace parte de una política conectada a distribuir los beneficios del turismo cultural a múltiples sectores de la población que hoy operan bajo una apertura económica, creando una gradual oferta de servicios. Adicionalmente, este es un ejercicio de disciplina del visitante a la Bienal. Sin embargo, fue desafortunada la decisión de desarticular algunos de los pocos eventos que mantenían la cohesión en medio de la fragmentación, tales como, el Foro-Idea en el Museo Nacional de Bellas Artes o los espacios del Morro y La Cabaña. Estos eran núcleos de encuentro alrededor de ideas, piezas y artistas.²

¹ Lo que es problemático, de hecho, es traer a cuento nombres como los de Charles Taylor o Homi Bhabha (incluso Francisco Jarauta) como soportes conceptuales del proyecto. Estos, si bien pensadores progresistas, solo le dan a la Bienal un sentido eurocéntrico-modernista del que pensamos se había liberado en el pasado. Afortunadamente el texto de Dannys Montes de Oca, en el catálogo, parece tener claro esta inconsistencia del discurso.

² Esto generó desorganización, más allá de lo acostumbrado en la Bienal. Si bien pretendió expandir su alcance, hizo que los públicos cautivos se dispersaran. Celebramos, sin duda, el compromiso y participación del Centro Cultural Criterios y su director Desiderio Navarro en el evento teórico. Este tipo de colaboraciones se hace cada vez más importante, por la naturaleza de los proyectos culturales, académicos y artísticos. Reconocemos también que la verda-



HERMANN NITSCH (Austria)
Aktion 135, 2012 / Instituto Superior de Arte, La Habana

Iniciativas como *Detrás del muro*, si bien relevantes por poner en contacto a artistas y público, terminaron como un gesto minúsculo (en su intención de ser un espectáculo) contra el telón que es el malecón habanero. Esto se debe al carácter “proyectual” y no “procesual” de las piezas seleccionadas. Tener en cuenta el espacio urbano *per se* no compromete una dinámica social, en general las piezas parecían caer de otro planeta. Con algunas excepciones, como es el caso de *Pureza* de Aimeé García (derivada de la obra conceptual de la colombiana María Angélica Medina presentada en la Bienal de 1997), que invitaba al público a sentarse en un delicado tejido en proceso, mientras interactuaba con las tejedoras. Asimismo, *Poema para un agujero negro* de Fidel Álvarez involucró algunos pescadores locales que lanzaron al aire globos negros con estrellas de mar. Y en-

dera “Bienal”, en sentido estricto, se encontraba en el Morro, un espacio de promoción y mercado para la producción visual del país. El mundo del arte cubano es hoy altamente profesionalizado, estableciendo un número de agentes que funcionan como mediadores entre productores e instituciones (fundaciones, coleccionistas, galerías, museos, etc.). Es claro cómo el estatus del artista y trabajador cultural en Cuba se reconoce, y se hace parte de una política cultural que no solo pretende promover la creación, sino también establecer un espacio de desarrollo económico.

tre los más ambiciosos *Realidad / Happily Ever After* de Rachel Valdés, un espejo de gran tamaño, similar en su forma y color al famoso antimonumento *La pared de Vietnam* (de Maya Lin) en Washington DC, que reflejaba el horizonte del océano y al transeúnte, permitiendo ver a aquellos que ya no están aquí ni allá...

MAC/SAN, Museo de Arte Contemporáneo de San Agustín, por su línea de reflexión, su producción y realización, fue sin duda uno de los más relevantes sucesos. Su emplazamiento, en un complejo residencial desarrollado tempranamente en los años sesenta que siguió arquitectónicamente los preceptos modulares soviéticos, escrutó uno de esos espacios para la construcción del proyecto revolucionario (ya habíamos visto algunos desarrollados desde Alamar en años anteriores). Después de cinco décadas, el distrito mantiene cierta dignidad, mientras los “san agustinianos” aun se resisten a vivir en cubos blancos protomodernistas. MAC/SAN, dedicado a las prácticas artísticas contemporáneas en el dominio público, invitó a un grupo relevante de participantes locales e internacionales a interactuar bajo varias premisas: arte, territorio, patrimonio, urbanismo-medioambiente y pluri-formismo. El colectivo usa como plataforma a LASA (Laboratorio Artístico de San Agustín) –el cual trabaja desde el 2008



Esta corta reflexión no estaría completa sin nombrar algunos otros sucesos e individuos notables en el orden de ideas expuestas por la Bienal. La muestra individual de Carlos Garaicoa, *Fin del Silencio* –que como Goya deja un legado en forma de tapiz, donde el protagonista principal es de nuevo la ciudad de La Habana–, nos iluminó sobre la capacidad creativa de uno de los más importantes artistas cubanos contemporáneos. El proyecto *Ciudad Generosa* de doce estudiantes de tercer año del Instituto Superior de Arte, ISA (Cuarta Pragmática), y René Francisco, enfatizó el interés por incidir en espacios públicos, abriendo posibilidades de participación y capacidad de producción más allá del circuito tradicional y del momento de la Bienal. Celebramos además la participación del colectivo Caja Lúdica (Guatemala), y el trabajo en la ciudad –imposible de concebir en el pasado cercano– del postgraffitero y activista francés JR, quien nos recordó que no podemos relegar a “nuestros viejos” en esta desenfundada búsqueda por lo nuevo. Igualmente elogiamos la oportunidad de

en el barrio, generando una serie de residencias que estimulan el diálogo sobre arte, estética y política del arte. Por ende, el proyecto respondió a un proceso expan-

dido, donde la Bienal resultó tan solo un instante particular en una serie de otros momentos. Ahí está la clave.

ILYA y EMILIA KABAKOV (Rusia- Estados Unidos)
El barco de la tolerancia, 2012 / Proyecto participativo e instalación pública / Madera, algodón, pintura, luces



¿PUEDE LA BIENAL CONSTITUIR UNA PLATAFORMA EXPERIMENTAL Y PARTICIPATIVA SOSTENIDA EN EL TIEMPO? ¿ES EL CENTRO WIFREDO LAM LA INSTITUCIÓN LLAMADA A HACERLO? ¿PUEDE ESTA PROYECTAR PÚBLICAMENTE, USANDO SU RED DE APOYO, UN NUEVO DERROTERO, Y CONSTRUIR ASÍ UN FUTURO SOSTENIBLE?

visitar la *ruina* después del detonante de sentido producido durante el taller organizado por Gabriel Orozco en el ISA.

La exhibición *La caza del éxito*, además de divertida y fresca, evidenció que los procesos de autogestión/autoconstrucción y los ideales estéticos de larga duración (grecolatinos a la Disney, que son también de tipo moderno/colonial), no son exclusivos de las ciudades periféricas, y que La Habana también es parte de la misma red. Encontramos un buen balance entre espacio y contenido en la muestra *Creaciones compartidas* en el Pabellón Cuba, y un ajustado grupo de piezas en *Open Score*. Iniciativas como *Paladar* fueron mucho más importantes que otras llegadas desde el país del norte.

Desafortunada y sobreproducida la presencia del austríaco Hermann Nitsch, quien no solo trajo un mal sabor a la

nostalgia de los sesenta y los setenta, sino una exacerbada y eurocéntrica perspectiva sobre la misma. Desafortunada la museografía en el Gran Teatro de La Habana, un bello lugar masacrado por una exhibición que no logró sobreponerse a su propia realización y contenido. Y muy desafortunadas las repetidas disculpas por no tener recursos para hacerlo mejor, pues la Bienal cuenta con un respaldo extraordinario por parte de los artistas e invitados participantes, una planta de profesionales con gran capacidad de gestión, voluntarios, instituciones locales (completo apoyo del Consejo Nacional de las Artes Plásticas y del Ministerio de Cultura) e instituciones internacionales amigas, etc., imposible en cualquier otro lugar del planeta.

Proyecto *La Caza del éxito*
Centro de Desarrollo de las Artes Visuales



MARÍA MAGDALENA CAMPOS y NEIL LEONARD (Cuba-Estados Unidos)
Llegooo! FEFA!, *Competencia de pregones*, 2012 / Performance

JORGE PARDO (Cuba)





Finalmente, felicitamos el hecho de que la Bienal invitara importantes nombres de cubanos “no insulares”: Jorge Pardo, María Magdalena Campos, Tony Labat, Florencio Gelabert, entre otros, reconociendo que son parte activa del panorama artístico cubano. La presencia de los Kabakov y Boris Groys (con un texto en el catálogo) fue también inquietante. La apertura trae consigo oportunidades y desafíos. De destacar la cobertura mediática en la televisión cubana, al igual que a través de algunos *blogs* y portales de noticias culturales; mientras sorprendió una ausencia casi total de la prensa cultural internacional, con excepción del *New York Times*, que destaca el “retorno americano” a la Bienal después de la era Bush, con todo y su poder de mercado.³

³ VICTORIA BURNETT, “American Accents Being Heard on the Malecón”. En: *The New York Times, Art & Design*, mayo 18, 2012.

CONCLUSIÓN

¿Puede la Bienal constituir una plataforma experimental y participativa sostenida en el tiempo? ¿Es el Centro Wifredo Lam la institución llamada a hacerlo? ¿Puede esta proyectar públicamente, usando su red de apoyo, un nuevo derrotero, y construir así un futuro sostenible? De tal modo, lo procesual de las prácticas se constituiría en la matriz de un evento que capitaliza la energía del mundo del arte y de la cultura en Cuba, contando con la voluntad política e institucional de usar la cultura y las artes como parte del proyecto nacional. Para tal efecto es necesario un cambio logístico y de producción, establecer un postdocumento o una serie de documentos que den cuenta de los alcances de un evento que tiende a la fragmentación, no como opción, sino como respuesta al desbordamiento de las prácticas artísticas y culturales y su emancipación de las instituciones y el mercado. Una inevitable respuesta al espacio expandido de producción, participación y circulación de las artes y la cultura hoy.

CRAIG SHILLITTO (Estados Unidos)
Proyecto Paladar, 2012



La Habana de 1994 no era quizás el lugar más iluminado del mundo; pero constituía, sin dudas, un panorama singular para presenciar cómo un pueblo sobrevivía a pesar de las dificultades. “Recuerdo que las noches en La Habana eran muy oscuras. El malecón estaba muy activo y se veían balseros y pescadores en el horizonte”, comenta Marxz Rosado, quien cautivado por las historias que había escuchado sobre la Isla decidió cursar un taller en Casa de las Américas. Este curso, más allá de ayudarlo en su formación como creador, le permitiría estar en contacto directo con la realidad cubana.

La Oncena Bienal de La Habana le dio la oportunidad del reencontro con la Isla, precisamente en el momento de solidificación de su carrera.

Marxz Rosado Ríos se formó en la Academia de Bellas Artes de Puerto Rico como escultor, y posteriormente realizó otros estudios superiores en diseño industrial. Esto le ha permitido desplegar su quehacer en varios lenguajes y soportes, todos con una fuerte presencia dentro de las prácticas artísticas contemporáneas.

Sus obras en video han tenido buena acogida en eventos y exhibiciones internacionales, por la raíz documental de la que parten y por combinar esta con recursos propios de la construcción del audiovisual de ficción. *Sinfonía de Cruceros*, 2006, obtuvo un galardón en el festival artístico OÙ va la Video por la Fundación March en Padova, Italia, y *El hombre de Islote* formó parte de la exposición *Menos tiempos que lugar* que recorrió varios países de Europa y América.

En el panorama visual contemporáneo, donde los límites entre las esferas del arte y el diseño industrial se hacen cada vez más permeables, y el valor estético de los objetos pareciera equipararse a su valor de uso, las creaciones más recientes de este artista se proyectan desde los principios del diseño como disciplina creativa. Son varios los proyectos que ha llevado a cabo, y otros que aun permanecen como bocetos, donde la cualidad del objeto es alterada en aras de otorgar nuevos contenidos amparados por la autonomía que ejerce lo propiamente artístico. Piezas que adquieren además, bajo el influjo de tal ejercicio creativo, valores surreales.

Durante la Oncena Bienal de La Habana, Rosado presentó *Disfusores para Palmeras*, pieza en la que intervino troncos de estas plantas con especie de pantallas típicas de lámparas de noche que se emplean en el hogar para generar una iluminación cálida y placentera. Al igual que su personaje en *El hom-*

bre de Islote, el artista se comporta como un extraño hacedor que trastoca funciones y apariencias, desjerarquiza espacios, disecciona y rearticula referentes en aras de un cambio. Genera así dinámicas de sentido desde la base de lo lúdico, desde un hacer liberador donde la imaginación no tiene frenos.

En su obra está presente el binarismo naturaleza–tecnología; pero no con un romanticismo trasnochado que tiene en lo natural idílico un hipócrita fin ideal, sino desde la postura que lleva a repensar un futuro tecnológico sostenible. El lugar perfecto de emplazamiento para sus piezas es entonces el espacio público. Es allí donde se ejerce la confrontación, donde el sujeto sumergido en su vida cotidiana hace un breve alto ante esas palmeras enormes, engalanadas como lámparas de tocador; y es allí donde este vive, más que imagina, un paisaje surreal y posible.

¿Sueles trabajar sobre elementos de procedencia doméstica, redimensionándolos a otros espacios?

Tengo varias piezas donde recorro al universo de lo doméstico. Esos espacios son para mí constante inspiración, pues en ellos pasas la mayor parte de tu tiempo. Generalmente las personas modifican los sitios de creación, de trabajo, para hacerlos similares a sus casas, muchas veces a partir de la inclusión de algún elemento que albergue el sentido de “hogar”. En esta pieza que propuse para la Bienal quise apropiarme de un referente muy definido a ese mundo, y reutilizarlo añadiendo otra connotación.

Me gusta hacer uso de la palmera como elemento de resistencia. Es una planta que está presente en diversas zonas geográficas. Los huracanes en el Caribe pasan y no logran arrasar con ellas. El viento las voltea, ellas se tambalean y al ser tan flexibles no se quiebran, y logran estar de pie. Me interesa esa capacidad de adaptación y maleabilidad que tienen, y es sobre esta cualidad sobre la que trabajo para generar los más diversos sentidos.

Descríbenos el proceso de montaje...

Extenuante... aunque solo fueron dos días montando y dos días en el taller haciendo las pantallas. Pero en verdad la concepción para su montaje es simple. Quise traer algo que fuera sencillo para su transportación y su emplazamiento. Que todo dependiera de una inversión mía y de mi propia energía.

El principio de la obra es sencillo, en su ejecución y sus partes, pero sin dudas hay un encanto que traspasa la imagen. Puede ser un elemento decorativo, pero es algo que desde lo estético

Marzx Rosado y el arte como experiencia de belleza

Difusores para palmeras, 2012 / Intervención pública



nos remite a una experiencia. Viene muy conectado con la idea de que el arte es experiencia, experiencia de belleza y experiencia del buen vivir.

A diferencia de tendencias creativas que apuestan por la crítica, llamadas “de línea dura”, o de postura “política” definida, este proyecto es algo más liviano y etéreo; es una pieza para el disfrute estético, pero te hace reflexionar desde su poesía. En el acto de “mover” elementos de unos contextos a otros, haciendo que algo totalmente ajeno al espacio llegue ahí, reside la dimensión un tanto mística del arte.

De noche las “lámparas” se transforman, y el paisaje se convierte en algo alucinante. Imagina que hubieran sido más palmeras, una detrás de la otra, el impacto sería asombroso...

En su opinión... ¿qué rol juega el diseño (asociado frecuentemente a los productos culturales del mercado) en la concepción de las prácticas artísticas contemporáneas?

La conexión está dada, a mi entender, por pensar propuestas artísticas desde las estrategias operativas del diseño. Este se ha encargado de desarrollar nuevos modos de vida: la cultura de contextos tecnológicos y de recursos humanos, la estructuración de medios naturales y artificiales son algunos de los escenarios donde nos topamos con el diseño. El arte refleja y discursa sobre los cambios que tienen lugar a nivel sociopolítico, antropológico y estético. Gran responsable de las modificaciones en ambas plataformas es la Internet, y la estética de la decodificación digital. Esta práctica la vemos en un desvío hacia la esfera objetual, y evidencia una estrategia artística de integración para ambos sectores. También se percibe en los postulados de diseño sostenible, rendimiento energético, justicia medioambiental y las políticas alrededor del reciclaje, la reutilización, el salvamento y la recontextualización de recursos, espacios y energía.

Pero no vemos tan solo un vínculo tecnológico de diseño y arte, también es a nivel de comunicación, propiedad intelectual, producción artesanal e industrial, así como en lo referente a los ciclos de vida en los cuales apreciamos este cambio de códigos. El arte, cuando está ligado al objeto y a la objetividad de la comunicación visual, utiliza el diseño en su carácter más básico.

¿Desde qué período está ligado el diseño a tu obra artística?

Decidí estudiar diseño en mi último año de universidad, cuando me formaba como escultor. Eso fue en 1995. Y finalmente realicé este proyecto en Milán (1997). Era un período importante de grandes decisiones en lo relacionado con el diseño sostenible y



Paisaje Reflejado, 2005 / Videoinstalación / Persianas verticales, proyección

la globalización. Para mí es una disciplina instrumental, una forma de ver, analizar y programar el mundo construido, y el que sé vamos a construir. En 1998 hice una exhibición titulada *La última lluvia* en la que empleé prácticas proyectuales del diseño para hacer arte.

¿Coméntanos un poco de tu incursión en el video, y de qué modo concibes la video-creación con respecto a otros medios, soportes y lenguajes?

Comencé con *Paisaje Reflejado*. Era una videoinstalación de dos capítulos, una toma fija de un paisaje de palmeras con el horizonte del mar al fondo, y otra toma de una palmera y su reflejo que parecía un ser mitológico volando con el cielo de fondo. Estas imágenes se proyectaron sobre unas cortinas verticales que cubrían una ventana de cristal hacia el exterior, y un ventilador desde una esqui-

na hacía mover las cortinas creando una serpenteante oleada, y dejando entrever levemente la luz. Era una reflexión sobre el medio en la construcción del paisaje y el individuo. En mis últimos dos videos trabajo sobreimponiendo historias reales, de la vida cotidiana, con relatos o acciones programadas sobre la trama real. Me gusta llamarles “documental de ficción”, y me interesa la estructura narrativa que puede lograrse.

¿Cómo crees que se inserta tu obra dentro de las pautas temáticas y discursivas propuestas por esta edición de la Bienal de La Habana?

Para la Bienal presenté tres propuestas que iban desde una línea más dura de discurso hasta esta, donde aparentemente prima lo estético. En realidad es un proyecto que vengo trabajando desde el 2007, un paisaje de muchas palmeras.

Siendo diseñador y artista, me interesó invertir el orden de los elementos que distinguen el espacio propio con respecto al público. Entonces utilizo elementos de la casa para emplazarlos en el espacio urbano. Es decir, llevo la casa a la ciudad.

Y este fue el primer punto de comunicación de mi trabajo con los presupuestos de la Bienal. Los *imaginarios sociales* básicamente se potencian en un espacio como el de la casa: es esta una parte del interior de nuestra vida que se transfiere en cierto sentido al panorama público.

Pero no solamente eso, la obra en sí es una lámpara inserta en una palmera. Es un símbolo de resistencia, de la potencia de la idea, lo perdurable, como una luz prolongada. Esos son los principios que llamaron mi atención y que quise manifestar con esta propuesta.

Después de casi veinte años sin visitar La Habana, ¿cómo la percibes ahora? Coméntanos más de tu primera visita. ¿Qué impresión te llevaste del panorama cultural de entonces?

En ese momento aun era estudiante. Vine a realizar un curso de arte plumario en Casa de las Américas. Lo hice más bien por curiosidad, quería saber qué era Cuba y qué pasaba con Cuba, y eso fue lo que me lanzó a hacerlo. Ya tenía intereses en el diseño, pero trabajaba más con ensamblajes escultóricos de artefactos reciclados, luz, detergentes líquidos y elementos orgánicos como vegetales, agua, fuego, hielo seco, etc. Creaba personajes, máquinas y construía ciudades fantasiosas.

Había entonces muchos apagones, escaseces. No tuve mucho contacto con la es-

cena artística de ese momento. Recuerdo haber conversado brevemente con el cineasta Enrique Pineda y con el artista Ernesto Pujols. La gente aparentemente estaba tranquila, conversaba al tiempo isleño, en reposo del calor y comentando del día a día. Era posible evidenciar ya un crecimiento en la industria turística de la capital. Pero hace veinte años era más accesible en términos económicos, ahora mismo es un poco más costoso.

Obviamente La Habana ha crecido muchísimo desde aquel momento. Yo creo que a pesar de todo es muy hospitalaria. De las cosas que siempre me han dicho por ahí, lo más cierto es que hay que adaptarse, y eso me parece genial, es una enseñanza que se le debe transmitir a todo el mundo. Y hay que hacer con lo que hay, y hacer lo mejor posible. ■■■■

Restlessness, 2006 / Banco de tronco de palma





[Fotos cortesía de la artista]

SAN AGUSTÍN TAMBIÉN ESTÁ EN CARACAS

ZULEIVA VIVAS

ARTE Y ECOLOGÍA

Mural *Un Bosque de Ceibas* / Techos del Colegio Don Pedro de Fe y Alegría, La Ceiba

LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS AMPLÍAN sus límites hasta alcanzar espacios más allá de los conocidos y reconocidos como propios de las artes visuales. Sus repertorios comprenden otras categorías como la vivencia y el compartir, como condiciones necesarias para el deseado desarrollo de la obra. Sobrepasadas las condiciones básicas entendidas como espíritu y materia, encontramos ahora que se asume una toma de conciencia en lo social, la necesidad de incorporar (se) al “otro” forma parte de la fórmula arte=vida, y es así como van tomando espacios donde cosechar experiencias que incrementan el infinito campo de sus actuaciones.

Asistimos a momentos del arte donde se ha agotado aquel protagonismo que antes recaía sobre la “obra en proceso”, donde la idea pareciera importar muy poco al artista, ya que este se afana en sumar nuevas situaciones tales como la intervención en comunidades, motivadas por el autor a integrarse. La obra de arte pierde aquí su finitud, aparece conformando constelaciones, trazando líneas para construir una madeja de hilos virtuales sumados a un sinfín de resultados que se integran a la multiplicidad de redes para la construcción de universos. Son artistas destinados a editar historias colectivas, especie

de misioneros del arte para los nuevos tiempos que asumen la vida del otro como un componente importante de la propia, y en consecuencia de su arte. Es así como han ido evolucionando las nomenclaturas, desplazando el concepto de las *bellas artes* a las *artes plásticas*, de estas a las *artes visuales* y ahora a las *prácticas artísticas contemporáneas*. Se trata de espacios de experiencia, de convivencia, que se insertan en la realidad tomando territorios de lo social, y allí siembran y cultivan un nuevo aliento significativo para hacer lugar a las artes. Lo que anteriormente se limitaba a ser un objeto –y el tiempo que tomaba hacerlo– ya no cuenta para estos autores cuyo enfoque persigue el anonimato para dejar que se desarrolle y crezca una obra colectiva.

Natalya Crichley forma parte de esta cruzada, ha recorrido Venezuela a partir de un registro al aire libre que le ha permitido constituir un inventario personal de reconstrucción de paisajes urbanos. Son archivos de dibujos y pinturas de grandes formatos producidas directamente del entorno, excusa perfecta para desarrollar múltiples asociaciones creativas comunitarias. Desde sus primeros pasos por Venezuela proveniente de su país natal (Inglaterra), se instala en una ciudad en plena gestación

(Puerto Ordaz, Estado Bolívar). Natalya fue, en este lugar, testigo atónito y cronista visual del nacimiento de industrias; permaneció allí varios años y experimentó junto a los pobladores el significado y las consecuencias del apresurado tránsito de sus habitantes de una condición rural a una urbana. De estas primeras impresiones nos dice: "el juego entre mito y realidad es bastante libre, un constante dar y tomar entre diferentes situaciones, creando conexiones y relaciones sorprendidas". En esta ciudad sembró las bases de su investigación sobre convivencia y paisaje.

Posteriormente se traslada a la capital y la asume como centro de observación, lo cual le permite tomar parte del desarrollo político-social de finales de siglo que vive el país. Estudia atentamente el espacio complejo y cargado de significaciones, arma un mapa personal de abordaje, y piensa: "San Agustín¹ con su Metrocable no es un paisaje, no lo tengo tan cerca y tampoco tiene el encanto obvio de la arquitectura modernista de los Palos Grandes, pero ha sido un contraste fascinante a ese pedacito de ciudad amable donde

¹ Barrio ubicado en las colinas que circundan el céntrico Municipio Libertador de Caracas

vivo y trabajo. La ciudad informal y extrañamente invisible (tratamos de no verlo) que creció junto con la locura expansionista del boom petrolero, sigue siendo algo rechazada y angustiante para mucha gente. No sin razón, la violencia se padece allí de una manera inconcebible en las residencias de clase media. Desde San Agustín, una colina en el centro del valle de Caracas, con increíbles vistas de Petare hasta los Teques, del Ávila y el Cementerio, se tiene una imagen donde se aprecian las verdaderas proporciones de la ciudad 'informal' que rodea y abriga la 'formal'. Es como ver la urbe volteada al revés de lo que nos hemos acostumbrado a percibir desde las avenidas abajo; la extensión de los barrios se observa mucho más, aunque quizás la más certera sería desde el aire viendo las convulsiones de cerros de Petare, Catia y Antimano."

Nuestra artista se vincula a la vida cotidiana del barrio para fomentar reuniones y mesas de trabajo. Hay líderes comunitarias que le tienden la mano y le facilitan la tarea de levantamiento de información sobre los hábitos de los pobladores, generando confianza para lograr mayor comunicación en el quehacer colectivo. De estos intercambios surge el proyecto de recuperación de

RECUPERACIÓN DE ESPACIOS PÚBLICOS

Taller de Construcción con escombros / Grupo de Apoyo Comunitario San Agustín con la Arq. Sumita Sinha y Misión Barrio Tricolor

un espacio para el desarrollo cultural: *La Ceiba*. Se trata de un inmenso árbol en medio de un terreno donde se espera la construcción de viviendas. Han pasado varios años y las gestiones no avanzan, el acuerdo es fomentar actividades recreativas y culturales a la sombra del árbol que da nombre y cobijo a la iniciativa colectiva. Surgen talleres de animación, literatura y reciclaje, ecología, orientación familiar. Cada integrante aporta su conocimiento y propone alternativas para el mejoramiento del barrio. Natalya comanda el grupo de los niños y jóvenes que desarrollan el mural gigante sobre los techos del colegio. Los pasajeros del Metrocable observan desde el aire los avances día tras día. Además del aprendizaje que depara el trabajo en equipo, el estímulo y la motivación a pensar y hacer en colectivo llevan lecciones de fotografía y video. Son ahora "cazadores y recolectores" de imágenes del colectivo cultural La Ceiba. San Agustín es actualmente un semillero de ideas y Natalya Critchley les acompañará hasta ver crecerlas tan altas y frondosas como la Ceiba.

Esta experiencia y sus resultados fueron motivo para proponer a Natalya Critchley que preparara una propuesta para presentar a los curadores del Centro Wifredo Lam en ocasión de la Oncena Bienal de La Habana. El tema elegido: *Prácticas Artísticas e Imaginarios Sociales*, motivó a la artista a proponer talleres de animación y video con niños y adolescentes cubanos. La orientación de estas actividades giraba en torno a compartir información audiovisual con los participantes sobre la experiencia en el barrio San Agustín en Caracas, sobre los logros en talleres similares. Además, Natalya desarrolló un programa de formación básica en producción de cortos animados, que tenía como objetivo motivar a los pequeños a realizar un documental que posteriormente entregaría en La Ceiba al grupo caraqueño.

El propósito se cumplió, los imaginarios sociales se multiplican y crean nuevas constelaciones... ██████████



JORGE FERNÁNDEZ

en la herejía de lo clásico

andrés serrano



Foto: Alvite

COMO ACABADO DE LLEGAR DE UN CONCIERTO DE JIMI Hendrix vi aparecer a Andrés Serrano por la Terminal Dos del Aeropuerto Internacional José Martí de La Habana. Su figura no deja de ser una apropiación tardomoderna del movimiento contracultural en que creció su generación. En su rostro lleva la mezcla de razas que fueron modelando el paisaje etnográfico de este país. Por eso lo sentí cercano: su fonética es como la nuestra, aunque le falte la riqueza y diversidad de palabras del castellano y quede detrás de su musicalidad el acento anglo norteamericano, algo totalmente entendible en un hombre nacido y formado en Nueva York. Su madre, originaria de Cayo Hueso, vivió los primeros años de su infancia y juventud en Cuba hasta regresar en 1947 a los Estados Unidos. El padre, de origen hondureño, tuvo ascendencia china. De ahí la constitución poliétnica heredada por él.

Andrés Serrano fue invitado a participar en la Oncena Bienal de La Habana. Exhibió en la Fototeca de Cuba diez imágenes que intentaban un pequeño recorrido por buena parte de su obra. A este artista, que estudió en la Escuela del Museo de Bellas Artes de Brooklyn, no le gusta que lo consideren fotógrafo porque, de hecho, su aprendizaje académico estuvo más cercano a la pintura. Identificarse con una determinada técnica o expresión no es algo que le agrade: para él el arte solo existe en su expresión conceptual. Reconoce la influencia en su carrera de Marcel Duchamp, Luis Buñuel y Federico Fellini. De Duchamp toma la libertad para entender el objeto y convertir en una estrategia de trabajo lo inverosímil. De Buñuel y Fellini aprendió a mostrar el reverso y el anverso de la vida, y a explorar sin restricciones las obsesiones de la mente humana.

La voz de Andrés Serrano comienza a tomar fuerza a mediados de los ochenta. Desde aquella época no ha dejado su cámara *Mamiya* de fabricación japonesa, y sigue siendo un enamorado de la impresión tradicional. Su relación con la obra es cerebral e intuitiva. Nunca logra conocer al detalle las expresiones de las personas que retrata porque está inmerso en los ajustes que hace de la composición. Su estudio fotográfico no es sofisticado, puede estar en interiores o transportarse al ritmo de la incertidumbre de cualquier calle. No solo ha experimentado con los materiales habituales del revelado en el laboratorio, sino también con sus fluidos corporales. Le interesa hacer cortes tangenciales a la vida y mostrar sinceridad; dejar que todo fluya a través del lente y fuera de él. No se cansa de decir que sus piezas son lo que se ve, sin alevosía, ni premeditación.

Joseph Beuys consideraba las acciones de Fluxus como una manera fácil de escandalizar al burgués, por eso su estrategia era buscar un nivel más antropológico para el arte, al estudiar la posibilidad fenomenológica del material como evocador de metáforas. La obra de Andrés Serrano, aunque juega con las formas de la apariencia y la simplicidad, no deja de crear escenarios encontrados y superposiciones lingüísticas entre las pretensiones lectivas del artista y las recepciones. Lo controversial no constituye un punto de partida, es restituido desde su forma de aprehender el mundo y las fisuras evidentes entre el ser y el deber ser. Andrés sabe que los procesos de la visión no son precisamente los de la realidad ni constituyen modo de asumir el entendimiento.

En *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche comentó los contrapuntos de la cultura moderna entre el mundo de lo dionisiaco y de lo apolíneo, un conflicto que no ha dejado de acompañar el decursar del arte en los últimos tiempos. Serrano ha seguido esos parámetros: el discurso binario no se queda como simple enunciación, lo marca la violencia y las sutilezas de la diferencia. Este creador conserva el espíritu barroco. Sus piezas son pensadas “en grande”, aspiran a convertirse en gigantescos ensayos de lo que muestran. Su motivación es proponerse lo de-

finitivo: ese es el espíritu de series como *Nomads*, *The Klan*, *Immersion* y muchas otras en las que convergen lo sacro y lo pagano. Trabajos tempranos como *The Scream* (1986), *Crucifix* (1983), *Cow's Head* (1984), *Heaven and Hell* (1984), *Dread* (1987) o *Locked Brains* (1985), son un referente de todo lo que vendría después. Serrano altera las reglas litúrgicas de la fe cristiana para entrar en una vivencia más carnal del sacrificio. El placer y el dolor se nos muestran como complementos del deseo. El mito es despojado del artificio para hacerlo coexistir en un ambiente de gran sordidez neoexpresionista. Detrás de algunas de estas escenas encontramos la luz de Caravaggio, el ambiente agraciado de Dürero, el misterio de Goya o el sentido apocalíptico del Bosco o Brueghel. Muchas obras creadas después, como *Las Pasiones*, de Bill Viola, le deben a estas piezas premonitorias.

La sangre vista a través de *Cabeza de vaca* o el perro ahorcado en *The Scream*, de principios de los ochenta, son sin dudas antecedentes de las piezas que luego integraron *The Morgue* (las más conocidas de la serie fueron realizadas en 1992). *Broken Bottle Murder* (1992) es una cabeza humana degollada. Su paisaje es aterrador y la imagen logra aprehenderse como un todo dentro de un gran *close up*. Se siente la cadencia del movimiento en una suspensión que entra y sale del cuadro con total libertad. Este trabajo, aunque realizado sobre soporte fotográfico, desborda cualquier encasillamiento de tipo formal. No es documental, ni tampoco ficción. Serrano relativiza la manera de entender los géneros y hace un análisis brutal de nuestro ideal clásico de la belleza.

America (Thomas Buda, Hazmat Chemical Biological Weapons Response Team), 2002



Cuando observamos *Saturno devorando a su hijo*, de Goya, pocas personas cuestionan la agresividad de la escena. Sin embargo, la fotografía tiene quizás ese *punctum* que veía Roland Barthes, de un tiempo que es y ya no será, porque conserva la mejor evidencia de la realidad por encima de cualquier perspectiva que facilite la mentira. Quizás la esencia de estos trabajos esté en rebelarse contra las restricciones que por lo general se le imponen al medio, al pretender que sea el reflejo de un orden moral engañoso. Cada día más el llamado cine de entrenamiento, y la forma en que se manejan los imaginarios dentro de los videojuegos, apelan a los estímulos más despiadados de la violencia.

Dentro de las piezas pertenecientes a *The Morgue* encontramos *Pneumonia Death*, *Death Unknown* o *Child Abuse*, que conminan a pensar en las verdaderas escisiones entre la vida y la muerte. La energía de esos personajes hace que los sintamos vivos. Andrés muestra la fragilidad de la vida y nos arroja a una historia que puede ser investida del azar y del accidente. Causa y efecto se disuelven en una misma categoría: no es gratuita la ilación que se establece entre todas las etapas de trabajo de este creador.

La Historia del Arte, tan ligada a la Historia de las Religiones, ha estado marcada por el miedo que provoca la muerte. Sobre esa base se ha fijado el ideal de trascendencia del pensamiento occidental. Desmontar culturalmente actitudes como estas es cuestionar también la propia genealogía de un tipo de epistemología ya establecida en los anales de la civilización. Serrano nos conduce a las esencias del Budismo Zen, en tanto establece que nada es permanente.

Otro de los capítulos vitales en la trayectoria de Andrés, la serie *Immersiones*, incluye una de las obras que lo hizo trascender: *Piss Christ* (1987), pieza censurada por el conocido senador republicano Jesse Helms. Aunque la realización conceptual de esta foto es excepcional, los ataques políticos de las posiciones ultraconservadoras en los Estados Unidos le abrieron un camino seguro hacia el éxito: los precios se dispararon y los coleccionistas sintieron que era el momento para comprar a un ar-

tista que inquietaba a ciertos sectores del poder. Sin embargo la pieza, como toda su obra, no pretendía atacar al Vaticano, ni a las esencias de la religión católica.

En una conversación reciente que sostuvimos, le comentaba a Andrés que había leído que el Vaticano se quería presentar con un Pabellón en la Bienal de Venecia. No vaciló en decirme que estaba dispuesto a convencer a los responsables de esta acción de que él podía ser uno de los artistas de la supuesta nómina.

En *Piss Christ* Serrano vuelve a utilizar la crucifixión como tema central, solo que dentro de la química tradicional del revelado incluyó el orine. Su principal motivación era experimentar. Para este creador no existen las restricciones; el arte solo cobra sentido si está la voluntad de replanteárselo todo. En 1912 Picasso “destruye” por primera vez la superficie pictórica: la materialidad dejó de valerle por la pintura misma al introducir una soga alrededor de una imagen ovalada que al centro tenía un recorte del papel con la imagen de una rejilla de silla. Se inauguraba así el *collage*. Poco tiempo después, en 1913, Duchamp mostraba al mundo su primer *ready made* con la rueda de una bicicleta.

Andrés es deudor de ese espíritu renovador, por eso introduce nuevos métodos de trabajo que le dan una carga conceptual a su obra. La transformación no se queda en el uso del lente para captar psicologías o ambientes, o en la manera en que se manipula la emulsión o la ampliadora. Esta vez el material de revelado lleva el registro biológico del artista. Las obras que aparecen en *Immersiones* pertenecen a la mitología cristiana y pagana; cada una de ellas queda en la penumbra del color o en los efectos de claroscuro provocados por los contrastes de blanco y negro con las huellas evidentes de la acidez del orine, impregnado como índice en las paredes del material fotográfico. De esta etapa es *White Pope* y su *Red Pope*, referente iconoclasta de lo que haría Maurizio Cattelan en 1999 con su célebre y polémica *La Nona Ora*.

Immersiones es el indiscutible punto de partida de un trabajo posterior titulado

Body Fluids, en que recurre nuevamente a la obra de Marcel Duchamp y a su definición del erotismo como la base de cualquier tipo de comprensión sobre la sensibilidad humana. Es conocida la turbulencia de las relaciones entre el maestro fundador del dadaísmo con la poeta y escultora brasileña María Martins, a quien regalara en 1946 el ejemplar de lujo XII de la Caja Valija como testimonio de esa sexualidad pasional. La obra original que atesoraba este conjunto era la rareza de un dibujo que tenía forma de ameba. Durante años nadie pudo entender el significado. Finalmente, fue mostrado en un laboratorio químico de una oficina del FBI en los Ángeles donde se descubre que la pintura satinada y rojiza estaba mezclada con semen.

Body Fluids es un proyecto especial dentro del decursar creativo de Andrés Serrano. Quizás la obra más performática que había realizado hasta ese momento. Las lecturas del cuerpo pasan de lo social a lo individual, hasta llegar a la sugerencia y síntesis de cualquier referencia somática en una mezcla de minimalismo y estridencia visual. La leche, la sangre en todas sus formas y el semen, comienzan a ser los materiales de la paleta de un artista que se solapa en la fotografía como una suerte de “transmedio” o “metamedio” para revelarse en un conceptualista que apuesta por el hedonismo de la pintura clásica. Los temas más pueriles o el discurso más escatológico resultan conversos. Hay una restitución de la belleza en la delicadeza de las formas, desde una abstracción que logra despojarse de cualquier anécdota para llevarnos a la sensibilidad pura. La aparente ambigüedad de estas obras no logra desligarse del viso social que acompaña al artista, percepción que tenemos al observar *Semen and Blood III* (1990) o *Blood* (1987). En muchos de estos trabajos Andrés incorpora el elemento lúdico: *Untitled (Ejaculate in Trajectory XIV)*, 1989) es el intento de captar fotográficamente el recorrido externo de una eyaculación. Según ha referido el propio artista, le fue difícil sincronizar el automático de la cámara con la concentración en el acto de masturbarse; al programar la máquina por un minuto solo lograba congelar el cuadro a los 19 ó 20 segundos. Estas piezas son sin dudas



The Interpretation of Dreams (Black Santa), 2001

más cercanas a intenciones performáticas que a una búsqueda formal en los resultados impresos. Aunque no dejan de traslucir la limpieza del acabado, las entendemos más como documentación de una acción omitida que como la presentación de algo visualmente agradable que obvia en su primera aproximación el acto mismo que las hizo nacer.

La muerte, la sangre y los fluidos –como anotaba con anterioridad– acompañan a un creador que vive en el instante de un obseso que no quiere que se le escape nada. Los sucesos del 11 de septiembre le hicieron meditar. La historia no terminaba, nuevamente comenzaba. De ahí la serie *America*, y otra obra que aparece como parte del 9-11-01 y que se titula *Blood on the Flag* (2001). Así veía el artista el desplome de las torres. Los torrentes de los fluidos sanguíneos

abandonaban su estructuración abstracta para deslizarse a través de la bandera americana. De forma sucinta se refleja en la génesis de una tragedia. Esta pieza lleva implícita también un guiño a Duchamp, quien en 1943, por encargo de la revista *Vogue*, realiza una portada que supuestamente debía ser homenaje al primer presidente de los Estados Unidos en el aniversario de su nacimiento; y donde el perfil de Washington girado 90° simbolizaba el mapa de Norteamérica. El conjunto fue hecho con gasa teñida de rojo. La obra generó polémica entre los editores del magazín porque el material empleado aludía a toallas higiénicas, creándose una analogía entre las vendas ensangrentadas y la bandera, algo difícil de explicar en un contexto de exacerbación patriótica como consecuencia de lo que estaba sucediendo durante la Segunda Guerra Mundial.

De mediados de los noventa son las fotos que integran el conjunto *A History of Sex*. Andrés Serrano ha dicho en reiteradas ocasiones que no le interesaba hacer *la* historia de la sexualidad, sino que se proponía mostrar *una* historia de la sexualidad. Esta serie, que comenzó como proyecto personal, recibió después el patrocinio de un museo holandés. No es casual que el poder y el sexo hayan sido elementos concomitantes de sus indagaciones. Al igual que Michel Foucault, le motiva escudriñar en las paradojas del control y los resortes que mueven la estandarización de la verdad a nivel de cualquier imaginario.

En estas imágenes el artista cuestiona la hipocresía con que se ven estos temas en Estados Unidos, y recuerda el escándalo que provocó hace unos años la exhibición “al descuido”, en un concierto, de los senos de Janet Jackson. Contrastaba así la simulación a nivel social con el apogeo de la industria del sexo a través de Internet. Nuevamente el artista pone sobre la mesa los prejuicios de la castración y el ascetismo que se le reclama al arte, y que no son coherentes con la realidad. Andrés presenta y representa escenas de una virulenta morbosidad que han pasado por su cabeza, porque está convencido que también están en la cabeza de muchos otros. Esta convicción lo hace poner en duda la frágil frontera entre las diferencias del arte y el porno. Luego, de forma jocosa, dice que la distinción puede radicar en que el arte lleva una producción un poco más cara. En *Helene* (1996), *Master of Pain*, *Leo's Fantasy* (1996) o *Antonio and Urike* (1996) altera los significados por el modo de presentar el orden de las cosas. Subvierte la naturalidad clásica de una *sex shop* de cualquier capital del mundo por el museo o la galería. Desde allí nos enseña lo irrepresentable con la suspicacia del “hombre maldito”, que pretende hacernos cómplice de lo aparentemente falso y de lo prohibido.

El ojo expectante de Andrés Serrano no se cansa de encontrar. Su objetivo no es buscar la denuncia política directa, ni revelar una respuesta panfletaria. Prefiere observar, y le gusta que nos aproximemos a muchas de sus propuestas con



America (Boy Scout John Schneider, Troop 422), 2002

cierto aire de extrañamiento. Así sucedió con la serie *The Klan*. Este grupo fundamentalista, Ku Klux Klan, no había sido hasta ese momento un punto de referencia para el arte. Sin embargo, detrás de esta visualización distanciada se traslucen las contradicciones al interior de los Estados Unidos. Frente a la tolerancia hacia los *ghettos* raciales de Nueva York

o San Francisco, se encuentra la política segregacionista de estados como Georgia y Arizona. No es fortuita tampoco la elección de trabajar con el Klan. Andrés es de familia latina, mestizo, y ha sentido los efectos de la discriminación racial. De cualquier modo, no niega su interés de indagar en los intersticios de quienes se esconden detrás de las ca-

puchas. Una de las piezas que más me atrajo de este ensayo fue *Klanswoman (Grand Kaliff II)*, 1990, en que el lente de la cámara crea un contrapunto con el ojo femenino cercado por la inmensidad del blanco que limita con el fondo negro. Interrogación, ternura, feminidad se cierran en un símbolo marcado por los esencialismos.

Resulta curioso que en el año 1990 coinciden *The Klan* y *Nomads*. Son como las caras de una misma moneda. A través de dos sucesos yuxtapuestos que la sociedad “no quiere ver”, Serrano genera una microtopía. Tiene la certeza de que no está en sus manos cambiarle la vida a gente que “no tiene nada”, a los “perdedores”, pero sabe que desde el arte puede ayudar a “ennobleclos”, y revierte la lógica de la representación y su matriz épica. Es consciente de la bipolaridad que genera la producción, la circulación y el consumo de la obra de arte. Personas de un alto estatus económico comienzan a coleccionar fotos de gente que le son ajenas, y que expresan una situación silenciada. Los títulos de cada una de las fotos son los nombres reales de esos personajes que empiezan a desestabilizar los retablos familiares de los que decidieron comprar una de estas impresiones. Son muchas las anécdotas que tiene Andrés con respecto a esas piezas: en una ocasión le escuché decir que le dio gran placer colocar los retratos de los *homeless* en el Castillo de Rivoli, Italia, porque parecían reyes, lo cual constata que para este creador el emplazamiento de sus piezas es parte de la ganancia por lo que hace. El receptor participa de un acontecimiento en que la mirada se invierte, para llegar a aquellas zonas de la existencia que no pueden pasar inadvertidas. La labor de Andrés y la actitud en su trabajo con los nómadas nos retrotrae a la experiencia vivida por Edward Curtis y sus fotografías de los indios norteamericanos de principios del siglo xx.

Para Serrano, como para muchos, los sucesos del 11 de septiembre, la caída de las Torres Gemelas, marcaron un antes y un después en la historia de Estados Unidos. Cuando parecía que con el desplome del muro de Berlín se sepultaban los conflictos geopolíticos, resurge la necesidad de redefinir un enemigo y su “otro”. Esto hizo pensar al artista que se creaba una nueva América, cargada de símbolos y con la necesidad de establecer los nuevos héroes de sus relatos épicos. Apostó, entonces, por un proyecto que respondía a una necesidad personal, más que a una estrategia diseñada para impactar a museos y coleccionistas. Como antecedente estuvo el hecho de que en el lugar donde nació solo ha podido organizar una ex-

hibición personal, y de que ha obtenido sus mayores lauros en países europeos. El artista necesitaba reencontrarse con su país, no a través de una patria abstracta, sino por medio de la pluralidad social de la gente que ha formado la génesis de esa nación, con sus diferencias y confluencias.

Al igual que Velázquez, Caravaggio, Rubens, Goya, El Greco o Poussin, vuelve a la técnica del retrato para traducir la realidad. Sus personajes hablan por sí mismos, no se quedan ni en las aparentes sonrisas de algunos, ni en el mutismo de la mirada de otros. El bombero, el carnicero, el judío, el musulmán, los representantes del Klan y los *homeless*, el funcionario del FBI, los niños, el payaso, la aeromoza, el cocinero de origen chino, la monja o el neonazi, junto a figuras del arte tan reconocidas como Robert Altman, Yoko Ono y Arthur Miller, nos hacen ver un país empeñado en conquistar, y que sigue siendo el más “conquistado” y diverso en su génesis inicial y en configuración actual. Al observar toda la galería de rostros sentimos la vigencia de algunas de las reflexiones de Jean Baudrillard en *La ilusión del fin*, en las que el filósofo francés indicaba que el salto histórico había sido sustituido por un tejido infinito de ideologías y partidos que coexistían como una suerte de arqueología heredada en el decursar del proyecto moderno. Los retratos de *America* destacan por la brillantez de los colores cálidos, a partir de la manipulación que hace de los fondos para apuntalar el espléndido tratamiento de la psicología de los personajes.

A lo largo de su carrera Serrano ha producido otras series que no he mencionado: *La Interpretación de los Sueños*, *Objetos de Deseo*, *The Church*, *Estambul* y *Budapest*. Imposible analizar todas en la brevedad de este texto. Su propuesta más reciente, *La Mierda*, regresa a la abstracción de base naturalista. Cuando conversamos sobre esto, Andrés me confesó que para él era lo más difícil de hacer, hasta que asumió el desafío. Quizás fue lo que le faltó en los *Body Fluids*. En la serie presenta la autonomía de los desechos que crean otras figuraciones provocadas por el azar, unido a nuestra

ilusión óptica. Animales, personas, todos confluimos en las constelaciones imaginadas de nuestros residuos para recurrir de nuevo el clasicismo formal al que nos tiene habituados.

La participación de Andrés Serrano en la Oncena Bienal de La Habana viene acompañada de un proyecto de libro fotográfico para la Editorial Taschen sobre imágenes de Cuba. La forma de afrontar este trabajo constituye un resumen de los métodos utilizados en piezas anteriores, con todos los contrastes de un hombre que nació en Nueva York, pero que lleva la sangre cubana de su madre. Retrato, arquitectura, *landscape*. No hay una única vía para captar la energía de un contexto. La Habana se le hizo pequeña, y hoy se nutre de la Isla entera. Le he escuchado decir a muchos artistas que resulta difícil dominar la sobresaturación de la luz de Cuba: por eso este creador se resiste a la opacidad y deja la iluminación en un pequeño cono.

En una crítica reciente del redactor de una revista sobre la serie *America*, este decía que Andrés Serrano había asumido a los Estados Unidos como su país adoptivo. El artista se enfrentó a este comentario al señalar que era una afirmación errática, porque él había nacido en Nueva York. De esta forma ridiculizaba al crítico y colocaba al descubierto una aseveración sesgada por prejuicios raciales. Sin embargo, el hecho de sentir la pertenencia a los Estados Unidos no lo hace renunciar a la energía que le viene de la raigambre cubana y hondureña, que lo ayudaron también a entender su identidad. ■■■■■

ERNESTO RANCAÑO



De la serie *Abrazos prohibidos, Pasado imperfecto*, 2009 / Técnica mixta sobre lienzo / 65 x 124 cm

TALLER LA MANO CIEGA

+537 862 6521

ranmc@cubarte.cult.cu

www.lamanociega.com



Atlante, 2010
Técnica mixta / 125 x 170 cm



Dualité, 2012
Metal soldado / 150 x 300 x 150 cm



Limite invisible, 2010
Instalación / Madera / Dimensiones variables

ANDRÉS MONTALVÁN CUÉLLAR

23 rue Alexis Lepere CP93100. Montreuil. Francia
tel: 33(1)48572734
www.montalvanartcuellar.fr
montalvan.andres@gmail.com

ROBERTO SEGRE

brasil

arquitectura hacia el siglo XXI¹

[Fotos cortesía del autor]

EL FANTASMA DE LOS MAESTROS

Al llegar casi al final de la primera década del siglo, el balance político, social, económico y cultural del Brasil resulta positivo, a pesar de las múltiples contradicciones existentes. Desde su elección en 2003, el presidente Lula dominó el panorama político con las fervorosas banderas del socialismo izadas por el Partido de los Trabajadores (PT), logrando una equilibrada estabilidad del país –en parte capeando la crisis económica mundial– no alcanzada por sus correligionarios, Evo Morales en Bolivia, Hugo Chávez en Venezuela o Rafael Correa en Ecuador. Quizás el precio haya sido alto, al establecer componendas con la reacción conservadora o engullir la corrupción de militantes de su propio partido. La esencia contradictoria, compleja y laberíntica de la historia del Brasil dificulta su comprensión y la asimilación de los violentos contrastes actuales, factores que atraen el interés mundial, como recientemente afirmó Fernández Galiano en la entrevista publicada en una revista local. Resultan antitéticos el enriquecimiento cada vez mayor de los magnates financieros y bancarios, de los actores de la agroindustria de la soja y de los políticos venales; con los proyectos de salud y educación popular, las mejoras infraestructurales de las *favelas*, y la distribución de la bolsa-familia, ayuda económica básica para 11 millones de pobres, y así paliar con el programa *fome zero* la tradicional hambruna de la población nordestina.

¹ Versión ampliada y corregida del texto publicado en *AV Monografías 138* (2009), Madrid, con el título: *Brasil, las ideas en el laberinto*.



GUSTAVO PENNA
Residencia en Belo Horizonte, 2008

Siendo el Brasil un pueblo “joven” –parafraseando a Darcy Ribeiro–, las referencias a la herencia política y cultural están más orientadas hacia la veneración de las figuras míticas recientes que aquellas del pasado histórico. De allí las frecuentes citas a Getulio Vargas –gestor del Brasil moderno– y a su sucesor Juscelino Kubitschek, alma de Brasilia, la nueva capital. A pesar de estar inmersos de lleno en la postmodernidad del nuevo siglo, los patrones culturales de la modernidad siguen vigentes. A las puertas del cincuentenario de Brasilia se renueva el debate sobre su trascendencia estética y política. No es casual que el Seminario Nacional del DOCOMOMO (2009) en Río de Janeiro esté dedicado al Congreso Extraordinario de Críticos de Arte, patrocinado por Kubitschek en 1959 para mostrar Brasilia al mundo, en el que participaron reconocidos historiadores del arte, críticos, arquitectos y urbanistas: entre ellos, Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan, Richard Neutra, Sigfried Giedion, André Bloc, Gillo Dorfles, entre otros. Y el hecho más sorprendente es que el mayor protagonista de este proceso histórico continúa vivo: Oscar Niemeyer, quien comenzó a colaborar con Getulio Vargas en 1936 en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud, está llegando a los 105 años de edad, en una persistente actividad creadora.

La admiración de su simbolismo heroico –al igual que otros astros vivientes, el cantor Roberto Carlos y el escritor Paulo



y espaciales del arquitecto paulista corresponden a la estricta continuidad de los principios estéticos del Movimiento Moderno –tan caros a los críticos españoles relacionados con el Brasil, Helio Piñón y Josep Maria Montaner–, basados en la regularidad geométrica de la forma y el ascetismo de los materiales. En realidad, más que Brasilia, elogiada por Max Bense en los años sesenta, es Paulo el representante de la “inteligencia cartesiana brasileña”: el garaje en Recife (2007); la Escuela Museo del Conocimiento en Santo André (2007) y los departamentos de interés social en Madrid (2007), constituyen una prueba de ello. Y la originalidad y calidad plástica y constructiva de sus obras se debe en gran parte al hecho de elaborar los proyectos con los estudios de jóvenes talentosos, entre los que podemos citar a Ángelo Bucci, Fernando Mello Franco, Milton Braga, Marta Moreira, Eduardo Colonelli, José Armênio de Brito Cruz y Martín Corullón.

La hegemonía de ambos maestros, acompañados por otros miembros de la vieja guardia –Ruy Ohtake y João Filgueiras Lima–, no cubre la demanda de edificios icónicos que solicitan los políticos locales. Si por una parte los jóvenes encuentran serias dificultades para lograr encargos públicos, debido a las limitaciones impuestas por las leyes vigentes –que valorizan más el aspecto económico de la obra que su calidad estética–; y el Estado carece de un liderazgo conceptual –el plan de un millón de casas propuesto por Lula se basa en el modelo casi infantil de la vivienda aislada con techo a dos aguas–, se

YURI VITAL
Box Houses, Viviendas populares en San Pablo, 2007

Coelho– produjo un frenesí de encargos locales por parte de gobernadores y alcaldes de todo el país, lo que motivó un conjunto de obras recientes en las que se repiten las tipologías formales de los años cincuenta y sesenta, sin la elegancia y la finura del trazo en su momento de esplendor proyectual; que por otra parte, difícilmente pueden ser interpretadas y construidas por sus inmediatos colaboradores. La cúpula del Museo de Arte Honestino Guimarães en Brasilia (2007), no es comparable con la sutil Oca de Ibirapuera en San Pablo. Y tampoco constituyen un aporte significativo el conjunto de edificios del Centro Administrativo de Minas Gerais (2009), solicitado por el gobernador del Estado, Aécio Neves. A pesar de las múltiples obras en construcción en diferentes capitales regionales, tuvo que enfrentarse con su primer fracaso público, al ser rechazado por parte de instituciones y de agrupaciones profesionales el proyecto de la Plaza de la Soberanía (2009) –un obelisco inclinado de más de cien metros de altura para conmemorar el cincuentenario de su fundación–, situado en el Eje Monumental de Brasilia, cuya presencia afectaría el carácter incontaminado de su perspectiva.

Si la proliferación nacional de obras de Niemeyer no creó escuela ni seguidores de talento, mayor suerte obtuvo Paulo Mendes da Rocha, convertido en prócer nacional al obtener el Premio Pritzker (2006). En primer lugar, los códigos formales





PAULO MENDES DA ROCHA
Museo del Metal, Belo Horizonte, 2010

recurrió a los miembros del *jet set* internacional. En Porto Alegre fue unánime el apoyo de la comunidad a la realización del museo Iberé Camargo, solicitado a Álvaro Siza (2008). El alcalde de Río de Janeiro, César Maia, quiso inmortalizarse con la Ciudad de la Música de Christian de Portzamparc, obra inconclusa que paralizó su sucesor Eduardo Paes, alegando un excesivo costo. Pero, de inmediato, apoyó el faraónico Museo de la Imagen y el Sonido en Copacabana, en cuyo concurso obtuvo el primer premio Diller Scofidio + Renfro (2009). Y el gobierno del Estado de San Pablo encargó a Herzog & de Meuron el Complejo Cultural Teatro de Danza, situado en el centro de la ciudad.

LA MÍSTICA DEL PAISAJE

Desde su descubrimiento, el territorio brasileño fue siempre asumido como un espacio exótico y sensual, caracterizado por la exuberancia de su vegetación tropical. La tradición académica imperante desde la colonia hasta la república impulsó un paisajismo asumido de los modelos europeos; cuya crisis aconteció con las innovaciones estéticas de la modernidad creadas por el talento de Burle Marx a partir de los años treinta. Surgió así una “escuela” paisajística brasileña que favoreció la presencia del espacio verde en las ciudades, a partir de obras paradigmáticas de Río de Janeiro y San Pablo: el Aterro de Flamengo y el Parque de Ibi-

rapuera. En los años setenta se destacó la ciudad de Curitiba, cuya planificación controlada bajo la égida del alcalde Jaime Lerner estableció un cordón verde alrededor de la trama urbana, en el que se insertaron varias funciones públicas. En los años recientes, mientras en Río de Janeiro los intereses especulativos intentaron apoderarse de fragmentos significativos del sistema paisajístico urbano –el Aterro y la Lagoa Rodrigo de Fleitas–; la ciudad de San Pablo concretó múltiples iniciativas para ampliar el espacio público de la metrópoli.

A escala de barrio, resultó una propuesta original la plaza y museo Víctor Civita (2008), de Adriana Levisky y Julia Dietzsch, cuyos canales de madera permiten la circulación de los peatones a lo largo de las diferentes zonas de la plaza, situada en un área degradada de la ciudad. En la dimensión metropolitana, para reutilizar una extensa superficie de 240000 m², en la que estaba ubicado el gigantesco presidio de Carandiru, fue establecida una estructura deportiva-cultural, el Parque de la Juventud (2003-2005), cuyos edificios estuvieron a cargo del reconocido estudio Aflalo e Gasperini, que empleó un lenguaje modesto y sin estridencias. La paisajista Rosa Grena Kliass, heredera de la escuela de Burle Marx, diseñó el sistema verde, caracterizado por la personalidad otorgada a las diferentes áreas funcionales –el parque deportivo, el parque central y el parque institucional–, estableciendo un diálogo entre la arquitectura y algunas ruinas existentes en simbiosis con la vegetación. Cabe afirmar que su visión del paisaje difiere del carácter pictórico y decorativo que primaba en las propuestas del Maestro, al privilegiar un sistema de composiciones plásticas y volumétricas en las que la naturaleza es concebida como “constructora” de espacios de vida.

También en San Pablo alcanza una dimensión paisajística el diseño de las estaciones del ferrocarril de superficie –Expreso Tiradentes–, realizado por Ruy Ohtake (2007), e identificado por el fuerte cromatismo de sus elementos. Y no podemos obviar la valorización de la naturaleza en el Centro de Arte Contem-

Del 23 al 26 de mayo se celebró en Barcelona la quinta edición de la muy joven feria de arte emergente Swab. Podría pensarse que el saturado programa de ferias, la galopante crisis económica y la cercanía de Madrid frenarían el surgimiento de un evento más de este tipo en España. Sin embargo, Swab ha resistido y se ha consolidado en su formato de feria pequeña, de plataforma para galerías jóvenes internacionales que apuestan por el arte y el coleccionismo emergentes. Fundada en el año 2006 por el arquitecto y coleccionista catalán Joaquín Díez-Cascón, con la intención de presentar propuestas artísticas noveles que no tenían visibilidad en el estrecho cerco de instituciones y museos, la última edición arroja resultados de triunfadora, por lo menos según las estadísticas: de 42 galerías que debutaron en su primera edición, hoy acoge un total de 64 galerías internacionales de 20 países diferentes.

Incentivar el coleccionismo es uno de sus cometidos, de ahí que los precios oscilen en el generoso rango de 60 a 24000 €, este último marcado por una fotografía del artista brasileño Caio Reisewitz, seguido por un dibujo de rotulador sobre papel de la polaca de nacimiento Aleksandra Mir, ambos representados por la galería Joan Prats. Una de las novedades fue la máquina expendedora de obras seriadas, creada especialmente para la Feria: Vending Art Machine. El valor de las obras, que podían ser adquiridas como cualquier otro artículo de máquina expendedora, no superaba los 150 €, y todas las colaboraciones se realizaron con artistas emergentes representados en el evento: Ion Macareno (Galería Nuble), Juan Zamora (art nueve), Joan Saló (Galería N2), Berto Martínez (Pantocrator Gallery), entre otros.

No es menos cierto que el modelo de feria de arte contemporáneo se está reinventando, el atractivo de estas no reside exclusivamente en la exposición del buen arte, sino en el evento en sí mismo, con sus “aderezos” de secciones comisariadas, programa de charlas y conferencias, arte público, *screenings*, etc. Iniciativas como Sunday, organizada en un hangar londinense por las galerías Limoncello (Londres), Croy Nielsen (Berlín) y Tulips and Roses (Berlín); Art-O-Rama de Marsella, donde la actividad comercial se concentra en los primeros días y luego la feria perdura como exposición por más tiempo; o el caso de VIP Art Fair, la incursión de la feria de arte en la web 2.0; constatan que el formato está siendo revisitado.

La cita del arte joven en el Montjuïc no se distancia de la feria clásica a pesar de que estrenó proyectos como el de la plaza Univers, creando un espacio de encuentro e intercambio entre grafiteros, dj's y grupos de música independiente catalanes. Por tercera ocasión se presentó MYFAF (My First Art Fair), sección donde exponen sin coste alguno cuatro galerías seleccionadas por un comité de expertos y que manifiesta el compromiso de los organizadores en apoyar e incentivar la participación de espacios jóvenes. Las elegidas para este año fueron Junge Kunst (Berlín), La Bañera Gallery (Madrid), MUTT (Barcelona) y Zak Gallery (Siena). El “aliño” teórico se articuló a través de la sección debutante Talking Artist, un ciclo de charlas en las que cinco comisarios presentaron en directo o vía *skype* la obra de algunos de los creadores presentes en el evento.

DIRELIA LAZO

Swab, Barcelona

23.05 – 26.06.12

[Fotos: Pedro Juan Abreu]

Vista de la plaza del Univers





SAMUEL SALCEDO
Pillow I, 2012 / 3 Puntos Galería

La sección American Galleries presentó arte latinoamericano de la mano de galerías de Argentina (Artis Arte Contemporáneo, Document Art, Pabellón 4 Arte Contemporáneo), México (Lacoope Gallery, The New Wall Gallery), Colombia (La Nueva Galería, LEM Art Gallery) y Chile (Die Ecke Arte Contemporáneo). Asimismo, la colaboración con la feria SP-Arte propició la participación de galerías de São Paulo y Río de Janeiro.

En seis años la feria ha dado pasos gigantados hacia sus propósitos, no obstante todavía está muy lejos de atraer galerías cuyas propuestas sean verdaderamente renovadoras, y que el *slogan* "feria de arte emergente" cobre sentido más allá de la juventud de los expositores. Otro fenómeno que atenta contra la estabilidad del evento es la ditirámica participación de galerías extranjeras. Si bien a las españolas les toca resistir en su terreno, a las extranjeras les cuesta

persistir luego de hacer las cuentas de vuelta a casa.

¿Qué vimos en Swab? Mucho arte bidimensional, dibujos, grabados, pinturas y fotografías, esculturas puntuales e instalaciones de pequeño formato. Los nuevos medios brillaron por su ausencia, algo comprensible si se tiene en cuenta que muchas de estas galerías participaban en la feria de videoarte Loop, una semana después en la propia Barcelona. Destacaría el *stand* de Raiña Lupa con obras de Jordi Mitjà y Mar Arza; ADN con la presencia del cubano Adrián Melis y su instalación de sueños; MasArt con piezas de Alberto Peral y Sabine Finkenauer; Galería Nuble con las obras de Eduardo Hurtado; Die Ecke Arte Contemporáneo con el diálogo entre Johanna Unzueta, Isidora Correa y Francisca Benítez; y el espacio Halfhouse.

Swab es una feria que responde a las urgencias del panorama artístico actual,

donde se precisan formatos renovadores, descentralizados, que apuesten por la creación y gestión de arte emergentes. Uno de los conflictos que enfrenta su organización es cómo fomentar y atraer un coleccionismo de intereses similares... cómo incentivar, incluso en la propia ciudad catalana, la necesidad de visitar la feria. Son tiempos que no dan para mucho, resistir los vaivenes de la economía actual ya es todo un logro, crecer, como lo ha hecho Swab en tan pocos años es esperanzador. Auguremos una próxima edición mejorada, más estricta en la selección de galerías y proyectos, arriesgada en formatos y perseverante en su apoyo al arte emergente con sus pros y sus contras.

Julio, 2012



FLORENCIA BATTITI

feria sí, pero no solo eso arteBA N° 21.

Feria de Arte de Buenos Aires

Si bien el principal objetivo de arteBA – como el de toda feria de arte– es la venta de obras, sus sucesivas ediciones han logrado sobrepasar los fines meramente comerciales y convertirse en el acontecimiento cultural de la primera mitad del año en Buenos Aires.

Del 18 al 22 de mayo una verdadera multitud transitó por arteBA aunque, por supuesto, el público masivo no es el que mueve la aguja a la hora de las ventas. En este sentido, la Feria en sí comenzó dos meses antes de su inauguración formal, cuando a comienzos de marzo la Fundación arteBA, junto al Departamento de Arte de la Universidad Di Tella, organizó el ciclo *Estrategias de coleccionismo*, una serie de conferencias orientadas al análisis de diversos modelos artísticos, institucionales y geopolíticos presentes en las colecciones de arte. Con la participación de tres de los curadores más influyentes de la escena latinoamericana –Patrik Charpenel (México), Sofía Hernández Chong Cuy (México-USA) y Adriano Pedrosa (Brasil)– el ciclo cerró con la conferencia de la asesora de colecciones Ana Sokoloff

(Colombia-USA), quien se explayó sobre la actual situación del mercado de arte latinoamericano, y brindó valiosa información para los interesados en iniciarse en la práctica del coleccionismo, especialmente en lo que respecta al modo en que un artista u obra logran legitimación dentro del sistema del arte.

Este tipo de acciones, que trascienden los límites específicos de la feria y se dirigen hacia la formación y consolidación del coleccionismo local, demuestran que arteBA ha logrado sostener su compromiso de desarrollar una plataforma que impulse el crecimiento y la proyección internacional del arte argentino y latinoamericano.

¿Qué pudo verse durante la semana de la Feria que amerite ser destacado? Curiosamente, una auspiciosa novedad en términos expositivos fue la mayor altura de los paneles de las galerías participantes. Este detalle no resultó menor, ya que los casi 4 m de altura no solo permitieron la exposición de obras de gran formato sino que mejoraron considerablemente la puesta de las piezas y su iluminación.

Uno de los acontecimientos más esperados, tanto por la crítica especializada como por el público, fue el Premio Petrobrás, que ha ido renovando las controversias en torno a las obras ganadoras, y en su novena edición mantuvo el carácter experimental de los comienzos. En esta ocasión, bajo la dirección de Victoria Noorthoorn, se convocó a artistas argentinos de todas las disciplinas a explorar las posibilidades de la colaboración y la experimentación, generando proyectos a partir del diálogo entre tres o más creadores cuya colaboración fuese inédita. Por su parte, los comités de selección y premiación fueron conformados por destacados artistas e intelectuales provenientes no solo de las artes visuales, sino de la literatura y del teatro. La dinámica multidisciplinaria propuesta por Noorthoorn exigía al Comité de Selección escoger 3 de 150 proyectos por unanimidad absoluta. La obra ganadora –*Splatter morfogenético / Art machine*, de los artistas Lux Lindner, Silvina Aguirre, Laura Bilbao y Roberto Conlazo– no logró, sin embargo, causar el estupor que produjo la pieza ganadora del año anterior: *Auto-retrato sobre mi muerte* de Carlos Herre-

ra, una instalación que consistía en una bolsa de nylon que en su interior contenía los objetos preferidos del artista (un par de zapatos, por ejemplo) junto a dos calamares hediondos en proceso de descomposición. Si bien la radicalidad de la propuesta de Herrera –que obligaba al espectador a lidiar con el concepto de muerte apelando a uno de los sentidos menos utilizados por los artistas visuales– provocó sonados comentarios tanto entre legos como conocedores, el jurado del Premio Petrobrás no claudicó su vocación experimental y este año otorgó el codiciado galardón de 50 000 pesos a una obra que se propuso, según la definieron sus autores, como un “Cabildo abierto al conocimiento diferencial, a la generación de nuevos saberes a través de la interacción persona a persona, del performance, la improvisación y del género *reality-fantasy*”. En efecto, durante el transcurso de la Feria, el proyecto *Splatter morfogenético / Aritmaschine* realizó varios performances en los que un grupo de “expertos” vestidos de blanco enunciaban diferentes tópicos a discutir con el público mediante el lenguaje corporal y la improvisación. Como el título lo indica, la figura de Roberto Arlt –personaje “maldito” de la literatura argentina– resultaba fundamental para el desarrollo de la obra, y su presencia se tradujo en una enorme esfinge del escritor con un tercer ojo que aludía a su interés por las ciencias ocultas.



Premio Petrobrás
Lux Lindner, Silvina Aguirre, Laura Bilbao y Roberto Conlazo / *Splatter morfogenético / Aritmaschine*

La segunda edición del U-TURN Project Rooms, patrocinado por Mercedes Benz, contó nuevamente con la curaduría de Abaseh Mirvali (actualmente al frente de la Bienal de las Américas), y apostó al diálogo entre doce galerías de Argentina, Brasil, España, México, Dinamarca, Suiza, Colombia y Alemania, que expusieron en su gran mayoría a artistas jóvenes, con incipiente proyección internacional. Se destacaron dentro del parejo conjunto dos argentinos: Diego Bianchi con sus esculturas que poetizan el deterioro y Eduardo Basualdo con objetos que exploran los paralelismos entre los fenómenos naturales y los acontecimientos psicológicos –causó suceso

el vaso lleno de agua apoyado precariamente sobre un pedestal blanco que se movía formando pequeñas ondas circulares que remedaban las alteraciones físicas causadas por los terremotos. Basualdo, que vendió prácticamente toda la obra expuesta, participó representado por la galería PSM de Berlín, quien lo contactó el año pasado a través de la propia Mirvali. Estos gestos demuestran la capacidad de arteBA de funcionar como plataforma de despegue para artistas jóvenes a través de los contactos y relaciones que tanto curadores como galeristas y artistas entablan durante los días que se realiza la Feria.

En el marco del programa de estímulo artístico que Patio Bullrich implementa en la feria desde hace cinco años –y que se basa en la financiación de un proyecto especial de un artista argentino–, Nushi Muntaabski presentó *Sueños de vidrio*, una instalación de gran formato que recreó tres vidrieras en las que se sucedían tres situaciones performáticas. Inspirada en la vieja serie de TV *La pícara soñadora*, cada instancia requería la participación del público: la principal consistía en despertar a la propia Muntaabski que yacía vestida de blanco en un profundo sueño, para lo cual cada participante debía introducirse en la “vidriera” y relatarle sus razones para abandonar la vida de sueño y despertar nuevamente a la realidad. La obra, que gozó de mucha popularidad a lo largo de toda la feria, indagaba en el poder que aun hoy pueden tener el amor,



U-TURN Project Rooms
Eduardo Basualdo / Galería PSM, Berlín



PATIO BULLRICH
Nushi Muntaabski / *Sueños de vidrio*

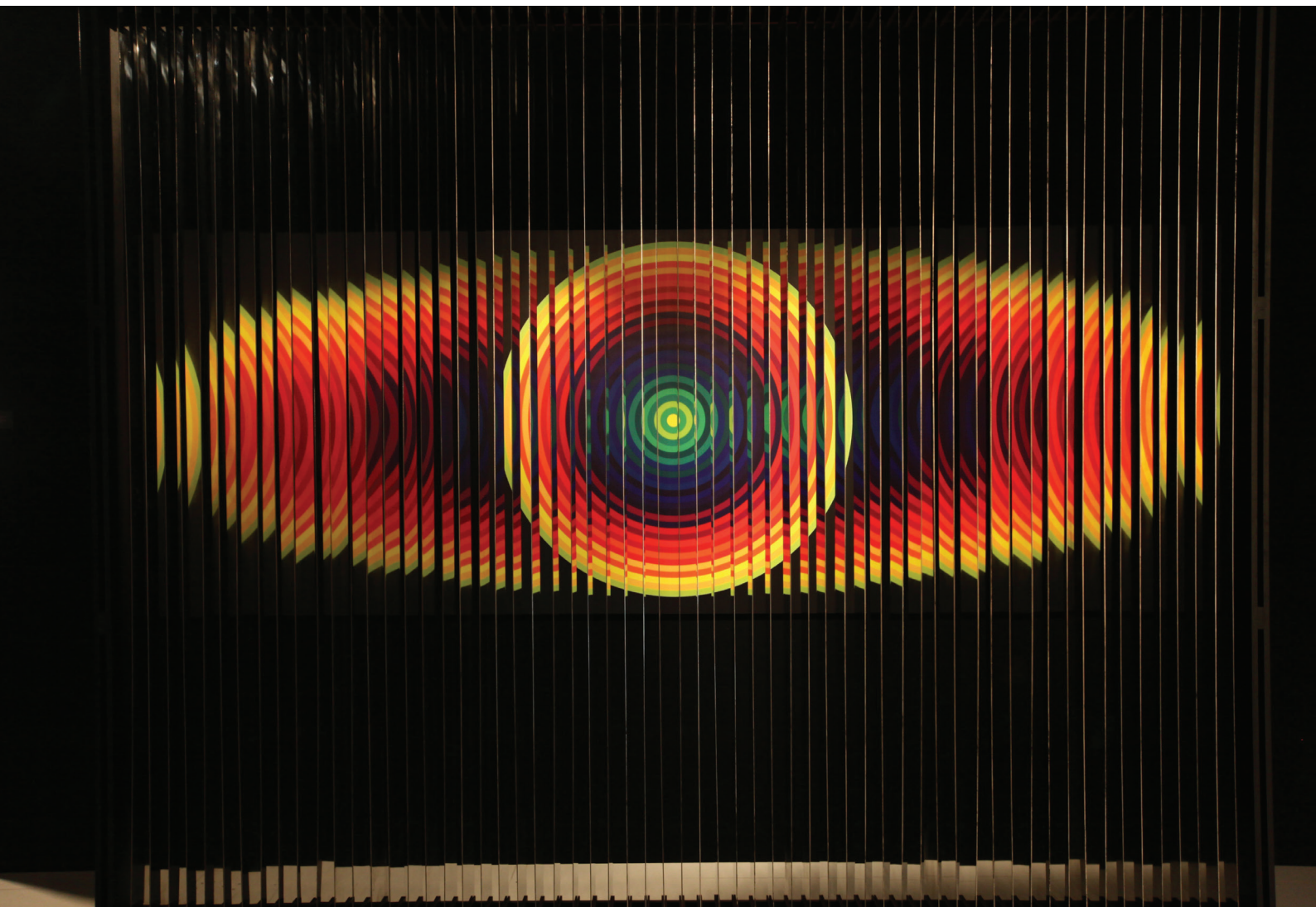
cantidad de fotos, pinturas y dibujos, colocados sobre una lona instalada en un par de mesas –al estilo de los mercados y las ferias de pueblo– permitía que el público “revolviera” sin apuro y escogiera su obra a precios muy razonables. No podemos dejar de mencionar la propuesta de Felina Súper Heroína, el grupo de La Plata, provincia de Buenos Aires, quien tapizó todo el *stand* con peluche, convirtiéndolo en sí mismo en una obra de arte *kitsch*. Si bien el Barrio Joven nunca defrauda a quienes se acercan para descubrir algún novel talento, hay que reconocer que año en año se ha ido “aburguesando” un poco, y ha perdido el desenfado y la insolencia que supo mostrar en ediciones anteriores.

En lo que respecta a las galerías cabe destacar el buen desempeño y la calidad expositiva de Jorge Mara La Ruche (Bs.As.) –que vendió las bellas caligrafías de Eduardo Stupía a Malba, Museo

los sueños y la fantasía como motores del deseo, y no como vías de escape y/o evasión.

Otro de los sectores que suele generar gran expectativa es el Barrio Joven auspiciado por Chandon, un espacio que brinda modelos alternativos a los tradicionales esquemas de exhibición y venta de obras. Con 17 galerías seleccionadas que exhibieron más de 85 artistas, el criterio que primó en esta edición –según explicó la curadora Eva Grinstein– fue el de articular las propuestas más jóvenes e irreverentes con las que presentaron proyectos más sobrios. Entre los espacios que provenían de las provincias argentinas de Buenos Aires, Tucumán, Salta y Santa Fe, y los internacionales de Chile, Brasil y Estados Unidos, se destacó el *stand* de los rosarinos La Herrmana Favorita (así, con doble rr), un colectivo de tres artistas –Ángeles Ascúa, Florencia Caterina y Matías Pepe– que explora los cruces entre gestión, curaduría, producción visual e intelectual, y examina los límites inherentes a los espacios de exposición y formación e, incluso, a lo que se entiende por “alternativo”. Otro colectivo de artistas que llegó al Barrio Joven desde Tucumán fue el que se nucleó en torno a Viña Roja Arte Contemporáneo. En este espacio, una gran





de Arte Latinoamericano de Buenos Aires—; Oscar Cruz (San Pablo), que exhibió obras de Hildebrando de Castro, Lucio Dorr, Michael Wesely, Martín Legón y Mariana López —con una instalación en la que colgó sus pinturas a modo de manteles—; Zavaleta Lab (Bs. As.), que vendió el *King Kong* de cannabis realizado por Fernando Brizuela también a Malba; Nueveochenta (Bogotá) cuya muestra incluía obras de Matías Duville, Luis Hernández Mellizo y Saúl Sánchez; Foster Catena (Bs.As.), especializada en fotografía —Dino Bruzzone, Bruno Dubner, Ignacio Iasparra, Jorge Miño y Elisa Strada—; y Cosmocosa (Bs.As.), que exhibió espléndidas obras de Ken-

neth Kemble, además de piezas de Luis F. Benedit y fotografías de Faivovich & Goldberg —del proyecto que ambos están presentando en Documenta.

Por último, Julio Le Parc, el gran maestro del cinetismo argentino radicado en París, estuvo presente en arteBA con el homenaje que Aeropuertos 2000 le dedicó exponiendo *Continuel Movil NT* y *Lames réfléchissantes*, dos esculturas cinéticas de gran formato realizadas en los años sesenta y recreadas para esta ocasión bajo la supervisión del artista. Además, la galería Del Infinito (Bs. As.) aprovechó para exhibir un impactante móvil de acrílico rojo que causó furor entre el público.

Así, la vigésimo primera edición de arteBA cerró al calor de la discusión sobre si vale la pena para las galerías —que afrontan altos costos por los *stands*— que la Feria se extienda casi una semana, o si sería preferible tener menos público masivo y concentrar los esfuerzos en las compras que se concretan en los días previos a la inauguración formal. La interrogante quedó flotando en el ambiente, y se verá en el futuro el modo en que las tensiones entre los *sponsors* privados —indispensables para la realización de la Feria—, las galerías y la propia Fundación ArteBA lleguen a un armónico y feliz balance. ■■■■■

WENDY NAVARRO
arte
latinoamericano
y caribeño en
el oasis del
mercado:

Art Basel 43

“Collectors expect –and find– the best”, es el titular de uno de los artículos publicados por *The Art Newspaper* (*art basel daily edition*) durante la feria Art Basel, en su 43 edición. La frase no puede ser más ilustrativa de las dos facetas que perfectamente articula esta Feria, y que garantizan su éxito y su alto prestigio. Por una parte la participación de la élite del coleccionismo a nivel mundial (es el paraíso de los grandes coleccionistas, que son capaces de invertir verdaderas fortunas en obras de arte), y por otra la alta profesionalidad y prestigio de las galerías participantes y de los artistas que estas representan y exhiben. De este modo, Art Basel se reafirma como la feria de arte moderno y contemporáneo más importante del mundo y la cita más relevante del mercado del arte; ha superado todos los récords: 65 000 visitantes, más de 300 galerías de 36 países, 2500 artistas, ventas que en las primeras horas superaban 30 % de las piezas. Cifras a las que se unen el interés por desarrollar sus diversas secciones (Art Unlimited, Art Statement, Art Feature), presentaciones fílmicas (Art Film), conferencias (Art Salon) y la invitación a descubrir barrios de la ciudad a través del arte (Art Parcours), desplegando una dinámica realmente in-

tensa y única. El arte y su mercado se dan cita en una ciudad que, como cada año, se transforma en la meca de las ventas privadas de un comercio globalizado que no parece conocer la crisis.

Así, tras un riguroso proceso de selección que se mantiene en todas las categorías, las galerías punteras en arte latinoamericano asistieron al encuentro que reunió a “las 300 galerías más influyentes e innovadoras del planeta”: cuatro de Brasil (Fortes Vilaça, Millan y Luisa Strina de São Paulo y A Gentil Carioca de Río de Janeiro); tres de México (Kurimanzutto, OMR y Proyectos Monclova) y una de Argentina, la bonaerense Ruth Benzacar. Sin llegar a ser uno de los componentes mayoritarios en proporción respecto al resto de artistas y galerías, como suele suceder en la cita de Miami (en el año 2011 con una treintena y en el 2010, con una veintena de galerías latinoame-

ricanas), Basilea sigue reuniendo una considerable representación de arte latinoamericano y caribeño, con nombres y figuras fundamentales como Fernando Botero, Wifredo Lam, Roberto Matta, Lucio Fontana, Waltercio Caldas, Félix González-Torres, Ana Mendieta, Doris Salcedo, entre otros. Un arte ampliamente insertado en los circuitos internacionales, y sobre el que –tal y como afirma Marc Spiegler, director de la Feria– “es muy difícil generalizar”, subrayando que “el arte latinoamericano es tan diverso como el arte del resto del mundo”.

Una gran instalación del mexicano Damián Ortega marcaba la entrada principal del Art Unlimited, comisariado este año por Gianni Jetzer (director del Swiss Institute, Nueva York) y planteado como un programa “ilimitado” de obras monumentales. Titulada *Architecture Without Architects*, 2010, ofrece una de sus clásicos

FÉLIX GONZALES TORRES
Sin Título (Summer), 1993 / Foto cortesía de la autora





FERNANDO BRYCE
Der Biologe, 2012 / Tinta sobre papel / Foto cortesía de la autora

sicas deconstrucciones centradas en la convergencia de la arquitectura, la escultura y el análisis espacial. Sillas, mesas y elementos arquitectónicos flotando en el aire, desafiando la gravedad, daban la bienvenida a los visitantes, invitándoles a perderse en un universo de impresiones. Una obra que fuera el punto focal de su exposición en el Barbican Center (Londres, 2010), y que aquí se ratifica como ejemplo de su habilidad para transformar lo ordinario en extraordinario, y de brindar al espectador la afirmación de una nueva visión del espacio privado, de lo cotidiano.

Entre los temas y las perspectivas que aportaban los proyectos seleccionados para Art Statements, dedicado a presentar el trabajo de artistas emergentes, destaca el trabajo del joven artista mexicano Edgardo Aragón (Proyectos Monclova, México DF). *La Trampa*, 2011, es una instalación de video de tres canales que narra la vida y muerte de un pueblo remo-

to de Oaxaca, al sur de México, nacido en torno a una pista de avioneta clandestina para el transporte de marihuana durante los años setenta y ochenta. La videoinstalación combina varios planos fílmicos que superponen vistas de los intentos de aterrizaje de un último avión recreados por el artista, restos de la aeronave original sobre el paisaje desértico y un trío local interpretando una canción popular que narra la historia del avión quemado por los narcotraficantes para evitar ser capturados por la policía federal. Todo ello desde el inquietante contraste entre la desolación de las imágenes, la crudeza de la historia narrada y la aparente armonía de la canción transmitida de boca en boca por los habitantes de la ciudad. Dos galerías holandesas completaban la participación latinoamericana en esta sección, que ha promovido jóvenes artistas desde 1996: Diana Stigter (Ámsterdam), con una instalación objetual de la argentina Amalia Pica (afincada en Londres) que habla sobre la insuficiencia

de los sistemas normalizados de comunicación y Upstream Gallery (Ámsterdam), presentando animaciones y videos de los chilenos Cristóbal León y Joaquín Cocifña.

Muchas son las galerías internacionales que incorporan o se mantienen trabajando con artistas del Caribe y/o Latinoamérica, a raíz del interés que despiertan sus creaciones (solidez discursiva de las propuestas) y de la estabilidad que mantienen a nivel de mercado –aun frente a la preferencia por un tipo de arte más clásico por parte de muchos compradores, o al empuje de otros contextos como el asiático o el de Europa del Este. De ahí que además de las galerías latinoamericanas presentes en la Feria (un total de ocho), buena parte de la representación del arte de estas regiones vino dada por espacios procedentes de otras latitudes, entre los que podemos destacar a la parisina Chantal Crousel con obras de Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Abraham Cruzvillegas y Gabriel Orozco;



LOS CARPINTEROS
 150 People, 2012 / Tela / Cortesía Galería Sean Kelly y Galería Fortes
 Vilaça / Fotografía: Art Basel / MCH Messe Schweiz (Basilea) AG.

la barcelonesa Joan Prats con la serie *Der Biologe*, 2012, espléndidos dibujos en tinta sobre papel de Fernando Bryce y óleos de Enrique Martínez Celaya; Edwynn Houk Gallery (Zúrich-Nueva York) con la pieza *Irisés (from Pictures of Magazines)*, 2004, de Vik Muniz; y Peter Kilchmann (Suiza) con importantes trabajos de Teresa Margolles, Los Carpinteros, Javier Téllez, Francis Alÿs, Jorge Macchi y Melanie Smith.

La Galería Peter Kilchmann incluía –por primera vez– el trabajo del grupo Los Carpinteros (Marco Antonio Castillo y Dagoberto Rodríguez): una serie de acuarelas y la pieza *Conga Ceniza*, 2012, un tambor de color negro cuya materia se derrite sobre el suelo, un instrumento de percusión cromado que parece estar fundido, como si hubiera sido expuesto a una temperatura o presión alta (una “fusión”), siendo a la vez una metáfora del *meltdown* de los individuos en las sociedades oprimidas. Como en muchas de las obras de este grupo la prevista funcionalidad del objeto ha sido torcida, la tenue línea entre realidad e irrealidad ha sido subvertida, y el espectador se encuentra desorientado o abierto a otras formas de asociación. La pieza for-

ma parte de una serie de “instrumentos musicales derretidos” que juega con algunos de los más importantes componentes de la idiosincrasia del cubano: la música, la burla o choteo y el clima tropical, y alude al efecto catártico que tienen la música y la danza en el cubano medio, diluyendo graves problemas en el ritmo de los tambores que terminan por transformarse en una festividad.

Otra visión que parte de referencias propias de un contexto específico la encontramos en la obra de Carlos Garaicoa, que podía verse en el stand de Galleria Continua (Italia); y en una exposición individual del artista titulada *La ciudad vista desde la mesa de casa* en el Kunsthau Baselland, como parte de programa VIP de la Feria. La muestra permitía establecer un interesante recorrido por sus últimas etapas de trabajo, incluyendo piezas recientes como *De la serie lo viejo y lo nuevo*, 2010, *El árbol de la abundancia*, 2011, o *Prêt-à-porter*, 2011, en las que se enfatiza su aproximación crítica hacia la realidad sociopolítica contemporánea. De la mano de Galleria Continua, destacaban especialmente una serie de pequeñas fotografías de edificaciones destruidas de

la ciudad de La Habana reveladas sobre lámina de hueso. A pesar de tratarse de la apariencia actual de zonas emblemáticas estrechamente vinculadas a la vida popular, el tratamiento (tono amarillento, ocre) de las imágenes acentuaba su condición de ruina, transmitiendo la sensación de estar ante una postal antigua o especie de documentación histórica de importantes escenarios de la ciudad.

Otro enfoque de lo fotográfico era ofrecido por Marian Goodman (Nueva York), donde podíamos ver un conjunto de cuatro fotografías recientes de Gabriel Orozco, representativas de las instantáneas de objetos y situaciones que el artista encuentra en la calle y cuyo sentido es reforzado por los títulos: *Jerga cubana* muestra el típico “trapeador”, instrumento para limpiar los hogares cubanos; *Cubo amarillo*, un objeto de esas características en medio de la calle; *Orange line*, una cáscara de naranja que dibuja una espiral; y *Manhole cover* retrata lo que parece ser una alcantarilla. Imágenes donde conserva el nivel objetual de la obra sin necesidad de efectuar operaciones de desplazamiento, aislamiento y descontextualización, y que a su vez le permiten encontrar otra de las claves básicas de su lenguaje, el ser un corte, una interrupción en el tiempo y el espacio. En consonancia con la poética de Orozco, encontramos la pieza *Hero*, 2011, de Wilfredo Prieto, presentada por la galería Annet Gelink, Ámsterdam, un gran rectángulo traslúcido, una estructura vacía, que activaba conceptos claves de su discurso como: presencia y ausencia, vacío y lleno, contenedor y contenido.

Mención especial merece el *stand* de la galería belga Jan Mot, donde dialogaban obras y creadores de diversas generaciones y contextos, con intereses similares. Así, encontrábamos obras del argentino David Lamelas, uno de los pioneros del arte conceptual de los sesenta y los setenta, Marcel Broodthaers e Ian Wilson junto al trabajo de artistas más jóvenes como Tris Vonna-Mitchell y Mario García Torres, autor de la instalación *An Approximation to 9 at Leo Castelli (My Own Experiences, Findings and Happenstances)*, 2011, que parte de la investigación y recreación de la exposición 9 en la galería Leo Castelli, Nueva York. A diferencia de otros trabajos del artista que re-

toman sucesos poco conocidos, la exposición albergada en Leo Castelli a finales de 1968 no pasó desapercibida, sino que se instituyó en momento paradigmático de la historia del arte conceptual. Organizada por Robert Morris apenas dos meses después de la publicación de su *Antiform Essay*, reunía obras de Giovanni Anselmo, William Bollinger, Eva Hesse, Stephen Kaltenbach, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Keith Sonnier, y Gilberto Zorio. No obstante, el interés del artista surgió a partir de la información contradictoria alrededor de la exposición, de la poca atención que recibió en su momento y de su casi inexistente documentación. Esta ausencia de claridad lo invitaba a llenar los espacios en blanco y a regenerar la muestra, construyendo nuevas unidades de significación.

La galería Esther Shipper (Berlín) apostaba por la obra del mexicano Gabriel Kuri

con dos de sus típicos collages y una instalación escultórica. Como varios de sus coterráneos Kuri estaba ampliamente representado en la feria: *Kam yuen group*, 2011 (facturas impresas sobre gobelinos de lana tejidos a mano), podía verse en la galería Kurimanzutto, un espacio que incluía además trabajos de Gabriel Sierra, Orozco, Damián Ortega y Allora & Calzadilla. Destacan igualmente las propuestas presentadas por Fortes Vilaça con fotografías de Mauro Restiffe, emblemáticas esculturas de Ernesto Neto y la pieza *Estantería*, 2010, de Los Carpinteros (de la cual se vendieron tres ediciones apenas inaugurada la Feria) y A Gentil Carioca (Río de Janeiro), con un proyecto comisariado para Art Feature donde los artistas José Bento, Lourival Cuquinha y Rodrigo Torres utilizaban los símbolos del dinero/oro para comentar sobre las economías globales y cuestionar el valor del dinero.

La participación latinoamericana y caribeña se complementaba con cuatro de los catorce proyectos integrantes del apartado Art Parcours este año –que invitaba a recorrer el barrio viejo de St-Johann, a orillas del Rin. Los Carpinteros con la intervención *150 people*, 2012, vistiendo con ropas artesanales cada una de las sillas de la Prediger Church; Pedro Reyes, con su videoinstalación *Baby Marx* (2008-presente), basada en el debate del siglo XIX entre socialismo y capitalismo con Karl Marx y Adam Smith como personajes principales de un espectáculo de títeres, convertida aquí en un espectáculo en vivo; Abraham Cruzvillegas, con el film *Autoconstrucción*, 2009; y Eduardo Basualdo con la instalación *L'innombrable*, 2012.

De este modo, Art Basel, el gran escaparate del arte, creado en 1970, reunía obras que iban desde explorar los mecanismos que subyacen en la construcción del discurso artístico contemporáneo hasta el interés por el individuo y la realidad socioeconómica actual, como parte de un diálogo internacional entre creadores. Los artistas se globalizan, así como las ferias, lugares donde se cruzan las grandes fortunas y la emergencia de los nuevos mercados. Este cosmopolitismo ha sido una de las claves de Art Basel, una feria que ha evolucionado a escala internacional, con la llegada de países emergentes, ya sea a través de galeristas o coleccionistas, y que ha decidido, incluso, extenderse al mercado asiático al inaugurar su tercera sede en Hong Kong, en la primavera del 2013. En un momento en que, para muchos, el arte es visto “como una gran inversión, como un refugio seguro en los tiempos de crisis financiera como el que se vive”, esperamos que se mantengan los *records* de venta, y que –a pesar de la crisis– no solo la élite financiera continúe invirtiendo en arte contemporáneo, sino todas aquellas personas, instituciones o entidades interesadas. ■■■■■

WILFREDO PRIETO
Hero, 2011 / Vidrio / 200 x 80 x 60 cm /
 Foto: Ilya Rabinovitch / Cortesía Annet Gelink
 Gallery, Ámsterdam





HACER LUGAR:
ESCULTURA Y TERRITORIO
EN LATINOAMÉRICA¹

LA
PATRIA
AL
EJERCITO
DE
LOS ANDES

EL EJERCITO DE LOS ANDES
A SU GLORIOSO ANTECEDOR

FÉLIX SUAZO

EL DON DE LAS ESTATUAS O LA FUNDACIÓN DEL ESPACIO CONMEMORATIVO

La escultura pública ha jugado un rol decisivo en la construcción del imaginario territorial latinoamericano. Luego de la independencia, y fracasado el proyecto de integración continental, sobrevino “la fractura territorial en los antiguos dominios coloniales”². El mapa del “Nuevo Mundo” se transformó en un manojo de naciones en ciernes que debían inventar los símbolos de su soberanía para demarcar culturalmente sus respectivas jurisdicciones. La Venezuela de Antonio Guzmán Blanco, el México de Porfirio Díaz, la Guatemala de José María Reina Barrios y el Chile de Manuel Bulnes encajan en este modelo, signado por la ejecución de planes urbanísticos y obras conmemorativas.

Por todas partes, del río Bravo hasta la Tierra del Fuego, se erigieron monumentos a próceres de la independencia y caudillos de turno. El lugar de emplazamiento primordial fue, casi invariablemente, la plaza mayor de la otrora ciudad colonial. A partir de este punto las estatuas se diseminaron a través de las principales vías de tránsito y edificios oficiales. El procedimiento para instalar las piezas era casi siempre el mismo, partiendo en casi todos los casos de un encargo oficial a un artista local (cuando lo había) o extranjero. El resultado era más o menos similar, pues los monumentos realizados en esta época no difieren mucho de los europeos, aunque estuvieran dedicados a héroes indígenas o mestizos. Ejemplo de ello es el “*Monumento a Cuauhtémoc* (1878-1887), obra de factura académica realizada por Miguel Noreña (1843-1890) y erigida en el Paseo de la Reforma de la capital mexicana. En esta pieza, el guerrero azteca aparece representado como un emperador romano, quedando como únicos atributos de su condición indígena la lanza, la corona de plumas y algunos elementos ornamentales que decoran la base del monumento.

En cualquier caso, la importancia de estos reside en su capacidad de afirmación volumétrica de los simbolismos locales sobre un territorio real. Todas esas estatuas, quietas y vigilantes, eran (son) la expresión tridimensional de un trazado imaginario; es decir, un símbolo de la soberanía del territorio en el que se ubican. Eran (son) una marca fundacional, cuyo significado se extendió incluso a la escultura funeraria, modalidad que también se difundió ampliamente en las necrópolis del continente. Si la escultura heroica afirmaba la soberanía de la nación sobre

el territorio, la escultura funeraria aseguraba un espacio para el recuerdo póstumo. Las estatuas de los cementerios, además de honrar a los muertos, ganaban para estos un “lugar dimensionable” donde encontrarlos.

Esa búsqueda de referentes contextuales, esa especie de “emoción territorial” que define la nación al decir del argentino Ricardo Rojas³, se aprecia en *El paso de los Andes por el General San Martín*, obra del uruguayo Juan Manuel Ferrari (1874-1916) que se ubica en la ciudad de Mendoza, Argentina. Uno de los perfiles más interesantes de este monumento recrea la escarpada topografía de la cordillera andina sobre la cual avanza la estatua ecuestre del prócer, acompañado de su ejército. La obra no solo muestra al héroe sino el propio “lugar” de la hazaña; el trozo de geografía donde ocurrieron los hechos, aunque este no sea el mismo sitio en que se encuentra el monumento.

Así como la pintura, el dibujo y el grabado contribuyeron a la delimitación visual de una geografía propia, la estatuaria pública y funeraria propició la identificación corpórea de ese espacio como lugar de fundación y sitio de memoria. Ciertamente esto se hizo con presupuestos formales y estéticos foráneos, siguiendo el patrón de un academicismo ya falleciente en los países europeos, pero de formidable utilidad para la configuración simbólica del territorio continental.

Más adelante, durante las primeras décadas del siglo xx, los principios de la escultura pública encontrarán una expresión más flexible en las corrientes nativistas y criollistas, las cuales tienden a la estilización de los volúmenes y a la introducción de rasgos étnicos autóctonos. Las formas rotundas de una humanidad mestiza, “raza cósmica” según José Vasconcelos, describen la imagen, generalmente idealizada, de una cultura que comienza a reconocer el perfil humano que habita su geografía. Bajo esos preceptos se desarrolla el trabajo escultórico de Lucio Correa Morales (1852-1923) en Argentina, José Belloni (1882-1965) en Uruguay, Francisco Narváez y Alejandro Colina en Venezuela, a los cuales se unen más tarde las proposiciones del costarricense radicado en México Francisco Zúñiga y de la cubana Rita Longa.

EL ESPACIO UBICUO: LA ICONOGRAFÍA MONUMENTAL EN POSTALES, SELLOS Y BILLETES

Como hemos sugerido, las estatuas son capaces de “hacer lugar”, tanto para quienes se mueven en torno a ellas como para aquellos que residen en lugares distantes. Así lo demuestra la

¹ Este texto forma parte de una indagación más extensa, aun en desarrollo, acerca de la relación entre sujeto y territorio en el Arte Latinoamericano.

² Cfr. RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES & RAMÓN GUTIÉRREZ (coordinadores): *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Ediciones Cátedra S.A., 1997, p. 19.

³ Cfr. RICARDO ROJAS: “Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas”, Buenos Aires, Librería, 1924. Citado en RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES & RAMÓN GUTIÉRREZ (coordinadores). *Op. Cit.*, p. 247.

gran cantidad de grabados y postales con imágenes de monumentos que comenzaron a circular entre las décadas finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. A ello se añaden más tarde las emisiones postales y los billetes en los cuales se aprecian los monumentos como sitios emblemáticos de las naciones emergentes.

Por medio de la reproductividad técnica, ya sea gráfica o fotográfica, la escultura cívica pasó a ser algo más que un volumen en el espacio para convertirse en un punto reconocible que formaba parte de un itinerario más amplio. De esta manera las estatuas de Buenos Aires, Montevideo, Ciudad México, Quito, La Habana y Caracas, por citar algunos ejemplos, irradian su presencia configuradora, su potencial escénico, sobre otros espacios y circunstancias.

Las postales, los sellos de correo y los billetes han propiciado, a su manera, un don de ubicuidad a la escultura pública, han sido el vehículo difusor de esa voluntad de “hacer lugar” donde antes no lo había, es decir, de fundar el escenario real de un continente ficticio. “La postal articulaba la comunicación personal y la imagen. No era ya la imagen propia (podía serlo también) del remitente, sino del sitio, paraje o motivo real o simbólico que elegía para la persona destinataria. Tenía, pues, la calidad de una transferencia específica que complementaba el mensaje literario”.⁴

Al pasar de la lógica del monumento *in situ* a la representación postal, la escultura pública ingresa en un *espacio diferido*, carente de espesor y materialidad, pero de una alta pregnancia evocativa. Ahora el lugar puede estar en cualquier sitio donde alguien, ávido de noticias, reciba una postal. Si el monumento “hace el lugar”, la postal lo reproduce y disemina, extendiendo su alcance más allá del territorio.

Un artista que ha utilizado la postal como soporte de una reflexión sobre la escultura cívica en el espacio urbano es el venezolano Eugenio Espinoza. Entre sus postales intervenidas con acrílico

destaca una donde aparece el monumento a María Lionza del escultor indigenista Alejandro Colina. La propuesta, fechada en 1973, consiste en añadir una retícula sobre la imagen preexistente, rompiendo de este modo la sinuosa anatomía de la diosa indígena y planteando el conflicto que se produce entre la expresión figurativa y la racionalidad geométrica.

Las estampas filatélicas, como las imágenes postales, también han servido como medio de divulgación del patrimonio escultórico. En *El descubrimiento de América en la filatelia mundial*, Juan Manuel Martínez Moreno reúne una amplia serie de sellos con reproducciones de monumentos a Colón.⁵ Entre ellos destaca una estampilla cubana de 1942, por valor de 5 centavos, donde aparece la estatua dedicada al Gran Almirante en la ciudad de

⁵ JUAN MANUEL MARTÍNEZ MORENO: *El descubrimiento de América en la filatelia mundial*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Secretaría de Cooperación Internacional y para Iberoamérica, Gráficas Códor, Madrid, 1985, pp. 67-69.

Cárdenas (Matanzas, Cuba). La obra fue realizada en 1862 por el escultor español José Piquer y Duart (1806-1871), y cuenta entre sus atributos distintivos con un globo terráqueo a los pies de Colón. Este elemento no solo hace alusión a la hazaña del descubrimiento, sino además al surgimiento de una territorialidad nueva que se incorpora a las coordenadas de un mundo único. Paradójicamente, el monumento en cuestión está cercado, es decir, demarca un territorio de exclusividad que se rompe en el instante mismo en que la pieza es reproducida en el sello, trascendiendo a un espacio de circulación más amplio.

Algo más fascinante sucede con las reproducciones de estatuas que aparecen en los billetes. Los pesos mexicanos, chilenos, bolivianos, dominicanos y colombianos, los sucres ecuatorianos, los colones costarricenses, los lempiras hondureños y los bolívares venezolanos exhiben en su reverso la iconografía monumental de sus respectivos países. Para citar un ejemplo, basta con señalar la imagen del *Hemiciclo a Juárez*, reprodu-



Monumento a la Batalla de Carabobo en reverso de billete de diez bolívares (fuera de circulación)



Hemiciclo a Juárez en reverso de billete de veinte pesos mexicanos

⁴ RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES & RAMÓN GUTIÉRREZ (coordinadores), *Op.Cit.*, p. 362.



CILDO MEIRELES
Projeto Cédula

cida en el billete de 20 pesos mexicanos. La obra, de carácter alegórico, fue realizada durante el período porfirista por el escultor Guillermo de la Heredia.

En este caso, como en muchos otros, la escultura cívica accede sin recato alguno a los más diversos *espacios de transacción*: bancos, comercios, servicios públicos... Inserta en el sistema monetario, la imagen de la estatua no solo multiplica su presencia pública sino que trasciende el valor conmemorativo y estético que le dio origen. De esta manera, la condición del monumento se hace consustancial a la naturaleza del dinero, habitando aquellos espacios imposibles donde no cabe la literalidad física de una estatua, ya sea una billetera, un bolsillo o una caja registradora. Los billetes, como las postales y los sellos de correo, han propiciado la ingeniosa transformación de una figura de bronce o piedra en una imagen impresa, liberando el objeto tridimensional del volumen y el peso que le impedían “hacer lugar” más allá del sitio de su emplazamiento.

Una variante crítica de esta idea es la obra *Inserciones en Circuitos Ideológi-*

cos: Proyecto cédula (1973) del Brasileño Cildo Meireles, quien aprovecha el papel moneda como soporte de su trabajo, intentando trascender el limitado alcance de los espacios artísticos tradicionales y tematizando el significado comunicacional de los medios de información alternativos. En este sentido, el artista imprimió textos en billetes con preguntas tales como: *¿Cuál es el lugar de la obra de arte?* o *¿Quién mató a Herzog?* Estas interrogantes circulaban de bolsillo en bolsillo, de banco en banco, “haciendo lugar” para el arte donde antes no lo había.

CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO MODERNO Y LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

La entrada de la modernidad supone el reemplazo del canon académico, y la creación de un espacio dominado por el orden y la técnica donde la escultura debe incorporarse como parte del ambiente. En *Universalismo constructivo*, texto programático del uruguayo Joaquín Torres-García, queda prefigurado ese *topos* racional que se asienta en la combinación de elementos abstractos y simbólicos, los cuales corresponden a lo

universal y lo ancestral, respectivamente. Esta visión trasciende ejemplarmente al espacio cívico en su *Monumento cósmico* (1938), pieza ubicada en el Parque Rodó de Montevideo. La obra, planteada como una gran estela incisa sobre piedra, parte de una matriz geométrica a la cual se incorporan símbolos disímiles. La parte superior está rematada con tres volúmenes –un cubo, una esfera y una pirámide– que resumen esa búsqueda de un orden primordial basado en la simplificación formal.

Los planteamientos de Joaquín Torres-García representan un avance definitivo hacia el abandono de la representación y la anécdota, dando paso a la fundación de un espacio propiamente moderno. Esa es la búsqueda que emprenden los experimentos constructivos que tienen lugar entre las décadas del cuarenta y el setenta en Argentina con los Grupos MADI y Concreto-invencción, en Brasil con el Neoconcretismo y con el Cinetismo en Venezuela. El protagonismo en esta etapa no es ya de los héroes y las gestas de la independencia, sino de la forma, el color y el movimiento. La escultura

se convierte en un elemento de realce visual de la arquitectura y la urbanidad que trasciende el carácter anecdótico y conmemorativo de antaño. Se rompe la unicidad totalitaria del monumento tradicional y se trabaja con estructuras modulares, aprovechando las posibilidades de nuevos materiales como el hierro, el aluminio y el plástico.

En esta nueva afirmación de lo tópico la escultura ya no está obligada a representar nada; basta con indicar su presencia en el escenario arquitectónico y urbano. La participación y el juego sustituyen la solemnidad del monumento decimonónico. Este esfuerzo, como la idea que lo anima, apunta a la ciudad como territorio fundacional de la modernidad, prescindiendo de cualquier alusión a la naturaleza o el universo rural.

A partir de los setenta definirán nuevas coordenadas para el arte tridimensional en Latinoamérica, aunque esta vez a partir de un trazado menos literal del territorio que combina lo natural, lo artificial y lo mítico. Bajo la impronta del *land art*, el minimalismo y arte *povera*,

la escultura pública se torna un poco más evocativa y metafórica, asumiendo la noción de lugar desde la experiencia. La naturaleza y la ciudad son dos grandes referentes para un arte que retorna, luego del fracaso del proyecto modernizador, a los motivos arcaicos. Así surgen las intervenciones en llanuras, desiertos, bosques y zonas urbanas del continente, destacando las siluetas en el paisaje de la cubano-americana Ana Mendieta y los trabajos en ambientes naturales del venezolano Milton Becerra.

Si bien los principios del arte público derivan de su relación con el entorno, obedeciendo a condicionantes materiales y de escala, algunas propuestas escultóricas concebidas para espacios interiores, ya sea de galería o museo, han incorporado estos criterios para reflexionar acerca de su significado. En la estatua ecuestre del general Juan Vicente Gómez, o en la obra dedicada a un empresario de la aviación venezolana, Marisol Escobar pone en crisis la noción de monumento. Se trata de piezas de gran formato que nunca serán ubicadas en exteriores porque fueron facturadas en madera contrachapada, en

vez de utilizar un material resistente a la intemperie.

Esta contradicción entre la escala, el material y el lugar de emplazamiento se torna más dramática con la alternancia que se produce entre la simplificación volumétrica y los detalles naturalistas. Añádase a ello el empleo del dibujo, modalidad que incorpora un elemento de fragilidad sobre la rotunda superficie de la madera. Todo este juego de procedimientos distintos y alusiones fallidas se desarrolla en el contexto del museo y no en el espacio abierto de la ciudad, lo cual supone una crítica a la función cívica del monumento. El museo, sitio de exclusividad y deleite donde los objetos quedan cercados en un espacio-vitrina, tematiza diáfano ese lugar donde se produce la pérdida del sentido público del monumento. En consecuencia, las piezas que comentamos ya no centralizan ninguna plaza o zona de tránsito urbano; tampoco prefiguran un sitio fundacional sino que remiten a un espacio intertextual, signado por la mezcla de patrones estético-funcionales diversos.

JOAQUÍN TORRES-GARCÍA / *Monumento cósmico*, 1938



La pulsión deconstructiva presente en la obra escultórica de Marisol se torna aun más aguda en estas proposiciones donde los principios del arte monumental se aprovechan y neutralizan al mismo tiempo. Lo que debió ser una estatua y ubicarse en un sitio abierto, acaba convirtiéndose en objeto museable y, por tanto, “fuera de lugar”. Dicho de otra manera, el museo es un “no lugar” para el monumento; es decir, el ámbito donde se celebran las exequias de una tradición falleciente.

La escultura pública latinoamericana como estrategia de afirmación territorial tendría distintas maneras de manifestarse, de cuya expresión se desprenden, a su vez, diversos tipos de espacio. Uno de carácter conmemorativo-aneecdótico, concebido como lugar de memoria y aprendizaje. Otro racional-abstracto que desdeña los referentes vernaculares y configura un *topos* universal. Un tercero diseminado-experiencial, para el cual el sitio no es más que un emplazamiento efímero, determinado por la presencia del sujeto. Y, finalmente, otro intertextual y paródico que se refugia en el museo, al margen de la ciudad y la naturaleza, deconstruyendo distintos elementos del monumento tradicional. Se trata de distintas estrategias de configuración territorial a partir de las que se tejen los relatos sucesivos sobre los que gravita la sociedad latinoamericana.

Aunque sencilla, esta tipología de espacios en la escultura pública del continente no solo revela distintas concepciones estéticas, sino también los supuestos sociales que las impulsan. Son espacios acotados por determinadas relaciones de poder, las cuales se ven legitimadas o vulneradas según las circunstancias. El lugar de memoria promueve sentimientos de devoción nacionalista; el *topos* universal, por el contrario, potencia los aspectos perceptivos y lúdicos, independientemente de las condicionantes económicas y socio-profesionales; el emplazamiento efímero intenta restituir el protagonismo de la experiencia vital, tanto en los espacios naturales como urbanos; el territorio de la intertextualidad promueve la memoria sin compromiso y el simulacro.



MILTON BECERRA
Nidos, 2012

En la actualidad todos estos espacios coexisten en un escenario saturado de estímulos visuales, donde se mezclan el monumento conmemorativo, las proposiciones abstractas y las intervenciones efímeras. La superposición de estos simbolismos configura un panorama híbrido, reforzado por la avasallante presencia de la publicidad. De esta manera, la escultura

pública en Latinoamérica permite seguir la huella oscilante de sucesivos proyectos de fundación simbólica de la territorialidad continental, dejando ver la marca de sus expectativas y fracasos. ■■■■■

la ilusión, una forma de seducción

HORTENSIA MONTERO MÉNDEZ

[Fotos cortesía del artista]

Florencio Gelabert Soto (La Habana, 1961) emergió con luz propia en el panorama de la escultura cubana a inicios de la década de los ochenta mediante un modo muy particular de expresión: empleaba ruinas construidas con hormigón, fragmentos de mármol y láminas de acero. Esta forma de representación constituyó, en ese período, un tratamiento diferenciado de la manifestación, marcada de manera general por la presencia de monumentos conmemorativos y patrióticos, así como por una fuerte impronta formal geométrica en sus múltiples variantes. En medio de este escenario aparecieron las primeras

instalaciones y objetos en el arte cubano, realizados por artistas vinculados a otras expresiones, entre los que sobresalió la poética de este joven creador, hijo del escultor modernista y académico Florencio Gelabert Pérez (1904-1995).

A pesar de ser graduado de San Alejandro y del Instituto Superior de Arte, Gelabert Soto, desde comienzos de su carrera, tomó distancia de los preceptos que sostenía la Academia, y de aquellos conceptos tradicionales que marcaban la escultura cubana de entonces, al apostar por un arte renovador, experi-



Trabajo sagrado, 1996
Técnica mixta / 350 x 180 cm de diámetro /
Colección Museo de Arte de Nuevo México,
Estados Unidos

mental. Se apropió de una estética nueva, sustentada en parte por el arte *povertà*; asumió la escultura a partir de la deconstrucción de las formas tridimensionales y desde una perspectiva audaz marcada por sus inquietudes conceptuales, lo que le sitúa como un pionero del arte de vanguardia de su generaci3n. Sus desprejuiciadas tentativas formales consiguieron efectos h3bridos: las piezas se mueven entre el arte residual y el post-minimalismo, apoyándose a su vez en raíces culturales populares que vienen a consolidar su formaci3n profesional, t3cnica y humanística. Entre las piezas de esa etapa inicial, *Homenaje a la columna* resulta s3ntesis de sus b3squedas.

En su primera muestra personal, *Esculturas* (Casa de la Cultura de Plaza, La Habana, 1984), Gelabert recibió el reconocimiento de la crítica nacional. Luego, su estancia en Nueva York como parte de una residencia de artistas (1988-1989) le aportó un universo de experiencias enriquecedoras: *Projects and sculptures*, en el Sócrates Sculpture Park, impulsó su integraci3n a la diáspora cubana. Instalado en Estados Unidos desde 1990, su trayectoria despuntó entonces con una mayor proyecci3n internacional. Comenzó a producir obras en las cuales abandonaba paulatinamente la construcci3n de formas para emprender su deconstrucci3n, conjugando fragmentos arquitect3nicos y elementos orgánicos (de ello es ejemplo la pieza exhibida en el Sócrates Sculpture Park, *Compresi3n*).

The Seasons (Intar Art Gallery, NY, 1997), *Beyond violence* (Museo Fort Lauderdale, 1998) y *Sonido del bosque* (Ambrosino Gallery, Miami, 1998; Museo de Arte Contemporáneo Jacobo Borges, Caracas, 1998; Museo de Arte Contemporáneo de Panamá, 1999), sus siguientes exhibiciones personales, demostraron la proyecci3n de su carrera en diversos contextos culturales. Las obras de esta etapa est3n fuertemente marcadas por la presencia y recreaci3n de objetos, a partir del uso de la madera y el metal (*Trabajo sagrado*, 1996).

Si bien en los inicios de su carrera el sentido estético del objeto fue primordial –lo mismo en la estructura de una columna, las ruinas de muros o en fragmentos arquitect3nicos imaginarios del paisaje urbano, los cuales aluden a su destrucci3n f3sica, tanto real como ficticia–, en la primera d3cada del siglo XXI Gelabert incorpora la basura como entidad, hecho nada sorprendente si analizamos que durante los ańos noventa empleó el carb3n, la cera y el barro. Su *Espacio ocupado*, 1998, resultó paradigmático en este sentido, pues fue concebida y producida con barro y agua, y exhibida en la tercera edici3n de la Bienal Barro de Am3rica, en el Museo Alejandro Otero, Caracas. Esta ha sido una etapa intensa en la carrera del artista, en la que ha participado en la Bienal de Uppsala, Suecia, 2000; (S) Files Bienal, Museo del Barrio, NY, 2007 y la xxxi Bienal de Pontevedra, Galicia, 2010, entre otras. Su obra *Columna de árboles* formó parte del programa de arte p3blico temporal realizado en el Parque Marcus Garvey, Nueva York, y *La puerta del bosque*, fue encargada, producida e instalada en los jardines del Miami Dade College, Florida, ambas en 2006. La Universidad Internacional de La Florida adquirió luego, en 2008, *Columna de árboles II*, destinada a su parque de esculturas, y ese ańo le



Compresi3n, 1989
T3cnica mixta / 400 x 130 x 100 cm / Socrates Sculpture Park,
Nueva York

extendió una invitaci3n a realizar una muestra personal, *Intersecciones*, en ocasi3n de la apertura del Museo de Arte Frost.

Desde una actitud cuestionadora, el autor comienza a utilizar en sus obras toda clase de *debris* para revelar la contaminaci3n ambiental propiciada por la negligente actividad humana, capaz de dańar al ecosistema y al individuo. Su labor se centra en paisajes imaginarios, recreados o sugeridos, en instalaciones y sitios espec3ficos a gran escala, que ocupan suelos y paredes, como *El desag3e*, realizada para la xxxi Bienal de Pontevedra, Galicia, 2010, donde crea una suerte de neofantasmagoría sint3tica, estableciendo así una relaci3n ambigua entre fantasía y realidad asociada a postulados de carácter ecologista y social.

Su última muestra personal, *Huellas* (Galería Villa Manuela, 2011), constituye un signo categ3rico de su constante evoluci3n, pues establece conexiones con sus obras iniciales debido a la presencia de ruinas arquitect3nicas, conjugadas a su vez con elementos relacionados con etapas más recientes de su carrera tales como plantas artificiales, derramamientos acuosos y basura.



Nacimiento, 2008
Técnica mixta / 200 x 100 x 36 cm / Colección Museo de Arte Latinoamericano,
Long Beach, CA, Estados Unidos

Este nuevo repertorio temático transita por la aceptación y el rechazo al propio tiempo, y establece un juego entre lo feo y lo bello, lo repulsivo y lo agradable, al apoyarse en el rastreo de la realidad desde un discurso estético de sesgo, pudiera decirse, dramático. Para esta muestra creó cuatro esculturas inspiradas en desechos y fracturas arquitectónicas marcadas por su intemporalidad, resueltas con materiales sencillos y demostrando, una vez más, un seguro y pleno dominio del oficio. Conjugó materiales convencionales de construcción y otros sintéticos, así como desechos de alimentos, en pie-

zas coloridas, grotescas y hasta violentas, concebidas con cierto espíritu abstracto, y enmarcadas en una atmósfera que potencia sus preocupaciones sobre el medioambiente.

El despliegue de estos elementos en el espacio reveló uno de sus presupuestos conceptuales iniciales: la arquitectura y sus ruinas, asumidas con un sentido reflexivo. En la muestra Gelabert rescata, de igual modo, prácticas y oficios como la ebanistería, vinculado a raíces de la tradición escultórica académica y popular, y asociado a la representación post-

minimalista. Al conformar ambientes y objetos con tuberías envejecidas, paneles de hydrocal (Pladur®), láminas de PVC, espuma industrial, desechos orgánicos, y propiciar la presencia de heces fecales mediante su imitación, exploró aspectos históricos, sociales y culturales.

Gelabert propone una geografía que delata la huella del hombre desde una actitud lúdica, ingeniosa y abierta. Reinterpreta la “naturaleza muerta” tradicional con soportes no tradicionales, que interactúan entre las obras y los espectadores. Su espíritu investigativo y sus aspiraciones intelectuales signan el desafío de su creación con una visualidad que conjuga ilusión y simulacro de conceptos y realidades diferentes.

Un poder de enfrentamiento con los conflictos ambientales brota de *La Cañería*, compuesta por dos tubos de PVC simulando tuberías de metal oxidadas que vierten una sustancia viscosa sobre una superficie de espejo cubierta por diversos objetos reciclados (alimentos, flores, heces fecales artificiales, y envases de cervezas y refrescos cubanos). El montaje de esta pieza refuerza el interés escenográfico y teatral que subyace en muchas de sus obras actuales.

Partiendo casi siempre de la realidad, Gelabert construye una serie de paisajes evocadores donde lo grotesco resulta la esencia de esta obra que nos remite a una situación creada por el hombre en contra de sí mismo. Nos enfrenta a un trabajo que reta al espectador por su impacto y expresividad visual. Arte provocador, elimina lo superfluo de las preocupaciones existenciales y apela a la interpretación sagaz del público, convertido en un comentario irónico o cómplice de la metáfora visual.

La atmósfera *sui generis*, la perspectiva y el diseño, junto a la agudeza creativa y la experimentación, proveen de síntesis y equilibrio a *La Salida*, en la cual combina violencia e ilusión: rescata la factura del milenar oficio de la carpintería y los virtuosismos técnicos cuando dos vigas realizadas en madera, con apariencia de metal, irrumpen dramáticamente en la pared para desestabilizar el entorno. La

importancia que adquieren las plantas artificiales trasciende al convertir estas fantasías orgánicas en componentes que simbolizan la vida y el crecimiento a tono con la realidad de los movimientos ecológicos.

Su problematización de la realidad denuncia el deterioro de las ciudades con una mirada aguda y desprejuiciada del paisaje urbano. Recrea cualquier latitud, ya sea Nueva York o La Habana, y muestra aspectos deleznable de una urbe al presentar zonas sucias, degradadas, invadidas por el deterioro, que avanzan hacia sus ruinas...

Sobre su desempeño actual, el propio artista ha comentado: "Durante más de dos décadas he empleado una gama de materiales de uso cotidiano y de construcción para crear esculturas que transforman objetos, utilitarios unas veces, y otros sitios imaginarios donde lo universal se transforma por la destrucción. Con diferentes modos de procesamiento y producción, mi trabajo se resiste a la definición de discursos directos, ofreciendo, en cambio, una fusión de varias lecturas, que evoca

temas resonantes como la identidad, la pérdida, la contaminación, la mortalidad y la poesía. En *Huellas* me intereso por las nociones del tiempo, la destrucción, la escatología y la identidad. La muestra es una zona de fractura en la cual la creación contemplativa es usada en pos de la reflexión del humano y su entorno, que se mueve entre la comunicación dispar, las formas contrastantes y las posibilidades metafóricas. Si bien estas cuatro esculturas marcan una relación nueva y significativa entre la calidad efímera y la durabilidad de los materiales, también tienen la referencia explícita de trabajos previos, que subrayan mi interés permanente por un espectro de la materialidad y el espacio *minimal*, entre la belleza, lo feo y la pérdida. Mi intención es vincular la materia con la experiencia vivida, aprovechando la naturaleza y el fundamento común de estas obras para crear un entorno dinámico donde el espacio se convierta en la forma y el movimiento que generen la expectación." (Nueva York, 18 dic., 2011)

En la nómina oficial de la Oncena Bienal de La Habana, Gelabert se incluyó en el proyecto *Detrás del muro con Islas... para*

un amigo, una instalación de carácter efímero. La pieza consistía en tres siluetas o pequeñas islas de plywood montadas sobre láminas de poliespuma, abarcando un área de aproximadamente 25 m de largo por 2,5 m de ancho y ancladas frente a la pedregosa costa del litoral habanero. Esta nueva obra de Gelabert alteró la percepción del malecón, no solo a través de su presencia física, sino del reflejo y continuidad de un trabajo que busca el choque visual del espectador a través del uso de restos de muebles, recipientes plásticos, ramas de árboles, plantas artificiales y un conglomerado de coloridos desechos, iluminados por paneles solares en las horas de menos luz natural. Sus *Islas...* invadieron silenciosas nuestro mar, y en la inauguración del evento, a modo de *performance*, Gelabert Soto cortó las amarras de cables de acero que las ataban con el lecho marino, en un acto de total liberación. La obra cobró vida y buscó su camino allende los mares, para reafirmar cómo su juego de enfrentar el espacio nos trae una nueva forma de seducción. ■■■■■

Islas...para un amigo, 2012

Técnica mixta / Dimensiones variables / Foto: Enrique de la Osa



color local

la fotografía de Marcos López

MARGARITA SÁNCHEZ PRIETO

[Fotos cortesía del artista]

EL PASADO MES DE FEBRERO MARCOS LÓPEZ (SANTA FE, Argentina, 1958) inauguró su cuarta muestra personal en la Galería Fernando Pradilla de Madrid. Bajo el título *Color Local* el público pudo apreciar algunas líneas del trabajo de este notable creador, representadas en nueve piezas de los últimos siete años. Pero más allá del espacio ganado por López dentro de la fotografía latinoamericana, el hecho de que sea promovido por una galería colombiana ubicada nada menos que en la capital de una ex metrópoli, nos habla de un fenómeno de larga data, aunque creciente: la internacionalización de la nómina de las galerías comerciales y, con ello, la visibilidad que han ido conquistando figuras de nuestro continente en los circuitos internacionales del arte a través de una producción centrada en

“lo local”, modo en que operan algunos segmentos del sistema artístico mundial.

Sin embargo, no cualquier mirada y construcción de “lo local” logran reconocimiento. Sus fotografías de “puestas en escena”, de inusitadas alegorías y restallante color, pueden ser consideradas una crónica de estos tiempos. No porque comporten el carácter de testimonio propio del ejercicio del fotoreportero –quien suele estar a la caza de imágenes y sucesos que ofrezcan novedosa información–, sino porque son fruto de un artista que “las crea y produce” para con ellas sugerir, dar a ver, concientizar... Marcos López previsualiza lo que luego nos ha de mostrar, tras haber captado las esencias del mundo. Mas ese mundo es Argentina,

Esquina Adidas – Constitución, 2010



“de la que le interesa hablar”,¹ y también América, “porque Argentina es América Latina”², si bien insiste en que su mirada es desde el subdesarrollo, es decir, desde el Sur y sobre el Sur. Y para ello nada mejor que el impacto, el absurdo, el humor, la ambivalencia, hasta la complacencia y el énfasis que da el color, o la debilidad y el drama, si es por su carencia.

Color Local es, por tanto, el prisma a través del cual nos presenta su realidad y la de Latinoamérica. Al mismo tiempo, es una forma de nombrar el matiz que da su caracterización, sea a través de sus espacios (que él re-construye), de los seres que lo habitan y que él inventa, o de sus imaginarios y configuraciones arquetípicas.

La búsqueda de un color propio como expresión de (la) Identidad forma parte de un discurso personal en el que viene trabajando desde hace tiempo, poco antes de la asonada digital, si bien ciertos intereses han marcado derroteros específicos en cada momento. Tuvo su génesis en el primer lustro de los noventa, luego que cerrara un capítulo tras la producción de su serie *Retratos*, ejecutada en blanco y negro. Pero si bien el color fue el detonante o punto de giro de su producción, no podemos desconocer la importancia de ciertos factores y experiencias, de la mano de su talento y capacidad analítica, en la gestación de su estilo.

Una ojeada a algunos pasajes de su biografía, enmarcados en los años anteriores a la serie de referencia –los ochenta–, nos permitirá conocer cómo se originaron las claves de su singular estética, cuyos rasgos esenciales perviven hasta hoy. Marcos López abandona en cuarto año la carrera de Ingeniería, y como todo autodidacta que descubre de súbito su verdadera pasión, se centra en la práctica de la fotografía con bríos, y comienza a hacer registros de cuanto escenario y objetivo despierten su interés: juegos deportivos de su Escuela, conciertos de *rock*, familias viviendo en condiciones de extrema pobreza, así como también de escenas de aliento surreal ar-



Esquina de Barracas, 2005

madadas por él, al tiempo que participa en los talleres y actividades del Fotoclub Santa Fe. Posteriormente, trabaja como *free lance* en revistas de *rock* estando ya en la capital, y obtiene la beca del Fondo Nacional de las Artes en 1982, lo cual le obliga a permanecer en Buenos Aires, donde reside desde entonces. Allí traba relación con otros fotógrafos: intercambia criterios sobre su trabajo, aprende y se enfrasca en la realización de exposiciones que justiprecien el valor de la fotografía como arte. Fueron años en que reafirma la necesidad de realizar fotos que generen “imágenes con valor documental-artístico”³, deslindadas de las destinadas a la publicidad, con las que se ganaba dinero rápido, pero cuya frívola perfección e idealidad eran incompatibles con su inclinación natural por capturar y recrear segmentos reveladores de la realidad, más comprometidos. Poco después integra el Núcleo de Autores Fotográficos, que tendrá por cometidos la investigación, la crítica y la defensa de la fotografía de autor.

Además de estas iniciativas, de aquellos años juveniles vale la pena destacar los nexos que establece –en medio de la eferescencia por las libertades recuperadas en el Buenos Aires post-dictadura– con ar-

tistas plásticos dedicados a la instalación y el *performance* como Liliana Maresca – un hito de la escena artística por su obra transgresora inspirada en lo preterido y marginal–, quien organizaba muestras multidisciplinares en su casa de San Telmo. Y con Marcia Swchartz –célebre por sus lienzos de corte neo-expresionista, plenos de denuncia social sobre personajes de la vida dura y bohemia–, participante junto a él y Maresca en proyectos colectivos como *La Kermesse*.⁴ Junto a ellas descubrirá la obra de Antonio Berni, padre del realismo social, y la de sus seguidores Alberto Heredia y Pablo Suárez, y se pondrá en contacto con otros artistas jóvenes, cuyo espíritu innovador tocará su lado audaz y tentará a ensayar imágenes atrevidas y modernas. Amén de temas y sensibilidades compartidos, estas conexiones le motivaron a asumir la fotografía como se asume una obra de arte: desde una actitud propositiva, y desde códigos (el color, la composición, el collage) y tipologías del arte como la *performance* (la pose, la mascarada, el travestismo); no quedarse en el registro de un trozo de realidad que brindase una imagen irrepitible y trascendente.

Por esos años se interesa por los Coloquios de Fotografía que tuvieron lugar en México, en Caracas y en La Habana. Eran eventos

¹ GABRIELA ESQUIVADA: “Entrevista a Marcos López”. En: *Hojas del Rojas*, julio de 2001.

² *Ibidem*.

³ ALEJANDRO CASTELLOTE: “Entrevista a Marcos López”. En: *Buenos Aires a Madrid*, octubre de 2006.

⁴ GABRIELA ESQUIVADA: *Op. cit.*

en los que se debatía sobre la identidad, el papel del fotógrafo, la importancia de la labor testimonial y de compromiso social, cuestiones que al ser abordadas dentro de la vasta producción fotográfica regional lo ayudaban a satisfacer su deseo de expandir su mirada hacia la realidad multiforme de “la inmensa América” (cuyo conocimiento había iniciado en cortos viajes al Cuzco y al lago Titicaca cuando aun vivía en Santa Fe), y que pudiera constatar en la fotografía de Manuel Álvarez Bravo, Pedro Meyer, Graciela Iturbide, Pablo Ortiz Monasterio y Sebastião Salgado. Estos apremios tienen su colofón al cierre de la década, cuando en 1989 integra la primera generación que cursa estudios en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, institución que le familiarizará con el mundo de los *sets* y los resortes que los dotan de sentidos. Pero no solo le enseña a enunciar los mensajes desde la articulación de “cuadros cinematográficos”. A través de la relación con sus compañeros, la Escuela le aportó una vivencia y visión latinoamericanista, clave en su formación.⁵

Justo a partir de 1989 y hasta avanzados los noventa, Gumier Maier estará al frente de la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, y desde allí entronizará una tendencia *light* que en poco tiempo se hará sentir en la escena porteña.⁶ La orientación decorativa, esteticista y *kitsch* del Rojas, paradigma y síntoma de una época, se impondrá como moda e incitará a su adopción, incluso por parte de aquellos que no son indiferentes a los conflictos sociopolíticos. Para estos últimos la estética *light* –si bien apolítica– será la fachada en que podrán camuflarse mensajes de tales órdenes, al tiempo que les resultará difícil sustraerse a la fascinación de su brillo y colorido, no sucumbir a su seducción, y dejar de tentar

⁵ En conversación con el artista.

⁶ Si bien el Rojas fue el punto de partida, Victoria Verlichak explica que Gumier Maier vio multiplicar el efecto de su tarea a través de la incorporación de sus artistas a exposiciones realizadas en lugares de prestigio en Buenos Aires como el ICI (Instituto de Cultura Iberoamericana), el Museo Nacional de Bellas Artes y la Galería Ruth Benzacar. Cfr. VICTORIA VERLICHAK: “Gumier Maier. Un artista intermitente”. En: *El ojo del que mira. Artistas de los 90s*. Fundación PROA, Buenos Aires, 1998, p. 15.



Chica en Letonia, 2011

una visualidad que rápidamente ganaba adeptos. De hecho, en 1996, ya cuajado su estilo personal, Marcos realizará en el Rojas su primera muestra personal de importancia en Buenos Aires. Y aunque sus obras tenían una alusión explícita a la situación por la que atravesaba Argentina, podía percibirse en su vocabulario visual –la brillantez del color, el tono ornamental, la (aparente) frivolidad– cierto aire en común con los artistas del Rojas.

Unos años antes, su progresiva inconformidad ante las pautas lingüísticas prevalentes en su oficio y ante el rumbo de los acontecimientos, le conducirán en ambos planos hacia posiciones parejamente críticas. Por un lado, hacia las convenciones

de la fotografía tradicional constatadas en la retórica del retrato, en el seguimiento de normativas estrictas (imperantes en su provincia, pero también en talleres de la capital) respecto a la composición y al mensaje que la imagen debía portar y, muy en particular, en considerar la toma como único modo de registro de lo real. Por el otro, hacia la falsa bonanza esgrimida por la política neoliberal, preámbulo festivo de la supuesta entrada de Argentina al Primer Mundo, mientras era cada vez más evidente el incremento de los desequilibrios sociales y la galopante inflación tras la crisis de la poderosa industria nacional, en condición desventajosa frente al capital transnacional cada vez más expandido. La confluencia de

todos estos factores crearán las condiciones para que se produzca un momento de ruptura y emerja una obra totalmente inédita: la fotografía de puesta en escena, una mascarada en primeros planos, gran angular, plena de júbilo y color, que tuvo su acabada expresión en *Buenos Aires, la ciudad de la alegría*.

Esta obra, de 1993, integrará poco después su afamada serie *Pop Latino*: el registro documental del menemismo, la estética del cartón pintado, la Argentina del *shopping center*. La crítica argentina Valeria González hará notar el sentido irónico y cuestionador que encierra la adopción de esta corriente del arte del Primer Mundo.⁷ El dimensionamiento consagratorio que alcanzaron en los sesenta la mercancía y el consumo en el *pop* norteamericano, queda quebrantado por una copia mal hecha, contaminada por la presencia de dibujos *kitsch* (de rostros de Menem con propósitos de crítica política) y por la desmesura del color, con vistas a realzar la impostura de la imagen y a la vez su realismo, al tiempo que vuelve decorativa y satírica la representación.

En lo adelante, el color apuntalará sus puestas en escena sobre la contrastante modernidad latinoamericana y conocidas parodias sobre los hitos de la fotografía del continente y clásicos de la historia del arte occidental. Asimismo, conferirá dramatismo a las piezas de *Tinta roja*, y animará con sus tonos la recreación de mitos y figuras de nuestra historia como parte de su poética del *pop* local.

En un contexto tendiente a la deificación de la baratija, los objetos importados y los celulares made in Taiwán, cobra sentido la recuperación de las expresiones de

⁷ En el prólogo del libro *Sub realismo criollo*, editado en el 2003, Valeria González sostiene: "... la referencia a un estilo primermundista del arte contemporáneo funciona menos como elemento modernizador de su fotografía que como catalizador de una observación crítica de su propio entorno político y cultural. López toma el modelo importado para 'pronunciarlo mal', para transgredirlo, para revertir su sentido original. En sus imágenes nada queda del optimismo y la mesura formal del arte de los *sixties*. Los recursos del arte pop son sometidos a una sobrecarga hiperbólica que los convierte en elementos de una parodia teatral, de una mascarada.."

la cultura vernácula, reducto de la identidad regional. Volver la mirada hacia las representaciones y estereotipos de la cultura popular latinoamericana que forman parte del imaginario colectivo será uno de los imperativos del momento. Así, tras la gestación de personajes que encarnen la mascarada menemista y el anonimato de los que protagonizan escenas sobre productos en venta, concentra su atención en los iconos "reales" de América. López confiesa la fascinación que siempre ejerció en él la obra de los muralistas mexicanos, en particular la de Diego Rivera, quien en uno de sus más famosos murales desplegó y mezcló mitos y personalidades históricas –Frida Kahlo, José Martí y Emiliano Zapata, entre otros– con trabajadores, hombres ricos y figuras de la tradición popular como la calavera. No es de extrañar que en el 2000 redacte un manifiesto latinoamericanista y se declare "el Diego Rivera de la era digital", "el Diego Rivera de las Pampas".

Suite bolivariana (2009), una de las nueve piezas que exhibiera en *Color Local*, recuerda ese gran fresco sobre la cultura popular y la historia del insigne muralista, si bien transgrede su estructura compositiva, sustrato visual y bosquejo de lo nacional para extenderlo hacia casi toda la América. Construida a manera de gran collage, mediante el montaje digital sitúa en un muro de fondo –donde un parrillero del asado da la nota local– a los grandes líderes y próceres de la historia y actualidad latinoamericana; más adelante, a personajes emblemáticos de la cultura argentina como Gardel, Evita y Perón –cuyos bustos hechos en juguetes de goma flotan en una piscina–, ídolos del deporte y la imagen estereotípica de la gesta del soldado americano en la Segunda Guerra Mundial, todos reunidos con total desenfado sobre un piso cubierto de envases, carátulas y otros objetos con rostros de las estrellas e imágenes de la publicidad, que destacan por su polifonía de colores. En el fondo, azoteas barriales dan el sentido de periferia. Una parodia del mural desde la obviedad del retrato, los referentes culturales y la estética del mercado y del kitsch.

Pero no siempre necesitó armar la escena. Un restaurante típico en la ciudad de La Paz le conmina a su registro. *Res-*

taurante boliviano (2010), un festín de textiles tradicionales y de factura comercial con motivos *kitsch*, repertorios de la política y la religiosidad en abigarrada convivencia y colorido, nos habla de los modos en que la población local decora los espacios con imágenes de su preferencia, con espontaneidad. Es una obra que ejemplifica su reencuentro con la fotografía documental.

Algunos críticos afirman que su fotografía es conceptual, y no dejan de tener razón. En *Madre patria* (2011) propone una lectura descarnada y crítica sobre este concepto. Lo hace no a partir de su estereotipo –esa figura "excedida de significación" como la define Rodrigo Alonso–,⁸ pues la "Madre patria" (España) carece de una semblanza prefijada, sino desde una visión de la propia Latinoamérica, en la figura de la joven mestiza, objeto de la mirada del conquistador español. A través de la sensualidad que emana del escorzo del cuello de la joven Marcos López devela no solo una cara oscura del episodio de la Conquista, sino cómo la Madre Patria aun puede vernos: como objeto de su deseo. No descarto que en el erotismo⁹ del icono esté incluida la perspectiva de la joven y la provocación que ella sabe puede suscitar. Estructurada a manera de díptico, la pieza comporta en su parte derecha un *close up* del cuello, del que cuelga una cadenita de bisutería con una pareja de figuritas, alegoría que induce a una inequívoca interpretación. Así, en la relación intertextual entre las dos partes encontramos la máxima productividad de su lectura, abierta a comentarios en torno a las relaciones de poder en la problemática de género y su cruce con el tópico metrópoli-alteridad.

Otra lectura diferente ofrecen *Chica en Letonia* y *Muchacho basquet en Letonia*

⁸ RODRIGO ALONSO: "El Descubrimiento de América no sucederá. Latinoamérica como parodia". En: *No sabe, no contesta. Prácticas contemporáneas desde América Latina*. Ediciones arte x arte, Buenos Aires, 2008, p. 37.

⁹ Respecto al tratamiento del erotismo, nótese la diferencia entre *Madre patria* y su parodia de *Tomando sol en la terraza*, cuyo original transforma en una versión masculina, hedonista y local. Cfr. JUAN ANTONIO MOLINA: *Al sur del realismo*. Catálogo de la Exposición personal de Marcos López en Cádiz, España, 2004.

(2011), fotos tomadas a alumnos suyos en una escuela de fotografía donde impartió un taller. Como en ninguna otra de la muestra, estas obras refieren cuán atrás han quedado el humor y el regocijo que caracterizaron *Buenos Aires, la ciudad de la alegría*; en ellas el sarcasmo ha cedido espacio a la tristeza. Se trata de incursiones en la imagen corporal, tentado la enunciación de sentidos en ambientes simples desde el trabajo con el rostro y la silueta, y con los efectos que puedan conferir la luz y el color. Por ejemplo, la palidez de los jóvenes está en función de representar su procedencia de un país (Letonia) distante de Latinoamérica (la que caracteriza a través de un vibrante color). Los tonos apagados de las imágenes (coloreadas a mano) refuerzan el sentido de drama existencial, y contrastan con la brillantez de la paleta de *Vecinos* (2011).

En esta última pieza constatamos que él aborda la foto desde un lugar pictórico.¹⁰ No solo porque los grandes planos de color la asocian al *pop* y su costumbrismo a la Escuela Francesa, sino porque evidencia que no le basta el mero registro fotográfico y requiere del estallido expresivo y goce estético que da el color, intensificado a propósito. En el texto de

presentación en la Galería Pradilla lo deja explicitado: “Yo siempre quiero más. Me reconcilio con la vida transitando el exceso. Para llegar al equilibrio estético prefiero agregar en lugar de sacar.” Amén de la tipicidad de la escena, una pareja frente a su casa en Barracas tomando el Sol del verano y bebiendo mate, tal recurso le permite además superar el dato literal de la imagen: ya los retratados no son meros vecinos, sino “personajes”, arquetipos de un lugar. En eso radica su arte.

Bajo el sesgo de una visualidad contemporánea, otras claves estéticas pudieron apreciarse en tres piezas de *Color Local*, pertenecientes a la serie *Surrealismo Criollo: Esquina de Constitución* (2005), *Esquina de Barracas* (2005) y *Esquina Adidas – Constitución* (2010). Se trata de rincones urbanos del Buenos Aires profundo, cargados de publicidad “trucha”, casi decadente, que por lo mismo le sirven para develar lo que él ha dado en llamar “la textura del subdesarrollo”. A través de puestas en escena afines a las de la producción cinematográfica –donde coreogra-

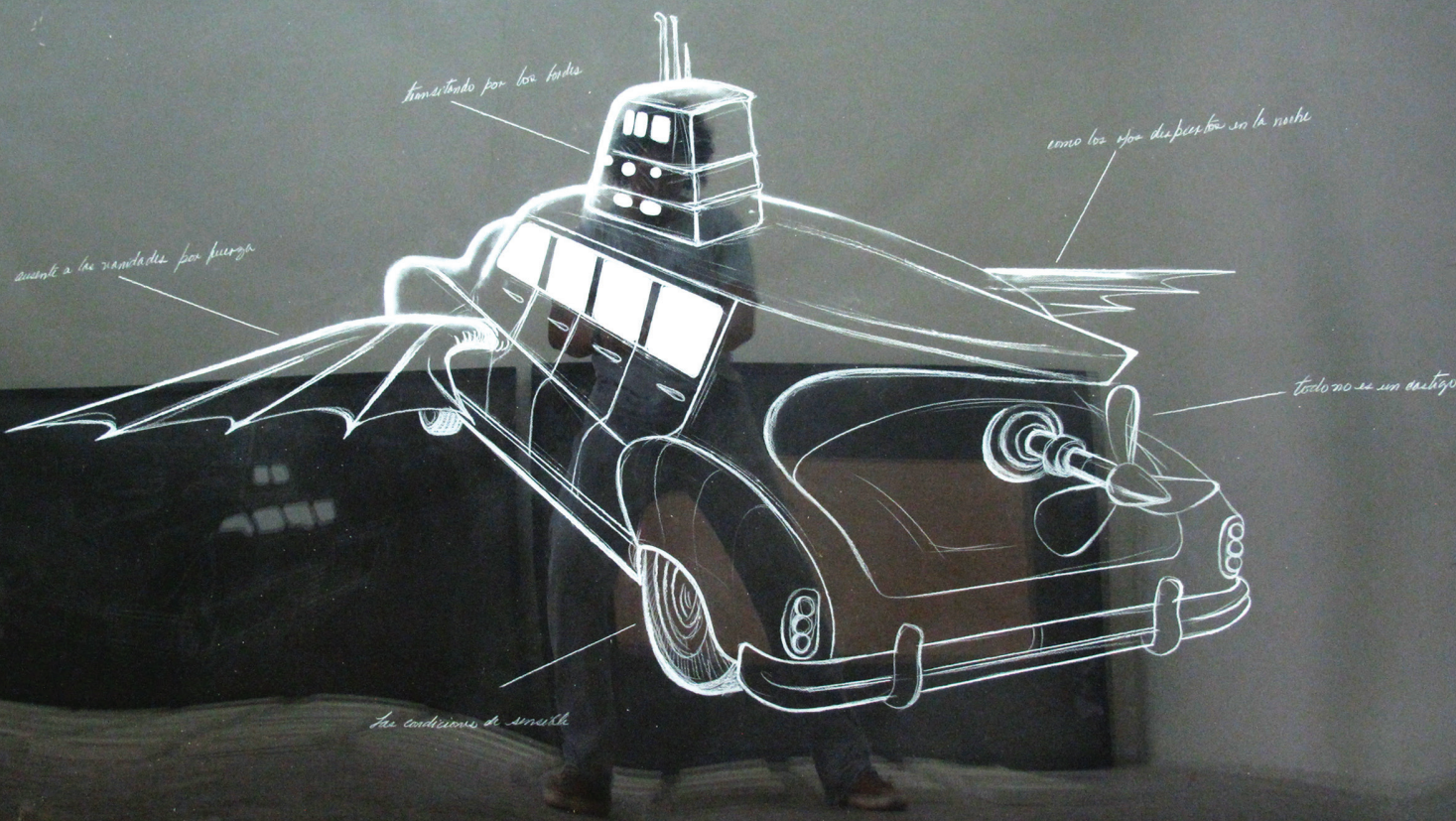
¹⁰ JOSEFINA LICITRA: “El hombre y la sirenita”. <http://revistanuestramirada.org/galerias/marcoslopez>

fía conjuntos humanos a la manera de *tableaux vivant*– expone su mirada crítica sobre la realidad sociocultural de la ciudad, incoherente con la idealidad que ponen de manifiesto los anuncios del mercado. Y justamente ese telón de fondo que hace parte de la realidad –nimbado por carteles de cartón pintado de productos nacionales y de marcas comerciales del Desarrollo–, le dará pie para reflexionar sobre las coordenadas que rigen la vida en Argentina y en otros escenarios de modernidad inacabada. En *Esquina de Barracas* la ubicación de personas en poses indiferentes o de espaldas a la gran valla de la Coca Cola que reza “No sos extra, le das clima a la escena”, devela el desentendimiento de la sociedad de la propaganda publicitaria, al tiempo que subraya la futilidad y engaño del *slogan*, pues tal escena ni existe, ni nadie participa en ella. Algo semejante se aprecia en *Esquina Adidas*, aunque aquí domina la ironía acerca del efecto homogeneizador del mercado transnacional y sus paradojas en el ámbito latinoamericano. Para ello repite el logo en las prendas de vestir de todos los paseantes, lo resalta diversificando su color mediante la manipulación digital, y desde el planteo del consumo masivo de la marca, negar que esto sea lo que ocurre en realidad. La ironía se completa al percatarnos que los personajes comunes que los portan no cumplen con el estereotipo publicitario.

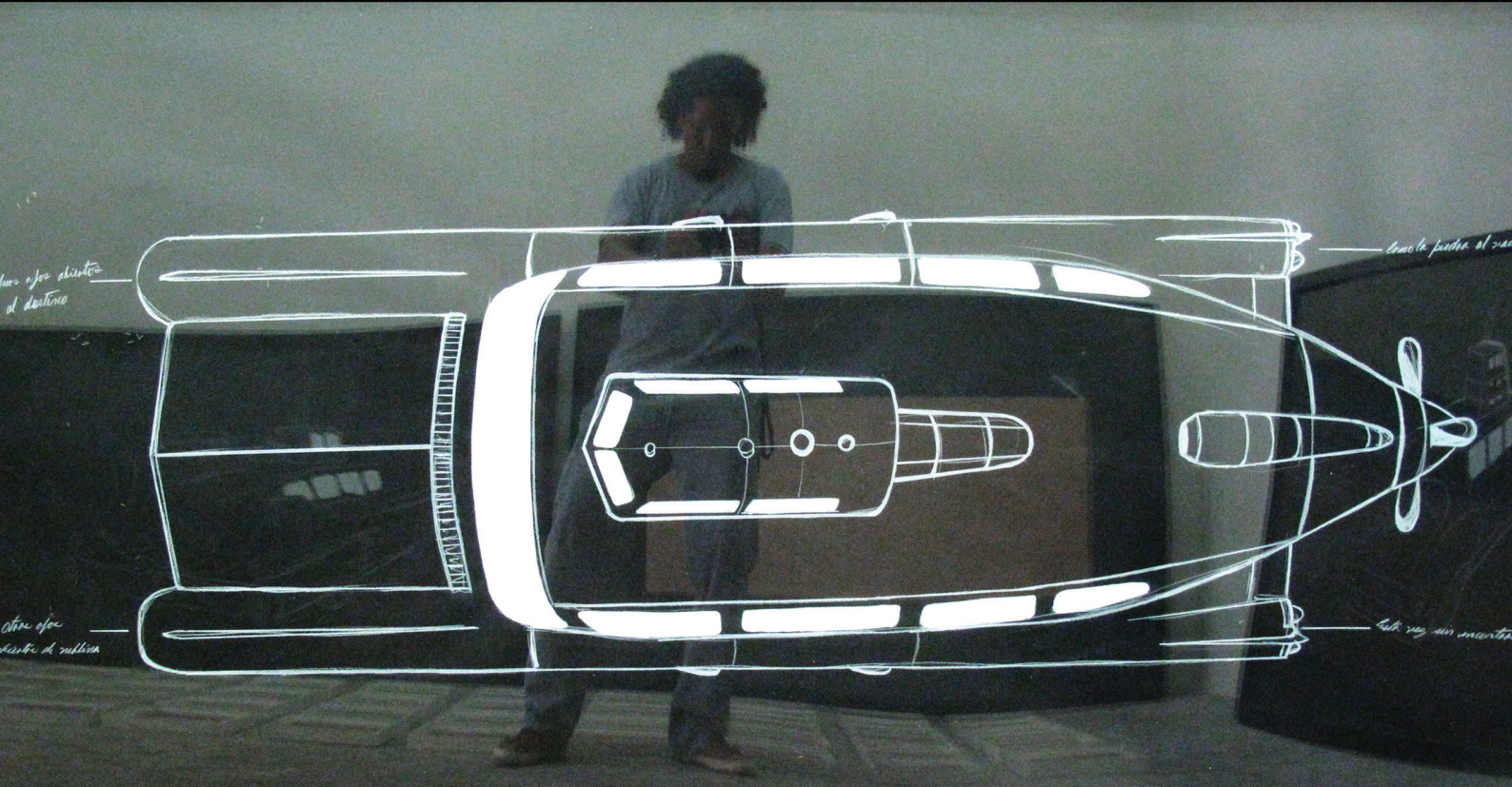
La desconexión entre las personas y (la irrealidad de) la publicidad genera una atmósfera de extrañamiento, algo que, por razones muy distintas, también pudimos apreciar en la escena urbana que da cierre al filme futurista *The Matrix*. Son piezas acerca de las aspiraciones y desencuentros con la economía y cultura globales, donde el montaje de la escena, el retoque digital y el artificio de la foto coloreada a mano están en función del valor añadido de sus reflexiones. ■■■■■



Vecinos, 2011



WWW.ESTERIOSEGURA.COM





NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO

de nuevas figuraciones...

AH, LA “NUEVA” PINTURA... ¿CUÁNTA TENSIÓN HA PROVOCADO en la mente y el *hacer* de artistas, críticos, curadores, *art dealers*? Hoy supone una toma de conciencia empeñarse en permanecer fiel al lienzo, cuando tanta tradición cuelga de él, y los *nuevos medios* parecen sobornar, atraer a sus cultivadores, incitándolos a abandonar temporal o permanentemente sus predios.

Pretender ser noveles en el terreno pictórico, tan fértil como explotado, pareciera un exceso... no hace mucho el propio Rufo Caballero apuntaba que “lo nuevo puede ser lo viejo”,¹ en medio del canibalismo estético que nos rodea. La cita, el plagio y la “libre empresa” han tomado el mando en el arte contemporáneo... ¿y por qué no habrían de hacerlo? ¿qué de bueno tendrá cuidar la “forma” (la norma, cuál norma)?

Que la pintura de todo el siglo xx osciló en un movimiento pendular de la abstracción a la figuración, en sucesivas gradaciones más o menos felices, es una verdad de perogrullo. ¿Cómo leer la pintura actual en la región latinoamericano-caribeña sino

¹ RUFO CABALLERO: “¿Ha muerto el arte contemporáneo, como todo un giro de etiqueta?”. En: *Arte por Excelencias*, No. 7, 2010, p. 20.

desde esta lógica, casi tanto como la de cualquier parte? La transferencia y similitud en las poéticas de artistas de diverso origen y cultura afirma, por un lado, el mito de lo global, y por otro, la pretendida universalidad como coartada a la apropiación de repertorios estéticos ya acuñados, probados en el devenir de la historia del arte.

Por mucho que se afirme que ya no queda nada nuevo bajo el Sol, uno vuelve una y otra vez a “motivarse” cuando algún crítico habla de un “punto de giro”, “un antes y un después”, “un parteaguas” para presentar el trabajo de un joven creador respecto a sus coetáneos. Esas frases... que de tan dramáticas nos gustan tanto, tienen su efecto, y sin duda llegan a muchos más de los que se cree. ¿Cómo se puede ser “un antes y un después” hoy día? Si seguimos viendo eternas variaciones sobre un mismo género, estilo, tema... en mucho de la pintura actual; aquello del eterno retorno. Pero coincido que tampoco importa mucho lo que se diga o cómo se diga, si la obra tiene su “público”, lo tiene y punto.

Y ahora bien, por ejemplo, en medio de tanta diversidad, ¿qué es lo que nos atrae de la pintura figurativa actual, aquella que



bebe (sacia su sed) en las fuentes *neo* y *trans* (neoespressionismo, transvanguardia, neo-neofiguración, *bad painting*), como repertorio que bien pudiera también rastrearse sobre todo mucho más atrás (vanguardias históricas mediante)? Pues lo mismo que sus antecesoras: desenfadado, agresivo y arbitrario uso del color, libertad formal, temática. Su *apariencia*, ni más ni menos. Y no obstante, *not everything shines on...* Como se podría esperar, es un tipo de pintura que no intenta sermonearnos –*No lecture us, no...* Nada de grandes gestos (aunque sí un gusto por lo gestual del trazo), ni grandes ideas (se conducen algunos), pues estos artistas no creen necesario preconizar su “genialidad” a través de tópicos densos o su filiación ético-política, como en décadas pasadas.

Para los nostálgicos, los que siempre miran atrás buscando razones o referentes (básicamente los *históricos*, o los fans de la historiografía), atentos a cualquier *gato por liebre* que quieran pasarnos, resulta un reto asumir esta “nueva pintura”, la que se está haciendo hoy (o desde hace 5 años). Los historiadores pues, la mirarán con escepticismo, independientemente que les atraiga, a su pesar, el tufillo de la cita o el estilo revivido –que otrora aprendieron a admirar.

Ya se sabe que los contextos se imponen, y hay quien busca explicar esa “ligereza” de contenido en parte de la pintura actual de la región latinoamericana, como una reacción ante el arte-crónica, el arte-político, el arte-neoconceptual; o insiste en verlo como un resultado del mundo en que vivimos: ¿caótico?, ¿tecnológico?, ¿interconectado?, ¿superficial?, ¿sobreinformado?...

Lo cierto es que, durante el proceso de investigación que llevamos a cabo el equipo de curadores de la Casa de las Américas con motivo de su *Año de la Nueva Figuración*,² me motivó volver sobre las diversas “rupturas” del canon figurativo acaecidas a lo largo del pasado siglo. Pareciera osado decir que si bien se avanzó en el tiempo, y grandes firmas y sensibilidades aportaron

² Proyecto que responde a una estrategia de posicionamiento y promoción de los fondos de la Colección Arte de Nuestra América, de la institución, que se ha venido desarrollando desde 2006 con la celebración del *Año Matta* (dedicado al artista chileno), con una segunda edición, el *Año Cinético*, en 2009. El *Año de la Nueva Figuración*, inaugurado el 28 de abril pasado, se extenderá hasta el 31 de marzo de 2013 y está dedicado a la corriente que durante los años sesenta y setenta irrumpió en América y Europa con grandes exponentes en Latinoamérica y el Caribe. Véase: www.casadelasamericas.org/nuevafigura/index.html



GIOVANNI SÁNCHEZ
Gato Math y Luka, 2008 / Técnica mixta sobre lienzo / 150 x 150 cm / Foto cortesía del artista

visiones (y alucinaciones) muy particulares, belleza y horror a partes iguales, la pintura continuó siendo la misma, en su esencia y potencial expresivo.

Más allá de los contextos que impulsaron al expresionismo y al fauvismo de principio del siglo xx; o de la postguerra, los movimientos de liberación en América toda y las luchas poscoloniales internacionales, de donde brota la Nueva Figuración; o de los años ochenta tan decisivos en el balance político mundial, en que fuimos del *pop al post* y llovie-

ron los neo-esto, neo-aquello...; todo deviene re-lectura, no necesariamente mejor o peor que su antecesor, aunque sí presumiblemente *diferente*. Y el mito de lo “nuevo” y lo “contemporáneo” vuelve a rondarnos, para perderse en frases hechas y una temporalidad engañosa, insalvable. Porque... ¿cuánto de novedoso tuvo el neomexicanismo de los ochenta, o el *bad painting* que irradió y fascinó a tantos en Cuba, Brasil, Argentina, Chile? Muchas capas hay asentadas en cien años de modificación al canon, y pese a la incorporación de aspectos de la cultura popular y

el campo extra-artístico, *nuevo parece... pero no es*. La prueba fehaciente es que aun para referirnos a la obra de algunos de los pintores emergentes actuales, se siguen utilizando los mismos términos y adjetivaciones que hace un siglo o cincuenta años se usaron para caracterizar (criticar), aquel tipo de figuración emergente y belicosa.

Pasada una centuria, la actual pintura figurativa llega a nosotros, limpia de toda densidad o drama –aunque en algunos se sienta como trasfondo–, y se promueve,

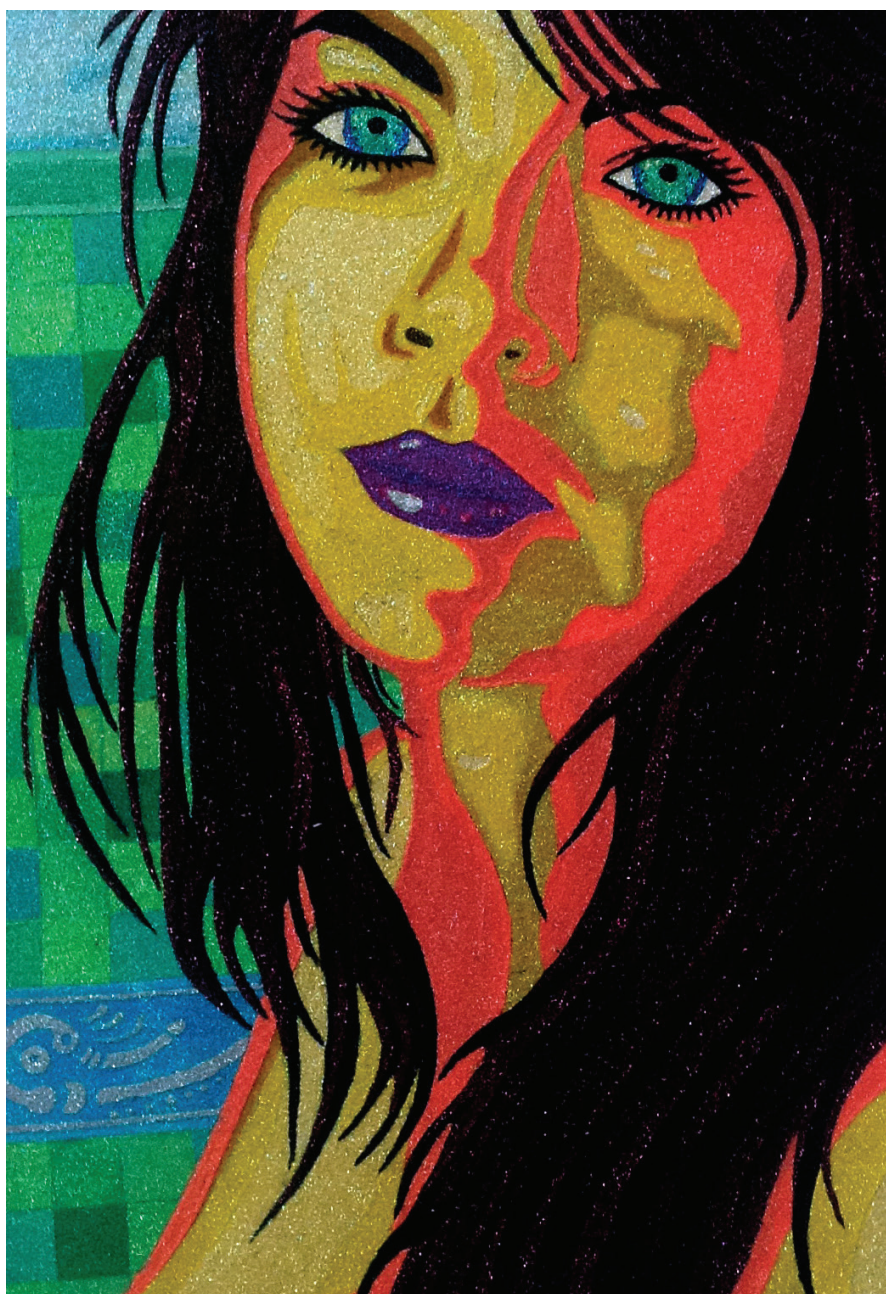
con marcado interés, como algo “distinto” de la generación anterior –a saber, la década de los noventa. Se aprecian entonces poéticas asentadas en el “humanismo”, la “nostalgia”, la “nada”, la “descarga”, los vericuetos de la “memoria infantil” y el Yo, lo “popular”, el “erotismo”, lo “efímero de la existencia”...

En Cuba destacan poéticas que, cual los “nuevos fieras”, se proponen a sí mismas como inquietantes, aunque su visualidad no sea tan irreverente, por lo general.³ Por

otro lado, es imposible obviar a otro conjunto de artistas que se insertó con paso firme en el circuito promocional (y comercial) cubano, poniendo por delante el “placer” de lo pictórico: Alejandro Campíns, Carlos Loriaga, Michel Pérez (Pollo) y Niels Reyes, por mencionar algunos. Cada uno con un decir *singular*, en el que el regodeo pictórico parte de la base del sarcasmo, el “pasar de todo”; donde se explora del pequeño o mediano formato hasta la monumentalidad inesperada de un paisaje, por ejemplo, para crear suerte de *espejismos*.

JUAN MELO TENORIO

María José, 2012 / Polvo brillante (escarcha, mireya o brillantina) sobre lienzo / 70 x 50 cm / Foto cortesía del artista



En cuanto a esa “efusividad” cromática, palimpséstica e indiscriminada, sobresalen también las obras de Orestes Hernández y Alberto Lago, en Cuba, o Giovanni Sánchez en Colombia. Sin descuidar a los neo-*poperos* que, como el colombiano Juan Melo (serie *Gente Brillante*, 2006) o la cubana Osy Milián (*Escalera azul*, 2010), presentan una galería de retratos de “gente común”. De Dilsa Jiménez y Andrea Valencia (Colombia), a Mariel Sanhueza (Chile) o Yornel Martínez (Cuba), destaca un componente existencial, vivencial, en el cual se percibe a veces lo social en lejanía, cual referente puntual, pre-texto.

Es claro que no se trata de *epatar* a nadie, líbrenos Dios de ello a esta altura... más bien de seducir, y en la medida de lo posible, pactar con el espectador, el coleccionista, el curador un territorio común de legitimación –como tantos otros hicieron 15 años antes. Eso también es válido, por supuesto, aunque no merezca tanto revuelo.

Nueva figuración no es, ni creo que se pretenda novel o de “ruptura”. Podrá criticarse, pero de algo ha de vivir y crear el hombre de estos tiempos, más si se elige a la pintura como medio. Lo contrario sería la inercia, abandonar. Y se sabe que los tiempos no son ya de quemar las naves... ni siquiera de rehacerlas. ■■■■■

³ En la Academia de Bellas Artes de San Alejandro de Cuba, tuvo lugar en 2009 un taller pedagógico impartido por la pintora Rocío García, que resultó fundamental para la formación del grupo conocido como los *Nuevos Fieras*. Entre ellos, Lancelot Alonso, Enrico D. Álvarez y Carlos Ramón Garcés. Como indica su nombre, el grupo tomó el estilo de los *fauves* como suyo y de ahí dio rienda suelta a intereses particulares en tópicos como el retrato, el erotismo, el paisaje, las escenas ciudadanas...

ISSA SAMB
La balance déséquilibrée (La balanza
desequilibrada), 2012 / Instalación y performance /
Cortesía Issa Samb; Jems Robert Kokobi, Abdou S.
Diatta, Magaye Niang, Wasis Diop, Abdoulaye Ba and
Alpha Mamadou Balde / Foto: Nils Klingner

JUAN CARLOS BETANCOURT

DOCUMENTA (13): entre el colapso de la duda y la recuperación de la búsqueda

"Llegó un momento en que la organización de la información se convirtió en algo más importante que el tema que se estaba tratando. Y eso ha significado un giro que dispersa las prácticas curatoriales. Un síntoma de lo que podríamos llamar capitalismo cognitivo. Eso quiere decir que el poder tiene mucho que ver con el control de la información. Creo importante interrumpir un sistema artístico donde predomina esta actitud en la curaduría."

CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, en *El País Digital*,
25.05.12

Con el leitmotiv *Collapse and Recovery* (Colapso y Recuperación), y bajo la dirección artística de la curadora italo-norteamericana Carolyn Christov-Bakargiev, el pasado 9 de junio en Kassel, Alemania, se abrieron las puertas de la exposición más influyente y esperada en el mundo del arte: la dOCUMENTA (13). Contando con una participación de 150 artistas de 55 países y un área expositiva de 1,5 km² la Documenta es, sin dudas, uno de los eventos de mayor significado y repercusión internacional en su clase.

"El arte es la crítica de la razón". Con esta lapidaria frase Issa Samb, artista musulmán de Dakar, dio comienzo a su performance-instalación *La balance déséquilibrée* (La balanza desequilibrada) en el Auepark, uno de los escenarios de la dOCUMENTA (13). En las ramas del árbol número 174 de este parque monumental, el senegalés instaló pequeñas muñecas de trapo africanas, calabazas secas y paños de diferentes colores y tamaños que ondeaban al viento sugiriendo un altar primitivo en armónica unión con la madre naturaleza. Debajo, sobre

la tierra, una mesa amantelada en negro mostraba un montón de libros deslustrosos y chamuscados, atados por unas toscas cuerdas que intentaban preservar los restos de un dudoso saber. A un costado de la mesa un crucifijo de madera burda parecía apuntalar el destartado conjunto sobreviviente que formaban la mesa y los libros. Dispersos sobre la tierra yacían, además, otros crucifijos que denotaban signos de decadencia, caída y muerte. A la derecha de la instalación un monitor extraplano mostraba una ligera y animada comedia africana.

De vez en vez, con la soberana presencia de un chamán, Issa Samb daba vueltas alrededor de la instalación y recitaba fragmentos de sus propios textos. "Por medio de esta instalación –dijo– queremos proponer una terapia natural para curar al hombre, el inexorable destructor, y, de esta manera, prevenir la inevitable autodestrucción". Hacia las 6:30 de la tarde, cuando el Sol empezaba a desfallecer y una fría brisa primaveral me sacó de la mágica atmósfera que irradiaba la instalación, uno de lo asistentes de

Samb comenzó a pasar por el público un cuenco de madera con un líquido blanco. Parándose en actitud ceremoniosa frente a cada uno de los presentes, ofrecía el cuenco para que la persona requerida introdujera el dedo índice en el líquido. Acto seguido, apretaba cálidamente en su mano el dedo húmedo del visitante en cuestión y volvía a repetir la misma acción con el siguiente.

A unos 200 m de allí el artista mexicano Pedro Reyes había construido un *Sanatorium* para pacientes con perturbaciones mentales modernas. Ansia, depresión, soledad, aislamiento, estrés, falta de satisfacción, violencia, sobrestimulación y nomofobia –esa incapacidad del hombre actual para desprenderse del teléfono móvil–, eran algunos de los trastornos en la agenda de la “clínica provisoria” de Reyes. Un grupo de ayudantes analizaba a los miembros del público que se registraban como clientes del sanatorio. Tras el diagnóstico, totalmente gratuito, el paciente tenía derecho a participar en tres sesiones de terapia que podían ser o bien de hipnosis clásica, Gestalt, psicodrama, primal o, incluso, terapias a partir de rituales populares y los *happenings* de Fluxus.

Otro proyecto de participación que demostraba el marcado interés de esta

Documenta por los estados de la mente, eran las sesiones de terapia grupal *Anger Workshops* (Talleres de ira) del artista australiano Stuart Ringholt. En medio de una de las salas expositivas de la Neue Galerie, otro de los escenarios de la Documenta, Ringholt mandó a construir una habitación de unos 10 m² con una sola puerta de acceso. Los talleres contemplaban varias sesiones. En la primera, de 5 min y con fondo de música *house*, los participantes eran invitados a expresar entre sí, con fuertes gritos, gestos y movimientos corporales, el estrés y la ira reprimida. La segunda, de 3 min y con música de Mozart, era para expresar amor y respeto mutuo con frases como “perdóname por haberte maltratado” o “esto no es nada personal contra ti” o “para ti todo mi cariño y respeto”. En la tercera fase, de 3 min también, los participantes se abrazaban y acurrucaban entre sí. Para terminar, el grupo se sentaba y comentaba la experiencia. Desde fuera los visitantes a esta sala no solo veían las obras allí expuestas, sino que también podían escuchar los ruidos y exclamaciones provenientes de la habitación cerrada en el centro donde, paralelamente, se iban sucediendo las diferentes sesiones del taller.

Entusiasmado y agradecido por todas esas vivencias personales que en tan

poco tiempo me fueron brindando las propuestas artísticas de Kassel, decidí acercarme al Fridericianum. En realidad es por aquí, tradicionalmente, por donde se empieza a ver la Documenta. Pero había tanto-tanto-tanto por ver en cada uno de los treinta y dos diferentes escenarios de la Documenta dispersos por Kassel (sin contar los que se extendían a Kabul, Alejandría y Banff) que, a despecho del orden expositivo del programa oficial, me pareció mejor dejarme llevar por la intuición y la espontaneidad.

El Fridericianum es un palacio de estilo clásico y sede principal de la Documenta desde 1955. Allí un rectángulo blanco con un área de más de 560 m² y 80 m de largo se abrió, como el infinito, ante el asombro de mis ojos. Por unos segundos pude percibir, no sin cierto estupor, la presencia de la nada. En las paredes blancas y los suelos despejados dominaba el vacío. A punto de girar sobre mis propios pasos, me di cuenta que en el ala derecha del vestíbulo había una vitrina en la pared con tres pequeñas esculturas en bronce y hierro del ya fallecido artista español Julio González. A un costado de la vitrina una foto de archivo, en blanco y negro, mostraba a dos visitantes del público, un hombre trajeado y una mujer correctamente vestida pero descalza, observando las mismas esculturas que hace 53 años atrás habían sido exhibidas exactamente en el mismo lugar donde se encontraban ahora.

Con esta cita-expositiva-curatorial Carolyn Christov-Bakargiev no se había planteado una mera referencia histórica, una Documenta dentro de la Documenta. Su intención era muy diferente. Más bien se había propuesto una vuelta reflexiva al motivo originario de esta exposición mundial de arte contemporáneo surgida a principios de los cincuenta. En sus inicios los organizadores querían mostrar al gran público el arte censurado por el nacionalsocialismo. De igual manera, hacían su aporte al trabajo de reconstrucción y de duelo que en esos momentos ocupaba un lugar importante en la vida de los sobrevivientes de la II Guerra Mundial. En las tres esculturas de Julio González destaca la figura humana como tema central. Con lo cual,



PEDRO REYES
Sanatorium, 2012 / Actividad de grupo / 189.95 m², 100 días / Cortesía del artista / Foto: Nils Klinger

al llamar sutilmente la atención en esta sala vacía sobre semejante *remake* expositivo, Christov-Bakargiev no solo quiso reivindicar los orígenes fundacionales de la Documenta, sino también justificar visualmente la proyección humanista de un concepto curatorial distante del mercado y del *mainstream* artístico.

Jugando una contrapartida, en la sala vacía del ala izquierda del vestíbulo también había otro detalle en forma de obra-documento. En una pequeña vitrina de mesa Christov-Bakargiev, con el permiso del artista Kai Althof, decidió mostrar la carta que este le había enviado explicándole porqué renunciaba a participar en la Documenta. Esta acción de la curadora, a mi modo de ver, propone una lectura sobre la controversial relación artista-cliente que, a su vez, nos conecta con la más significativa de todas hasta el momento, la Documenta 5 de Harald Szeemann.

Fue a partir de esa quinta edición que el entonces considerado arte “no mu-



KAI ALTHOFF
A letter to Carolyn Christov-Bakargiev by Kai Althoff (Carta de Kai Althoff a Carolyn Christov-Bakargiev), May 24, 2011 / Exhibida por iniciativa de la curadora y con el permiso del artista / Foto: Roman März

seable” comenzó a adquirir verdadera relevancia y visibilidad internacional. Es el caso de Gustav Metzger, cuya propuesta artística e intercambio epistolar con Szeemann están bien documentados en el catálogo de la Documenta 5. Invitado por este a participar en la exposición

de Kassel, el artista propuso a partir de su concepto de *Auto-Destructive Art* una obra cuya ejecución era tan brutal y peligrosa que a última hora hasta el propio Szeemann, que tanto había insistido para que Metzger asistiera, se vio obligado a declinar su participación.



ANTON ZEILINGER
Quantum Now, 2012 / Foto: Roman März



AMY BALKIN
Public Smog: Earth's Atmosphere as UNESCO World Heritage Preserve,
 2012 / Actividad de Public Smog, 2004, instalación en curso / 200 cartas
 y tarjetas postales por un espacio no contaminado / Dimensiones variables /
 Foto: Roman März

Sea como sea, el toque final a estas dos salas vacías del vestíbulo del Fridericianum se lo puso la obra *I Need Some Meaning I Can Memorize (The Invisible Pull)* del artista inglés Ryan Gander. Mientras los desconsolados espectadores como yo buscaban otras cosas para ver, de vez en cuando, y a pesar de que todas las ventanas estaban cerradas, una inesperada brisa de aire soplaba en las salas envolviéndonos a todos de pies a cabeza. Era “el tirón invisible” de la obra de Gander. Una obra imposible de ver o de palpar, pero que mostraba su poder silencioso.

En esta experiencia del vestíbulo vacío se resumía para mí la esencia expositiva de toda la DOCUMENTA (13): un arte cuya fuerza y eficacia no radica en su volumen físico, sino en el poder de evocación y la visión interior de su espíritu. En lugar de magia y pirotecnia se arriesgó a darle categoría de arte a experimentos como el de la “teletransportación de fotones

individuales” del físico cuántico Anton Zeilinger. Pero también se tomó partido por los problemas ecológicos y medioambientales promoviendo la propuesta *Public Smog* de la activista conceptual Amy Balkin, que pide se incluya la atmósfera terrestre, con todos los derechos correspondientes, en la lista de Patrimonios de la Humanidad de la UNESCO. “DOCUMENTA (13) –escribió Carolyn Christov-Bakargiev en el catálogo– está conducida por una visión holística y no-logocéntrica que descrea de la persistente creencia en el crecimiento económico”.

Por eso, el que fue a Kassel en busca de emociones fuertes, a ver los fuegos artificiales de un *show* fabricado por la industria del arte, fracasó en su intento. Ese tipo de espectador murió simbólicamente para esta Documenta. Allí se desafiaron las prácticas conservadoras y se apostó por una concepción del arte como un todo, en su unidad, expandido y sin fronteras. Un simple recorrido por la lista de

participantes, en su gran mayoría artistas desconocidos pero con una obra que sitúa al hombre y sus problemas actuales en el centro de las inquietudes, nos da la medida de la relevancia que se le dio al grupo y no a las individualidades.

En resumidas cuentas, esta Documenta apuntó artísticamente a lo que se debería apostar en todas las otras áreas que posibilitan también el desarrollo de la existencia humana. Y si el arte no ha perdido esa capacidad, su esencia misma, de adelantarse poéticamente a los acontecimientos, deberíamos asumir, de una vez por todas, la responsabilidad de haber entrado ya en otra era. Una era donde lo más arduo no será, como pensaba mi amigo Ángel Escobar, “escapar del conocimiento”, sino más bien dotar todo el saber acumulado de una conciencia verdadera.

Múnich, 13 de julio, 2012

CARLOS GARRIDO CASTELLANO

de panales, redes y otros tejidos sociales

notas sobre la tercera edición de la Trienal Poli/Gráfica de San Juan

[Fotos cortesía del autor]

Uno de los elementos de mayor interés de la tercera edición de la Trienal Poli/Gráfica de San Juan, celebrada en 2012, se encuentra en las tarjetas informativas que acompañan a cada pieza. Dentro del texto explicativo sorprende el número de obras vinculadas a proyectos que existen total o parcialmente a través de la red, o que están vinculados a movimientos y actividades desarrolladas durante años y condensadas en *blogs* y sitios web. El material mostrado, por tanto, constituye un documento de trabajo, una pista de iniciativas colaborativas amplias, abiertas a la cooperación. La muestra consigue entonces interpelar al público con el fin de completar el recorrido propuesto, cartografiando un panal basado en el trabajo de taller y en la colaboración artística que supone, además, un buen muestrario de

las iniciativas que los propios artistas han venido desarrollando de manera autónoma en tiempos difíciles.

Uno de los grandes aciertos de la Trienal ha consistido en dar voz a un conjunto de propuestas que reflexionan de forma directa sobre la naturaleza de la creatividad, sobre la posibilidad de generar espacios que permitan el avance de proyectos basados en el diálogo. A la pregunta de cuál es el papel que los artistas pueden jugar en esa tarea responde gran parte de lo exhibido en las cuatro sedes que conforman el recorrido. Relegando el medio a un segundo plano –más que en cualquier edición anterior, la muestra está abierta al videoarte, la instalación, el performance y la intervención urbana–, la tercera edición del evento plantea un desafío –que encon-

trará, como no podía ser de otro modo, unas respuestas más certeras que otras– a las cualidades y las competencias de la creación colectiva en la actualidad.

En 2004 la Bienal de Grabado de San Juan se convierte en la Trienal Poligráfica, con una propuesta más abarcadora formalmente, y más acorde con el funcionamiento de las bienales internacionales. La ocupación de múltiples espacios, la introducción de piezas de videoarte, instalación o performance junto a las técnicas de grabado tradicionales, y la elaboración de un programa de exhibiciones paralelas, servirían para actualizar uno de los encuentros más antiguos del continente. En este caso, las iniciativas de equipo ofrecen, quizás, el mejor ejemplo de las posibilidades de interacción. La Trienal se ha

Entrada al antiguo Arsenal de la Marina Española



convertido en escaparate de un conjunto de prácticas que han renovado el panorama artístico puertorriqueño, plantando cara a cualquier asomo de crisis. Se trata de espacios gestionados por artistas que suelen implicar a la comunidad y que, en algunos casos, han implementado amplios programas expositivos durante años. Ante el vaivén de los museos y la atención oscilante de la crítica, iniciativas como Área, Conboca, =Desto, Metro o BetaLocal y SOMA se han convertido en alternativas viables para la creación y el diálogo. Su contraparte, la proliferación de *blogs* que constituyen referencia obligada para entender la escena artística puertorriqueña de la última década, da la impresión de un panorama en constante movimiento, en el que el cierre de un espacio va seguido por la apertura de uno nuevo. Si la idea del panel buscaba captar las posibilidades cooperativas de las redes sociales, lo expuesto por la comunidad puertorriqueña – más que nunca de dentro y de afuera, pero también, sobre todo, de dentro y fuera a la vez– permite entrever cómo las estrategias del “panel” están siendo articuladas en el espacio de la red.

Precisamente, la selección puertorriqueña realizada por el equipo curatorial enfatiza las conexiones y pone el acento en lo que Juan Flores ha llamado el *counterstream*: un imaginario de ida y vuelta, que subvierte la distancia que tradicionalmente separaba a la diáspora de la nación, y que alude a influencias recíprocas. Se trata, por tanto, de la incorporación de recursos e imaginarios de la diáspora al *corpus* de las culturas nacionales; pero también, en un sentido más amplio, de una mirada que se detiene en el análisis de comunidades cuya lógica espacial no encaja con ninguno de los términos anteriores. Traducido en nombres, lo anterior implica la presencia de artistas como Papo Colo, Miguel Luciano o Juan Sánchez junto a los Homar, Tufiño o Martorell.

A la amplitud en la selección, que ha tenido, como decíamos, su punto fuerte en los espacios autogestionados, se une la utilización de varios entornos del Viejo San Juan: al Arsenal de la Marina, espacio donde se ha concentrado la muestra de arte contemporáneo, se unen la Galería Nacional, el Museo Casa Blanca y la Casa de los



Contrafuertes, completamente intervenida para alojar un proyecto colaborativo dirigido por Charles Juhasz. Las exposiciones de la Galería Nacional, el Museo Casa Blanca y el Arsenal corresponden a tres momentos históricos diferentes: de los años treinta a los sesenta, de los sesenta a los noventa y de los noventa al presente, respectivamente. Los tres escenarios comparten, además, el hilo conductor basado en el trabajo en taller y la colaboración artística.

La Galería Nacional exhibe un recorrido por los proyectos pioneros de entreguerras, de la Revolución Mexicana al trabajo de Robert Blackburn en Nueva York. Aglutinada en torno a los experimentos de la *Works Progress Administration* estadounidense y de artistas como Siqueiros y Blackburn, la muestra se configura en torno a itinerarios que diagraman conexiones espaciales entre París, Brasil, Chile, Estados Unidos y Puerto Rico, evidenciando los vínculos resultantes del desplazamiento de ideas y personas en el período. Guillaume Apollinaire, Öyvind Fahlström, Lorenzo Homar, Stéphane Mallarmé, Jason Pollock, Wifredo Lam, André Breton, Roberto Matta, Lygia Pape, Anaïs Nin o Lasar Segall configuran un discurso en el que hay espacio para la experimentación formal –en la Galería Nacional encontraremos la primera propuesta de video así como una abundante colección de libros de artista, interés heredado de la edición anterior de la Trienal–.

El espacio del Museo Casa Blanca aparece dominado por un conjunto de proyectos que reflexionan en torno a la relación arte-sociedad. Se examina, así, la capacidad del artista para expresar cuestiones ligadas a las transformaciones que sufriría en las décadas posteriores al sesenta el papel del creador y el del público. Igualmente, la expresión de una conciencia política y su difusión a través de propuestas experimentales, ligadas al conceptualismo y al uso del texto, tienen un lugar destacado en la muestra. Del arte chicano a la reflexión sobre las dictaduras en Argentina, Chile o Brasil, las propuestas de la segunda parada de la Trienal analizan las posibilidades de la colaboración en un momento en que el arte tensaba sus límites. Vito Acconci, Luis Camnitzer, Romare Bearden, Cildo Meireles, Joaquín Mercado o Liliana Porter integran la nómina, junto a iniciativas colectivas como Tucumán Arde o Border Arts Workshop.

El recorrido más completo, y el más complejo, lo ofrece el Arsenal. Dividido en tres espacios –uno destinado a proyectos de taller, en su mayoría autogestionados por artistas, otro a iniciativas que buscan la cooperación con la comunidad, y un último ligado al rescate de referencias del medio urbano y lo popular–, la exhibición incluye obras comisionadas expresamente para la ocasión junto a otras incluidas mediante selección. Las maneras de construir el panel que da nombre a la Trienal son, por tanto, extremadamente diversas, y sería

necesario examinar cómo se despliegan en cada caso, ya que el elemento colaborativo abarca un elenco amplio en el que caben años de inserción en una comunidad, cooperaciones concebidas expresamente para la Trienal, iniciativas de gestión compartidas durante años o los “préstamos” y “utilizaciones” más diversos.

En este punto resulta necesario resaltar los proyectos de artistas puertorriqueños: desde el taller de peluquería de Omar Obdulio utilizado hasta la saciedad durante el periodo de Trienal, en el que se invitaba al público a recortarse el cabello siguiendo los patrones –verdaderos diseños abstractos– de moda más recientes entre las comunidades locales, a la instalación de Miguel Luciano, que conseguía transmitir un aroma de otro tiempo en el que se mezclaba la memoria del movimiento sufragista, la historia de los plantadores de azúcar puertorriqueños en los Estados Unidos y la experiencia de los primeros talleres de bicicletas boricuas en Nueva York; de la piscina/pista de skate construida por Chemi Rosado en La Perla a las más recientes intervenciones del proyecto Coco de Oro, encabezado por Edgardo Larregui, en el barrio sanjuanero. La memoria de la diáspora y los vestigios de un ir y venir constante aparecen reflejados en un video de Juan Sánchez superpoblado de referencias visuales y sonoras que se cruzan entre sí, en las fotografías de Papo Colo, en la correspondencia intercambiada entre Quintín Rivera Toro y Deborah Cullen (la correspondencia será igualmente el soporte de la obra de Benito Eugenio Laren y Carla Zaccagnini) o en el muestrario verbal, verdadero mosaico de expresiones entrecruzadas, que Nayda Collazo Llorens ha desplegado en el exterior del edificio. Las piezas de Beatriz Santiago –un video que recupera con sutileza y brillantez el desafío artístico y conceptual que llevaría al artista Carlos Irizarry a la cárcel en los setenta– y Michael Linares –portadas específicamente diseñadas para una versión sonora de textos sobre arte– comparten, pese a la disparidad de medios y temáticas, el interés por documentar procesos culturales de manera crítica, haciendo de las herramientas y los mecanismos de dicha documentación un objeto de análisis y una parte integrante de la creatividad.



NAYDA COLLAZO LLORENS / *Revolu*tion*, 2012

De la colaboración entre Elsa Meléndez y Zinthia Vázquez (como Biutiful Corbeja) surge una instalación compuesta a partir de la impresión gráfica sobre tejido que ofrece una falsa sensación de intimidad, un espacio acolchado en el que acecha la amenaza.

Precisamente, las consecuencias de la violencia constituyen un tema presente en varias obras del Arsenal. La argentina Ana Gallardo recupera la memoria de una residencia para prostitutas retiradas; Tomás Espina, también argentino, crea imágenes más difusas pero igualmente dramáticas al dinamitar pequeñas áreas del papel que sirve de soporte a su trabajo. En las piezas de Regina Galindo y Jorge de León Sánchez, lo impreso se convierte, en forma de tatuaje, en un elemento imborrable. *Ablución*, el video presentado por Galindo, presenta una visión directa de la violencia para indagar, mediante el acto sagrado de la limpieza del cuerpo, en torno a las posibilidades de redención. En el caso de Sánchez, un conjunto de monitores en crucifijo muestran un retrato del artista a partir de su esqueleto al que se superponen los tatuajes que lo identifican y lo hacen único. El mexicano Jaime Ruiz Otis genera juegos de perspectiva y geometría a partir del tejido utilizado en las maquiladoras. Antonio Vega Macotela da forma uno de los escenarios más impactantes del Arsenal a partir de un conjunto de piezas resultantes de los intercambios que el artista mantuvo con presos de cárceles mexicanas.

Finalmente, el otro gran grupo de obras tiene como objeto principal el proceso creativo y sus posibilidades de integración. Las piezas de Francisco de Almeida, Jan Henle, Paul Ramírez Jonas y Matheus Rocha Pitta hablan, desde múltiples perspectivas, de la capacidad de intervención y alteración del público y de su incidencia en lo autoral.

CONTRAFUERTE

Gran parte de lo que pasa en la Casa de los Contrafuertes tiene que ver con la coordinación de esfuerzos y voluntades de un grupo de artistas deseosos de integrar iniciativas en torno a un proyecto abierto, en desarrollo constante. Símbolo del proyecto, las abejas de una colmena instalada en la planta superior de la casa bajan para conseguir el polen de las plantas del huerto cuidado con esmero por los artistas en el patio; arriba, sumándose a la unión de responsabilidades colectivas, producen miel. Ese es, precisamente, el alma del proyecto: quien llega trae algo para compartir, quien visita la casa se convierte –en el mismo instante– en participante y productor de una estructura que funciona a partir de círculos concéntricos, de iniciativas que se abren sin descanso a nuevos proyectos que no paran de sumarse a la colaboración inicial.

Dentro de la Trienal Poli/Gráfica se ha desarrollado un espacio con características singulares. La idea surge cuando Charles Juhasz Alvarado recibe el encar-

go de realizar un proyecto comisionado por la Trienal. La respuesta consistió en partir el espacio con un buen número de artistas, creando una obra coral, un verdadero panel. Desde la apertura de la Trienal, *Contrafuertes* ha sido sinónimo de exposiciones, piezas de teatro, performance, danza y música contemporánea, lo que ha convertido la Casa en un punto obligado en cualquier itinerario cultural en San Juan.

El núcleo del proyecto lo constituyen la sala de lectura y el huerto, reflejo de experiencias compartidas. La prolongación de ambos espacios se encuentra, si bien no de forma única –todas las salas han sido escenario de acciones y proyectos que han ido surgiendo paulatinamente, modificando las obras originales– en el patio. Allí se ha instalado un huerto hexagonal y un escenario donde se concentran las actividades. En las paredes que lo cierran se han creado varias piezas murales que refuerzan la idea del patio como un gran espacio para conversar e intercambiar ideas: el olor de las plantas, el café recién hecho o el vuelo de las abejas refuerzan la impresión de bienestar y le otorgan un toque extraño y acogedor a un tiempo.

Las partes y el todo son una misma cosa en *Contrafuertes*; hablar, por tanto, de la ordenación del espacio de la casa tiene sentido únicamente si se parte de la idea de que cualquiera de los entornos diseñados en un principio están sujetos a cambios constantes y a nuevas incorporaciones. El mejor ejemplo de ello se encuentra en el espacio de biblioteca que se ha creado en dos de las salas

de la planta baja. En ellas se dispone un conjunto de mesas hexagonales intervenidas por artistas –Marielis Castro, Fabian Wilkins, Nestor Barreto, Elizam Escobar, Julio Suárez, Ivelisse Jiménez, Adelino González, Ana Carrión, Margarita Vicenti, Allora & Calzadilla, Frances Rivera González, Art Kendell-Man y Rafael Vargas Suárez– junto a varios estantes que ofrecen al visitante una colección que en sí misma presenta aspiraciones artísticas: ensayos “densos” sobre historia y política puertorriqueña conviven con publicaciones independientes, biografías, clásicos de la literatura latinoamericana o libros para colorear hacen de este espacio un laboratorio capaz de simbolizar la totalidad del proyecto, que pasa a ser, así, un gran texto para leer. Inevitablemente la vista se distrae de la lectura y se desplaza al interior de las mesas, donde, tras un cristal, cada artista ha colocado un muestrario diverso y personal de objetos que funcionan a manera de pequeñas pistas y que en muchos casos condensan décadas de trabajo.

El patio da entrada a varios espacios diferenciados. El primero lo ocupa *Área. Oficina de proyectos*. Se trata de una prolongación de la iniciativa desarrollada en Caguas basada en la gestión de iniciativas tanto individuales como colectivas de artistas jóvenes. Al lado, Néstor Otero y Annex Burgos han creado un paisaje boscoso que ofrece alternativas y advertencias: la promesa digital convive con un tronco caído que atraviesa la sala y sale al pórtico del patio en busca del visitante. Cuando sube las escaleras, tras enfrentar una pieza de Arnaldo Morales

situada en el frontal del primer tramo, el visitante encuentra a las abejas. Tras la sensación de peligro controlado –un mensaje en la entrada informa, incitando a la visita, del “medio” utilizado en el proyecto artístico– alcanzamos un espacio que inmediatamente lleva a otro tiempo. Teo Freytes ha trasladado lo que fue *MSA, Movimiento Sintésista Actualizado*, resucitando el espíritu y la plataforma de la iniciativa que a principios de los noventa ofrecía conciertos y recitales, performances y exposiciones, tertulias y encuentros, mostrando que *Contrafuertes* no es un comienzo ni un punto y aparte, sino la última adición a unos largos puntos suspensivos.

En la sala contigua, Dhara Rivera desarrolla un proyecto colaborativo que tiene de titánico lo mismo que de poético: una red tejida en rojo sostiene un conjunto de esferas llenas de agua en un equilibrio precario, constituyendo un mapa del aislamiento del ser humano con respecto al agua –o del agua con respecto al ser humano– en el entorno urbano de San Juan. Flanqueando la instalación encontramos dos conjuntos orgánicos. Ana Rosa Rivera ha creado una estructura arquitectónica de columnas-faldas concebida para recibir acciones performáticas, que mezcla la referencia a la arquitectura colonial con el tejido en un intento de analizar la relación entre lo que se esconde y lo que se muestra, entre el carácter público del cuerpo y su capacidad para esconderse y ser modificado detrás de estructuras creadas. Por su parte, la instalación de Frances Rivera González recupera formas marinas y etéreas para elaborar construcciones habitables.

La iniciativa de *Contrafuertes*, en fin, plantea un buen ejemplo de cómo la suma de esfuerzos y voluntades puede ser germen de proyectos creativos. La cuestión, que resuena al bosquejar la evolución de los espacios de arte alternativos gestionados por artistas en el contexto puertorriqueño, resulta indicativa por sí misma; ante todo, sirve para tener la certeza de que no faltarían manos para que la colmena siga funcionando. ■■■■■



OMAR ABDULIO PEÑA FORTY
Herramientas (Atelier Intercambio), 2012



Lam el Cimarrón Espíritu del Caribe



Monumento a Wifredo Lam, 2009

Escultor Alberto Lescay Merencio

Bronce, 7.0 x 6.5 x 2.5 metros,

Calle 14 y 15, Vedado. Ciudad de La Habana, Cuba

Monumento al Cimarrón, 1997

Escultor Alberto Lescay Merencio

Bronce, hierro y otros. 9.6 metros de altura

Poblado El Cobre, Santiago de Cuba

Ruta del Esclavo. UNESCO



Fundación Caguayo

Para las Artes Monumentales y Aplicadas

Calle 4 No. 403 entre 15 y 17
Reperto Vista Alegre. Santiago de Cuba
CP: 90400

En Cuba no abunda mucho el ejercicio de la crítica sobre la crítica de arte. Ciertamente que, en el puñado de revistas especializadas que tenemos, algún espacio se concede a reseñas sobre libros de investigadores y especialistas del mundo de la plástica. Mas, como sabemos, dichos libros son todavía escasos. En consecuencia, el nivel de reflexión y análisis de los especialistas sobre el trabajo de otros especialistas, es también insuficiente. ¿Qué decir entonces de la crítica de arte que va quedando desperdigada en las revistas? La tan necesaria retroalimentación para quienes ejercemos el criterio en el espacio público solo llega, y no siempre, de la mano del rumor. Por eso me gustaría imaginar una revista dedicada exclusivamente a pensar nuestra crítica; una publicación que fuera la autoconciencia crítica de la crítica de arte en Cuba.

Mientras no exista tal revista, la forma más segura que tiene un crítico de obte-

ner valoraciones en letra impresa sobre su trabajo, parece ser compilando en un libro la cosecha que ha ido acumulando durante años. Por tal razón, no me parece para nada prematuro, sino más bien estratégico, que el joven crítico de arte y curador cubano Píter Ortega Núñez (La Habana, 1982) acabe de publicar su primer volumen compilatorio (*Contra la toxina*, 2011), cuya edición estuvo a cargo del sello editorial del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello. Píter, una vez más, se hace con la iniciativa; se desliza por el hueco de una aguja; aparece en los medios promocionando el lanzamiento de su libro; abarrota de público el Museo Nacional de Bellas Artes el día de la presentación; y logra aquello en lo que ya va siendo todo un especialista: aguijonea al “mundillo” del arte, genera polémica, no deja indiferente a nadie. Sé que a muchos les irrita su exitosa estrategia de *marketing*, pero si algo tenemos que aprender de Píter, y no solo los más jóvenes, es la hábil manera en

que pone en práctica las lecciones teóricas sobre promoción, relaciones públicas y *marketing* cultural.

Contra la toxina es un compendio de lo publicado por el autor durante los últimos seis años en diferentes revistas y catálogos de exposiciones, tanto en Cuba como en el extranjero. La propia estructuración del libro nos indica las tres direcciones fundamentales en las que Ortega Núñez ha venido desarrollando su labor como crítico. En el primer apartado se agrupan cuatro pequeños ensayos en los que formula problemáticas concernientes al campo del arte, y las examina de manera beligerante. En el segundo capítulo encontramos los textos dedicados a interpretar y conceptualizar la producción de diversos creadores, en su mayoría jóvenes. Y en el último apartado quedaron las reseñas sobre hechos expositivos puntuales –género en el que Píter acumula un considerable volumen de textos, de los cuales solo se incluyen aquí una decena.

pensando *Contra la toxina*

HAMLET FERNÁNDEZ



En sus notas preliminares el autor comienza diciendo que el libro que tenemos en las manos es “decididamente *poscrítico*”; criterio que me voy a permitir polemizar un poco. En este sentido Ortega Núñez esgrime argumentos como que en esos textos asume la “crítica como ficción, como juego con el lenguaje, y nunca como verdades absolutas”; que renuncia “por completo al principio de *veracidad* o *certidumbre* del acto escritural”; que se permite “las licencias y ambigüedades que no se permite la crítica tradicional”; que sus textos son “un pretexto para fabular, concebir mundos apócrifos, realidades *otras* en las que poco importan los niveles de correspondencia con el objeto de análisis”; y que “el referente es más bien una excusa para la inmersión literaria, para el regodeo en el propio goce y placer de la escritura”. Todo esto se corresponde, en efecto, con una manera de asumir el ejercicio crítico que toma distancia con plena conciencia de cierta crítica deudora de un positivismo *cuasi* decimonónico –que en nuestro contexto no debemos asociar a la academia, de manera general y abstracta. En un extremo tenemos un tipo de crítica que se distingue por la sobriedad

escritural, por una corrección metódica en su manera de examinar el objeto de estudio, que termina haciéndose muy aburrida y soñolienta para el lector. En el otro, una crítica impresionista, plagada de una adjetivación rimbombante, que mal emplea términos y categorías para aparentar suficiencia teórica; y que fluye –como bien apunta Píter en uno de los ensayos del primer capítulo– de la descripción a la valoración sentenciosa y concluyente, saltándose con garrocha olímpica la actividad interpretativa, lo cual es la principal responsabilidad cultural de un crítico. Como todos los extremos se palpan, los puntos en común son el bajo nivel especulativo y la pobreza interpretativa, así como la conspiración –no sabría decir si consciente– contra una experiencia de lectura que pueda resultar atractiva, estimulante, provocadora. Sin embargo, distanciarse de forma radical –como lo ha intentado hacer Píter– de esa mareante referencialidad, de la adjetivación impresionista, de la escritura anorgásmica, del apego al dato y al “dictado” del artista, no conduce invariablemente a la poscrítica. Pero esta polémica exige más espacio, y como no decide en lo absoluto sobre el valor de *Contra la toxina*, la detengo en este punto.

Lo que sí percibo, en todos los textos, es la constancia de una singular voz autoral. Es cierto que de modo general Ortega no se preocupa mucho por cumplir con el orden lógico y lineal de las tres fases más convencionales de la crítica de arte (descripción, interpretación y valoración): puede comenzar emitiendo juicios de valor y terminar describiendo, eso realmente no le preocupa. Tampoco se cuida de contradecirse a sí mismo: puede sostener cierta tesis con vehemencia y después negarla con igual vehemencia en otro texto y en otra circunstancia. Según él son actos deliberados de su sensibilidad camaleónica. En mi opinión, son contradicciones –cambios de orientación y de opinión, hallazgos que hacen dudar de ideas y certezas anteriores– inherentes a un proceso de formación, de maduración de un oficio tan complejo. Mucho de su potencial está en la intensidad de lo que escribe y en la convicción, o pasión, de lo que argumenta. Es un crítico ocurrente, con habilidad para los colo-

quialismos, que sabe combinar sabiduría popular y conocimiento teórico con un ritmo de escritura ágil, desenfadada y de giros lingüísticos relampagueantes. Tales rasgos son condimentos que disfruta mucho el lector. Si hay un hecho que está más que comprobado, es que sus textos pueden irritar a ciertas personas, levantar polvaredas adversas, criterios opuestos, pero nunca aburrir. Píter se las agencia para que quien comience a leer sus palabras iniciales, continúe leyendo hasta el punto final. Y ese solo mérito ya le hace ser un crítico más que necesario en nuestro contexto. Pero el dominio del arte de la retórica (que no es más que el arte de la seducción, ya sea por atracción o repulsión) tendría poco éxito si no va acompañado de una también ingeniosa labor interpretativa. Nuestro joven Ortega lo tiene bien aprendido de uno de sus maestros más caros: Rufo Caballero. Decía antes que la principal responsabilidad cultural de un crítico recae en la interpretación, porque interpretar significa, en esencia, producir conocimiento sobre el objeto de estudio –ya sea una obra, exposición, o proceso artístico. Para ello se necesita una capacidad especial articulando sentidos, es decir, movilizándolo todo el horizonte de saber que se posee en función del diálogo hermenéutico de la comprensión. Nadie dudará a estas alturas que Píter posee tal talento, lo que le hace ser un crítico responsable (en tanto cumple con su responsabilidad intelectual), sin renunciar a su espíritu incendiario... ¿Quién dijo que ambas condiciones son excluyentes? Ya existe *Contra la toxina* para atestiguarlo.

En el prólogo del volumen, el crítico e investigador cubano Rafael Acosta de Arriba sostiene que el valor mayor del libro “radica en lo que nos ofrece de testimonio sobre el arte joven, el arte que se está realizando ahora mismo en el país”; criterio que suscribo plenamente. Píter Ortega se ha convertido en el abanderado de cierta tendencia estética del arte cubano actual, algo así como un *boom* pictórico, protagonizado por jóvenes artistas que él ha ido agrupando en varios proyectos curatoriales. Quizás ese vaya siendo su aporte más notable a la escena artística cubana: descubrir

y conceptualizar una zona de la producción plástica emergente. Un trabajo, sin dudas, que requiere de gran agudeza y sensibilidad para poder reconocer dónde está el talento y la calidad artística; pero también de buena dosis de confianza en el gusto y en el criterio propio, y de valentía, para arriesgar un criterio allí donde ningún otro crítico había mirado. De ahí que Píter no salga de una polémica para entrar en otra. Ahora mismo toda La Habana está hablando de *Stainless*, su más reciente propuesta curatorial. En el texto escrito para el catálogo de la muestra Píter se aventura a decir que “ha nacido un nuevo grupo¹ para la historia del arte cubano”, que nos encontramos “ante el germen de una genuina poética de orientación colectiva inscrita en la más vanguardista tradición de estéticas grupales del arte cubano contemporáneo...”. Ese es nuestro Píter Ortega Núñez, puro riesgo, pura osadía. Deseemos que el tiempo no le oxide, por el bien de nuestro campo artístico; y que los muchachos de *Stainless* no le hagan quedar mal, sobre todo por el bien de ellos.

La Habana, noviembre de 2011

¹ El referido grupo se hace llamar *Stainless*, y está integrado por tres jóvenes egresados en el año 2010 de la Academia de Bellas Artes San Alejandro: Alejandro Piñero Bello, José Gabriel Capaz y Roberto Fabelo Hung. La exposición homónima fue inaugurada en el Centro Hispanoamericano de Cultura, La Habana, octubre-noviembre de 2011.

PITER ORTEGA NÚÑEZ: *Contra la toxina*, Centro Juan Marinello, La Habana, 2011

curaduría en el Caribe¹

ALLISON THOMPSON

Al describir la condición contemporánea del arte en la diáspora caribeña, lo que él llama el “Tercer momento”, Stuart Hall identifica dos factores importantísimos que impactan al movimiento para dar una mayor visibilidad a la obra que se ha excluido de los centros metropolitanos: la globalización y un creciente “impulso de la curaduría”. Pero advierte, no nos engañemos: “Alguna gente es más global que otra de la misma manera en que alguna gente es más visible que otra.”²

En esta conversación, filmada específicamente para la conferencia de Barbados *Black Diaspora Visual Arts* (Artes visuales de la diáspora negra) en febrero de 2009, el curador David A. Bailey invita a Hall a explicar en mayor detalle su formulación de tres momentos bien diferenciados de la modernidad en las artes visuales, según experimentaron sus “otros” en la diáspora posterior a la Segunda Guerra Mundial. En particular, insta a Hall a expresar más detalladamente el “tercer momento”, el momento presente. Esta discusión brindó un marco para una serie de discusiones, simposios, exposiciones y talleres aun en curso con el objetivo compartido de traer mayor visibilidad al arte de la región caribeña y fortalecer redes e intercambios por toda la diáspora más extendida.

Este último libro, *Curating in the Caribbean* (Curaduría en el Caribe), es fruto directo de estas discusiones. Diez autores, muchos de los cuales participaron en uno o más de los eventos de *Black Diaspora Visual Arts* (BDVA) que tuvieron lugar en Barbados, Martinica y Liverpool,

han sido invitados a escribir ensayos que exploren el actual impulso de la curaduría en el Caribe. El tema de la curaduría ha sido considerado en su más vasto contexto. Abarca una amplia gama de proyectos e iniciativas con el objetivo de crear una plataforma para las artes visuales; hacer “visibles” las artes visuales al traerlas a un público más amplio y extender la discusión crítica en torno a ellas. Los autores, que nacieron en la región y/o trabajan en el Caribe, fueron alentados a inspirarse en sus propias experiencias y proyectos para evaluar el terreno y hacer propuestas para el futuro.

En el evento más reciente de BDVA –el simposio *Black Jacobins: Negritude in a post global 21st century* (Jacobinos negros: negritud en un siglo XXI post-global) que tuvo lugar en Barbados y Martinica en febrero/marzo de 2011– se invitó a los colaboradores del libro a hacer presentaciones sobre el tema de sus ensayos y establecer diálogos con otros autores. De esta manera, el proyecto ha sido tanto sobre la documentación del estado actual de la profesión como sobre el establecimiento de diálogos y vínculos para futuros proyectos.

José Manuel Noceda Fernández (Cuba) recuerda a los lectores –en su ensayo *Islas en el Sol: arte caribeño en los años 1990*– que han existido varios enfoques para definir la región del Caribe, basados en su geografía, historia, composición racial, cultura, o una combinación de estos. Argumenta que el Caribe supera todas las clasificaciones posibles, y que de hecho varios Caribes coexisten como resultado de las asincronicidades o asimetrías de un extremo a otro de la región, incluidos factores como el acceso a la educación artística, las variables etapas de desarrollo en la infraestructura de entidades culturales, donde se incluyen museos y galerías, así como la estabilidad y el desarrollo económico en general.

Claire Tancons (Guadalupe) toma como punto de partida los centros de arte metropolitanos en el exterior y los intentos de curar arte caribeño en ellos. En particular, examina el papel del carnaval en un esfuerzo por conceptualizar estas exposiciones, pero también su ausencia al realizar las mismas. En su ensayo *Curating Carnival? Performance in Contemporary Caribbean Art and the Paradox of Performance Art in Contemporary Art* (¿Curaduría del carnaval? El performance en el arte caribeño contemporáneo y la paradoja del arte del performance en el arte contemporáneo), Tancons propone como fundamentales las preguntas sobre si el Carnaval debería o no ser curado en lo absoluto, y si así fuera, si su lugar está o no fuera del contexto tradicional de exposición y museo.

El terremoto que devastó Haití el 11 de enero de 2010 destruyó la mayor parte del patrimonio artístico del país, incluidos los frescos de la Catedral de la Santísima Trinidad en Puerto Príncipe. Barbara Prezeau (Haití) escribe que también marca un viraje en la práctica artística, aun cuando el país venía siendo testigo de un cambio significativo durante la década precedente. En su colaboración en este nuevo libro, *Haiti Now – The Art of Mutants* (Haití ahora – El arte de los mutantes), Prezeau propone un número de factores que contribuyen a estos cambios y destaca sus consecuencias. La principal entre estas es el reconocimiento internacional que se han ganado los artistas del área de Puerto Príncipe conocida como Grand Rue, que ha jugado un papel decisivo en la revalorización de la escultura en Haití y las relaciones entre la creación artística y las privaciones de la vida diaria en los centros urbanos del país. El éxito de este grupo, autotitulado *Atis Rezistans* (Artistas de la Resistencia) ha desacreditado el mito del artista ordinario naif y ha burlado la red tradicional de tratantes de arte y dueños

¹ Versión de la introducción al libro *Curating in the Caribbean*.

² STUART HALL: “Keynote Address. Modernity and its Others: Three Moments in the Post-war History of the Black Diaspora Arts.” Barbados, 13 de febrero de 2009. El artículo original apareció en *History Workshop Journal*, 2006, 61(1), p. 1-24.

de galerías de Haití. La tecnología de las comunicaciones también ha facilitado la circulación de información sobre el arte y los artistas haitianos.

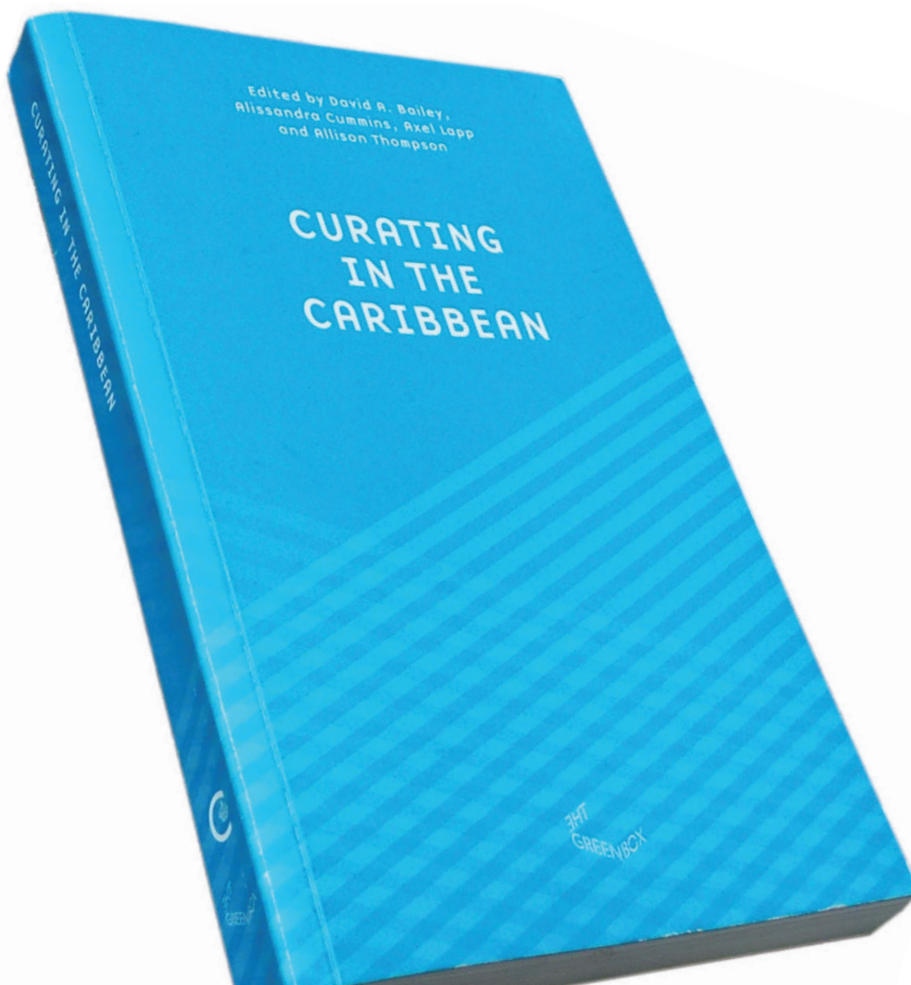
En *Unconscious Curatorships* (Curadurías inconscientes), Sara Hermann contempla la proximidad física de Haití a su nativa República Dominicana (los dos países comparten la isla La Española), mientras que reconoce su invisibilidad dentro de la conciencia general de la población dominicana. Hermann se sintió inspirada a explorar los canales de comunicación entre los dos países y la producción de sentido generada en el campo de las artes visuales contemporáneas dominicanas y haitianas. Los resultados visibles –exposiciones y producción artística– hasta el comienzo del siglo XXI revelaron que la posición y el papel del curador en la República Dominicana no respondía a las necesidades culturales reales. Había una ausencia general de contenido específico y análisis crítico, y escasez en el rigor me-

todológico, además de falta de objetividad en el discurso de curaduría. Hermann mira cómo la figura del curador como negociador aparece en el campo de las artes dominicanas a finales del siglo XX, como respuesta a cambios relacionados con la producción cultural y los papeles de los actores e instituciones culturales.

En su ensayo, *How to Install Art as a Caribbeanist* (Cómo instalar arte como “caribeñista”), Krista Thompson (Bahamas) considera cómo se coloca el arte caribeño dentro del museo. Deliberadamente se abstiene de definir qué “cumple los requisitos” de arte caribeño, más bien pregunta “¿cuáles son algunas de las prácticas estéticas y estructuras de visualidad de la región que influyen en el arte caribeño, y cómo pudieran dar una cualidad esencial a la comprensión de nuestros enfoques curatoriales?” Para tratar esto, Thompson examina un proyecto artístico montado por el artista trinitense Marlon Griffith en las Bahamas en diciembre de 2010 como parte del festival Junkanoo.

El trabajo artístico en el Caribe, según Winston Kellman (Barbados), ha estado sujeto a un número de definiciones externas, un legado del colonialismo que ha significado que las metas y los ideales de la independencia política, tales como la autodefinición cultural, nunca han sido enteramente realizados. En su ensayo, *The Invisibility of the Visual Arts in the Barbadian Consciousness: Notes on the Omission of the Visual Arts from the Cultural Development of the Island (Considerations For Curatorial Activity)* [La invisibilidad de las artes visuales en la conciencia barbadense: Notas sobre la omisión de las artes visuales en el desarrollo cultural de la Isla (Consideraciones para la actividad de la curaduría)], Kellman argumenta que las divisiones sociales establecidas en los tiempos de la colonia han persistido, dando como resultado visiones fragmentadas y divisivas de la identidad cultural barbadense. Las artes visuales no han estado a la altura de las más tempranas expectativas posteriores a la independencia, y así han permanecido en un estado de “invisibilidad”. Una comunidad con la capacidad de expresar y diseminar su cultura mediante las artes, demuestra y afirma su autonomía y refleja los ideales de la época independentista. En Barbados, este proceso ha sufrido la falta de apoyo de las instituciones gubernamentales cuyo mandato era alentar y apoyar este desarrollo. Así que la cultura ha retomado los modelos coloniales al confiar en la validación “del exterior”.

En su ensayo *Curating in Curaçao* (Curaduría en Curazao), la autora Jennifer Smit hace un recuento de sus propias experiencias como curadora independiente durante las últimas dos décadas en la isla caribeña neerlandesa, donde ha actuado como “la única curadora calificada”. ¿Qué ha significado esta “ostentosa” posición? Smit también lamenta la insuficiente infraestructura institucional, debida en parte al hecho de que los “diseñadores de políticas culturales” holandeses siempre han considerado que la cultura en las islas caribeñas es una burda imitación de Europa. *Carib Art*, una exposición que fue capital para unir la región del Caribe en las Antillas neerlandesas, ayudó a fomentar un nuevo cen-





El hilo, 2001 // Serigrafía / 70 x 50 cm



La espina, 2005 // Mixta sobre pellón / 200 x 200 cm

LIANG DOMÍNGUEZ FONG

GALERÍA LOS OFICIOS

OFICIOS # 166 / AMARGURA Y TENIENTE REY,
HABANA VIEJA, CUBA

liangdfong@cubarte.cult.cu
liangdominguezfong@yahoo.es
<http://liang.artelista.com>

+ 537 866 9804 / + 537 863 0497

TALLER GRÁFICA CONTEMPORÁNEA

C/ CENTRAL Y FINAL, EDIF. 28, VILLA PANAMERICANA,
HABANA DEL ESTE, CUBA

+ 537 766 0826



Nelson
ESTUDIO - GALERÍA
LOS OFICIOS

tro de atención sobre la región más que sobre los Países Bajos. A pesar de esto, las artes visuales en Curazao son consideradas un lujo, mientras que a la misma vez no se estima que tengan la calidad profesional requerida internacionalmente, de modo que el papel del curador no es reconocido.

Dominique Brebion también examina sus propias experiencias dentro de la isla de Martinica, que sigue siendo un departamento de Francia. En su ensayo, *Act Locally and Think Globally* (Actúa localmente y piensa globalmente), Brebion observa que dentro de gran parte del Caribe la curaduría sigue siendo una actividad complementaria o secundaria, llevada a cabo muy a menudo por voluntarios; una pasión más que una profesión. Al señalar, como Smit y Kellman, la insuficiencia de las estructuras existentes, nota que en el Caribe hay más curadores independientes y curadores-artistas que profesionales empleados por instituciones. Con los temas centrales de las exposiciones, típicamente ligados a la identidad nacional más que a un asunto universal, Brebion sugiere que el papel del curador puede estar comprometido, ya que este tiene que conciliar las exigencias de la curaduría con la promoción regional.

En su ensayo, *Curating in the Caribbean: Changing Curatorial Practice and Contestation in Jamaica* (Curaduría en el Caribe: Cambio de la práctica de la curaduría y el cuestionamiento en Jamaica), Veerle Poupeye sigue el rastro a los primeros llamamientos al patrocinio del arte negro para los movimientos anticoloniales y nacionalistas de Marcus Garvey en los años treinta. El consiguiente establecimiento de la Galería Nacional marcó el comienzo de la profesionalización de la práctica de la curaduría en Jamaica, y de hecho del Caribe de habla inglesa, e incluyó el despliegue de una historia canónica del arte nacional bajo el mando de su primer director, David Boxer. Aunque el protagonismo dado a la artista Edna Manley era previsible, y reforzó lo que ya se había institucionalizado, la canonización de los "Intuitivos" fue controvertida y amenazó las jerarquías emergentes del arte jamaí-

cano. Poupeye identifica otros desafíos a los conceptos de arte establecidos, los cuales en retrospectiva pudieron haberse entendido como crítica institucional e inspirado nuevas estrategias de curaduría para aumentar las inversiones de audiencia, pero estas posibilidades no fueron reconocidas o perseguidas en aquel momento. La vociferante crítica pública de la comunidad artística afirmando prácticas de exclusión y la controversia en torno a obras tales como la *Estatua de la Emancipación* de Laura Facey ganaron en importancia con las posiciones defensivas iniciales dando lugar a un lento cambio en la curaduría. Exposiciones recientes, tales como la serie *Curator's Eye* (El ojo del curador) con curadores invitados radicados en el exterior y el *Young Talent V* (Talento Joven) han sido indicios de una nueva dirección prometedora en la práctica de la curaduría local haciendo una conexión significativa entre las intervenciones críticas del arte contemporáneo y los públicos a los que este va dirigido.

Al final solo hay nueve ensayos. Haydee Venegas (Puerto Rico) murió el 31 de diciembre de 2011 tras una decidida batalla contra el cáncer. Su compromiso de permanecer activa e involucrada como crítica de arte y curadora fue evidente para todos cuando asistió en octubre al Congreso anual de la AICA en Paraguay como miembro de la junta ejecutiva de esta Asociación. Haydee fue una "caribeñista" feroz, y orgullosa puertorriqueña; y trabajó con gracia, humor y fuerza para hacer un espacio al arte caribeño en la arena internacional. Esperamos que este libro sirva como nuestro homenaje a su memoria.

Curating in the Caribbean, The Green Box, Kunst Editionen, Berlín, 2012

MARTHA JIMÉNEZ

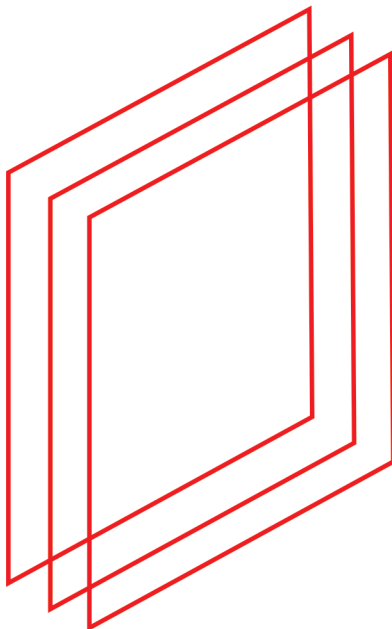
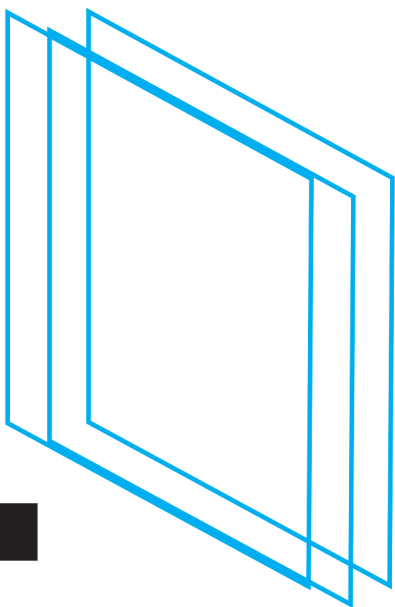


ESTUDIO TALLER MARTHA JIMÉNEZ

Hermanos Agueros #282
e/ Carmen y Onda, Plaza del Carmen,
Camagüey, Cuba.

+53 32 257559 / +53 52470518
martha@pprincipe.cult.cu
marji2001@hotmail.com
www.martha-jimenez.es

Desposada
Escultura en cerámica
cubierta de esmalte y metal / 40 x 45 x 15 cm



KADIR LÓPEZ & R10

GALERÍA LA ACACIA
NOVIEMBRE 2012

GALERÍA
LA ACACIA
IV VCVGIV

San José 114 e/ Industria y Consulado,
Centro Habana, Ciudad de La Habana, Cuba.
Telef.: (537)861 3533 TeleFax: (537)863 9364
e-mail: lacacia@cubarte.cult.cu <http://www.artnet.com/lacacia.html>

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

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

GALERÍA
LA ACACIA
IV VCVCIV
San José 114 e/ Industria y Consulado, La Habana, Cuba
Tel. (537) 861 3533 / (537) 863 9364
lacacia@cubarte.cult.cu
www.artnet.com

La Casona
GALERÍA DE ARTE
Muralla 107 esq. a San Ignacio
Habana Vieja, La Habana, Cuba
Tel.: (537) 861 8544
lacasona@cubarte.cult.cu
www.artnet.com

Servando
Galería de Arte
23 esq. a 10, Vedado
La Habana, Cuba
Tel.: (537) 830 6150
Tel.: (537) 838 3650 al 55 ext. 259
servandoartgallery@gmail.com
www.artnet.com

DIAGO
Galería de Arte
Muralla 107 esq. a San Ignacio
Habana Vieja, La Habana, Cuba
Telf.: (537) 860 1182
diago@genesis.cult.cu

H HOUSTON
fine art fair

September 14 -16, 2012
Reliant Center, Houston, TX
Booth 417



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

Ernesto J. Fernández Kadir López Mabel Poblet Arles Del Río

El proyecto reúne a cuatro artistas cubanos que trabajan sobre la historia contemporánea cubana, la memoria y los aspectos sociales. Todos ellos han utilizado la fotografía e instalaciones como el soporte principal de su trabajo.

The project put together four cuban artists who works about contemporary cuban history, memory and social aspects. All of them are been using photography and installations as a main support of their works.



TV | Always Shot The Messenger, 2012
Photography, Luminic Box. 68 x 120 cm



Havana Monopoly Series, 2012
Mixed media. Size to order



National Sport Serie, Faith, 2012
Copper, baseball glove and marble. 75 x 30 x 20 cm



Triplets, 2012
Mixed media on Polyvinyl Chloride (PVC). 100 x 150 cm

pinta

November 15 -18, 2012

The Modern & Contemporary Latin American Art Show
7 W New York New York City

El proyecto reúne artistas de los principales momentos vanguardistas de nuestra historia del arte. Transita por la primera y segunda vanguardia histórica y se extiende hasta la producción de la denominada “década de oro” del arte post-revolucionario.

The project put together artists from the main vanguard moments of our art history, it goes along the first and the second historical vanguards and extends up to the production of the so called the “golden age” of post revolutionary art.

Amelia Peláez, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Servando Cabrera Moreno, Dolores Soldevilla, Antonio Vidal, Fayad Jamís, Guido Llínas, Raúl Martínez, Consuelo Castañeda, Flavio Garcandía, Gustavo Pérez Monzón.



Servando Cabrera Moreno, “Mercedes y el recuerdo”, 1974
Oil on canvas, 90 x 71 cm

ART MOSCOW

September 19 - 23, 2012

Central House of Artists
Moscow, Russia

XVI Feria Internacional de Arte

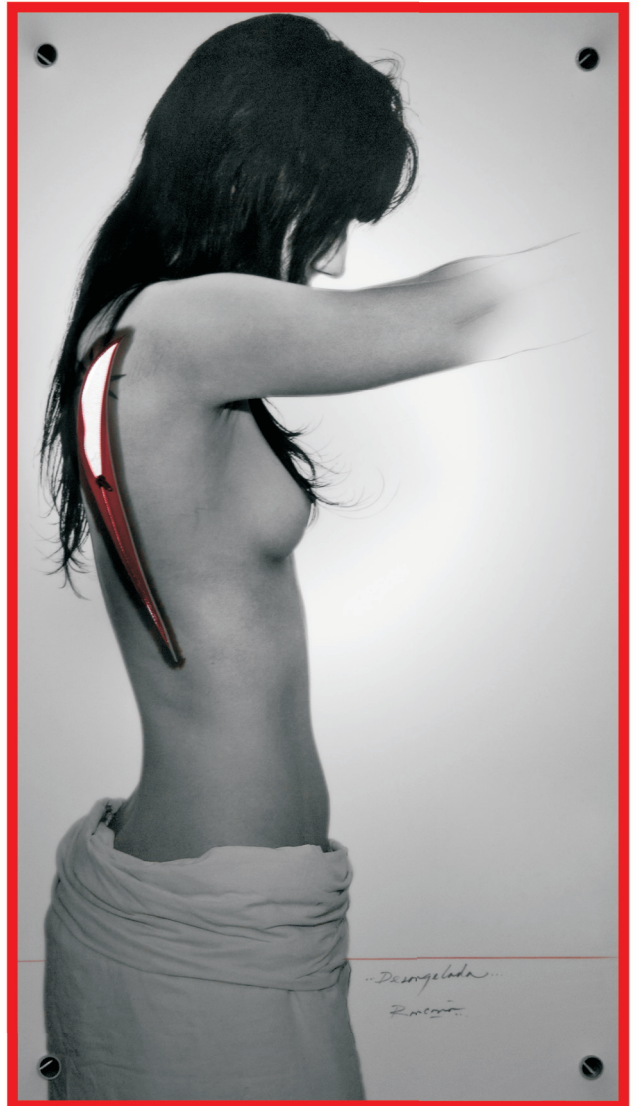
Artistas Participantes:

Ernesto Rancaño

Glenda León

Jorge Luis Santos

William Acosta



Ernesto Rancaño, “Desangelada”, 2011
Light box, 45 x 75 x 20cm

CAJA NEGRA

JORGE LÓPEZ PARDO

OCTUBRE - NOVIEMBRE



MIGRACIÓN, 2012

De la serie Caja Negra

Lápiz conté sobre passepartout negro
80 x 120 cm

GALERÍA
Villa Manuela

Calle H, no. 406, e/ 17 y 19, El Vedado, La Habana, Cuba / (537) 832 2391
galeriavillamanuela@uneac.co.cu / www.galeriavillamanuela.com

CARTOGRAFÍA DEL ALMA

WILLIAM PÉREZ

NOVIEMBRE - DICIEMBRE



EL OMBLIGO DEL MUNDO, 2011

Rayado sobre plancha de acrílico, madera y fibra óptica.
150 cm diámetro

artBO
Feria Internacional
de Arte de Bogotá

GALERÍA
Villa Manuela

William Pérez
Ernesto Javier Fernández
Roberto Diago

Mabel Poblet
Reinier Leyva Novo
Esterio Segura

Abel Barroso
Luis E. Camejo
Ernesto Rancaño

artBO

octubre

18-22

2012

Feria Internacional
de Arte de Bogotá

www.artboonline.com

 Cámara
de Comercio
de Bogotá

A laboratory: disorientation, fragmentation and spectacle

Miguel Rojas-Sotelo

A few years ago, Nelson Herrera Ysla called the Havana Biennale “the greatest gallery in the world”, and he was partly right. Like other capitals in the planet, up to a point, the Cuban one is a museum in itself, that of the first coloniality, of the revolutionary tropical modernism, the nostalgia and the ruin. In fact, every biennial is anchored in what the city’s *ethos* can grant it, and Havana certainly has a very powerful one.

The 11th Havana Biennale (May-June 2012) was summoned on the assumption of *artistic practices and social imaginaries* in search of a place in the circuit of “socially engaged art”, very in vogue after the debates about altermodern and relational art. There is nothing new in this approach regarding our cultural territory, and it is not alien either to the Biennale: we have seen it in previous editions, *El arte con la vida* 2003 (Art with Life), and *Dinámicas de la cultura urbana* 2006 (Dynamics of Urban Culture). Historically, many artists from the so-called “Global South” have taken on a social commitment and have explored this possibility in expanded terrains of artistic practices. In Latin America, from Mexican Muralism to New Cinema, going through Peruvian *indigenismo*, Brazilian Neo-Concretism, etc., have all accounted for this; a dimension of testimony and collective participation in public space takes part in the “should be” of this art.

In the Havana Biennale though, it is the city and its people that steal the show. The event, with its multiple and fragmented official program and the so-called collateral program (almost impossible to follow even for Biennale veterans), does not turn the city into a gallery but rather into a laboratory. And it is there where a point of inflection

exists. A laboratory is the place for what is possible, and in many cases, it is also the place for failure. It is that space of what is viable that makes many of us travel to Havana to become immersed in discussions about the transforming potential of culture and art in society, located in a space ruled by revolutionary ideas that use what is institutional and political in a flexible way, giving new meaning to the question about the social imaginary.

What is, then, a *social imaginary*? It is the set of suppositions about meanings and social relations, what we have to imagine with the aim of “consummating” –totally or partially– the society we belong to. They are, all in all, the symbols, the illusions created and kept by a society so people behave according to some “value systems”. Those systems reward the individual (capitalism case: work = profit = consumption) and correspond to their “idea” of happiness. The problem is that in urban spaces, highly connected (including Havana) by new technologies and mass media, those imaginaries tend to show the surface. If we count on artistic reflections and their (multiple and diverse) practices lying in particular socio-cultural contexts where “what is social” is pertinent, every artistic action would thus respond to the hegemonic social imaginary set. Why not talk about imaginaries that are not subject to the value systems of modernity/coloniality, imaginaries that make “another” society possible –that of respect for the environment, diversity, what is rural, the past, etc.? Of course, the modern phantom shelters us, and our thirst of being part of its project dazzles us¹.

A positive aspect is that the Havana Biennale manages to force the visitor and the guest artist to come out of their comfort space –that of the art-

¹ What is problematic, in fact, is to bring up names like Charles Taylor or Homi Bhabha (Francisco Jarauta even) as conceptual supports of the project, these (although progressive thinkers) only give the Biennale an Eurocentric-modernist sense, which we thought the Biennale had freed itself from in the past; fortunately, the text by Dannys Montes de Oca seems to have this discourse inconsistency clear.

institution, museum and gallery–, and go into action by bringing them face to face with the city and its contexts. This is one of the historic contributions of the event, and it takes part in a policy linked to the distribution of the benefits of cultural tourism to multiple sectors of the population that operate today under an economic opening, creating a gradual service offer. Additionally, this is an exercise in discipline for the visitor at the Biennale. Nevertheless, it was an unfortunate decision to dismantle some of the few events that kept cohesion in the middle of fragmentation, such as, the Forum-Idea at the National Museum of Fine Arts or the spaces at Morro-Cabaña. These were meeting points around ideas, pieces and artists.²

Initiatives like *Detrás del muro* (Behind the Wall), though outstanding for putting in touch artists and audience, ended up as a minuscule gesture (when intending to be a spectacle) against the backdrop provided by the Havana seafront. This is due to the “projecting” and not the “processual” character of the selected pieces. Taking into consideration the urban space *per se* does not account for its social dynamic, in general the pieces seemed to fall from another planet. With some exceptions, as it is the case of *Pureza* (Purity) by Aimeé García (stemmed from the conceptual work by Colombian María Angélica Medina, presented at the 1997 Biennale), which invited the audience to sit down on a delicate fabric in the making, while

² This generated disorganization, beyond the usual at the Biennale. Although the intention was to expand its reach, it made captive audiences disperse. We celebrate, no doubt, the commitment and participation in the theoretical event of the Centro Teórico-Cultural Criterios and its director Desiderio Navarro. This kind of collaborations becomes more and more important due to the nature of the cultural, academic and artistic projects. We also acknowledge the true “Biennale”, in the strict sense, was found at Morro, a space for promotion and market of the country’s visual production. The world of Cuban art is highly professionalized today, establishing a number of agents that work as mediators between producers and institutions (foundations, collectors, galleries, museums, etc.). It is clear how the artist’s and cultural worker’s status in Cuba is acknowledged, and takes part in a cultural policy that does not only intend to promote creation, but also to establish a space of economic development.



RENÉ FRANCISCO & CUARTA PRAGMÁTICA
Ciudad generosa, 2012
 Public art
 Artworks by Diana González, René Francisco & Alejandra Oliva

MAC/SAN, Museum of Contemporary Art in San Agustín, due to its line of reflection, its production and carrying out, was undoubtedly one of the most outstanding projects in the event. Its location in San Agustín, a residential complex developed early in the seventies that architecturally followed Soviet modular rules, scrutinized one of those spaces for the construction of the revolutionary project (we had already seen some projects developed from Alamar in previous years). After five decades, the district maintains a certain dignity, while the people from San Agustín are still reluctant to live in proto-modernist white cubes. MAC/SAN, dedicated to contemporary artistic practices in the public domain, invited an outstanding group of local and international participants to interact under several premises: art, territory, heritage, town planning-environment and pluriformism. The collective uses LASA –Laboratorio Artístico de San Agustín (Artistic Lab in San Agustín)– as a platform, which has been working in the neighborhood since 2008, generating a series of residences that stimulate dialogue about art, aesthetics

and art policy. Hence, the project answered to an expanded process, where the Biennale turns out to be just a particular instant in a series of other moments. There is the key.

This short reflection would not be complete without mentioning some other notable individuals and projects with respect to the ideas displayed at the Biennale. The solo show by Carlos Garaicoa, *Fin del Silencio* (End of Silence) –which like Goya leaves a legacy in the form of a tapestry, where the main protagonist is again the city of Havana–, enlightened us about the creative capacity of one of the most important contemporary Cuban artists. The project *Ciudad generosa* (Generous City) by twelve third-year students from the Instituto Superior de Arte, ISA (Fourth Pragmatics) and René Francisco, emphasized again the interest in stressing public spaces, opening possibilities of participation and production capacity beyond the art space and the Biennale moment. We also celebrate the partaking of the group *Caja Lúdica* (Guatemala), as well as the work in public spaces –impossible to conceive in the near past– by the post-graffiti artist and French activist JR, who reminded us we cannot relegate “our elderly” in this frantic search for the new. Equally, we praise the opportunity of visiting the *ruin* after the trigger of sense produced during the workshop organized by Gabriel Orozco at ISA.

Other spaces like the exhibition *La caza del éxito* (Success Hunt), besides being fun and fresh, gave evidence that processes of self-management/self-construction and long-lasting aesthetic ideals (Disneylike Greco-Roman ones, which are also the modern/colonial type) are not exclusive of outlying cities, and that Havana takes also part in the same network. We found a good balance between space and content in the show *Creaciones compartidas* (Shared Creations) at Pabellón Cuba, and a tight group of pieces in *Open Score*. Initiatives like *Paladar* where much more important than others arrived from the northern country.

Unfortunate and overproduced was the presence of Austrian Hermann

interacting with the women weavers. Likewise, *Poema para un agujero negro* (Poem to a Black Hole) by Fidel Alvarez involved some local fishermen who threw black balloons with starfish in the air. And among the most ambitious ones *Realidad* (Reality)/ Happily Ever After by Rachel Valdés, a big-sized mirror, similar in shape and color to the famous anti-monument Vietnam Wall (by Maya Lin) in Washington DC, that reflected the ocean horizon and the passersby, allowing to see those who are no longer here nor there...



JR (France)
Los surcos de la ciudad, 2012

Nitsch (who did not only bring a bad taste of the nostalgia of the sixties and seventies, but also an exacerbated and Eurocentric perspective about it). Unfortunate the museography at Gran Teatro de La Habana, a beautiful place massacred by an exhibition that did not manage to overcome its own carrying out and content. And very unfortunate the repeated apologies for not having resources to do better, since the Biennale counts with an extraordinary backing on the part of guest participants and artists, a staff of professionals with great management skills, volunteers, local institutions (complete support from the National Council of Plastic Arts and the Ministry of Culture) and friendly international institutions, etc., impossible in any other place on the planet.

Finally, we are pleased with the fact the Biennale invited important “non-insular”

Cuban names: Jorge Pardo, María Magdalena Campos, Tony Labat, Raúl Ferrera, among others, acknowledging they have an active part in the Cuban artistic scene. The presence of the Kabakov artists and Boris Groys (with a text in the catalogue) was also disquieting. The opening brings with it opportunities and challenges. It is worth noting the media coverage in Cuban television, as well as through some Cuban cultural news portals and blogs, whereas an almost total absence of the international cultural press was surprising, except for the New York Times, that highlights the “American return” to the Biennale after the Bush era, market power and all.³

³ VICTORIA BURNETT, “American Accents Being Heard on the Malecón”. From: *The New York Times, Art & Design*, May 18th, 2012

CONCLUSION

Can the Biennale constitute an experimental and participatory platform sustained in time? Is the Centre Wilfredo Lam the institution destined to do it? Can it publicly project, using its support network, a new course, and thus build a sustainable future? That way, what is processual in the practices would be constituted in the matrix of an event that capitalizes on the energy of the art and cultural world in Cuba –counting with the institutional and political will to use culture and arts as part of the national project. For this purpose, a logistic and production change is necessary, establishing a post-document or a series of documents that account for the scope of an event that tends to fragmentation, not as an option, but as an answer to the overflow of artistic and cultural practices and their emancipation from the institutions and the market. An inevitable answer to the expanded space of production, participation and circulation of the arts and culture today.

Andrés Serrano: Heresy of What Is Classical

Jorge Fernández

As if he had just left a Jimi Hendrix concert, I saw Andrés Serrano turn up in Terminal 2 at José Martí International Airport in Havana. His figure is after all a late modern appropriation of the countercultural movement his generation grew up in. In his face, he carries the mixture of races that have modeled the ethnographic landscape of this country. That is why I felt him close: his phonetics is like ours, although he lacks the richness and diversity of words Spanish has and behind its musicality the Anglo-American accent is left; something perfectly understandable in a man born and educated in New York. His mother, originally from Key West, lived her first years of her childhood and youth in Cuba until she returned to the United States in 1947. His father, of Honduran origin, was of Chinese descent. Hence the polyethnic constitution he inherited.

Andrés Serrano was invited to participate at the Eleventh Havana Biennale. He exhibited at the Fototeca de Cuba (Cuban Photographic Library) ten images that attempted a little journey along a good deal of his works. This artist, who studied at the Brooklyn Museum Art School, does not like to be considered a photographer because in fact, his academic learning was closer to painting. To identify himself with a certain technique or expression is not something that pleases him: for him, art only exists in its conceptual expression. He acknowledges the influence Marcel Duchamp, Luis Buñuel, and Federico Fellini had on his career. From Duchamp, he takes the freedom to understand the object and to turn what is implausible into a work strategy. From Buñuel and Fellini, he learned to show life's reverse and obverse, and to explore human mind's obsessions without restrictions.

The voice of Andrés Serrano begins to gather strength in the mid eighties. Since

that time, he has not left his *Mamiya* camera of Japanese manufacture, and he is still in love with traditional printing. His relation with the artwork is cerebral and intuitive. He never manages to know in detail the expressions of the people he photographs because he is immersed in the adjustments he makes to the composition. His photographic studio is not sophisticated; he can be in interiors or transport himself to the rhythm of uncertainty in any street. He has not only experimented with the usual materials for development in the lab, since he also considers his bodily fluids to be working materials. What interests him is making tangential cuts to life and showing sincerity. Letting it all flow through the lens and out of it. He does not get tired of saying his pieces are what the eye meets, with neither malice aforethought nor premeditation.

Joseph Beuys saw in Fluxus actions an easy way to shock the bourgeois; that is why his strategy was to look for a more anthropological level in art, by studying the material's phenomenological possibility to evoke metaphors. The works by Andrés Serrano, though he plays with the forms of appearance and simplicity, continue to create opposing scenes and linguistic superimpositions between the teaching pretensions of the artist and they are received. Controversy does not constitute a starting point; it is restored from its way of apprehending the world and the evident fissures between what is and what should be. Andrés knows vision processes are not precisely those of reality, nor they constitute a way to assume understanding.

In Nietzsche's work titled *The Birth of Tragedy*, the philosopher commented on the counterpoints of modern culture between the Dionysian and the Apollonian worlds, a conflict that has continuously

gone along with the course of art in recent years. In his artworks, Serrano has followed those parameters. The binary discourse does not remain as a simple enunciation; it is marked by violence and the subtleties of difference. This creator preserves the baroque spirit. His pieces are thought "big", they aspire to become gigantic tryouts of what they show. His motivation is to set out to definitiveness. That is the spirit in series like *Nomads*, *The Klan*, *Immersion*s and many others. In each of them, sacredness and paganism converge. Early works like *The Scream* (1986), *Crucifix* (1983), *Cow's Head I* (1984), *Heaven and Hell* (1984), *Dread* (1984) or *Locked Brains* (1985) are the antecedents of all that would come afterwards. Serrano alters the liturgical rules of Christian faith to enter into a more carnal experience of sacrifice. Pleasure and pain are shown to us as complements of desire. Myth is divested of artifice in order to make it coexist in an environment of great Neo-expressionist sordidness. Behind some of these scenes, we find Caravaggio's light, Durero's graceful environment, Goya's mystery, or Brueghel's or Bosco's apocalyptic sense. Many artworks created afterwards, like *The Passions* by Bill Viola, owe lots to these premonitory pieces.

Blood seen through *Cow's Head* or the hanged dog in *The Scream*, from the early eighties, are undoubtedly antecedents of the pieces that later made up *The Morgue* (the most renowned pieces from the series were made in 1992). *Broken Bottle Murder* (1992) is a human head with a slit throat. Its landscape is terrifying and the image manages to apprehend itself as a whole inside a great close up. The cadence of movement is felt in a suspension that goes in and out of the picture with absolute freedom. This artwork, although made on the photographic medium, goes beyond any formal-type pigeonhole. It is neither documentary nor fictional. Serrano relativizes the way to understand genres and makes a brutal analysis of our classical ideal of beauty.

When we observe *Saturno devorando a su hijo* (Saturn Devouring His Son) by Goya, few people question the aggressiveness

of the scene. However, maybe photography has that *punctum* Roland Barthes saw, of a time that is and will no longer be, because it preserves the best evidence of reality above any possibility that lie facilitates. Perhaps the essence of these works is in rebelling against the restrictions that are generally imposed on this medium, expecting it to be the reflection of a deceitful moral order. Every day, the so-called training cinema, and the way in which imaginaries are handled within videogames, appeal more and more to the most ruthless stimulus of violence.

Amongst the pieces that belong to the *The Morgue* series, we find *Pneumonia Death*, *Death Unknown* or *Child Abuse*, which call upon us to think about the true splits between life and death. The energy of those characters makes us feel them alive. Andrés shows the fragility of life and we are thrown into a story that can be invested with chance and accident. Cause and effect dissolve in a same category: the coherence established among all work stages of this creator is not gratuitous.



The Interpretation of Dreams (Cowboys and Indians), 2001

The history of art, so linked to the history of religions, has been marked by the fear death provokes. The whole ideal of transcendence of the Western thinking is set on that basis. To culturally dismantle attitudes like these is also questioning the very own genealogy of a kind of epistemology already established in the annals of civilization. Serrano leads us to the essence of Zen Buddhism, while he establishes that nothing is permanent.

Another one of the most interesting chapters of Andrés' career path is the series *Immersiones*, which includes one of the artworks that made him transcend: I am referring to *Piss Christ* (1987), a piece censored by the renowned Republican Senator Jesse Helms. Although the conceptual making of this photo is exceptional, the political attacks from extreme right positions in the United States opened up an assured road to success for him: the prices rocketed and collectors felt it was time to buy from an artist that disturbed certain powerful sectors. However, the piece, as all his

works, did not intend to attack the Vatican, nor the essence of Catholic religion.

In a recent conversation we had, I told Andrés I had read the Vatican wanted to take part in the Venice Biennale with its own pavilion. He told me without hesitation that he was willing to convince the people responsible for this action that he could be one of the artists in their supposed list.

In *Piss Christ*, Serrano uses again the crucifixion as the central theme; only this time, within the traditional chemistry of the photographic developing process, he included urine. His main motivation was experimenting. For this creator, restrictions do not exist; art only makes sense if there is a will to rethink everything. In 1912, Picasso "destroys" for the first time the pictorial surface: materiality did not use just painting in itself anymore when a rope was introduced around an oval image which had in its center a patch of oilcloth with a chair-cane design

pasted onto the canvas of the piece. Collage was thus inaugurated. Shortly afterwards, in 1913, Duchamp showed the world his first readymade with the bicycle wheel.

Andrés is indebted to that spirit of renewal, which is why he introduces new working methods that give a conceptual load to his works. The transformation goes beyond the use of the lens to capture psychologies or environments, or beyond the way in which emulsion is handled or the enlarger operated. This time, the developing material carries the biological records of the artist. The artworks that appear in *Immersiones* belong to Christian and pagan mythology; every one of them stays in the half-light or the chiaroscuro effects provoked by the white and black contrasts with evident traces of the urine's acidity impregnated on the photographic material sides. From this stage are *White Pope* and his *Red Pope*, iconoclastic point of reference of what Maurizio Cattelan would do in 1999 with

his celebrated and polemical *La Nona Ora* (The Ninth Hour).

Immersion is the indisputable starting point of a later artwork titled *Body Fluids*, in which he resorts again to Marcel Duchamp's works and to his definition of eroticism as the basis of any kind of understanding of human sensitivity. It is well-known the turbulent relationship between the founding master of Dadaism and the Brazilian poet and sculptor Maria Martins, to whom in 1946 he gave the *Box in a Valise* deluxe edition XII, as a testimony of that passionate sexuality. The original artwork this set treasured was the rarity of a drawing shaped as an amoeba. For years, no one could understand its meaning. Finally, it was shown at a chemistry lab in an FBI office in Los Angeles, where they found out that the reddish paint with a satiny finish was mixed with semen.

Body Fluids is a special project within Andrés Serrano's creative path. Perhaps the most performatic artwork he had made until then. The readings of the body go from being social to being individual, until they get to the suggestion and synthesis of any somatic reference in a mixture of minimalism and visual stridency. Milk, blood in all its forms, and semen start to be the materials in the palette of an artist who conceals himself in photography as a sort of "transmedium" or "metamedium" to come out then as a conceptualist that bets on the hedonism of classical painting. The most puerile themes or the most scatological discourse turn out converted. There is a reinstatement of beauty in the delicacy of forms, from an abstraction that manages to get rid of any anecdote to take us to pure sensitivity. The apparent ambiguity of these artworks does not manage to dissociate itself from the social appearance that goes with the artist, which we perceive when we observe *Semen and Blood III* (1990) or *Blood* (1987). In many of these works, Andrés incorporates the ludic element: *Untitled (Ejaculate in Trajectory XIV)*, 1989) is the attempt of capturing photographically the external course of an ejaculation. According to what the artist himself has told, it was hard for him to synchronize the camera's

self-timer while concentrating in the act of masturbating himself; programming the machine for a minute, he would only manage to freeze-frame after 19 or 20 seconds. These pieces are undoubtedly closer to performatic intentions than to a formal search in the printed results. Although they don't fail to reveal a neat finish, we understand them more as works documenting an omitted action than as works presenting something visually nice that obviates in its first approach the very same act that gave birth to them.

Death, blood, and fluids—as I noted before—do not fail to go along with a creator that lives in the instant of an obsessive who does not want to let anything escape. The September 11 events made him meditate. History did not end, it started again. Hence the series *America* and another artwork that appears as part of the *9-11-01* titled *Blood on the Flag* (2001). That is how the artist saw the collapse of the towers. Bloodstreams left their abstract structures to slide along the American flag. It is succinctly reflected in the genesis of a tragedy. This piece is also an implicit message to Duchamp, who in 1943 was commissioned by *Vogue* magazine to make its cover that should have supposedly been a homage to the first President of the United States on the anniversary of his birth; and in which Washington's profile, turned 90°, symbolized the map of the United States. The set was made with red-dyed gauze. The artwork generated polemic among the magazine editors because the material used alluded to sanitary towels, thus creating an analogy between the bloody gauzes and the flag, something difficult to explain in a context of patriotic exacerbation as a consequence of what was happening during the Second World War.

The photographs that make up the series *A History of Sex* are from the mid nineties. Andrés Serrano has said in countless occasions he was not interested in doing *the* history of sexuality, his intention had been to show *a* history of sexuality. This series, which started as a personal project, received the sponsorship from a Dutch museum afterwards. It is no coincidence that power and sex have been concomitants in his inquiries. As

Michel Foucault, he is motivated by the scrutiny of control paradoxes and the reins that move the standardization of the truth at any imaginary's level.

In these images, the artist questions the hypocrisy with which all these themes are seen in the United States, and recalls the scandal provoked a few years ago when Janet Jackson's breast was "carelessly" exposed at a concert. He contrasted thus the simulation at the social level with the height of the sex industry through the Internet. Again the artist puts on the table the prejudices of castration and the asceticism demanded to art and which is not consistent with reality. Andrés presents and represents scenes of a virulent gruesomeness that have crossed his mind; because he is convinced they are also in the minds of many others. This conviction makes him doubt the fragile borderline that differentiates art from porno. Then, he jokingly says the distinction may lie in the bit more expensive production that art entails. In *Helene* (1996), *Master of Pain*, *Leo's Fantasy* (1996) or *Antonio and Urike* (1996), he alters meanings through the way in which he presents the order of things. Serrano subverts the classic naturalness of a sex shop in any capital in the world for the museum or the gallery. From there, he shows us what is unrepresentable with the suspiciousness of the "cursed man" whose intention is to make us accomplices to what is seemingly false and forbidden.

Andrés Serrano's expectant eye does not get tired of finding. His objective is neither looking for a direct political denunciation nor revealing a demagogical answer. He prefers to observe, and he likes us to approach many of his proposals with a certain air of defamiliarization. So it happened with the series *Klan*. This fundamentalist group, Ku Klux Klan, had not being a point of reference for art so far. However, behind this detached representation, the internal contradictions in the United States are revealed. Against the tolerance towards racial ghettos in New York or San Francisco, we find the segregationist policy in states like Georgia and Arizona. It is not fortuitous either the choice of working with the Klan. Andrés

comes from a Latin family; he is a man of mixed races and has felt the effects of racial discrimination. Nevertheless, he does not deny his interest in making inquiries in the interstices about who hides behind the hoods. One of the pieces that attracted me most in this tryout was *Klanswoman (Grand Kaliff II, 1990)*, in which the camera lens creates a counterpoint with the feminine eye enclosed by the immensity of the white color that borders the black background. Question, tenderness, femininity close up in a symbol marked by essentialisms.

It is curious that in the year 1990, the series *The Klan* and *Nomads* coincide. They are like two sides of the same coin. By juxtaposing two occurrences society “does not want to see”, Serrano generates a microutopia. He is quite certain it is not in his hands to change the life of people who “have nothing”, of “losers”, but he knows that from the art he can help “ennobling them”, and he reverts the logic of representation and its epic matrix. He is aware of the bipolarity generated by the production, circulation, and consumption of the work of art. People with high economic status begin to collect photos of people that are alien to them and who express hushed up situations. The titles of every one of the pictures are the real names of those characters that begin to destabilize the family tableaux of those who decided to buy one of these printings. Many are the anecdotes Andrés has regarding these pieces: on one occasion, I heard him say he took great pleasure in hanging the portraits of the *homeless* at the Castle of Rivoli in Italy, because they looked like kings, which proves that for this creator, the site and the history of the place where his pieces are located are part of the profit for what he does. The recipient becomes part of an event in which the look is inverted to reach those areas of existence that cannot go unnoticed. Andrés’ work and his attitude in carrying it out with the nomads, takes us back to the experience lived by Edward Curtis and his photographs of North American Indians at the turn of 20th century.

For Andrés Serrano, as for many, the events of September 11th, the collapse of

the Twin Towers, marked a milestone in the history of the United States. When it seemed that the fall of the Berlin Wall had buried the geopolitical conflicts, the need of redefining an enemy and its “other” reemerges. This made the artist think a new America was being created, steeped in symbolism and with the need of establishing the new heroes of its epic tales. That is why he bet on a project that was a response to a personal necessity, rather than to a designed strategy to have a profound impact on museums and collectors. As antecedents, there were the facts that in the place where he was born he has only been able to organize one solo exhibition, and that he has been mostly honored in European countries. The artist needed to find himself in his country again, not through an abstract homeland, but by means of the social plurality of the people who have formed the genesis of that nation with their differences and confluences.

Just like Velázquez, Caravaggio, Rubens, Goya, El Greco or Poussin, he goes back to the portrait technique to translate reality. His characters speak for themselves; they go beyond the apparent smiles in some, or beyond the silent look in others. The fireman, the butcher, the Jew, the Muslim, the Klan representatives and the homeless, the FBI official, the children, the clown, the stewardess, the cook of Chinese origin, the nun or the neonazi, next to figures from the art world as renowned as Robert Altman, Yoko Ono, and Arthur Miller, they make us see a country that is firmly resolved to conquer, and that still is the most “conquered one” and diverse in its initial genesis and current configuration. Seeing all the gallery of faces, we feel the validity of some of Jean Baudrillard’s reflections in *The Illusion of the End*, in which the French philosopher indicated that the historical leap had been replaced by an infinite fabric of ideologies and parties that coexisted as a sort of inherited archeology in the course of the modern project.

Andrés’ portraits of *America* stand out for the brilliance of the warm colors, starting from the way he handles the backgrounds to shore up the splendid treatment of the characters’ psychology.

Along his career, Serrano has produced other series I have not mentioned: *The Interpretation of Dreams, Objects of Desire, The Church, Istanbul, and Budapest*. It is impossible to analyze all in the brevity of this text. *Shit*, his most recent proposal, goes back to the abstraction with naturalist basis. When we talked about this, Andrés confessed to me that for him it was the most difficult thing to do, until he faced the challenge. Maybe that is what he missed in *Body Fluids*. In the series, he presents the autonomy of solid waste, which creates other figments provoked by chance together with our optical illusion. Animals, people, we all come together and meet in the imagined constellations of our residues to resort again to the formal classicism he has got us used to.

Andrés Serrano’s participation at the Eleventh Havana Biennale comes along with a photographic book project about images of Cuba for Taschen, the art book publisher. The way the artist is facing this work constitutes a summary of methods used in former pieces, with all the contrasts of a man who was born in New York but has his mother’s Cuban blood in him. Portrait, architecture, landscape, there is no unique way to capture the energy of a context. He has outgrown Havana, and today he draws upon the entire island. I have heard many artists say that it is very difficult to have control over the supersaturation of light in Cuba: that is why this creator resists opacity and leaves illumination in a small cone.

In a recent review by a magazine’s editor about the series *America*, he said Andrés Serrano had assumed the United States as his adopted country. The artist confronted this comment pointing out that it was an erroneous assertion because he had been born in New York. In this way, he held the critic up to ridicule and brought out into the open a statement biased by racial prejudices. However, that feeling of belonging to the United States does not make him renounce to the energy that comes from the Cuban and Honduran roots that have also helped him to understand his identity.

Brazil: Architecture towards the 21st Century¹

Roberto Segre

THE GHOST OF THE MASTERS

Approaching almost the end of the first decade of the century, Brazil's political, social, economic and cultural outcome turns out positive, in spite of the multiple existing contradictions. Since his election in 2003, president Lula dominated the political scene with the fervent flags of socialism raised by the Workers' Party (PT, *Partido dos Trabalhadores*), managing a well-balanced stability in the country – partly weathering the world economic crisis– that his fellow Socialists did not reach: Evo Morales in Bolivia, Hugo Chávez in Venezuela or Rafael Correa in Ecuador. The price may have been high, establishing shady deals with the conservative right wing or gulping the corruption of militants from his own party. The contradictory, complex and labyrinthine essence of Brazil's history makes it difficult to understand and to assimilate the current violent contrasts, factors that attract world interest, as Fernández Galiano recently stated in an interview published in a local magazine. The greater and greater enrichment of financial and bank magnates, of the soya agribusiness' players and of venal politicians seems unethical with the popular education and health projects, the infrastructural improvements in the *favelas*, and the *Bolsa Familia* (Family Allowance) distribution: basic financial aid for the 11 million poor, thus alleviating, with the “*Fome Zero*” (Zero Hunger) program, traditional famine in the northeastern population.

Being Brazil a “young” people –to paraphrase Darcy Ribeiro–, references to political and cultural inheritance are more oriented towards the veneration

¹ Expanded version of the text published in *AV Monografías 138* (2009), Madrid, with the title: *Brasil, las ideas en el laberinto* (Brazil, Ideas in the Labyrinth)

of recent mythical figures than towards those from the historical past. Hence the frequent quotes from Getúlio Vargas –who gestated modern Brazil– and from his successor Juscelino Kubitschek, key figure of Brasilia, the new capital. In spite of being fully immersed in the new century's post-modernity, the cultural patterns of modernity are still valid. At the threshold of the fiftieth anniversary of Brasilia, the debate over its aesthetic and political transcendence is renewed. It is no coincidence that the National Seminar of DOCOMOMO (2009) in Rio de Janeiro is dedicated to the Extraordinary Congress of Art Critics, sponsored by Kubitschek in 1959 to show Brasilia to the world, in which renowned art historians, critics, architects and urban planners participated, such as Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan, Richard Neutra, Sigfried Giedion, André Bloc, Gillo Dorfles, among others. And the most surprising fact is that the greatest protagonist of this historic process is still alive: Oscar Niemeyer, who started collaborating with Getúlio Vargas in 1936 in the project of the Ministry of Education and Health; he is about to turn 102 and in persistent creative activity.

The admiration for his heroic symbolism –just like that of other living stars, as singer Roberto Carlos and writer Paulo

Coelho– produced a frenzy of local commissions from governors and mayors all over the country, which brought about a group of recent works in which he repeats formal typologies from the fifties and sixties, without the stroke's elegance and refinement of his moment of splendid projecting; on the other hand, these can hardly be interpreted and built by his immediate collaborators. The dome of the National Museum Honestino Guimarães in Brasilia (2007) is not comparable to the subtle Oca at Ibirapuera Park in São Paulo. And the group of buildings of the Administrative Center of Minas Gerais (2009) –requested by Aécio Neves, governor of the state– does not constitute either a significant contribution. In spite of multiple works under construction in different regional capitals, he had to face his first public failure, when the project *Praça da Soberania* (Sovereignty Square) (2009) was rejected by professional associations and institutions. The project was to commemorate the fiftieth anniversary of his Brasilia foundation and consisted in an inclined obelisk, more than one hundred meters high, located at the Monumental Axis and whose presence would affect the unpolluted character of its perspective.

If the national proliferation of Niemeyer's works created neither talent followers



OSCAR NIEMEYER
Honestino Guimaraes National Museum, Brasilia, 1999-2006

nor a school, Paulo Mendes da Rocha had better luck becoming a national hero after obtaining the Pritzker Prize (2006). In the first place, the formal and spatial codes of the Paulista architect correspond to the strict continuity of the aesthetic principles of the Modern Movement –so dear to the Spanish critics related to Brazil, Helio Piñón and Josep María Montaner-, based on the geometric regularity of forms and the asceticism of the materials. Actually, rather than Brasilia, praised by Max Bense in the sixties, it is Paulo the representative of the “Brazilian Cartesian intelligence”: the garage in Recife (2007); the *Museu Escola* (Knowledge School Park) in Santo André (2007) and the social housing project in Madrid (2007) are proof of that. And the originality, plastic and constructive quality of his works are largely due to the fact he elaborates projects with talented young people studios, among whom we can quote Angelo Bucci, Fernando de Mello Franco, Milton Braga, Marta Moreira, Eduardo Colonelli, José Armênio de Brito Cruz and Martín Corullon.

The hegemony of both masters, along with other members from the old guard –Ruy Ohtake and João Filgueiras Lima-, does not meet the demand for iconic buildings that local politicians request. If on the one hand, young people find serious difficulties in receiving public commissions due to the limitations imposed by the effective laws –that value more the economic aspect of the work than its aesthetic quality-; and on the other hand, the State lacks conceptual leadership –the one million house plan proposed by Lula is based on the almost childish model of the isolated dwelling with a gabled roof-, then they turned to members of the international jet set. In Porto Alegre, the community support to carry out the Iberê Camargo Museum was unanimous; it was requested to Álvaro Siza (2008). Rio de Janeiro’s mayor, César Maia, wanted to achieve immortality by means of the *Cidade da Música* (City of Music) by Christian de Portzamparc, an unfinished work that was brought to a halt by his successor Eduardo Paes, citing excessive cost. Nevertheless, he immediately supported



AFLALO & GASPERINI (São Paulo) and KOHN, PEDERSEN & FOX (Chicago) Ventura Towers, Rio de Janeiro, 2007

the mammoth Museum of Image and Sound in Copacabana, whose contest was won by Diller Scofidio + Renfro (2009). And the government of the state of São Paulo commissioned Herzog & de Meuron the Cultural Complex Luz, *São Paulo Companhia de Dança* new headquarters, located in the city centre.

THE LANDSCAPE’S MYSTIQUE

Since its discovery, the Brazilian territory was always assumed as an exotic and sensual space characterized by the exuberance of its tropical vegetation. The prevailing academic tradition, from the colony to the republic, imposed landscaping taken from European models; whose crisis occurred with the aesthetic innovations of modernity created by the talent of Burle Marx from the thirties on. Thus, a Brazilian landscape “school” came up, which favored the presence of green space in the cities, starting from paradigmatic works in Rio de Janeiro and São Paulo: the *Aterro do Flamengo* (Flamengo Park) and the Ibirapuera Park. In the seventies, the city of Curitiba stood out; its controlled planning, under the aegis of mayor Jaime Lerner,

established a green line around the urban grid, in which several public affairs were inserted. In recent years, while in Rio de Janeiro speculative interests tried to seize significant fragments of the urban landscape system –the *Aterro* and the Lagoa Rodrigo de Freitas-, the city of São Paulo settled on multiple initiatives to widen the public space of the metropolis.

On the neighborhood level, the Victor Civita Plaza and Open Museum of Sustainability (2008), by Adriana Levinsky and Julia Dietzsch, turned out to be an original proposal; its wooden deck allows pedestrians to move along the different areas at the plaza, which is situated on a brownfield in the city. On the metropolitan level, in order to reuse an extensive surface area of 240 000 square meters, the previous location of the gigantic penitentiary of Carandiru, a sports-cultural structure was created –*Parque da Juventude* (Youth Park, 2003-2005)-; its buildings were left in charge of the renowned studio Aflalo e Gasperini Arquitectos, who used a modest language, one without harshness. Landscape architect Rosa Grena Kliass, heiress of the Burle Marx school, designed the green system, characterized by the personality granted to different functional areas –the sports park, the central park and the institutional park-, establishing a dialogue between architecture and some ruins existing in symbiosis with the vegetation. It is worth asserting that her vision of the landscape differs from the pictorial and decorative character that prevailed in the master’s proposals, favoring a system of plastic and volumetric compositions in which nature is conceived as a “builder” of life spaces. Also in São Paulo, a landscape dimension is reached by the design of the surface railway stations –*Expresso Tiradentes*-, made by Ruy Ohtake (2007), and identified by the intense range of colors of its elements. And we cannot leave out the appreciation of nature at the Inhotim Contemporary Art Centre in Brumadinho, Minas Gerais – by Rodrigo Cerviño López-, formed by a group of exhibition spaces of cubic shapes distributed along the extensive bucolic surroundings.

PERIPHERAL COSMOPOLITANISM

Local architecture criticism persists in the search of an identifier of “Brazilianity” in its regionalist, Paulist and Carioca versions, in which the purist image of the “beautiful creature” thought up by Lina Bo Bardi in the fifties passed away. Now, in this new century, the dialogue with the globalized world gestated a “hybrid” language –to remember Iñaki Ábalos–, in which not only fragments of different origins –cultured and popular– get mixed up, but also the frontiers among architecture, design and plastic arts are dissolved. In terms of cultural representation of Brazil worldwide, the irreverence and aesthetics of the unexpected contrast in the work of visual artist Vik Muniz; the heterodox designs of brothers Fernando and Humberto Campana; and the absorption of the popular culture by the scenographer Gringo Cardia are all manifestations of it. Along those lines is the production of some anti-establishment young people studios such as zerOgroup in Manaus –Lilian Kiesslich Fraiji and Laurent Troost–; Vazio in Belo Horizonte –Carlos M. Teixeira–; and Triptyque in São Paulo –Greg Bousquet, Carolina Bueno, Olivier Raffaelli, and Guillaume Sibaud.

In the first place, they are characterized by the anxiety to be part of the international architectural dynamic, in response to the growing invasion of foreign studios in Brazil: Kohn Pedersen Fox (KPF), Davids Brody Bond, Hellmuth, Obata & Kassabaum (HOK), Bob Stern, Philippe Starck, among others, arrived in association with local architects. The young professionals were acknowledged in different contests: Carlos M. Teixeira was awarded the third prize in the Tangshan Memorial Park competition in China (2007); and Triptyque was also invited there to participate in the Hong Kong & Shanghai Bi-City Biennale (2009); and ZerOgroup was awarded in the contest for the tourist resort in Split, Croatia (2008) and at the Bering Strait Project Competition in United States-Russia (2009). Hence the unheard-of and original nature of the Triptyque projects: the X pilotis and volumetric joints of the Fidalga apartment building; the ecological green facades of the office building Harmonia; and the thin and

curvy luminous wooden filters of the publicity agency Loducca, all examples located in São Paulo.

AN AESTHETIC EGO

In spite of the significant private and public works by the great studios of the second Paulist generation –Aflalo e Gasperini, Botti & Rubin, Carlos Bratke, Roberto Loeb, Paulo Bruna, Decio Tozzi, Königsberger & Vannucchi, João Walter Toscano–, the theme of the individual dwelling, which undoubtedly facilitates the development of architectural experimentation, contradictorily turns out to be the most representative subject matter in the Brazilian youth production. On the one hand, there is a canonical core defined by the continuity in the Brutalist inheritance of masters João Vilanova Artigas and Paulo Mendes da Rocha, although now in a minimalist tone. There are the residences designed by Angelo Bucci and Alvaro Puntoni, the studios MMBB and UNA; with its branch in Belo Horizonte, in the work by Gustavo Penna. Within the asceticism imposed by the limitations on materials and the persistency of the Cartesian composition system, we find the experimental paths trodden by Andrade and Morettin; Lua and Pedro Nitsche in São Paulo; and the Carioca *rara avis*, Carla Juaçaba. They are characterized by the pursuit of continuity and integrity in interior spaces, the use of industrialized materials in the structure, coverings and interior divisions, the presence of vernacular elements –bamboo, woven fiber panels, local wood– and the relation with the landscape. Carla Juaçaba elaborated a subtle interpretation of the Miesian structural inheritance, fused together with the rusticity of the natural environment, in both the Rio Bonito and the Varanda houses, located in the state of Rio de Janeiro.

However, without question, the main protagonists of the current Brazilian architecture are Isay Weinfeld and Marcio Kogan, little appreciated by local critics –still immersed in the “modernist” unpolluted core–, and accepted in their true value at international levels: Isay recently received the Future Projects Award granted by the English magazine

Architectural Review, for the department Building 360° project; and Kogan, in two occasions (2004 and 2005), the Record Houses Award by the North American magazine Architectural Record. It is impossible to review the multiple and distinct houses designed by both of them, among which outstand those made by Isay at Guarujá beach, São Paulo: Tujucopava (1998) and Iporanga (2006). In both of them, the persistent whiteness stands out over the ocean blue and the surrounding forest greenness. In the former, a nautical climate was created; while in the latter, the wooden frameworks that identify the second floor for the bedrooms represent the adaptation to the tropical climate.

Although these two examples are particularly ascetic, in most of their architecture, Weinfeld and Kogan –who worked together in some projects–, favor the formal and spatial contrasts defined by the use of unheard-of and antagonistic materials, the dialogue between natural and artificial illumination, the use of metaphors associated to the users culture, as well as the integration of graphic and pictorial elements taken from their experiences in the making of scenographies, films and theater plays. Thus, architecture is no more an isolated specialized field of action, but, defined in terms of classical art, the expression of the arts’ synthesis, understanding now the totality of the artistic and technological universe of postmodern society.

Rio de Janeiro, August 2009- June 2012.

Latin-American and Caribbean art in the oasis of the market: Art 43 Basel

Wendy Navarro

“Collectors expect—and find—the best”, is the headline of one of the articles published by The Art Newspaper (Art Basel daily edition) during the Art Basel Fair in its 43rd edition. The phrase cannot be more illustrative of both facets this fair perfectly organizes and which guarantee its success and high prestige. On the one hand, the participation of worldwide elite collecting (it is the paradise of great collectors, who are capable of investing true fortunes in artworks), and on the other hand, the high professionalism and prestige of the participating galleries and the artists they represent and exhibit. This way, Art Basel reasserts itself as the most important modern and contemporary art fair in the world and the most outstanding meeting for the art market having surpassed all records: 65.000 visitors; more than 300 galleries from 36 countries; 2.500 artists; sales that were already up by 30% of the pieces when the fair had barely begun. Figures which go along with the interest for developing its diverse sectors (Art Unlimited, Art Statements, Art Feature), film showings (Art Film), talks, panels (Art Salon) and the invitation to discover city neighborhoods through art (Art Parcours) displaying a really intense and unique dynamic. Art and its market gather at a city that, as every year, transforms into the mecca of private sales in a globalized commerce that does not seem to know about the crisis.

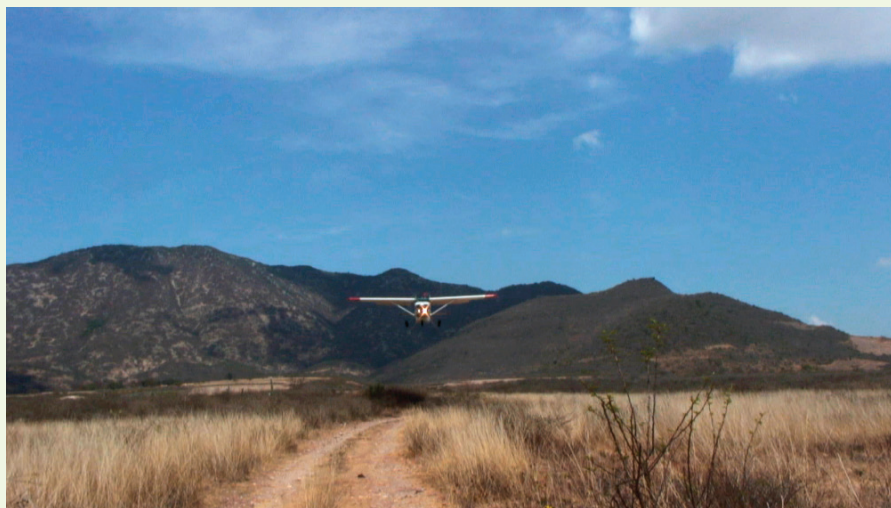
Thus, after a rigorous selection process that is still kept in all categories, the leading galleries in Latin American art attended the event that gathered the “most influential and innovative 300 galleries on the planet”: four from Brazil (Galeria Fortes Vilaça, Galeria Millan and Galeria Luisa Strina from São Paulo and A Gentil Carioca from Rio de Janeiro); three from Mexico (Kurimanzutto, Galería OMR and Proyectos Monclova) and one from Argentina, the Bonaerense art gallery Ruth Benzacar). Without becoming one of the major components in proportion to the rest of the artists and galleries, as it usually happens in the Miami art show (about thirty Latin American galleries in the year 2001 and a score of them in 2010), Basil still gathers together a considerable representation of Latin American and Caribbean art, with fundamental names and figures like Fernando Botero, Wilfredo Lam, Roberto Matta, Lucio Fontana, Waltercio Caldas, Félix González-Torres, Ana Mendieta, Doris Salcedo, among others. It is an art widely inserted in the international scene, and about which “it is very difficult to generalize”, just like Basil Art director Marc Spiegler states, underlining that “Latin American art is as diverse as art in the rest of the world”.

A large installation by Mexican Damián Ortega marked the main entrance of the

Art Unlimited sector, curated this year by Gianni Jetzer (director of the Swiss Institute, New York) and presented as an “unlimited” program for huge artworks. Titled *Architecture without Architects* (2010), it offers one of his classic deconstructions focused on the convergence of architecture, sculpture and spatial analysis. Chairs, tables and architectural elements floating in the air, defying gravity, welcomed visitors inviting them to lose themselves in a universe of impressions. This artwork was the focal point of his 2010’s exhibition at the Barbican Center in London, and here it is an example to confirm his ability to transform the ordinary into extraordinary, and to give the spectator the assertion of a new vision of private, quotidian space.

Among the themes and perspectives contributed by the selected projects for the Art Statements sector –which is dedicated to present the work of emerging artists–, the work by young Mexican artist Edgardo Aragón (Proyectos Monclova, Mexico D.F.) stands out. *La Trampa* (The Trap), 2011, is a three-channel video installation that documents the life and death of a remote town in Oaxaca, southern Mexico, established around a clandestine landing strip for transporting marijuana during the seventies and eighties. The video installation combines several film shots superimposing views of the landing attempts of one last plane, which were recreated by the artist; remains of the original plane on the desertic landscape; and a local trio performing a folk song that tells the story of the plane, burned by the drug dealers to avoid being captured by the federal police. All from the disquieting contrast among the desolation of the images, the harshness of the story told and the apparent harmony of the song known from word of mouth by the town inhabitants. Two Dutch galleries completed the Latin

EDGARDO ARAGÓN
La Trampa (The Trap), 2011 /
Video installation





DAMIÁN ORTEGA
Architecture without Architects, 2010

American participation in this sector that has promoted young artists since 1996: Diana Stigter (Amsterdam), with an objectual installation by the Argentinean Amalia Pica (based in London) that talks about the insufficiency of standardized communication systems; and Upstream Gallery (Amsterdam), presenting animations and videos by Chilean Cristóbal León and Joaquín Cocifá.

Many international galleries incorporate or keep working with Caribbean and/or Latin American artists in the wake of the interest that their creations stir up (discursive solidness of the proposals) and of the stability they maintain at the market level –even despite the

preference for a more classic kind of art on the part of many buyers, or the drive of, for example, Asian or Eastern European contexts. Hence, besides the Latin American galleries present at the fair (a total of eight), a good deal of the art representation from this region comes from exhibition spaces in other parts of the world, among which we can highlight Parisian Galerie Chantal Crousel with artworks by Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Abraham Cruzvillegas and Gabriel Orozco; Galeria Joan Prats in Barcelona with the series *Der Biologe*, 2012, splendid drawings, ink on paper, by Fernando Bryce and oil paintings by Enrique Martínez Celaya; Edwynn Houk Gallery (Zurich-New York) with the piece

*Iris*es (from *Pictures of Magazines*) 2004, by Vik Muniz; and Galerie Peter Kilchmann (Switzerland) with important works by Teresa Margolles, *Los Carpinteros* (The Carpenters), Javier Téllez, Francis Alÿs, Jorge Macchi and Melanie Smith.

The Galerie Peter Kilchmann included –for the first time– the work by the collective *Los Carpinteros* (Marco Antonio Castillo and Dagoberto Rodríguez): a series of watercolors on paper and the piece *Conga Ceniza*, 2012, a black conga drum, a chrome-plated percussion instrument, that seems to be molten on the floor as if it had been exposed to high temperatures or pressure (a “fusion”), being at the same time a metaphor for the “meltdown” of individuals in oppressed societies. As in many artworks by this collective, the planned functionality of the object has fallen through, the fine line between reality and unreality has been subverted, and spectators find themselves disoriented or open to other forms of association. The piece is part of a series of “melted musical instruments” that plays with some of the most important components of the Cuban idiosyncrasy: the music, the mockery or teasing, and the tropical climate and it alludes to the cathartic effect that music and dance have on the average Cuban, diluting serious problems to the rhythm of the drums and ending up turned into festivity.

We find another vision coming from the author’s own references in a specific context in the artwork by Carlos Garaicoa, which could be seen at the Galleria Continua stand (Italy); and in an individual exhibition by the artist titled *La ciudad vista desde la mesa de casa* (A City View from the Table of My House) in the Kunsthau Baselland, as part of the VIP program at the fair. The show allowed an interesting visit along the last stages of his work, including recent pieces like the series *Lo viejo y lo nuevo* (The Old and the New) 2010, *El árbol de la abundancia* (Tree of Abundance) 2011, or *Prêt-a-porter* 2011, all of which emphasized his critical approach towards the contemporary sociopolitical reality. At the fair, a series of small photographs of buildings that lay in ruins in the city

of Havana, printed on bone plates, especially stood out by the hand of Galleria Continua. In spite of being about the current appearance of emblematic zones closely linked to the popular life, the treatment (ochre, yellowish tone) of the images accentuated their run-down conditions, which gave the impression of being standing up before an ancient postcard or a sort of historical documentation of important scenes in the city.

Another photographic vision was offered by Marian Goodman Gallery (New York), where we could see a set of four recent photographs by Gabriel Orozco, representing snapshots of objects and situations the artist finds in the streets and whose meaning is reinforced by the titles: *Jerga cubana* (Cuban Jargon) shows the typical mop used to clean Cuban homes; *Cubo Amarillo* (Yellow Bucket), an object with such characteristics in the middle of the street; *Orange line*, an orange rind drawing a spiral; and *Manhole Cover*, a photograph taken of just that. Images where he preserves the objectual level of the artwork without the need to move, isolate and decontextualize, and which at the same time allow him to find again another basic key in his language, that is, being a cut, an interruption in time and space. In keeping with Orozco's poetics, we find the piece *Hero* (2011) by Wilfredo Prieto, presented by Annet Gelink Gallery, Amsterdam; a big translucent rectangle, an empty structure, that activated key concepts in his speech like: presence and absence, empty and full, container and contents.

The Belgian Galerie Jan Mot is especially worthy of mention, where artworks and creators from diverse generations and contexts, but similar interests, established a dialogue. Thus, we found artworks by Argentinean David Lamelas, one of the pioneers of conceptual art from the sixties and seventies, Marcel Broodthaers and Ian Wilson together with the work by younger artists like Tris Vonna-Mitchell and Mario García Torres, who is the author of the installation *An Approximation to "9 at Castelli"* (*My Own Experiences, Findings and Happenstances*), 2011, which comes from

the research and re-creation of exhibition *9 at Leo Castelli* held in New York. Unlike other works by the artist that take up again little known events, the exhibition housed in the Castelli Warehouse at the end of 1968 did not go unnoticed, but became a paradigmatic moment in the conceptual art history. Organized by Robert Morris barely two months after the publication of his *Anti Form* essay, it put together artworks by Giovanni Anselmo, William Bollinger, Eva Hesse, Stephen Kaltenbach, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Keith Sonnier and Gilberto Zorio. However, the artist's interest aroused from the contradictory information surrounding the exhibition, the little attention it got at the time and its almost non-existing documentation. This lack of clarity invited him to fill in the blanks and to regenerate the show, building it new significance.

The Esther Schipper gallery (Berlin) bet on the artwork by Mexican Gabriel Kuri with two of his typical collages and a sculptural installation. As several of his compatriots, Kuri was widely represented at the fair: *Kam Yuen Group*, 2011 (receipts printed on hand-woven wool Gobelins), could be seen at the Kurimanzutto Gallery, a space that also included works by Gabriel Sierra, Orozco, Damián Ortega and Allora & Calzadilla. The proposals presented by Fortes Vilaça equally stand out with photographs by Mauro Restiffe, emblematic sculptures by Ernesto Neto, and the piece *Estantería* (Bookcase), 2010 by *Los Carpinteros* (of which three editions were sold as soon as the fair was opened); and the same happens with those presented by *A Gentil Carioca* (Rio de Janeiro), with a project curated for the Art Feature sector where the artists José Bento, Lourival Cuquinha and Rodrigo Torres used the symbols of money/gold to comment on global economies and question the value of money.

The Latin American and Caribbean participation was complemented with four of the fourteen projects integrating the Art Parcours sector this year –which invited to go round the old St. Johann neighborhood on the banks of the Rhine. *Los Carpinteros*, with the work *150*

people, 2012, dressed with handcrafted clothes each and every one of the chairs at Prediger Church; Pedro Reyes, with his video installation *Baby Marx* (2008 – present), based on the debate of the 19th Century between socialism and capitalism, with Karl Marx and Adam Smith as leading characters in a puppet show that was turned here into a life show; Abraham Cruzvillegas, with the film *Autoconstrucción* (Self-construction), 2009; and Eduardo Basualdo with the installation *L'Innombrable*, 2012.

This way, Art Basel, the great art showcase created in 1970, gathered together artworks that went from exploring the mechanisms underlying the construction of the contemporary artistic discourse to the interest on the individual and the current socioeconomic reality, as part of an international dialogue among creators. Artists globalize, as well as fairs, sites where great fortunes meet the emergence of new markets. This cosmopolitanism has been one of the keys of Art Basel, a fair that has evolved worldwide with the arrival of emerging countries, be it through gallerists or collectors, and has even decided to expand to the Asian market opening its third venue in Hong Kong in the spring of 2013. At a time in which, for many, art is seen as “a great investment, as a safe shelter in the times of financial crisis we are living in”, let us hope the sales records are kept, and that –in spite of the crisis–, not only the financial elite keeps investing in contemporary art, but also all those interested people, institutions or entities.

dOCUMENTA (13): Between the Collapse of the Doubt and the Recovery of the Search Juan Carlos Betancourt

"A time came in which organizing the information became more important than the subject being dealt with. And that has meant taking a turn that scatters curatorial practices. A symptom of what we could call cognitive capitalism. That means power has a lot to do with information control. I think it is important to cut short an artistic system in which this attitude in curatorship predominates."

CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, in *El País Digital*, 25.05.12

Last June 9th in Kassel, Germany, with the leitmotiv *Collapse and Recovery* and under the artistic direction of Italian-American curator Carolyn Christov-Bakargiev, the doors of the most influential and eagerly awaited exhibition in the art world opened up: dOCUMENTA (13). With 150 participant artists from 55 countries and an exhibition area of 1.5 km², the Documenta is, no doubt, one of the events of greatest significance and worldwide impact of its kind.

"Art is the criticism of reason". With this lapidary phrase Issa Samb, a Muslim artist from Dakar, began his performance-installation *La balance déséquilibrée* (Out of Balance) at the Aue Park, one of the venues of dOCUMENTA (13). On the branches of tree number 174 in this monumental park, the Senegalese installed little African rag dolls, dry pumpkins and cloths of different colors and sizes that flied to the wind suggesting a primitive altar in harmonious union with Mother Nature. Below, on the ground, a table with a black cover showed piles of worn-out and burned books, tied up with coarse ropes trying to preserve the remains of dubious learning. At one side of the table, a cross made of rough wood seemed to prop up the shabby surviving set made up by the table and the books. Scattered on the ground, moreover, lay other crucifixes denoting signs of decadence, fall and death. To the right of the installation, an ultra-flat screen monitor showed a light and lively African comedy.

From time to time, with the sovereign presence of a shaman, Issa Samb went around the installation and recited fragments from his own texts. "By means of this installation –he said– we want to

propose a natural therapy to heal man, the inexorable destructor, and in this way, prevent the inevitable self-destruction". Towards 6:30 in the evening, when the sun started to fade and a cold spring breeze got me out of the magical atmosphere the installation radiated over me, one of Samb's assistants began to pass around the audience a wooden bowl with a white liquid. Standing up in a ceremonious attitude in front of each of those present, he would offer the bowl so the required person could introduce the index finger into the liquid. Immediately after, he would warmly squeeze in his hand the wet finger of the visitor in question and repeat the same action with the next person.

About 200 meters from there, Mexican artist Pedro Reyes had built a *Sanatorium* for patients with modern metal disturbances. Anxiety, depression, loneliness, isolation, stress, dissatisfaction, violence, overstimulation, and nomophobia –that inability of today's man to get rid of the mobile phone–, were some of the disorders on the agenda of Reyes' "provisional clinic". A group of assistants analyzed the members from the audience who had registered as clients at the sanatorium. After the diagnosis, totally free, the patient had the right to participate in three therapy sessions

that could be or the classical hypnosis, Gestalt, psychodrama, primal therapies, or even therapies that came from popular rites and Fluxus happenings.

Another participation project that proved this Documenta's marked interest in states of mind, were the group therapy sessions *Anger Workshops* by Australian artist Stuart Ringholt. In the middle of one of the exhibition rooms at the Neue Galerie, another Documenta venue, Ringholt had a smaller room built of about 10 m² with just one access door. Workshops involved several sessions. The first one was five minutes long and had house music in the background, participants were invited to express, face-to-face with each other, stress and repressed anger by screaming loudly, gesturing and body movements. The second one, three minutes long and with music by Mozart, was meant to express mutual respect and love with phrases like "forgive me for having mistreated you" or "this is nothing personal against you" or "for you with all my affection and respect". In the third phase, also three minutes long, participants embraced each other and cuddled. To finish, the group would sit and comment on the experience. From the outside, visitors in this room would not only see the artworks exhibited there but could also listen to the noises and exclamations

ISSA SAMB

La balance déséquilibrée (Out of balance), 2012 / Installation around a tree and performance / Fabric, iron wires, colors, net, wood / Photo: Nils Klinger



coming from the closed room located in the center where, at the same time, these different sessions of the workshop were successively taking place.

Feeling excited and thankful for all those personal experiences that in so little time I was given by the artistic proposals in Kassel, I decided to pay a visit to the Fridericianum. Actually, it is around here, by tradition, where people begin to see the Documenta. But there was so-so-so much to see in each and every one of the thirty-two different venues at the Documenta scattered all along Kassel (without including those extended to Kabul, Alexandria and Banff) that, despite the exhibition order in the official program, I thought it best to allow myself to get carried away by intuition and spontaneity.

The Fridericianum is a classical-style palace and the main venue for all Documenta exhibitions since 1955. There, a white rectangle of more than 560 m² and 80 meters long opened up, as infinity, while my eyes popped out of my head in astonishment. For a few seconds I could perceive, not without certain stupefaction, the presence of nothingness. In the white walls and clear floors, emptiness dominated. On the verge of retracing my own steps, I realized that in the right wing of the lobby there was a showcase on the wall with three little sculptures in bronze and iron by the already departed Spanish artist Julio González. On one side of the showcase a library photo, in black and white, showed two visitors from the audience, a man in a suit and a woman properly dressed but barefoot, watching the same sculptures that had been exhibited 53 years ago, exactly at the same spot where they were now.

With this curatorial-exhibition-quotation, Carolyn Christov-Bakargiev had not presented herself with a mere historical reference, a Documenta within the Documenta. Her intention was quite different. She had rather set her mind on a reflective return to the original motive of this world exhibition of contemporary art that came into being in the early fifties. In the beginning, the organizers of the Documenta wanted to show the great audience the art censored by National Socialism. Likewise,

they were contributing to the reconstruction work and mourning which at that time had an important place in the life of the Second World War survivors. In all three sculptures by Julio González, the human figure stands out as the central theme of the artwork. Which meant that by subtly calling the attention in this empty room to such an exhibition remake, Christov-Bakargiev did not only want to vindicate the foundational origins of the Documenta, but also to visually justify the humanist outreach of a curatorial concept that is distant from the market and the artistic mainstream.

In contrast, in the empty room in the left wing of the lobby, there was also another detail in the form of an artwork-document. In a little table showcase, Christov-Bakargiev, with artist Kai Althof's permission, decided to show the letter he had sent her explaining why he declined to participate in the Documenta. This action by the curator, the way I see it, proposes a reading about the controversial relation artist-client which, at the same time, connects us to the most significant of all so far, the Documenta 5 by Harald Szeemann.

It was from this fifth edition on, that the then considered "museum-unworthy" art began to acquire true significance and international visibility. It is the case of Gustav Metzger, whose artistic proposal and epistolary exchange with Szeemann are well documented in the Documenta 5's catalogue. Invited by the latter to participate at the Kassel exhibition, the artist proposed, from his concept of Auto-Destructive Art, an artwork whose carrying out was so brutal and dangerous that at the last moment, even Szeemann himself, who had insisted so much on Metzger's attendance, was forced to decline his participation.

Be that as it may, the finishing touch on these two empty rooms in the lobby of the Fridericianum was put by the artwork *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)* by the English artist Ryan Gander. While disconsolate spectators like me were looking for things to see, every now and then, and in spite of all windows being closed, an unexpected breeze blew in the rooms enveloping us all from head to foot. It was the "invisible pull" of Gander's artwork. An impossible

work to see or touch, but which showed its silent power.

For me, in this experience in the empty lobby, the exhibition essence of all the DOCUMENTA (13) was summed up: an art whose strength and efficiency do not lie in its physical volume, but in the evocative power and inner vision of its spirit. Instead of magic and pyrotechnics, a risk was taken in giving the art category to experiments like quantum physicist Anton Zeilinger's "individual photons teleportation". But also, sides were taken regarding the ecological and environmental problems by promoting the *Public Smog* proposal by conceptual activist Amy Balkin, who asks for the Earth's atmosphere to be included, with all corresponding rights, on the UNESCO World Heritage List. "DOCUMENTA (13) –Carolyn Christov-Bakargiev wrote in the catalogue– is driven by a holistic and non-logocentric vision that is skeptical of the persisting belief in economic growth".

That is why, whoever went to Kassel looking for strong emotions, to see fireworks in a fabricated show by the art industry, failed in the attempt. That kind of spectator symbolically died for this Documenta. There, conservative practices were challenged and bets were made on a conception of art as a whole, in its unity, expanded and without boundaries. A simple run of our eyes over the participants' list, most of them unknown but with works that place men and their current problems at the center of all worries, gives us the extent of the significance granted to groups and not to individualities.

In short, this Documenta artistically aimed to what should be bet on in all other areas that also make the development of human existence possible. And if art has not lost that ability, its very essence, of poetically getting ahead of events, we should assume once and for all the responsibility of having already entered into another era. An era where the most arduous will not be, as my friend Angel Escobar thought, "to escape from knowledge", but rather to endow all accumulated wisdom with a true conscience.

Munich, July 13th, 2012

Curating in the Caribbean

Allison Thompson

In describing the contemporary condition in art of the Caribbean Diaspora, what he calls the 'Third Moment,' Stuart Hall identifies two major factors impacting the movement to give greater visibility to work which has been excluded from the metropolis centres: globalization and a growing 'curatorial drive'. But, he warns, let's not fool ourselves: "Some people are more global than others just as some people are more visible than others."¹

In this conversation filmed specifically for the February 2009 Black Diaspora Visual Arts conference in Barbados, curator David A. Bailey invites Hall to elaborate on his formulation of three distinct moments of Modernity in the visual arts as experienced by its 'Others' in a post-World War II Diaspora. In particular he urges Hall to articulate more fully the third moment, the present moment. This discussion provided a framework for an on-going series of discussions, symposiums, exhibitions and workshops with the shared aim of bringing increased visibility to the art of the Caribbean region and strengthening networks and exchanges throughout the wider diaspora.

This current book, *Curating in the Caribbean*, is a direct outgrowth of these discussions. Ten authors, many of whom participated in one or more of the Black Diaspora Visual Arts (BDVA) events which took place in Barbados, Martinique and Liverpool have been invited to contribute essays which explore the current curatorial drive within the Caribbean. This theme of curatorship has been considered in its broadest context. It encompasses a wide range of projects and initiatives aimed at creating a platform for the visual arts; making visual art 'visible' by bringing it to a wider audience and broadening the critical discussion around it. The authors, all of whom were born in the region and /or work in the Caribbean,

¹Stuart Hall, "Keynote Address "Modernity and its Others: Three Moments in the Post-war History of the Black Diaspora Arts." (Barbados: February 13th 2009). The original article appeared in *History Workshop Journal* 2006 61(1): 1-24.

were encouraged to draw on their own experiences and projects in assessing the terrain and in making proposals for the future. As a result, there are a range of approaches to the topic of curating.

At the most recent BDVA event - the symposium "Black Jacobins: Negritude in a post global 21st century" which took place in Barbados and Martinique in February / March 2011 - contributors to the book were invited to make presentations on the theme of their essays and engage in dialogue with the other contributors. In this way, the project has been as much about documenting the current state of the profession as it has been about establishing dialogue and linkages for future projects.

Jose Manuel Noceda Fernandez (Cuba) reminds readers that there have been various approaches to defining the Caribbean region based on its geography, history, racial composition, culture, or a combination of these. He argues that the Caribbean exceeds all possible classifications, and that in fact various Caribbeans coexist as a result of the asynchronicities or asymmetries across the region including such factors as access to art education, varying stages of development in the infrastructure of cultural entities including museums and galleries as well as the overall economic development and stability. In his essay, *Islands in the Sun: Caribbean Art in the 1990s*, Noceda focuses on Caribbean art in the 1990s, identifying certain 'discursive orientations' in the production of this period that challenge stereotypical notions of the Caribbean and instead informs audiences about the space of culture and identity. He sees an expanded sensibility across the entire chain of islands and territories, including the Caribbean Diaspora. He describes this as a 'new aesthetic', a 're-articulation process' by artists interested in finding their own language and working from their space-time possessions but simultaneously with an informed glance towards the 'outside', and their intersections.

Claire Tancons (Guadeloupe) takes as her starting point the overseas metropolitan art centres and their attempts to curate Caribbean art. In particular she examines the role of carnival in efforts to conceptualise these exhibitions but also its absence in their realization. In her essay *Curating Carnival? Performance in Contemporary Caribbean Art and the Paradox of Performance Art in Contemporary Art*, Tancons proposes as fundamental, questions about whether or not Carnival should be curated at all and if so whether or not its place is outside of the traditional exhibition and museum context. She examines various efforts to address Carnival as an artistic and curatorial object, and offers her own contribution to the debate and practice of Carnival as part of the discourses and practices of contemporary Caribbean art as well as performance art within contemporary art. Carnival has been "marginalized at best, left out at worst" in contemporary Caribbean art exhibitions in the United States and the United Kingdom and has been virtually absent from all contemporary art exhibitions, whether Caribbean in focus or international. But given the centrality of performance art within mainstream contemporary art discourse, "what more propitious a time could there be to the advancement of the debate on the place of, not just Carnival but of performance in general within contemporary Caribbean art practice?"

The earthquake that devastated Haiti on January 11th 2010 destroyed much of the country's artistic heritage including the frescoes of the Holy Trinity Cathedral in Port-au-Prince. Barbara Prezeau (Haiti) writes that it also marks a shift in artistic practice, even if the country had been witnessing significant change during the preceding decade. In her contribution to this book, *Haiti Now-The Art of Mutants*, Prezeau proposes a number of factors contributing to these changes and highlights their consequences. Chief amongst these is the international recognition earned by the artists from the area in

Port-au-Prince known as Grand Rue which has played a decisive role in the revalorisation of sculpture in Haiti and the relationships between artistic creation and the hardship of daily life in the country's urban centres. The success of this group, self-titled *Atis Rezistans* (Resistance Artists) has debunked the myth of the naive peasant artist and circumvented the traditional network of Haitian gallery owners and dealers. Communications technology has also facilitated the circulation of information on Haitian art and artists. Collaborative initiatives by artists and independent critics have proven that this network is no longer necessary and that the dissemination of art is following different paths today. While the centres of creation are still the shantytowns, the availability of modern technology has empowered the artists to forge contacts with the rest of the planet. With the literal collapse of the major art centres and institutions during the earthquake, Prezeau asks what is the future of traditional networks of Haitian art; what of the professional methods and practices developed in terms of the dissemination and conservation of works of art. While these questions are not new, after the earthquake there is an increased sense of urgency to develop new strategies.

In *Unconscious Curatorships*, Sara Hermann contemplates the physical proximity of Haiti to her native Dominican Republic (the two countries share the island of Hispanola) while acknowledging its invisibility within the general consciousness of the Dominican population. Hermann was inspired to explore the connecting channels between the two countries and production of meaning generated in the field of Dominican and Haitian contemporary visual arts. The visible results – exhibitions and artistic production – up to the beginning of the 21st century revealed that the position and role of the curator in Dominican Republic did not respond to real cultural needs. There was a general absence of specific content and critical analysis, and a deficiency in methodological rigour as well as a lack of objectivity in the curatorial discourse. Hermann looks at how the figure of the

curator as a negotiator appears in the field of Dominican arts at the end of the twentieth century in response to changes in cultural production and the roles of the cultural institutions and actors.

In her essay, *How to Install Art as a Caribbeanist*, Krista Thompson (Bahamas) considers how Caribbean art is positioned within the museum. She deliberately refrains from defining what 'qualifies' as Caribbean art but rather asks "what are some of the aesthetic practices and structures of visibility in the region that influence Caribbean art and how might they inform our understanding of our curatorial approaches to it?" To address this Thompson examines an art project staged by Trinidadian artist Marlon Griffith in the Bahamas in December 2010 as part of the festival, Junkanoo. She urges readers to pay attention to structures of visibility in curatorial practices given a lack of in-depth attention to visual aesthetics in the discursive frames that surround Caribbean art both in terms of exhibition spaces and their accompanying catalogues. In a discussion that in many ways complements Tancons' essay, Thompson cites the 2007 'Infinite Island' exhibition organized at the Brooklyn Museum in New York. While curator Tumelo Mosaka is credited for his bold curatorial choices, Thompson argues that the categories into which he organized the show belie the challenges of translating curatorial visions into corresponding exhibition practices and narrative frames, falling back on interpretative categories that speak less to the aesthetics of the work and more to their status as documents and reflections of 'Caribbeanness.' More recent terms such as *créolité*, hybridization, or syncretism continue to rely on anthropological approaches instead of engaging what the work does visually. The processes of vision and the aesthetic concerns that inform artists' work may offer curators and writers a more 'nuanced' approach to presenting and discussing Caribbean art.

The work of art in the Caribbean, according to Winston Kellman (Barbados) has been subjected to a number of

external definitions, a legacy of colonialism that has meant that the aims and ideals of political Independence such as cultural self-definition have never been fully realized. In his essay, *The Invisibility of the Visual Arts in the Barbadian Consciousness: Notes on the Omission of the Visual Arts from the Cultural Development of the Island (Considerations For Curatorial Activity)*, Kellman argues that social divisions established in colonial times have persisted, resulting in fragmented and divisive visions of Barbadian cultural identity. The visual arts have failed to live up to early post Independence expectations thus have remained in a state of 'invisibility'. A community with a capacity to express and disseminate its culture through the arts, demonstrates and affirms its autonomy and reflects the ideals of the Independence era. In Barbados this process has suffered from a lack of support from governmental institutions whose mandate it was to encourage and support this development. And so culture has reverted back to colonial models, relying on validation from 'outside'. Like several of the authors, Kellman takes issue with the recent rise of the overseas 'Caribbean exhibition' which has typically featured works by artists based in the metropolitan art centres such as New York and London, part of this 'latest Diaspora'. He sees these exhibitions as pandering to 'international taste', undermining the lived experience of the artists based in the Caribbean and exhausting limited resources.

In her essay, *Curating in Curaçao*, author Jennifer Smit recounts her own experiences as an independent curator during the last two decades on the Dutch Caribbean island where she has acted as "the only so-called 'qualified' curator". What has this 'luxurious' position meant? Smit too laments the insufficient institutional infrastructure, due in part to the fact that the Dutch 'cultural policy makers' have always considered culture in the Dutch Caribbean islands to be a pale imitation of Europe. Carib Art, an exhibition which was pivotal in bringing the Caribbean region together in the Dutch Antilles, helped to foster a new focus on the region rather than on the Netherlands.

Despite this, the visual arts in Curacao are regarded as a luxury while at the same time deemed to fall below international professional standards, so that the role of the curator is not acknowledged. Smit discusses the recent exhibition 'Antepasado di Futuro (Ancestors of the Future), Curaçao Classics 1900-2010, curated by Smit and Felix de Rooy for the Curaçao Museum on the occasion of the dissolution of the Netherlands Antilles in 2010, and the declaration of Curacao as a constituent country. Nevertheless, organizers still had to rely on funding from the Netherlands, in this case the Mondriaan Foundation to ensure its realization. The curator continues to be required to employ creativity, improvisation and above all perseverance in the face of insufficient cultural infrastructure and professional acknowledgement.

Dominique Brebion also examines her own experiences within the island of Martinique which remains a department of France. In her essay, *Act Locally and Think Globally* Brebion observes that within much of the Caribbean, curating remains a complementary or secondary activity, very often carried out by volunteers; a passion more than a profession. Pointing, like Smit and Kellman, to the insufficiency of existing structures in the smaller islands or Lesser Antilles, she notes that in the Caribbean, there are more independent curators and artist-curators than curators employed by institutions. With the central themes of exhibitions typically tied to national identity rather than a more general or universal theme, as is seen more frequently in exhibitions organized in mainland France, Brebion suggests that the role of the curator may be compromised as he / she has to reconcile curatorial demands and regional promotion: "Is the fact of being a sort of *ambassador* for the visual arts of our respective islands and playing a supporting role for artists from the Caribbean zone at the front of the scene an obstacle to a curator's work or, on the contrary, a fruitful constraint?" The Fondation Clément is one of the few institutions which has had the vision to provide opportunities for individuals to conceptualize and present more adventurous exhibitions.

Nevertheless, the Caribbean remains a *terra incognita* for the international art world. Brebion asks then how should we proceed in the future.

In her essay, *Curating in the Caribbean: Changing Curatorial Practice and Contestation in Jamaica*, Veerle Poupeye traces the earliest calls for a black art patronage to the anti-colonial, nationalist stirrings of Marcus Garvey in the 1930s. The eventual establishment of the National Gallery marked the beginning of the professionalization of curatorial practice in Jamaica and indeed of the English speaking Caribbean and included the laying out of a canonical national art history under its first director, David Boxer. While the prominence given to artist Edna Manley was predictable and reinforced what had already been institutionalized, the canonization of the 'Intuitives' was controversial and threatened the emerging hierarchies of Jamaican art. Poupeye identifies other challenges to established notions of art which in hindsight could have been understood as institutional critique and inspired new curatorial strategies to increase audience investment, but these possibilities were not acknowledged or pursued at that time. Vocal public criticism from the artistic community claiming exclusionary practices and controversy surrounding works such as Laura Facey's Emancipation Statue gained in importance with initial defensive positions giving way to slow curatorial change. Recent exhibitions such as the Curator's Eye series with invited externally based curators and the Young Talent V have indicated a promising new direction in the local curatorial practice, making a meaningful connection between the critical interventions of contemporary art and its intended audiences.

In the end there are only nine essays. Haydee Venegas (Puerto Rico) died on December 31, 2011 after a determined battle with cancer. Her commitment to remain active and involved as an art critic and curator was evident to all as she attended the AICA annual congress in Paraguay in October as a member of the AICA executive board. Haydee was a fierce Caribbeanist and a proud Puerto Ricena and worked with grace,

humour and strength to make a space for Caribbean art in the international arena. We dedicate this book in her honor.

Curating in the Caribbean, The Green Box, Kunst Editionen, Berlin, 2012



Foto: Tessio Barba

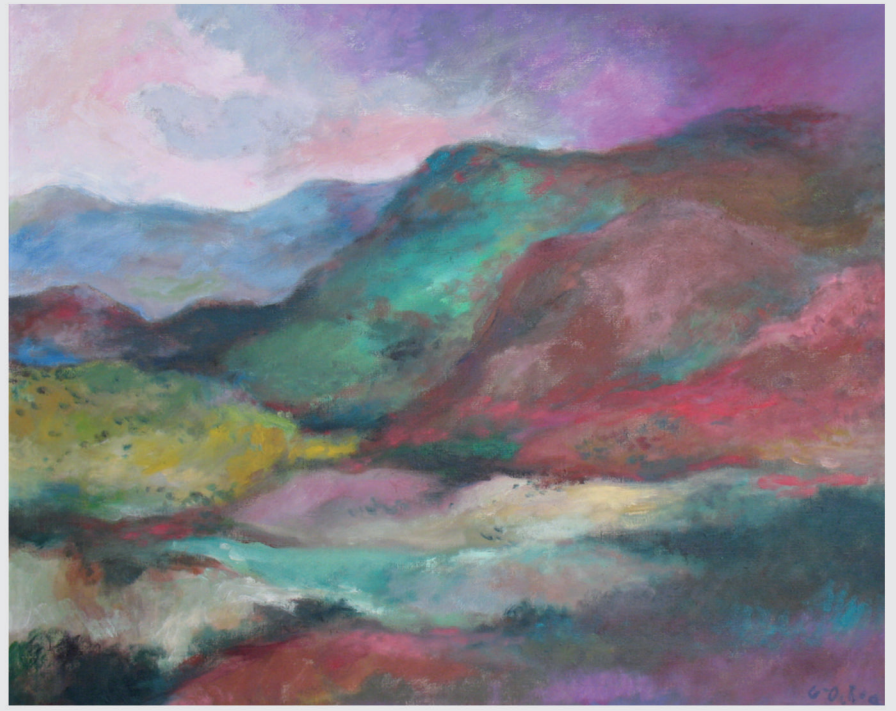
EMILIO PRIETO

(1940 - 2002)



exposición y venta

precios especiales para coleccionistas



LUIS GARCÍA OCHOA

(1920)



JORGE LUIS SANTOS ◀▶



Sin título..., 2012
Técnica mixta sobre lienzo / 120 x 120 cm

VISÍTENOS EN / VISIT US WWW.CUBARTECONTEMPORANEO.COM
CONTACTENOS EN / CONTACT US avistamientos@cubartecontemporaneo.com

SEP
13/16
2012

MINISTRY
OF CULTURE

and



Bradesco

PRESENT

ART RIO

RIO IS ART. EVERYTIME. EVERYWHERE.

RIO DE JANEIRO
INTERNATIONAL
CONTEMPORARY ART FAIR

**PIER MAUÁ
WAREHOUSES 2, 3,4 AND 5**

www.artrio.art.br



Support



AON

Official Media

ORIO

OGLOBO

veja Rio

Communication Support

PROLE



Official Location



Production

BEX

Realization

Ministério de
Cultura

BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA