

arte

POR EXCELENCIAS

PENSAR A EDGAR NEGRET

CAMINOS DE UMBERTO PEÑA

BIENAL DE SAN PABLO A DOS MANOS

FERIA CH.ACO DENTRO Y FUERA

MIAMI: PUERTA DE AMÉRICA LATINA





Alexandre Arrechea

N O L I M I T S

Park Avenue Project
NYC 2013





BRASCUBA

CIGARRILLOS, S.A.

BRASCUBA ESTRENA NUEVO IDENTIFICADOR

Modernizar los códigos actuales,
responder a las necesidades comunicativas
y acompañar los logros alcanzados en los resultados productivos
es el camino de la nueva marca.

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



DEL 18 AL 25 DE ENERO 2DA EDICION DE "SUBMARINO HECHO EN CASA", GALERIA VILLA MANUELA. LA HABANA , CUBA.
DEL 7 DE FEBRERO AL 7 DE ABRIL "COMO SER BALLENA Y AMAR A UN GATO" GALERIA SALT FINE ART, CALIFORNIA, USA.
DEL 14 DE FEBRERO AL 14 DE MAYO "GOOD BYE MY LOVE" LUGAR: ANITA'S WAY, 4 TIMES SQUARE, NEW YORK, NY, USA.



Tel: 53.7.870 54 31 / 53.7.209 61 78
Calzada del Cerro 1313, La Habana, Cuba
www.esteriosegura.com



EDITORIAL

EL PRESENTE NÚMERO DE LA REVISTA VE LA LUZ CON LA CELEBRACIÓN de sus cuatro años. Fiel a sus principios y objetivos fundacionales, hemos querido ver en ella, y así lo hemos cumplido hasta hoy, una plataforma para la promoción del arte y los artistas de El Caribe y Centroamérica en primer término y, por extensión, a todo el resto de Iberoamérica, sin desatender eventos y acontecimientos que tienen lugar en distintas partes del planeta en tanto nos atañen a todos por su contemporaneidad.

A lo largo de cuatro años han desfilado por estas páginas no solo creadores y exhibiciones, también numerosas firmas de autores reconocidos y emergentes en el panorama de la historiografía, la crítica, la curaduría y la teoría, de nuestras islas y de la región continental –aun cuando se hallen trabajando en otras zonas del orbe, como resultado de la globalización y el creciente espíritu investigativo que los anima a estar aquí y allá en busca del significado de los procesos de creación y de la producción simbólica.

La suma de todo este esfuerzo esperamos sea una modesta contribución a aquellos interesados y a los que recién comienzan a serlo. Y se convierta en material de referencia para estudiosos de toda índole, lo mismo en sus casas que en bibliotecas y centros docentes. A la revista impresa sumamos entonces el espacio en la web www.arteporexcelencias.com, para llegar a una mayor cantidad de lectores. La publicación es parte importantísima de una red de información y análisis que hemos venido construyendo desde diversos países, y en ella colaboran profesionales en varios campos: edición, redacción, fotografía, diseño, publicidad, ventas... Pronto esta red crecerá, pues proyectamos para este nuevo ciclo niveles más altos en la distribución.

Por ello, aunque no es mi propósito hacer un recuento de todo lo acontecido, no puedo pasar por alto ese espíritu de equipo que converge en cada número presentado a los lectores, pues continuará marcando las pautas del trabajo que hacemos y que ofrecemos con sumo placer.

Gracias a todos y, en especial, a los fieles y nuevos lectores que poco a poco entretejen la urdimbre del conocimiento y la comprensión en torno al fascinante universo de las artes visuales.

JOSÉ CARLOS DE SANTIAGO / EDITOR Y DIRECTOR GENERAL

En portada:
ÉDGAR NEGRET
Metamorfosis, 1975
Aluminio pintado / 34 x 66 x 57 cm

OCT / DIC - 2012

EDITOR Y DIRECTOR GENERAL JOSÉ CARLOS DE SANTIAGO
EDITOR EJECUTIVO NELSON HERRERA YSLA
CORRESPONSAL PERMANENTE MARÍA CARIDAD GONZÁLEZ NICOLAU
DIRECTOR COMERCIAL JORGE GÓMEZ DE MELLO
EDITORA ASISTENTE Y EDITORA WEB DEBORAH DE LA PAZ GALLARDO
DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO R10
COORDINACIÓN JULIET AGUILAR CEBALLOS
COLABORACIÓN EDITORIAL AGENCIA INFORMATIVA LATINOAMERICANA
Prensa Latina S.A.
PUBLICIDAD MAYDA TIRADO (LA HABANA)
SUSCRIPCIONES Y ATENCIÓN AL CLIENTE YOLANDA CASCO
TEL.: + 34 (91) 556 00 90 TEL.: + 53(7) 2048190
ADMINISTRACIÓN ÁNGEL GONZÁLEZ

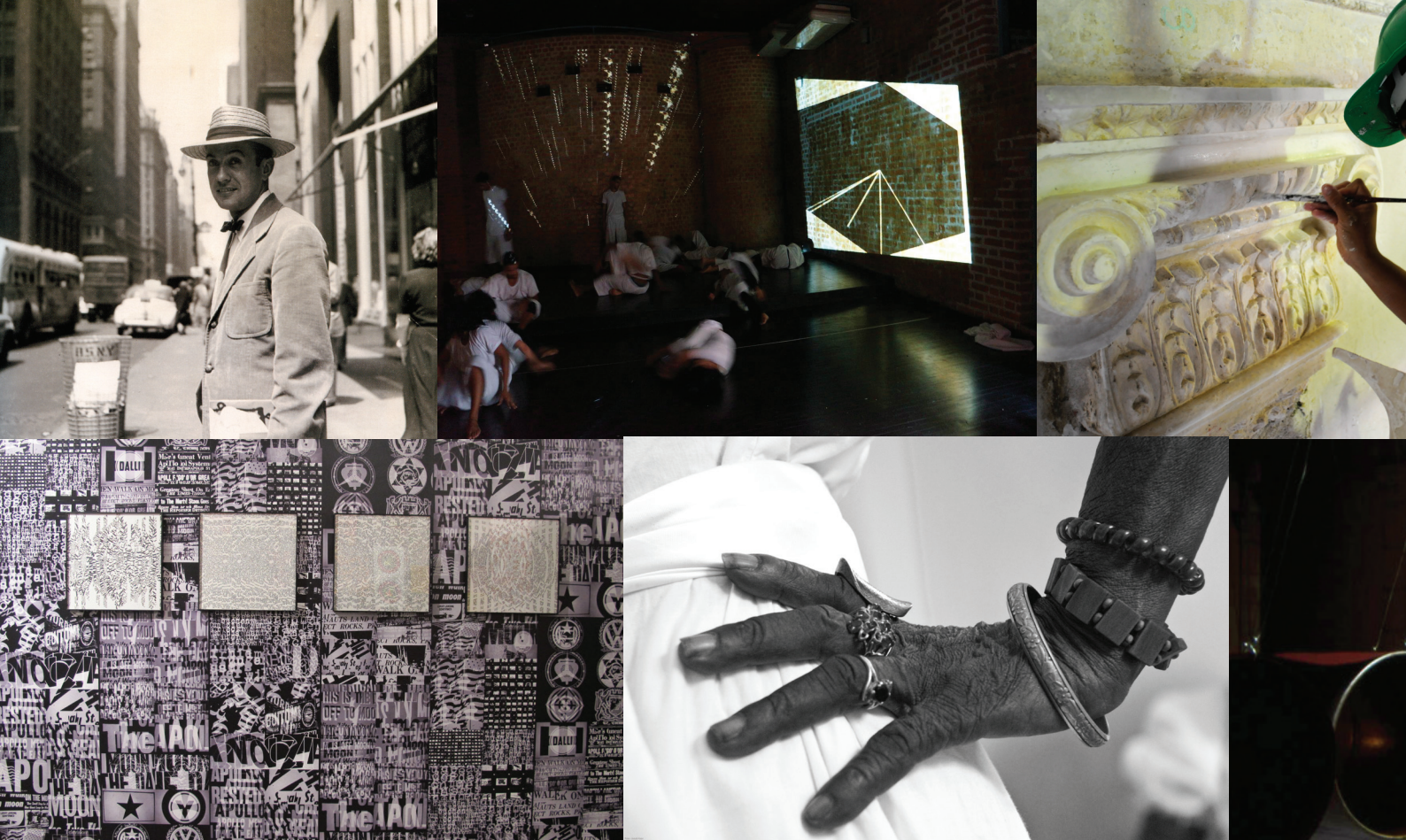
PUBLICIDAD Y CORRESPONDENCIA ESPAÑA MADRID 28020 MADRID C/ CAPITÁN HAYA, 16 TEL.: + 34 (91) 556 00 40. FAX: + 34 (91) 555 37 64 **CUBA LA HABANA** CALLE 10 NO. 315 APTO. 3 E/ 3RA. Y 5TA. MIRAMAR, PLAYA. TEL.: + 53 (7) 204 8190. FAX: + 53 (7) 204 3481. CARIBE@EXCELENCIAS.CO.CU **MÉXICO D.F.** ALEJANDRA MACIEL, DIOS PÁJARO #25, SECC.PARQUES, CUATITLÁN IZCALLI. ESTADO DE MÉXICO. 54720 TEL.: +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) TELF: +50 (7) 3921579 DIR.PANAMA@EXCELENCIAS.COM **ARGENTINA, BUENOS AIRES** JORGE HANTOUCH, PTE. J. D. PERÓN 2535. CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES – ARGENTINA TELÉFONO + 54 (11) 3220 2500 ARGENTINA@EXCELENCIAS.COM **HONDURAS** KARINA LIZETH RODRÍGUEZ TORRES, COL. NUEVO LOARQUE BLOQUE I C.7207. TEGUCIGALPA, HONDURAS CEL.+: (504) 99287571. TEL.: + (504) 2267354. KARI126@HOTMAIL.COM **BRASIL** EMANUELA FERNANDES FRANCO, FLORIANÓPOLIS SC BRASIL TELF: +55 (11) 66545303 EMANUELA@EXCELENCIAS.COM **USA** HAYDHELEN VELASQUEZ RAMIZ, 2601 NW 105 AVE, DORAL, FL 33172 FAX: +1 (305) 5927004 MÓVIL: +1 (786) 4128006 TELF: +1 (305) 5920827 EMAIL: EXCELENCIASUSA@EXCELENCIAS.COM **ECUADOR/ QUITO** LEDANY CONTRERAS VALLES, CRISTÓBAL DE AYALA N50-350 Y DE LOS ÁLAMOS. SAN ISIDRO DEL INCA. QUITO. PROVINCIA PICHINCHA. TELÉFONOS: + (593) 084708837, 5221712. EMAIL: DIR.ECUADOR@EXCELENCIAS.COM **RUSIA** JUAN MARÍA HERRERO GIMÉNEZ, ULITSA OSTOZHENKA 6/2, KOMNATA 614 TELÉFONO: +7 963 961 25 76 DIR.RUSIA@EXCELENCIAS.COM **REPÚBLICA DOMINICANA** RAFAEL GARCÍA AZNAR, BOULEVARD TURÍSTICO, KM. 2,5 PUNTA CANA. TELÉFONO: 829.755.66.15 DIR.RD@EXCELENCIAS.COM **URUGUAY** MARÍA SHAW AROCENA, TACUAREMBO 1361/902 - MONTEVIDEO 11200 TELÉFONO: + 598 (2) 4014181 DIR.URUGUAY@EXCELENCIAS.COM **COSTA RICA** SILVIA SIMÓN, TELÉFONO: + 506 25518804 DIR.COSTARICA@EXCELENCIAS.COM **PERÚ** MARIELLA STUART PANDO, RESIDENCIAL SAN FELIPE, EDIFICIO CASUARINAS NO. 1102, LIMA TELÉFONO: + 5 1 (1) 2616869 DIR.PERU@EXCELENCIAS.COM **PORTUGAL** ISABEL MARÍA GÓMEZ PIGNATELLI VIDEIRA, CALZADA DE SANTA CATALINA, 150 (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.**

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** **NEGRET, CANTO DE RESISTENCIA // eng. p.81**
SAMUEL VÁSQUEZ rsamuelvasquez@une.net.co
- 12** **SOBRE LAS IMÁGENES HÍBRIDAS Y LOS PAISAJES DE DATOS:
UNA CONVERSACIÓN CON DIANA DOMINGUES**
ANAELI IBARRA CÁCERES ana@artecubano.cult.cu
- 18** **DAROS, AHORA EN RÍO // eng. p.84**
SONIA SIERRA E. soniasierra_echeverry@hotmail.com
- 20** **MIAMI: PUERTA DE AMÉRICA LATINA // eng. p.85**
ROBERTO SEGRE bobsegre@uol.com.br
- 26** **UMBERTO PEÑA: DE LA MADUREZ A LA EXCELENCIA // eng. p.89**
CARLOS ESPINOSA DOMÍNGUEZ altivo09@gmail.com
- 32** **BLUE CURRY Y SU MÁQUINA DE PARADOJAS**
JUAN CARLOS BETANCOURT jcarlosbetancourt@yahoo.com
- 36** **LOS ORÍGENES DE FLYN. ENTREVISTA CON MICHAEL ELLIOT**
CARLOS GARRIDO CASTELLANO carlo_garrido@hotmail.com
- 40** **30ª BIENAL DE ARTE DE SAN PABLO: LA INMINENCIA DE LAS POÉTICAS // eng. p.92**
CONCHITA PEDROSA & BOB PRANDO arte@arteporexcelencias.com
- 44** **EL CARIBE, UNO Y MÚLTIPLE**
YOAN RAVELO VARGAS arte@arteporexcelencias.com



- 48** EL CONCEPTUALISMO DE MARCOS LORA READ
GRACIELA KARTOFEL gkartofel@yahoo.com
- 50** DOS CIUDADANOS DE UTOPIÁ
RAFAEL DIAZCASAS rafaeldiazcasas@gmail.com
- 54** FUEGO A LA LATA. ENTREVISTA A MÓNICA FERRERAS // eng. p.95
ALANNA LOCKWARD artlabour@yahoo.com
- 58** ESCENA DE ARTE EN CHILE: CH.ACO VS OFF CHACOFF
CAROLINA LARA B. lara.prensa@gmail.com
- 62** LIMA PHOTO 2012
OSCAR IZQUIERDO arte@arteporexcelencias.com
- 64** DES-CANSO EN AZUL
SILVIA LLANES carolina@icaic.cu
- 68** CUATRO AÑOS DE ARTE POR EXCELENCIAS
PALABRAS DE PRESENTACIÓN DE LA EDICIÓN NO. 15
RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA racosta@cubarte.cult.cu
- el libro*
- 71** MEMORIAS: BIENALES DE LA HABANA 1984-1999
NELSON HERRERA YSLA ysla@cubarte.cult.cu
- 74** MONOGRÁFICOS MULTIMEDIA PARA EL ARTE CUBANO

negret

CANTO
DE RESISTENCIA

SAMUEL VÁSQUEZ



Cabo Kennedy, 1964
Aluminio pintado / 115 x 60 x 60 cm

La relación de Tinguely y tú con la máquina es bien diferente. Él, desde la otra orilla resalta con humor lo absurdo de la máquina, y tú, poéticamente, señalas su estética.

Creo que la diferencia entre él y yo era que yo quería la máquina, y él no. Entonces él sacaba todo lo juguetón que tenía, todo lo caricaturesco que se podía mostrar de la máquina, y yo en cambio trataba de afinarla y cantarla.

“Yo creo que habría podido ser poeta (...) Uno nace con una sensibilidad mayor que la mayoría de la gente, entonces cualquier instrumento, cualquier medio de expresión es válido. Si a uno le ponen un clavecín debajo, pues uno lo toca y dice todo lo que quiere decir a través de él. Algunos quieren que me ponga a escribir, que diga en palabras lo que son mis obras. Cincuenta años, sesenta años tratando de expresarme con formas y vienen a que se las traduzca a palabras... Pues si yo hubiera pensado en eso me habría dedicado a las palabras y no me hubiera machucado los dedos (...) Hubiera hecho poesía.”

Fragmentos de *De milagro en milagro*, conversación de Samuel Vásquez con Édgar Negret, Bogotá, 1992

Negret ya cantó su canto.
Su voz es poderosa y su canción poesía.
No ha habido canto como este que acrisole hondura y alegría en una misma voz.
En la fuente de su canto no abrevará la muerte.
Es este mismo brujo quien ha celebrado el sol para nosotros, y nos ha donado su luz que ilumina este alba que no amanece, nuestro ya largo eclipse.
“¿Qué arco iris es este negro arco iris que se levanta?”¹
Ya creó sus trajes metálicos y el viento se dejó vestir, contento.
Ya soñó para nosotros, y nos dejó metales preciosos que no estaban antes en el mundo.
Ya nos regaló su magistral lección de independencia, elegancia y generosidad.
Hace unos años concluyó su obra, su obra que “necesitaría cien años más para decir lo que necesita decir”.
“Unos decían que era un loco. Otros decían que era un genio. Y yo era un escultor”.²

El silencio de sus manos me aturde.

DESDE LOS AÑOS CINCUENTA DEL SIGLO PASADO SE ACTIVÓ un movimiento plástico que aceleró de manera notable el proceso del arte contemporáneo entre nosotros. Alejandro Obregón inició la pintura moderna en Colombia, acogiendo como temática esencial la geografía, la flora y la fauna de este país, mientras que Édgar Negret, entonces residente en Nueva York, con sus *Magic Machines* (que debieron haberse traducido como “Máquinas Mágicas”) y sus *Kachinas*, cantando la estética y la magia de la máquina, fundaba la escultura contemporánea en Colombia y en América Latina, aspecto que no ha sido todavía estudiado, valorado y difundido en justa medida. La no participación en exposiciones y Salones Nacionales realizados en Bogotá durante su estancia en Nueva York provocó que los comentaristas de la época no reseñasen la evolución de su obra durante esos años fundacionales, y no la ubicaran adecuadamente dentro del proceso del arte colombiano. Los historiadores recientes que homologan la Historia del Arte desempolvando periódicos, al no encontrarla allí reseñada, tampoco le dan el sitio que le corresponde por su anterioridad, su poética, su pertenencia, su significación y su influencia.

El período de Nueva York fue vital en la evolución de su arte, pues adoptó el aluminio como soporte fundamental para sus

obras, separándose de los materiales tradicionales usados hasta entonces en la escultura como la madera, la piedra, el bronce, el hierro, con técnicas como la talla, el modelado, el vaciado, la fundición, la fragua, la soldadura. Él creaba su obra cortando, doblando, curvando y amarrando con tuercas y tornillos, en un juego creativo bello y maravilloso. Imágenes de alta complejidad formal y constructiva donde la imaginación primaba, aunque marcada en las formas por la exactitud de un ingeniero y el detalle de un orfebre. Esta etapa tan importante para el arte latinoamericano, cuando junto con sus más cercanos amigos –Barnett Newman, Louise Nevelson, Ellsworth Kelly y Jack Youngerman–, creaba fuera de los parámetros que imponía el avasallante movimiento del Expresionismo Abstracto de Pollock y de Kooning, el cual acaparaba toda la atención y despliegue de la prensa, de los *dealers*, críticos, funcionarios culturales y galerías. A pesar de ello Negret nunca se sintió tentado por adoptar para su obra los *ismos* de moda, y más bien se colocó del lado de una resistencia artística emparedada entre el Expresionismo Abstracto y el *Pop Art* en un momento, y entre el Expresionismo Abstracto y el Minimalismo un poco después. Resistencia artística que siguió practicando durante todo su ejercicio escultórico, y que es distintivo indiscutible del mejor arte colombiano y del mejor arte de América Latina. Sin embargo, a pesar de esa “marginalidad”, en las distintas exposiciones que hizo en Nueva York siempre recibió críticas favorables hacia su obra, que tampoco han sido tenidas en cuentas por nuestros viejos y nuevos historiadores.

El gran fracaso de la crítica y la curaduría colombianas se evidencia en su incapacidad para ubicar en el contexto del arte latinoamericano a creadores del país fundamentales y significativos como Andrés de Santamaría (30 años anterior a Reverón), Édgar Negret (cuya llegada a Nueva York es contemporánea con la llegada de Jesús Soto a París), o José Antonio Suárez.³ Críticos y curadores colombianos que nunca han sentido la necesidad de una reflexión profunda y sonriente que los lleve a la duda sobre unas normas estéticas y un lenguaje mimético que les han sido impuestos. Nunca han afrontado la urgencia de implementar un lenguaje que nombre otras realidades –ocultas o negadas–, porque ese lenguaje nominativo sería obliga-

¹ Atahualpa

² Negret

³ Doris Salcedo sí tiene su lugar, pero no debe nada a nadie: es conocida internacionalmente por su propia capacidad de proyección.

“Cuando vendí mis primeras obras me costó mucho relacionar el cheque que llegaba con la escultura que se llevaban, y que yo había hecho con tanto amor. Todo fue creciendo muy naturalmente. Pienso que a mí me han llegado siempre tarde las cosas, y eso me ha parecido regio. No sé si hubiera tenido ‘éxito’ y ‘fama’ muy joven, en qué medida eso hubiese interferido. Esta soledad que ha seguido siempre y esta satisfacción propia, con un público pequeño, me era suficiente. No me llamó la atención la cosa de multitudes. Ha ido llegando poquito a poco, ha ido creciendo un interés por mi trabajo.”

“La temática ha sido muy importante para mí. Quiero contar historias, y como manejo una obra tan abstracta, la narración no molesta, y es cada vez más intensa, porque estoy hablando de cosas todavía más trascendentales y más universales.”

Escalera, 1975
Aluminio pintado / 260 x 90 x 90 cm



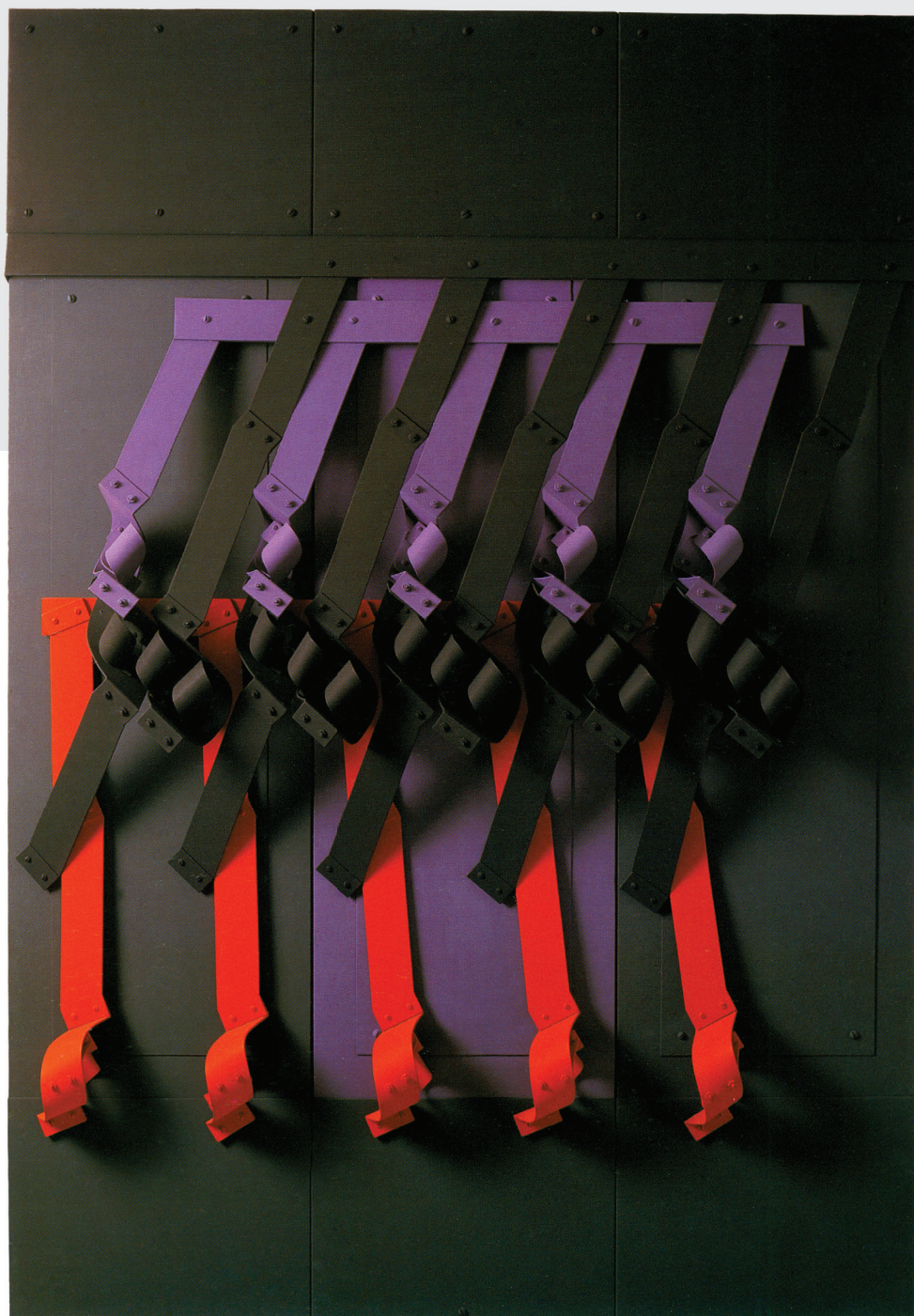
toriamente poético, y ellos desprecian la poesía, a la que consideran un adorno innecesario.⁴ Es la arrogancia de los nuevos fundamentalistas de la “academia de la vanguardia”, que para imponer su totalitarismo estético primero decretan la muerte de las vanguardias (ocultando su propia madriguera estética), de manera análoga a como los neoliberales proclaman la muerte de las ideologías, para imponer globalmente su pensamiento retrógrado de capitalismo salvaje.

El lenguaje de críticos y curadores *post* (que llegaron tarde al arte), entretenidos en demostrar que el ingenio de las variables es más importante que la aventura abisal de la creación, ofende. Su empeño en poner el divertimento al uso por encima del arte como epifanía que hace ver el encuentro ético entre autenticidad y belleza, insulta la inteligencia y la sensibilidad. No se han enterado de que ahora que la ética ha sido expulsada del Derecho y de la Economía, ha encontrado un hogar más cierto en la poesía y las artes. Críticos y curadores ocupados en probar que ponerle la “C” de Coca-Cola a la palabra Colombia es un acontecimiento fundamental del arte, más necesario y significativo que la obra de artistas como Édgar Negret, Carlos Rojas, Beatriz González, Óscar Muñoz, Doris Salcedo o José Antonio Suárez.

Pero ya los artistas han hablado. En cuántas y esclarecedoras conversaciones con Carlos Rojas me repetía la importancia de Negret en Latinoamérica, y el ejemplo e inspiración que siempre fueron para él su obra y su actitud. Ramírez-Villamizar

⁴ Un famoso director de teatro colombiano aconsejaba no leer poesía debido a su profundidad y complejidad: “medio poema es suficiente”, afirmaba sin vergüenza.

expresó en una entrevista al periódico *El Tiempo* (13 de octubre de 2002): “Cuando conocí a Negret, estaba enriquecido por dos años de experiencia con Oteiza, y todos esos conocimientos me los transmitió a mí, a su vez reelaborados por él. Ese encuentro fue importantísimo para mí y siempre lo consideré una de las cosas más maravillosas que me han pasado en la vida. Es el artista más original y más importante que ha existido en toda la historia del arte colombiano.” Jesús Soto y Sérgio de Camargo siempre reconocieron en Negret al gran plástico de Latinoamérica. El escultor vasco Jorge de Oteiza, uno de los más imaginativos teóricos del arte, ha dicho que “Negret es el más importante de los escultores en Latinoamérica y uno de los más grandes de la escultura contemporánea”. Y críticos de afuera también han hablado: Juan Acha afirma que “sin lugar a dudas, Negret ha gestado una de las obras más importantes del arte latinoamericano y de las más actuales y bellas de la escultura mundial”; Damián Bayón, “Edgar Negret es uno de los principales escultores de este tiempo. Que se trate de uno de los nuestros, no puede dejar de llenarnos de legítimo orgullo”; y Marta Traba, “es, no solamente el mejor escultor de Colombia, sino el mejor de América Latina y una de las grandes figuras de la escultura mundial”. Y es que al revisar su obra y encontrar que entre sus navegantes, puentes, edificios, metamorfosis, vigilantes, escaleras, cascadas, Andes, quipus, máscaras, lunas y otras, hay más de treinta obras maestras, nos indica que, sin duda, estamos ante un artista genial. Le tememos a la palabra genial: el genio crea, el ingenio inventa. Negret no relata, no comenta, no describe, no grita, no exclama. Su obra no es derivativa, formal



Quipu n° 3. Homenaje a Huayna Capac, 1986
Aluminio y madera / 180 x 124 x 22 cm

ni temáticamente. Negret nombra, es un creador, su escultura es inaugural: “poesía es un alma inaugurando una forma”⁵. Suprime antecedentes y comparaciones y, a la vez, es un puente con la cultura occidental: “Cada arte al profundizarse se cierra en sí y se separa. Pero este arte se compara con las demás artes y la identidad de sus tendencias profundas la devuelve a la unidad”.⁶ El mismo Chillida, después de hablar sobre sus *Peines*

⁵ Jouve

⁶ Kandinsky

del Viento, sus *Homenajes a la Tolerancia* y su retiro obligado de la portería titular de la Real Sociedad por una lesión en la rodilla, afirmaba que “el más importante e imaginativo escultor latinoamericano es Negret”.

Así como reconocemos en Matta, Lam, Tamayo, Reverón y Torres-García los pilares de la pintura moderna en Latinoamérica, hay que señalar a Negret, Goeritz, Clark, Soto y Fonseca como las piedras angulares de la escultura. Sin dudas, Negret es

“Nunca me pude contentar solamente con la forma. Cuando veía que había artistas que hacían una forma, un cuadrado y nada más, yo pensaba ¿y lo otro? O cuando veía lo otro desbordado, ¿y lo que se necesita para ajustarlo, para agarrarlo? Me gusta ese verso del poema que habla de unir todas las cosas dispersas, este estallido de cosas y todo unido, todo cogido con tornillos.”

“Yo he crecido en una relación natural y llena de armonía, no he creído en la violencia. Creo que existe el artista que ha puesto el dedo en la llaga en el tiempo en que le ha tocado vivir: la llaga sería la violencia, el horror, todo lo que le rodea. Pero también existe el artista que muestra un camino de salvación.”

para América Latina lo que Anthony Caro y Eduardo Chillida son para Europa. Y es precisamente un estudio comparado de la evolución de la escultura de Negret con sus contemporáneos europeos el que nos revela de manera nítida su vitalidad, significación y pertenencia:

-Primera escultura abstracta: Negret 1950, Chillida 1951, Caro 1960.

-Primera escultura en metal: Negret 1949, Chillida 1951, Caro 1960.

-Primera escultura policromada: Negret 1956, Caro 1960.

-Primera escultura sin pedestal, colocada directamente en el suelo: Negret 1963, Caro 1960.

-Primera exposición individual: Negret 1943, Chillida 1954, Caro 1956.

-Premio de escultura en la Bienal de Venecia: Negret 1968, Chillida 1958.

Solo que allá los escritores, los filósofos, las universidades, los directores de bienales, museos y encuentros de arte, la empresa privada y hasta los grises funcionarios públicos han estado atentos a reconocer, estudiar, cuidar, divulgar y adquirir sus obras, mientras acá nuestros burócratas culturales y curadores están conmocionados con el portentoso concepto que hay detrás de la “C” de Coca-Cola y, en un indisimulable tráfico de influencias, gastan una enorme e injustificable cantidad de dinero en obras y eventos carentes de sentido y significación, que son un ignorante agravio para la misma gente del arte en un país pobre como el nuestro. “La verdad no se opone al error, sino a las falsas apariencias”,

nos dice Foucault. ¿No es una obligación de quienes detentan el poder económico, político y cultural haber adquirido desde hace mucho tiempo una serie suficiente y coherente de esculturas de Negret para que la gente común pueda conocerlas, sentir las, estudiarlas y, de paso, haberle dado así el reconocimiento y la compañía que tanta falta le han hecho? ¿No es una obligación insoslayable de quienes detentan el poder económico, político y cultural no permitir que su enseñanza ejemplar se diluya?

Pero su lección no ha sido solo poética. Ha sido, sobre todo, humana, ética. La



Escalera, 1976
Aluminio pintado / 115 x 80 x 65 cm

Pareciera que desde tus primeras esculturas estuvieras anunciando tu obra más reciente. La *Luna* se anuncia en los *Eclipses*, el *Espacio Ritual* en los *Templos*, la actual simetría en los *Simétricos*, la *Máscara* en el *Rostro de Cristo*, incluso reaparece el uso de varios colores en una misma escultura como en las *Kachinas*.

Creo que uno trata de decir la misma cosa de distintas maneras. Uno va avanzando en la forma de expresión, pero están las grandes obsesiones siempre. Uno se va ampliando. Sobre todo en lo religioso me abrí, porque empecé en lo más cercano de la religión cristiana y hablé de los cristos y las anunciaciones, pero poco a poco fui expandiéndome. Es la misma idea, pero desde otros dioses y otras religiones, cosas que al final hablan de una fe más amplia, que yo creo que toca a más gente.

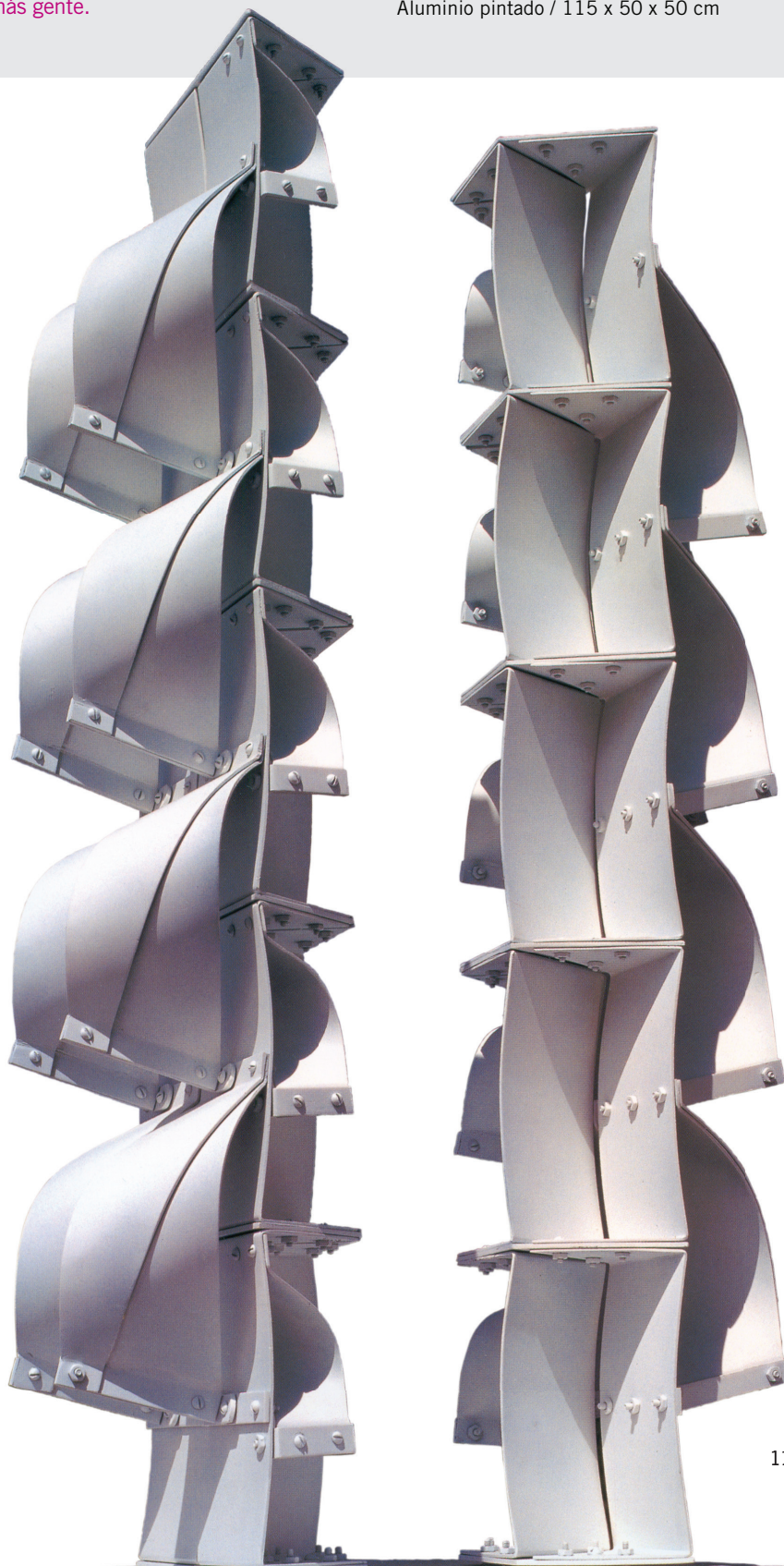
Doble Cascada, 1998
Aluminio pintado / 115 x 50 x 50 cm

ética no es un tratado, no es una técnica. La ética se hace evidente en la acción, en el obrar, en el hacer. “Ya no es solo búsqueda estética, sino, también, encuentro ético. [...] Solo el gran arte es ético. Surge desde su origen como una necesidad expresiva. Y su fuente –la fuente de la que se nutre– no es lo exterior sino lo entrañable. No lo extranjero sino lo íntimo. Surge del ser y se afirma creando su propio terreno y fundando su propia verdad”.⁷ Sus raíces, profundas y vivas, no proyectan sombras. Y como un ser verdaderamente ético, el hombre y el escultor caminan abrazados por el mismo sendero. Por ello el refinamiento, la alegría, la ausencia de nostalgia, son las mismas en obra y hombre. La belleza de la obra es la misma del alma del hombre. Y la belleza no es albergue para los cobardes ni para los mediocres. Entonces, sin recato alguno, amamos la belleza porque “la reconocemos como lo que verdaderamente es, no la diosa anémica de las academias sino la amiga, la amante, la compañera de nuestros días”.⁸

Villagrande

⁷ A. Montaña sobre Negret

⁸ Camus





NO ES LA PRIMERA VEZ QUE DIANA DOMINGUES, PIONERA del arte de los nuevos medios en el continente, asiste a la Bienal de La Habana. Para la séptima edición del evento participó con *Trans-e: My body, my blood*, una instalación en la que la tecnología ya constituía una herramienta auxiliar fundamental para articular su discurso artístico. Hoy por hoy los libros de arte que recogen la experiencia de los últimos cincuenta años se refieren a esta pieza como uno de los primeros ejemplos de arte tecnológico. Para la Oncena Bienal volvió a La Habana con un proyecto transdisciplinario del LART (Laboratorio de Arte y Tecnociencia de la Universidad de Brasilia), el cual involucra, una vez más, a la tecnología. ¿En qué consistió el proyecto *Ouroborus Biocíbrido: Geografismos del Éxtasis en Bioart y reingeniería del sensorio*?

ANAELI IBARRA CÁCERES

una conversación con diana domingues

sobre las imágenes híbridas y los paisajes de datos



Ouroborus Geografismos do Éxtase, 2012
Fase de reconocimiento del entorno y sensibilización en el paisaje

La tecnología ha sido una herramienta frecuente en mi carrera desde que comencé a finales de los años setenta y principios de los ochenta. Por aquella época todos hablaban y discutían sobre lo que era la tecnología y cómo emplearla para hacer arte. Asuntos que ya hoy se han ampliado y complejizado mucho.

Cuando el Comité Organizador me invitó a la Oncena Bienal de La Habana, lo primero que intenté fue relacionar desde el punto de vista temático mi trabajo actual con aquel que presenté en la séptima edición del evento (1999-2000). Por aquella época yo estaba enfocada en estudiar la experiencia del trance y los rituales afroamericanos. Fue cuando realicé *Trans-e: My body, my blood*, una pieza que se mantiene muy viva y podría estar nuevamente en la Bienal, precisamente porque la tecnología, en mi caso, ha sido siempre un medio auxiliar y no un fin en sí misma. Cuando creé esa obra el estado de la técnica era ya muy avanzado y pude emplear sensores para facilitar la interactividad a través de redes neuronales. Era una instalación muy compleja que, efectivamente, está hoy en los libros de arte. Incluso, Edward Lucie-Smith la cita en *Latin American Art of the 20th Century* (2004), publicado por Thames & Hudson.

Para la Oncena Bienal he vuelto sobre el tema del trance, pero esta vez lo he planteado a través de la interactividad como una interface de sensorialidad expandida, se le denomina *enactive systems*. El otro asunto que me interesaba abordar era *La reingeniería de los sentidos expandidos*. Este proyecto que he traído a La Habana, resultado de la labor que realicé en Brasil, tiene su origen en una investigación que pretende involucrar no solo al arte, sino también a la tecnología. La tecnociencia es un nuevo campo de estudio para el arte que, a su vez, le brinda herramientas y enfoques diferentes. La cuestión principal de esta relación ya no consiste, como en su fase inicial de desarrollo, en discernir cuáles son los nuevos medios para el arte y cómo emplearlos. Ahora se trata de compartir el conocimiento con los científicos y mantener una influencia mutua que beneficie tanto a una disciplina como a la otra. Por eso existe la “plataforma de *Los Nuevos Leonardos*”, o sea, un espacio que reúne a artistas, científicos, humanistas, quienes intentan sistematizar y sintetizar el conocimiento y las formas de trabajo del genio Leonardo da Vinci.¹

Arte y Tecnociencia es el nombre del grupo que tenemos en Brasilia (desde el cual originamos el proyecto que trajimos a La Habana), en él sigo la premisa de “La reingeniería de la vida”, “La reingeniería de la naturaleza” y “La reingeniería de la cultura”. Allí trabajo con ingenieros, músicos, técnicos y artistas que estudian las cuestiones del cuerpo, el sonido, los

¹ Se trata de la organización de Los Nuevos Leonardos, ISAST: plataforma de investigaciones científicas, presidida por el astrofísico Roger Malina. Es un movimiento internacional anclado en las más diversas posibilidades de cruzamiento entre el arte, la ciencia y la tecnología, combinando así el saber de los creadores, los científicos, unido a la experiencia de las prácticas de colaboración transdisciplinarias.

fenómenos de la biodiversidad, los problemas del paisaje, así como los requerimientos tecnológicos para captar las señales biológicas (los microsensores). Fue este grupo transdisciplinario el que se trasladó para Cuba a fin de crear una oficina de trabajo y colaborar con los especialistas cubanos durante el período de la Bienal.

Al llegar a Cuba nos instalamos en el Instituto Superior de Arte (ISA) y trabajamos durante tres días con las personas que se habían inscrito para formar parte de esta experiencia de colaboración. El primer encuentro se correspondía con la fase de reconocimiento y sensibilización del entorno. Luego nos identificaríamos con el lugar donde desarrollaríamos la propuesta (este tipo de trabajo requiere una percepción *orobórica*, o sea, tu cuerpo debe estar dialogando con el entorno. James Gibson, un especialista que ha teorizado mucho al respecto, propone el concepto de *ecological perception* para este tipo de experiencia).

Cada uno de nosotros aportó algo diferente, André, por ejemplo, es un músico que forma parte del equipo y trabajó el tema de los paisajes sonoros; Carine, artista e investigadora, abordó los problemas de la corporeidad y de las relaciones con el entorno. Adson y Cristiano, doctores y científicos de ingeniería biomédica, impartieron conferencias. Adson conversó sobre la creación y el funcionamiento de los sensores con los que trabajamos hoy. Incluso proporcionó varias placas de microprocesadores para que los ingenieros cubanos pudieran continuar investigando en esta área. Henrique, el otro científico informático del equipo que estudia el procesamiento de señales y visualización de datos, un campo de investigación muy reciente, también participó e impartió charlas.² Aunque nos ubicamos en el ISA, también vinculamos a estudiantes de otros centros, como la Universidad de Ciencias Informáticas de Cuba (UCI).

Este proyecto que traje a la Bienal de La Habana me obligó a replantearme los conceptos artísticos y todo el trabajo creativo. Realmente logramos una integración del sistema educacional y cultural con nuestra propuesta: las escuelas de arte, la propia Universidad, la Embajada de Brasil, todos cooperaron. Fue una misión muy compleja.

¿Cómo insertas tu trabajo artístico dentro de la labor de un grupo transdisciplinario como este?

Empecé a trabajar con este grupo en el 2009, cuando me mudé para Brasilia. Ese año el gobierno brasileño abrió una beca para los investigadores pensionados y puso a circular la categoría de Investigador Visitante Nacional. Estos reajustes en el sistema laboral les permitieron a los investigadores continuar en sus proyectos y abrir nuevas líneas, incluso después de los sesenta años de edad. Fue entonces cuando presenté una idea para el área de ingeniería de la Universidad de Brasilia,

² El procesamiento de señales y la visualización de datos ha permitido numerosos avances en la medicina, por ejemplo, las ecografías; también ha influido en otros sectores como la economía: los datos de las bolsas de valores etc.



Rituales biocíbridos y apreciación ecológica: percepción ourobórica y *data visualization*

donde existían ya varias especialidades: *software*, electrónica, automotor, aeroespacial y energía. Mi propuesta planteaba la posibilidad de fusionar esas ingenierías con la labor artística y las disciplinas humanísticas.

De ese proyecto surgió el concepto “La reingeniería de la vida”, cuyo foco de atención son las modificaciones que el desarrollo tecnológico ha introducido en la existencia humana. Esta reingeniería tiene tres áreas fundamentales: la reingeniería del *sensorium* (esa fue la que desarrollamos en Cuba durante la Bienal en la oficina del ISA); la reingeniería de la naturaleza (aborda cuestiones del ecosistema y de la biodiversidad), y la reingeniería de la cultura (estudia la manera en la que nos relacionamos en la contemporaneidad a través de las distintas redes sociales que existen).

Por supuesto que mi proyecto no concebía un uso banal e inocente de la tecnología, detrás de todo eso proponía una reflexión sobre cómo ha transformado esa tecnología nuestra percepción del mundo. Desde entonces las investigaciones han avanzado mucho, por ejemplo, hemos propuesto clasificaciones para definir el modo en que un sujeto percibe su entorno y se relaciona con él: “cuerpo apto”, significa que

tiene una percepción ampliada, y “cuerpo inapto”, presenta debilidades, deficiencias, por tanto, puede necesitar una condición perceptiva suplementaria. Para diagnosticar a esos cuerpos y ocuparnos de ellos se han desarrollado dispositivos sensores de diversos tipos: microcorneales, infrarrojos y robóticos, también sistemas de captura de movimiento, seguimiento del ojo, cámaras... A través de todos esos aparatos podemos obtener y traducir las variables fisiológicas en imágenes. Son, principalmente, sensores de adquisición de señales y comunicación que funcionan con el principio de la electricidad. Colocamos estos sensores en el cuerpo y ellos miden el potencial eléctrico, ya sea a partir de la respiración, la actividad muscular o las ondas biológicas de los latidos del corazón que son convertidas en señales eléctricas. Esto es posible porque cuando estás vivo todos tus sentidos están conectados, es un principio semiótico: todo el cuerpo funciona como un sistema. Esta no es una cuestión nueva para el arte, pero ahora con el potencial que han desarrollado algunas ciencias es posible llevar todas esas señales biológicas a datos computacionales, en un diálogo entre el cuerpo y la máquina. Fue así que comenzó a surgir la idea de *Oroborus*.

Oroborus es también el nombre de uno de los mitos más antiguos, alude a conceptos como el eterno retorno, lo perpetuo, lo infinito. ¿Cuál es la relación entre este mito y la esencia del proyecto?

El mito de *Oroborus* habla de una serpiente que está rodeando a la Tierra y devora su propia cola. Ella se alimenta de sí misma, se destruye y autogenera. Es como una metáfora de la naturaleza cíclica del universo. Por eso denominamos a este proyecto *Oroborus Biocíbrido*. “Bio” porque es biológico, pero no requiere la presencia humana física, basta con los índices de su existencia. Y “Cíbrido” de “ciber”, se refiere a los datos biológicos que son captados y procesados a través de los sensores, y luego convertidos en imagen. Todo eso crea un *continuum* existencial. Por eso, la mayoría las propuestas que

Equipo del LART

Prof^a Dra. Diana Domingues, Prof. Dr. Adson Rocha, Prof. Dr. Cristiano Jacques Miosso, Prof^a Dra Cida Donato, Prof. Msc André Luiz Gonçalves de Oliveira, Msc. Tiago Franklin R. Lucena, Msc. Henrique Galvan Debarba, Msc. Carine Soares Turelly y Alexandre Almeida Barbosa.

La participación de LART en la Bienal de La Habana fue apoyada por: Ministério da Cultura do Brasil, Ministério de Relações Exteriores do Brasil, CNPq y Capes.

desarrollamos no solo suponen interactuar con la pantalla bidimensional, pues cuando estás navegando por Internet tus sensaciones no están influenciando el sitio; mas cuando estás interactuando con los sensores de adquisición y comunicación es diferente, porque tus datos biológicos sí están influenciando las señales. Se trata de una retroalimentación.

Evidentemente para el proyecto *Oroborus* el cuerpo constituye una materia de investigación fundamental, en tanto les permite estudiar y mapear el comportamiento emocional de un individuo que se encuentra involucrado en eventos o situaciones excepcionales (como pueden ser su interacción con la naturaleza o con Internet). De ahí que retomen la práctica del ritual, pues de alguna manera somete al cuerpo a una experiencia extraordinaria. En la historia del arte el ritual ha constituido un foco de atención importantísimo, sobre todo a partir de la vanguardia y del interés antropológico de los artistas modernos por acercarse a las culturas indoamericanas, africanas, oceánicas. ¿Desde qué perspectiva ha asumido este grupo el fenómeno de los

rituales y qué vinculación tienen con la tecnología?

En los encuentros que tuvimos en el ISA durante la Biental discutimos mucho sobre los rituales de origen mesoamericano y africano, pues nos interesa el tipo de relación que proponen estas prácticas con la naturaleza. Nosotros creemos que en los rituales el hombre experimenta el éxtasis. Este es un estado durante el cual el cuerpo tiene la conciencia de estar vivo y domina el lenguaje que emplea para expresarse. Un médium, por ejemplo, no experimenta el éxtasis, sino el trance: siente que su mente se separa del cuerpo, se aísla. Cuando asistimos a un ritual atravesamos distintas fases: vamos del trance al éxtasis.

La profesora de danza que trabaja con nosotros en la Universidad de Brasilia ha estudiado intensamente el funcionamiento de los rituales. Y ella considera que los sonidos juegan un papel fundamental para trasladar al hombre a ese estado de éxtasis, ya sean los sonidos propios de la naturaleza o aquellos que han sido creados mediante instrumentos apropiados.

También nos hemos apoyado mucho en la teoría que ha desarrollado Laban, un coreógrafo austriaco. Él piensa que el hombre repite en la vida cotidiana los mismos movimientos que ejecuta mientras danza. Para Laban, esos movimientos puedan tener distintas finalidades: rehabilitar zonas dañadas del cuerpo, o entrenarlo a fin de hacerlo más consciente de esos movimientos y de su significación.

Las personas que asistieron a nuestra "oficina" en La Habana estaban invitadas a entregar sus cuerpos a los sonidos. Cuando realmente el individuo lograba rendirse a las estimulaciones sonoras, conseguía una conexión con el cosmos. Nosotros pudimos captar y visualizar las señales biológicas que emitían los cuerpos durante ese estado de éxtasis a través de los microsensores que colocábamos en los individuos. Así, se creó una zona de interactividad entre el cuerpo, las tecnologías y el entorno.

Cuando habla de interactividad se refiere a ese estado de intercambio, de conexión y, a la vez, de retroalimentación, o sea, este término que emplea tiene un fuerte vínculo con los conceptos que han planteado los teóricos de los nuevos medios.

Sí, claro. Todo esto está muy relacionado. Pero hay una gran diferencia entre el concepto de *enactive systems* e interactividad. Ambos describen un tipo de relación con el entorno mediada por el sistema informático; pero el primero concibe esa relación como un conjunto biológico, implica un vínculo mutuo entre el sistema, los datos de vida y el entorno, y crea una conexión entre ellos que permite expandir nuestras capacidades sensoriales y cognitivas. En este caso, tanto el entorno como el sistema actúan sobre el cuerpo, pero los datos biológicos que este emite también pueden transformarlos a ellos. Uno afecta al otro. Según Maturana y Varela, ocurre un *acoplamiento estructural*. Por eso en nuestro proyecto hablamos de "Biocíbrido", pues son datos de vida que se transfieren desde el cuerpo hasta la máquina y se convierten en imagen, pero afectan a todas las partes implicadas en el proceso.

Este es un asunto que tiene puntos de contacto con otros autores, períodos y



tendencias dentro de la historia del arte. La interactividad que despliega la obra ha sido, puede decirse, una constante en algunos creadores y teóricos...

Sí. Los futuristas, por ejemplo, creían que el principio de la vida era la electricidad, y esta se expresaba en el movimiento. Buscaban reflejarla en las obras, involucrar al espectador en ellas. En los sesenta Julio Le Parc con el arte cinético también tocó puntos importantes. Lo mismo ocurre con Jean Tinguely, o Helio Oiticica y Lygia Clark, que se ocupaban de la sensorialidad y el entorno. Uno de los ejemplos es también el *action painting* de Jackson Pollock, que yo veo como un gesto, como una forma de transferir energía del cuerpo hasta el lienzo. Fuera del mundo del arte hay también otros casos, como los juguetes y las máquinas fantásticas, la estimulación eléctrica para los bailarines, la medicina y la electroterapia doméstica.

El proyecto *Oroborus* incluye a artistas, biólogos, ingenieros, científicos, especialistas en las tecnologías de la información

y la automatización... Todas estas disciplinas convergen en un propósito común, a pesar de que tienen objetos de estudio diferentes. Una de las finalidades del trabajo en conjunto es la posibilidad de generar entornos interactivos. Teniendo en cuenta el rol que ha desempeñado el artista y el arte en el transcurso de la historia, los métodos de investigación del arte, sus procedimientos constructivos, sus estrategias de intervención en la realidad, ¿qué papel considera que está jugando el artista, pilar fundamental en la creación, en esta empresa multidisciplinaria?

En *Oroborus* es el artista como científico, en el sentido de su capacidad para aportar conocimiento y experiencia. Por eso hablamos de "Los Leonardos". Los creadores ponemos la ciencia en otros niveles de discusión. Nosotros utilizamos, por ejemplo, los rituales a partir de investigaciones muy serias (como las de Laban, el coreógrafo austríaco que te mencionaba), que exponen distintas formas de estudiar el cuerpo y su interacción con el medio.... Pero bueno, eso pertenece al campo de estudio de otras disciplinas, no

de la mía. He ahí lo interesante de integrarse a un equipo transdisciplinario: no tienes que dominar lo que el otro conoce. Hay un teórico en Brasil, Ivan Domingues, filósofo de la transdisciplinariedad, que ha escrito sobre el método de trabajo de estas "oficinas". Dice que es una zona de ignorancia: no tienes que saber sobre procesamiento de señales, porque eso es asunto del científico. Podemos tener objetos comunes de investigación, mas no compartimos el mismo saber ni las mismas estrategias para llevar a cabo esa indagación. En estos grupos las ciencias tienen que perder su sentido autoritario, así como el arte ha de renunciar a su aura, todas tienen que dialogar y confluir en un sistema desjerarquizado. Es muy interesante cómo una artista o un teórico del cuerpo pueden plantearle problemas a otras ciencias.

Yo creo que el artista debe estar menos preocupado por las cuestiones técnicas y centrarse más en su "papel", que para mí consiste en humanizar esa técnica. El *software* por el *software* no es arte. El



Exposición en el Gran Teatro de La Habana



creador que trabaja con los nuevos medios tiene que ser capaz de hacer arte con ese programa de computación. Es él quien cualifica los medios, por eso dicen: “los medios son inocentes”.

Por ejemplo, una profesora me contó que tenía un niño muy tímido, pero que cuando en su diálogo involucraba la computación el chico lograba liberarse y se desinhibía. Otra maestra del MIT ha desarrollado el concepto de “computación afectiva” para el estudio de la comunicación. Ese es el objetivo de aproximar diversas ciencias y disciplinas. La unión no es para discutir las cuestiones del potencial eléctrico, sino para conectar enfoques y aportar nuevas miradas. Cada uno se plantea el asunto desde su plataforma de trabajo, pero lo confronta con los otros. Es cada vez más necesario integrarnos a estas comunidades, poner nuestro saber y experiencia en función del desarrollo de un equipo. No se trata de hacer arte por el arte, sino de que el arte y la ciencia se preocupen por los problemas más extremos de la humanidad. No ha de ser un arte panfletario, sino uno integrado a la sociedad, que aporte información y conocimientos sobre ella.

Todo ese desarrollo tecnológico tiene como correlato que la experiencia humana sea mucho más visual ahora, incluso está mucho más “visualizada”, como diría el teórico y profesor Nicholas Mirzoeff. Cada vez es más común la visualización

de datos que no son propiamente visuales en sí mismos. Por ejemplo, lo que usted mencionaba de la captación de señales biológicas y su traducción en datos electrónicos, digitales. De repente la tecnología informática ha sacado a relucir una realidad que era invisible a nuestros ojos y ha ofrecido nuevas perspectivas sobre lo visual. En un mundo donde la visualidad constituye el principal soporte —no el único— que media en los procesos comunicativos y la transferencia de conocimientos, ¿qué función ha de tener el arte en tanto es uno de los principales productores de visualidad?

La mayoría de las imágenes científicas son hoy post-fotográficas, o sea, son imágenes que no lo eran antes; simplemente eran datos, pero se tornan imagen a partir de la lectura de esos datos, del procesamiento de esa información (es lo que se denomina *data visualization*). Esos datos crean imágenes. Se trata de una nueva iconografía que está dominando y está entrando en el imaginario contemporáneo. Hace unos años nos resistíamos a la imagen digital, entonces nos gustaban más las analógicas. Cuando la fotografía apareció en el siglo XIX hubo también una gran disputa entre los teóricos y los críticos de arte sobre si podía considerarse o no como tal. Esos cambios ocurren siempre en la historia del arte. Hoy día tenemos imágenes que no son ni fotográficas, ni videográficas, ni fílmicas, en el sentido tradicional que estos términos tienen.

Son imágenes híbridas, resultantes de la transformación de datos, de las señales que son leídas y procesadas. No se trata de imágenes sintéticas computacionales o que simulen una realidad. Ellas nacen de los fenómenos naturales, del mundo. Hoy una madre puede ver a su hijo antes de que nazca, y lo que ella ve no son más que datos sonoros transformados en imagen, en eso consiste una ecografía.

Por ejemplo, nosotros trajimos a la Bienal de La Habana imágenes que muestran los estados afectivos que puede alcanzar el hombre durante un ritual. Se trata de una visualización de datos de los sistemas emocionales de cuerpos que estaban monitoreados por los sensores. Y todo esto es muy importante para la historia de la imagen. Nuestra contribución sería entonces demostrar lo que se llama hoy nuevo abstraccionismo, o sea, *data visualization*. Lo que hemos traído son paisajes de datos de los cuerpos entregados a la dinámica del ritual. Podríamos decir que son dibujos de lo que sentían esos cuerpos. Nuestro trabajo como artistas es colaborar en la visualización de datos. ¿Cómo? Eso depende. Puede ser captando las señales biológicas que emite el cuerpo en un determinado estado emocional y convirtiendo esas señales en imagen que amplíen nuestras formas de existir y percibir la existencia. Pero eso solo es posible si se utiliza la tecnología en un sentido creativo. ■■■■■

EN DAROS LATINOAMÉRICA ES POSIBLE ENCONTRAR OBRAS de arte contemporáneo de los brasileños Cildo Meireles, Lygia Clark, Hélio Oiticica; de los cubanos Tania Bruguera y Juan Carlos Alom; de los mexicanos Betsabeé Romero, Carlos Amorales, Teresa Margolles y Teresa Serrano. La enorme lista incluye también a Luis Camnitzer, Carlos Cruz-Diez, Óscar Muñoz, Alfredo Jaar, Wilfredo Prieto... Los creadores más activos y renovadores en el arte actual.

Es común en grandes exhibiciones de museos internacionales encontrar que hay obras en préstamo de Daros, o que detrás de su organización se encuentre este acervo que tiene ya doce años de existencia.

Contribuir a una mejor comprensión del arte iberoamericano fuera de sus fronteras ha sido el propósito de la Colección Daros Latinoamérica, instituida en el 2000.

Con sede en Zúrich, dirigida por Hans-Michael Herzog, es la colección más amplia de Europa dedicada al arte contemporáneo de América Latina, y con la próxima apertura de una sede en Río de Janeiro, Brasil, reafirma su vocación por difundir el arte de esa región. Posee más de mil trescientas obras de alrededor de 116 artistas, y tiene como antecedente la colección que comenzaron a formar desde los años ochenta Thomas Ammann y Alexander Schmidheiny, y que tras la muerte de ellos continuó Stephan Schmidheiny.

Se trata de un acervo en constante crecimiento, tan cambiante y diverso como el arte que hoy se produce en esta parte de América. Los criterios de adquisición de obras pretenden no estar vinculados al mercado de las galerías y sí a los creadores, a sus inquietudes sociales, históricas y culturales. Hay con las obras, los artistas y algunos curadores un trabajo de investigación. Están en Daros las más interesantes propuestas del arte contemporáneo desde México a Suramérica, con énfasis en los últimos veinticinco años, aunque también hay obras significativas de los sesenta y setenta, así como piezas anteriores, como un Torres García de 1938 que es la más antigua de la Colección. Figuran también autores europeos que residen en estas naciones de Iberoamérica.

El concepto que hay detrás de la colección no es el de una totalidad enciclopédica, sino la relevancia en el conjunto de la obra de un artista o en su contexto histórico. Se define como un fondo integrado por obras que pueden ser leídas en diversos niveles, que evitan la anécdota pasajera, en las que medio y contenido se vinculan para producir sentido.

EN UN VIEJO BARRIO DE RÍO

El siguiente paso para Daros Latin American Collection es la apertura de una sede en la propia región: será en Río de Janeiro y la inauguración está programada para el 23 de marzo de 2013.

ahora en Río

SONIA SIERRA E.

Fotos cortesía Casa Daros



Junto con Hans-Michael Herzog han trabajado para este proyecto Isabella Rosado Nunes, como Directora General y Eugenio Valdés Figueroa, como Director de Arte y Educación. Casa Daros estará en un edificio del siglo XIX que había sido un orfanato de niñas del barrio de Botafogo, en la calle General Severiano con el número 159. El inmueble fue restaurado con el fin de albergar parte de la colección y ser un centro cultural.

En 2006 se inició el proyecto con la adquisición del predio, por el que se pagaron alrededor de 8 millones de dólares, y la restauración comenzó desde entonces. Se ha buscado conservar la mayor parte posible de los detalles originales, al tiempo que se han generado las condiciones óptimas de temperatura y humedad. La restauración, cuyo monto se dará a conocer en la apertura del edificio, implicó obras en la fachada, el techo, el piso y los muros.

Declarado Patrimonio Cultural de Río de Janeiro, el edificio tiene alrededor de 11000 m², de los cuales se han restaurado cerca de 8000 m². Contará con once salas para exhibición de exposiciones sobre arte de los distintos países y artistas de América Latina, y siete salas para el

área de arte y educación, teniendo en cuenta que Casa Daros está interesada en poner énfasis en este aspecto.

De hecho, el proyecto de Arte y Educación comenzó desde 2007, con actividades como el programa *Meridianos, Pictures of Junk* (Imágenes de la basura), con la participación del artista Vik Muniz, quien siguió el proceso de restauración del edificio y el Encuentro Internacional de Educación-Arte y Analfabetismo Funcional.

La casa tiene por objeto ser un espacio de reflexión y difusión sobre la excelente producción de arte latinoamericano contemporáneo. Con base en las ideas del pedagogo Paulo Freire, quien aseguraba que “enseñar exige escuchar”, Casa Daros quiere consolidar un proyecto pedagógico donde el artista y su obra sean punto de partida de toda la programación, que abarcará reflexión, experimentación y diálogo. Ofrecerá al público exposiciones con actividades integradas de arte, educación y comunicación, así como talleres y seminarios. El edificio contará también con una biblioteca, en la que reside un acervo bibliográfico conformado por años

desde una visión que se centra en el punto de vista del artista, y que estará destinado fundamentalmente a investigadores, profesores y estudiantes de arte, como apoyo a los programas de educación y comunicación de Casa Daros.

Para la inauguración se ha pensado retomar un ambicioso proyecto de diez artistas colombianos: *Cantos Cuentos Colombianos*, que incluye instalaciones, videos, fotografías, performances, objetos y obras acústicas de Doris Salcedo, Fernando Arias, José Alejandro Restrepo, Juan Manuel Echavarría, María Fernanda Cardoso, Miguel Ángel Rojas, Nadín Ospina, Oscar Muñoz, Oswaldo Macia y Rosemberg Sandoval. Con curaduría del propio Hans-Michael Herzog, la expo se presentó en Suiza entre 2004 y 2005, y fue considerada como la más amplia muestra de arte contemporáneo de ese país en Europa, además de ser vista como referente de la historia y el presente colombianos.

Más detalles en <http://www.daros-latina-america.net/>



ROBERTO SEGRE



PUERTA DE AMÉRICA LATINA

AUSENCIA Y PRESENCIA

La idea de la metrópolis moderna nació en París en el siglo xix con una dinámica de tiempo acelerado establecida por el ferrocarril. El modelo se extendió a lo largo del siglo xx y transformó el mundo al reducir las distancias y urbanizar el territorio, metamorfosis ampliada con la invasión del carro individual. El fenómeno alcanzó también a los países del Tercer Mundo, lo que tuvo como consecuencia numerosos problemas sociales y funcionales. El siglo xxi tiene como herencia la compleja expansión de la especie humana, situación acompañada por la generación de un “mundo artificial” que acaba por someter las cualidades esenciales del “mundo natural”. Las graves consecuencias de este desequilibrio están manifestándose de forma acelerada y peligrosa sobre la frágil superficie terrestre, poniendo en riesgo el futuro de la vida social. La rebelión de la naturaleza parece irreversible en los próximos tiempos si no surgen soluciones inteligentes que puedan salvar a hombres y ciudades de las catástrofes que ya se materializan en terremotos y tsunamis, y que han sido incluso anunciadas por películas de Hollywood. Pero las interpretaciones de la realidad urbana son divergentes, entre el pesimismo de Mike Davis y el optimismo de Edward Glaeser. Cabe preguntarse si podrán subsistir las megaciudades como Nueva York, Los Ángeles, Tokio, Calcuta, Beijing o Sao Paulo. ¿Será Norman Foster el Thomas More del siglo xxi al crear en Masdar, Abu Dhabi, la utopía de la primera ciudad ecológica del planeta?

A pesar de los problemas genéricos que sobrecargan a las metrópolis contemporáneas –población excesiva, expansión de los asentamientos informales, dificultades con el abastecimiento de agua, electricidad, gas y la eliminación de la basura; la con-

taminación ambiental; el predominio del carro individual sobre el transporte colectivo; la escasez de áreas verdes y de espacios públicos; la baja densidad del sistema habitacional; el precario control estatal sobre la especulación inmobiliaria– en décadas recientes se han multiplicado las iniciativas de promotores sociales, políticos y profesionales para encontrar soluciones concretas a fin de alcanzar un equilibrio social y funcional adecuado para el desarrollo futuro de las ciudades que coincida con la identidad y la especificidad que las definen como tal. Como demostró recientemente Glaeser, el mundo no dejará de ser urbano y las personas viven en la ciudad porque en ellas se encuentra la riqueza del intercambio social, el bienestar material, la cultura, la belleza y la felicidad que son los anhelos básicos del ser humano.

En este sentido, Miami es un fenómeno particular en el sistema urbano norteamericano. A pesar de su juventud –tiene poco más de un siglo de existencia– tuvo un crecimiento acelerado hasta alcanzar los 5,4 millones de habitantes en su área metropolitana. Es la cuarta zona urbanizada después de Nueva York, Los Ángeles y Chicago, y tuvo la mayor migración de latinoamericanos en la segunda mitad del siglo xx. Cuando Estados Unidos –con el presidente Theodor Roosevelt, que inició la política del *Big Stick*– se transformó en una potencia colonialista en el área de El Caribe, Miami fue el vínculo principal con América Latina, lo que llevó a una relación estrecha –zona de contacto o frontera: por la ciudad pasa el 80% de las transacciones comerciales con el Sur– que perdura hasta hoy. Y así como en los países del continente se asimiló el *American Way of Life* –en gran parte identificado con el estilo de vida de esta ciudad casi “tropic-



Fotos cortesía del autor y de r10 studio

cal”– en ella se manifestó la influencia de los sucesivos inmigrantes que crearon capas urbanas a lo largo del siglo xx. Miami acabó por adquirir una identidad muy particular provocada por la interacción, en la dinámica urbana, del modelo norteamericano con las variaciones introducidas por las comunidades latinas, judías y afronorteamericanas, superpuestas en “capas” que competían unas con otras y, tal vez injustamente, trataban de oscurecer sucesivas herencias históricas. Por este motivo Jean-François Lejeune la llamó “la ciudad sin historia”, que coincide con su ausencia en la monumental obra de Lewis Mumford: *City in History*. Muy por el contrario, en su breve existencia asumió una dimensión y reconocimiento mundial, tanto como *Gateway to Latin America*, como por ser *The Sun and Fun Capital of the World*.

LA IMAGEN NORTEAMERICANA

Podría decirse que hay cierta semejanza entre el inicio de la urbanización de Río de Janeiro y Miami. No solo por la coincidencia del clima tropical, sino también por la necesidad de llevar adelante obras que transformaran los pantanos en terrenos sólidos y rellenaran el terreno

de modo que pudieran ocuparse las islas en la bahía de Biscayne. Florida fue un territorio prácticamente olvidado hasta finales del siglo xix. Ocupado por los españoles en el siglo xvi, pasó a manos inglesas en el xviii, volviendo a los españoles que finalmente lo vendieron a los Estados Unidos en 1819, para transformarse en 1845 en un nuevo estado de la Unión. En la región aun vivían los indios seminolas y, entre pantanos y cocodrilos en la extensa área de los Everglades, la tierra disponible era apropiada para el cultivo de cítricos y aguacates. A finales del siglo xix, el empresario neoyorkino Henry Morrison Flagler –socio de Rockefeller en la empresa petrolera Standard Oil– se entusiasmó con el clima y las playas de la costa este de Florida –las que podían ser aprovechadas durante el invierno como la *American Riviera* por los millonarios de Boston, Nueva York y Filadelfia: Paris Singer, James Deering, John Bindley–, y construyó la línea ferroviaria que uniría aquella zona con las ciudades del norte de los Estados Unidos. Fundó Palm Beach, donde construyó mansiones y lujosos hoteles, y en 1896 extendió la línea hasta Miami, donde ubicó el hotel Royal Palm junto al río Miami. Posterior-

mente, en 1912, prolongó la línea hasta Key West, la cual llamaría Havana Express, anticipando el futuro flujo turístico de los norteamericanos a Cuba.

La etapa “americana” inicial de Miami se desarrolla en las primeras décadas del siglo xx, hasta la crisis mundial de 1929. La ciudad nace y crece con tres polos principales: el área central, que será ocupada por edificios públicos, establecimientos comerciales y oficinas, manteniéndose como un espacio de precario significado urbanístico; y dos suburbios contrapuestos: Coral Gables, promovido por el propietario de tierras George E. Merrick, y Miami Beach, bajo el control de William Brickell y John Collins. En las dos primeras décadas del siglo se vendieron terrenos organizados con un trazado regular, según el modelo de la *City Beautiful* de Chicago, pero con generosos espacios verdes en un diseño paisajístico que aprovecha las particularidades de la naturaleza local, adoptándose como la *Regional City of the Future*. Las primeras construcciones modestas eran de madera –el estilo *cracker* según Andrés Duany y Elisabeth Plater-Zyber–, pero cuando se aceleró la



Sistema de autopistas de acceso al centro

presencia de los millonarios, las mansiones y los hoteles fueron diseñados por el arquitecto Addison Mizner, con estilo mediterráneo, inspirado en la arquitectura barroca española, en la colonial de América Latina y en el exotismo de las películas de Hollywood. La importancia de Coral Gables en el paisaje de Miami quedó marcada por la torre sevillana del hotel Miami Biltmore de Schultze & Weaver, inaugurado en 1925.

Como la ciudad de Miami quedó establecida en un territorio completamente plano desde la costa atlántica, las calles responden a un trazado regular norte-sur, este-oeste, homogéneo desde el centro hasta los suburbios. La particularidad de esta etapa fue la gran importancia de los espacios públicos, y que la tipología de las casas no partía del modelo tradicional norteamericano, sino que integraba arcos y patios adoptados de la arquitectura de América Latina y España, que establecían la imagen de la ciudad insertada en la naturaleza, definida como *America's most beautiful tropical city*. Coral Gables tuvo mayor desarrollo que Miami Beach en esos años porque el diseño urbano preveía la existencia de un eje comercial y administrativo que estableció la base de la futura centralidad que va a consolidarse en los años noventa, localizándose en esta zona edificios de oficinas, tiendas de marcas, restaurantes de lujo, además del

campus de la Universidad de Miami. La buena calidad de las construcciones permitió su preservación e integración con los edificios modernos, que tuvieron que respetar las normas formales y dimensiones establecidas por la alcaldía. Pero el *boom* de los años veinte, que coincidió con los *années folles*, se paralizó con el terrible huracán de 1926 que destruyó la ciudad, y poco después con la crisis económica norteamericana de 1929.

DE VANGUARDIA URBANA A CIUDAD ESPECTÁCULO

A pesar de la crisis, que se prolongó durante varios años, contradictoriamente Miami tuvo un *revival* social y arquitectónico en las décadas de los treinta y cuarenta, aunque no escapó de la estructura que caracterizó el urbanismo norteamericano. Los trabajadores negros empleados en la construcción fueron ubicados en los barrios de Liberty City, Brownsville, Overtown y Opa-Locka. Se les prohibió bañarse en las playas de los blancos –en 1947 se creó la playa Virginia Key para afroamericanos– y los artistas famosos que actuaban en los hoteles de Miami Beach –Paul Robeson, Marian Anderson, Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, Billie Holiday– no podían alojarse en los mismos. Con la llegada de los inmigrantes latinos, especialmente los cubanos, empeoraron las condiciones económicas de esta población, lo que provocó las violentas revueltas sociales entre los años sesenta y ochenta. Aun así, por un lado, se fortalecieron los intercambios con América Latina cuando en 1927 comenzaron los vuelos de la Pan American Airways desde Miami hacia El Caribe. Por otro, se inició el nuevo desarrollo de Miami Beach con la fuerte presencia de la comunidad judía acomodada de Nueva York –George Sax, Ben Novack, Harry Mufson–, acompañando



ROBERTO BEHAR
& ROSARIO MARQUARDT
M_1: Símbolo de Miami
Foto RR_Studio

dos por una clase media que se instaló en esta zona de Miami, libre de la intolerancia religiosa.

La presencia de los judíos en Miami Beach significó un importante cambio en la tipología de la casa individual norteamericana, característica de este período. Comenzaron a construir edificios de apartamentos de dos o tres pisos que, situados en el trazado regular, conformaron un conjunto urbanístico homogéneo –entre 1935 y 1941 fueron edificados 1 700 bloques–, pero que dejaba generosos espacios verdes entre los limpios volúmenes residenciales. La dimensión individual del hábitat se transformó en el predominio de la escala colectiva, de integración social. Curiosamente, se abandonaron los estilos historicistas y fueron asumidos los códigos ascéticos del Movimiento Moderno, creándose una arquitectura –como lo demuestran Lejeune y Allan Shulman– muy semejante a la que se estaba construyendo en Palestina, en Tel Aviv. Paralelamente, bordeando el mar, en la Collins Avenue, comenzaron a surgir pequeños hoteles para la clase media que asumieron el cromatismo y la imagen festiva del Art Decó, cuya creatividad y libertad plástica los distanciaron de los modelos neoyorkinos, elaborados por arquitectos judíos: Igor Plevitzky, Henry Hohauser y Anton Skislewicz, entre otros.

Con el final de la Segunda Guerra Mundial, el rápido cambio del estilo de vida norteamericano y el deseo de compensar los años de privaciones, sobrevino una ansiedad por el placer, el hedonismo, el aprovechamiento de las vacaciones, que hicieron de Miami el espacio ideal para materializar el *American Dream*. Con la presión del flujo turístico se hicieron necesarios grandes hoteles de playa que acompañaran los deseos de la cultura de masas de la clase media norteamericana. El arquitecto Morris Lapidus (1902-2001) fue el intérprete de la estética *fun* que marcó su obra: los hoteles Eden Rock, Sans Souci y Fontainebleu, con su exuberancia y lujo tropical, definieron entre los años cincuenta y sesenta el “Estilo Miami” que caracterizó la imagen de ciudad espectáculo: en 1965 ya existían 65000 habitaciones y 29000 aparta-

mentos hoteleros. Sin lugar a dudas, la libertad de las formas curvas utilizadas y la valorización del espacio público tuvieron la influencia de Oscar Niemeyer y de Copacabana, que Lapidus admiró en un viaje a Brasil durante 1949. No por casualidad Burle Marx fue invitado a proyectar el paisajismo en el Inter-American Center (Interama) en los años cincuenta y el Biscayne Boulevard en los años ochenta, así como Niemeyer el conjunto de oficinas y hoteles en la Cloughton Island en los años setenta.

LA METRÓPOLIS CARIBEÑA

El último ingrediente en la definición de la identidad de Miami fue el “tsunami latino” que se produjo en los años sesenta con la migración de cubanos. Hasta el inicio del siglo XXI, la presencia de latinoamericanos definió la composición social de Miami y la transformación de los hábitos y costumbres, en particu-

lar el uso del español como idioma alternativo al inglés. Pero la predominante población de origen cubano también estuvo acompañada por la presencia de haitianos, brasileños y centroamericanos que identificaron la particularidad de los barrios –en general pobres– donde se asentaron: Little Havana, Little Haiti, Lemon City, Little Guatemala, Hialeah. Al mismo tiempo, también estuvieron presentes los millonarios del norte y del sur que construyeron sus mansiones en las islas de Biscayne Bay y a lo largo de la costa de South Miami. Esta contradicción sociocultural hizo aun más compleja la imagen de Miami al surgir las mafias del juego, la prostitución y de los casinos que definieron las incongruencias de los años ochenta, todas evidenciadas en la película *Scarface*, de Brian de Palma, y en la serie televisiva *Miami Vice*. También el predominio político de los cubanos marcó el



carácter conservador del estado de Miami, donde los republicanos dominaron la escena electoral.

La superposición e interacción de todas estas influencias definieron el carácter de “palimpsesto” del Miami de hoy. A pesar de que nunca se materializaron los planes urbanísticos elaborados en los años sesenta –el Magic Plan y el Plan Doxiadis– en las últimas dos décadas la ciudad tuvo un resurgimiento urbanístico y arquitectónico que la colocaron finalmente entre las capitales mundiales. No por casualidad los arquitectos del *jet set* internacional como Aldo Rossi, Frank Gehry, Herzog & de Meuron, Roberto Stern, Arata Isozaki, Léon Krier, Bernard Tschumi, Kohn Pedersen Fox, David Chipperfield, César Pelli, Gwathmey Siegel & Associates Architects, Nicholas Grimshaw han sido invitados a proyectar y construir edificios públicos significativos. Sin embargo, los latinos prevalecen también en la imagen arquitectónica de Miami, y sirvan de ejemplo a esto las oficinas de Andrés Duany y Arquitectonica.

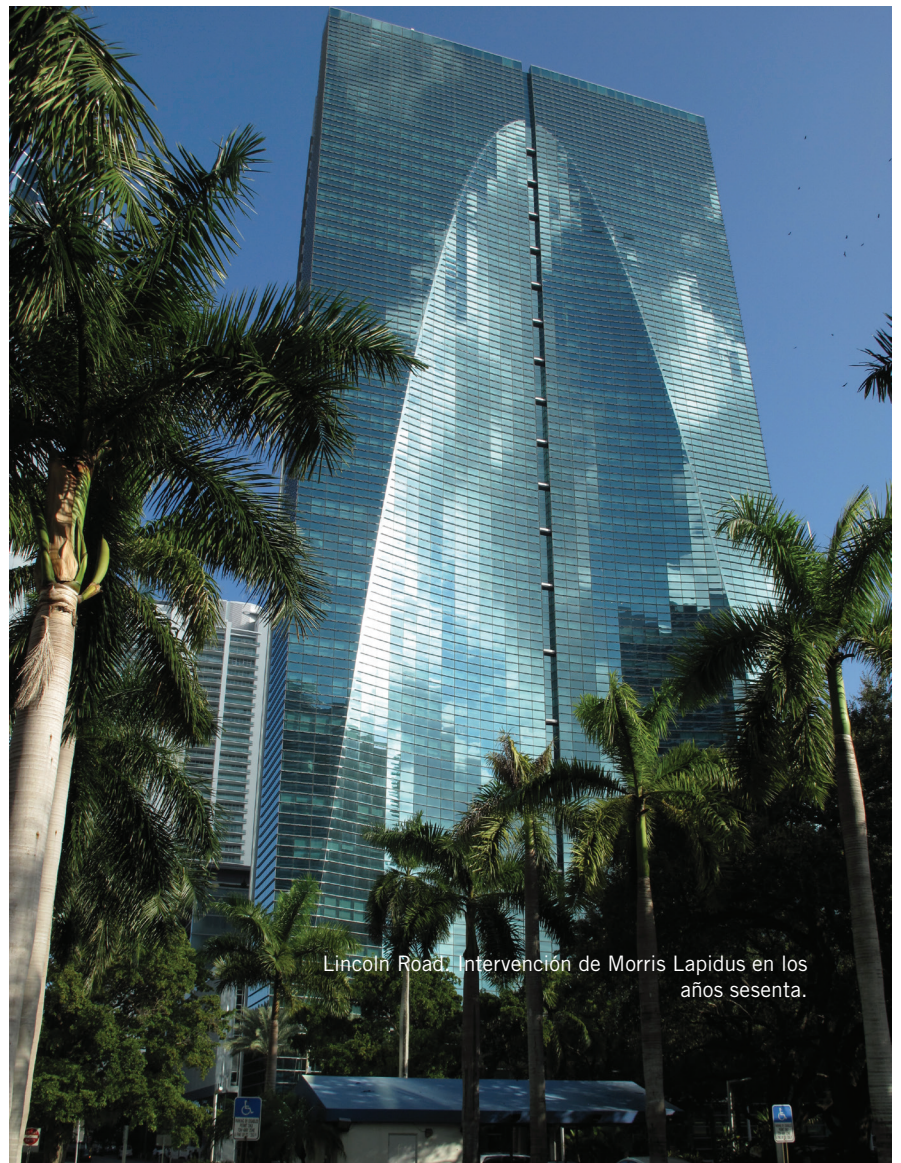
¿Cómo podríamos definir el mapa de Miami? Los elementos que lo componen son: el trazado regular de la ciudad tradicional, donde fueron construyéndose altas torres de apartamentos y oficinas en la zona central de la ciudad y en Miami Beach –influencia evidente de las ciudades de América Latina–; el rescate de las áreas industriales obsoletas, revitalizadas para funciones culturales como el Design District; el suburbio que se extiende indefinidamente como expresión del modelo residencial norteamericano; la superposición del sistema vial, básicamente orientado a la circulación del carro individual, con las *highways* que cruzan la ciudad en varias direcciones; la progresiva presencia de los *shopping-malls*, meca codiciada por los visitantes latinoamericanos, y la marcada importancia del aeropuerto y del puerto para los cruceros de turismo.

¿Cuáles son los problemas que se trata de resolver en este siglo *xxi*? El primero es el sistema de circulación, basado hasta ahora en la constante ampliación de las *highways*, que demuestra su ineficiencia con los constantes y absurdos embotellamientos

cotidianos. La ausencia de transporte público es compensada por la vía férrea urbana y suburbana –el Tri-Rail y el Metrorail– para moverse hasta el centro urbano. Se está terminando una obra costosa –2000 millones de dólares, con la participación de Odebrecht– que establecerá el Miami Intermodal Center, en el cual todos los sistemas de transporte público de acceso al aeropuerto estarían articulados, facilitando el movimiento de los millones de visitantes anuales. El apoyo a la concentración de torres de apartamentos y oficinas en el eje Coral Gables-Centro-Brickell-Miami Beach trata de contener la expansión del suburbio y así revitalizar la insignificante vida social urbana en las zonas centrales: fueron construidos 25000 apartamentos, en gran parte aun vacíos. En este momento se lleva a cabo la recuperación del espacio público y la recalificación de las áreas paisajísticas para el uso de peatones y ciclistas. La famosa Lincoln Road en Miami Beach, rescatada por Morris Lapidus en los años

sesenta y transformada en paseo de peatones, fue fortalecida por el garaje multifuncional –el 1111 (Eleven Eleven)–, diseñado por Herzog & de Meuron (2010). Las áreas de Biscayne Bay y de la costa atlántica fueron revalorizadas con nuevos parques y edificios públicos: es reciente la inauguración del South Pointe Park y el intenso uso social y cultural del parque frente a la New World Symphony, de Frank Gehry, en Miami Beach. La crisis económica norteamericana afecta también a Miami: después de Los Ángeles es la ciudad con mayor índice de *foreclosure* del país –pérdida de las casas por la imposibilidad de pago de las hipotecas– y de desempleo, en especial entre las capas pobres. Debido a esas enormes contradicciones y diferencias es que Miami puede ser considerada una capital latinoamericana. ■■■■■

Río de Janeiro, marzo de 2012



Lincoln Road. Intervención de Morris Lapidus en los años sesenta.



ESTUDIO JORGE LUIS SANTOS

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

+537 698 7837
santoscubaarte@yahoo.es





Trapiz No. 11, 1977-1979
Telas, espuma de goma, alambre

umberto peña

de la madurez a la excelencia

CARLOS ESPINOSA DOMÍNGUEZ

EL QUE ESTÁ A PUNTO DE TERMINAR HA SIDO UN AÑO significativo para Umberto Peña (La Habana, 1937). Tras más de tres décadas sin exponer individualmente, en el mes de enero inauguró en el Centro Sociocultural Caja España-Duero, de Salamanca, la exposición *Pinturas y Dibujos*. Parte de esas obras se exhibieron luego, durante el verano, en el Club Diario de Ibiza. Asimismo, cuando comience el 2013 otra muestra de obras suyas será inaugurada en La Habana. Esa recuperación de su actividad como pintor se enmarca además en su arribo, el 6 de diciembre, a los 75 años. La ocasión resulta, pues, idónea, para repasar la trayectoria de quien es un maestro venerado por toda una legión de artistas, muchos de los cuales lo tienen como un referente de excelencia.

En una entrevista que le hiciera el escritor Abilio Estévez, Peña expresó sobre los orígenes de su vocación por la pintura: “Fui un niño como cualquiera. En la escuela manifesté una habilidad especial para ilustrar los cuadernos. Nada más. No soy capaz de recordar cuándo comenzó mi interés por la pintura”. Y respecto a su etapa formativa, le comentó a Almayda Catá: “Hay pintores autodidactas y hay otros que van a escuelas, liceos o academias. Yo fui uno de los que ingresan en la academia para aprender el oficio. Después de cuatro años me di por vencido. Fui un alumno excelente con muy buenas notas y premios, pero todo eso no me servía para nada, sencillamente no sabía pintar. La academia es buena en ese sentido, se aprende lo que no debe hacerse. Al triunfo

de la Revolución me gané una beca para estudiar en el extranjero. Me fui a México e ingresé en el Instituto Politécnico para conocer el manejo de nuevas técnicas como el silicato, la vinelita, la piroxilina, etc. Pero también México me llegó a asfixiar un poco. No estaba nada más que repitiendo los esquemas de la Academia, me hacía falta confrontar y descubrir (...) De México viajé a París y España. Descubrí a primitivos y flamencos, que han sido los pintores que más han influido en mi formación artística”.

En efecto, de 1954 a 1958 cursó estudios en la Academia de San Alejandro, aunque no los llegó a concluir. Antonia Eiriz, Ángel Acosta León y Miguel Collazo fueron algunos de los estudiantes de quienes fue compañero. En 1959 se incorporó a la Asociación de Grabadores de Cuba. Al año siguiente obtuvo una beca que le permitió permanecer ocho meses en México. Allí estudió en el Departamento de Ensayos de materiales plásticos para pintura mural, en el Instituto Superior Politécnico. Asimismo tomó un curso de mosaico bizantino en la Escuela de Artes Aplicadas La Ciudadela. Pudo ver además las obras de los muralistas mexicanos, aunque él no considera que lo hayan influido. Al respecto, confesó a Estévez: “Tal vez la presencia de México se manifestó en cierto gigantismo que tuvo a partir de entonces mi pintura. Me provocó la necesidad de pintar en grandes espacios”.

A los pocos días de regresar de México, Peña viajó a Vigo y de ahí continuó a París. Como él ha recordado, es entonces cuando inició la etapa más importante de su formación. “Allí no estudié, al menos en el sentido escolástico de la palabra. Pasé tres meses visitando museos, descubriendo la gran pintura europea. Al Louvre iba diariamente. Recorrí todos los museos parisinos, desde el Museo del Hombre hasta el de las Artes Orientales. Ese fue el viaje que me hizo ver que el arte tenía una importancia real para mí. Aun no sabía lo que quería; estaba desorientado y mis dibujos de la época son inevitablemente picassianos. Pero ya estaba verdaderamente en el camino”. De esos años datan las primeras obras que expuso en Cuba, en el Salón Nacional de 1959 y, en México, en el Centro de Arte Contemporáneo.

II

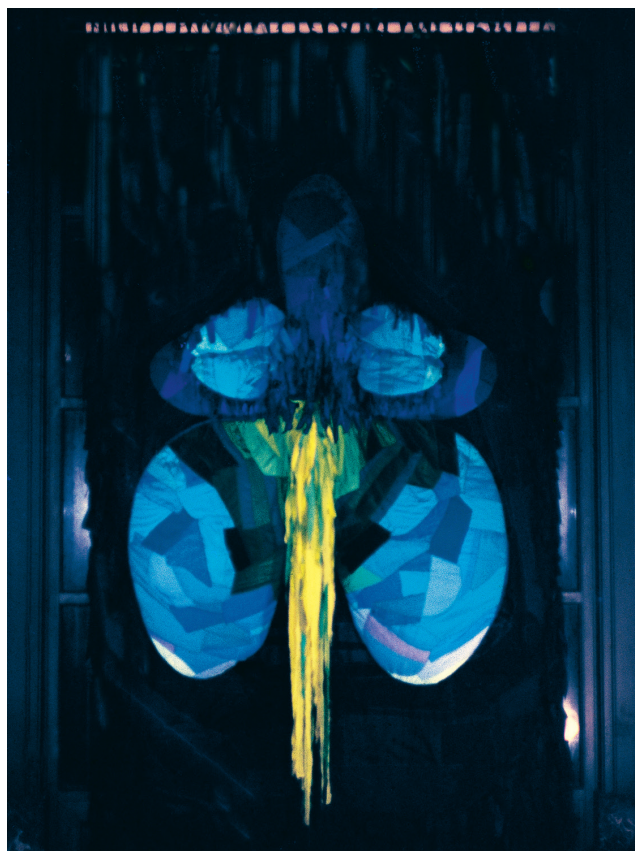
En 1961 comenzó a laborar como diseñador en el Departamento de Propaganda del Consejo Nacional de Cultura, al mismo tiempo que realizaba trabajos para la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO. Por otro lado, en julio de 1964 realizó en la Asociación de Grabadores de Cuba su primera exposición personal, con el título *12 Litografías*, que en septiembre viajó a Praga para ser exhibida en la Casa de la Cultura Cubana. Ese mismo año un conjunto de sus grabados fue galardonado con el Premio de Litografía en la Exposición de La Habana, organizada por la Casa de las Américas. Posteriormente obras suyas formaron parte de exposiciones colectivas que se presentaron en Hungría, Bulgaria, Rumanía, la Unión Soviética, Polonia, Inglaterra, Canadá, Italia, Japón y Suecia.

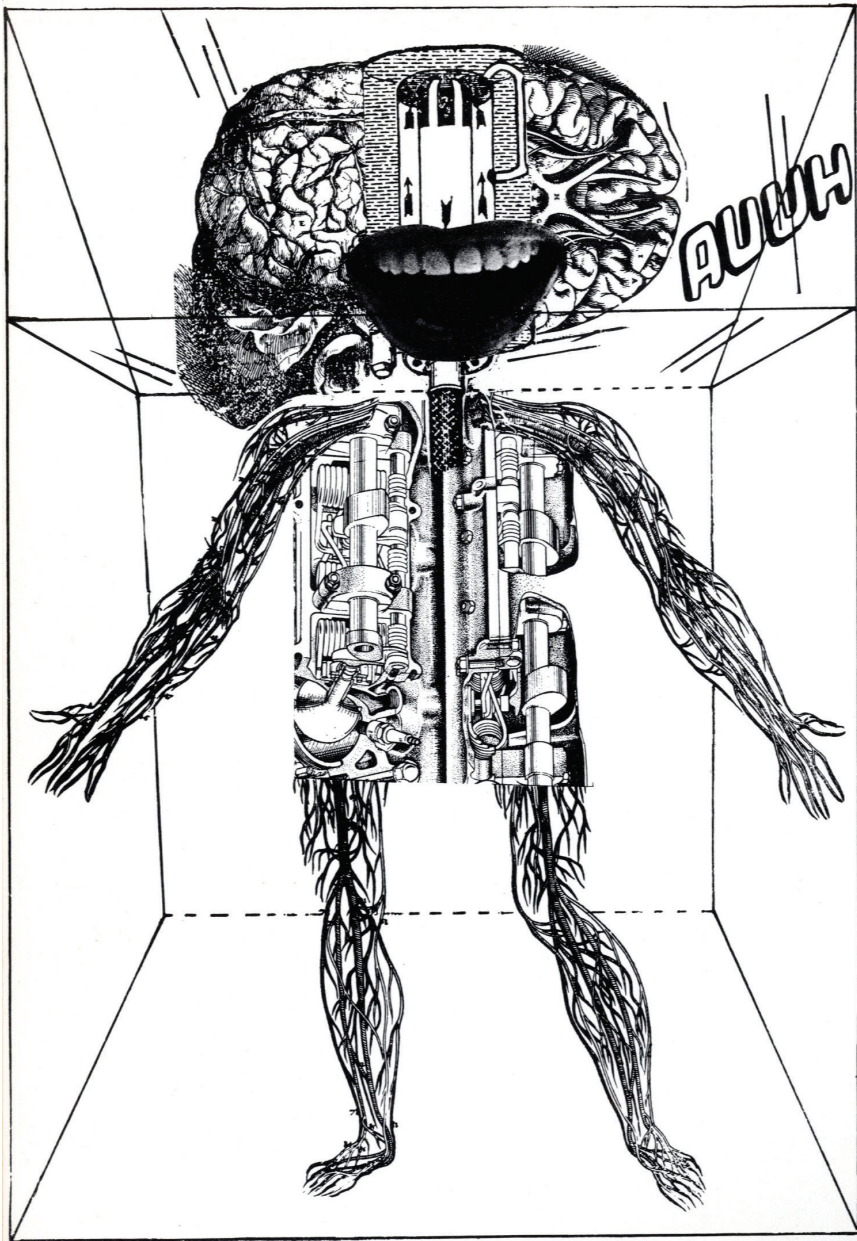
Acerca de esas obras, conviene decir que se trata de una especie de matadero particular, en el que Peña recrea reses

desolladas que cuelgan, y en el cual los trazos expresionistas se conjugan con formulaciones abstractas y elementos del *action painting*. Aquí vale hacer referencia a Francis Bacon, cuya influencia Peña ha reconocido. El pintor inglés también creó reses colgadas de ganchos de matadero, así como vísceras y masas de carne cruda. Aquellas manchas imprecisas, que Graziella Pogolotti calificó de visiones alucinantes de sangre y creación, fueron adquiriendo luego otras formas e inevitablemente se transformaron en seres humanos. Acerca de ello, Nelson Herrera Ysla comentó que Peña “inaugura una serie de grabados en la que el cuerpo humano se abre ante nosotros para mostrar su interioridad en todos los sentidos. Del drama de la carne pasa a la radiografía irónica y salpicada de humor, de violencia incontrolada.”

En 1967 Peña fue seleccionado entre los pintores menores de treinta y cinco años para representar a Cuba en la v Biennale de la Jeune Peinture, en Francia. Allí obtuvo uno de los seis premios que se otorgaron. Hasta entonces, su actividad artística se había centrado más en su trabajo como grabador. Eso, según ha comentado, le dio la posibilidad de ensayar, buscar y enriquecerse, y le sirvió además para decantar su mundo creador. Ahora, en cambio, pasó a pintar más y a tener una relación directa con el color. Algo que, como le comentó a Almayda Catá, le resultaba exasperante en el grabado. Asimismo, el contacto con la obra de artistas como Tom Wesselman y Peter Saul, así como con el *pop art*, lo estimularon y contribuyeron a una reformulación

Trapiz No. 15, 1977-1979
Telas, espuma de goma, alambre





de su estética, en tanto incorporó nuevos elementos compositivos y complejizó el espacio.

III
En revistas como *Unión* (abril-junio 1967), *Casa de las Américas* (números 34, 35, 36-37 y 51-52) y *Cuadernos de Ruedo Ibérico* (suplemento 1967) aparecieron litografías y dibujos que muestran los nuevos caminos estéticos de su obra (muchos de esos elementos distintivos pasaron también a los lienzos). En ellos, la exploración más íntima del ser humano llevó a Peña a introducir servicios sanitarios, cepillos de dientes, dentaduras, cerebros, gargantas, salpicaduras

biliosas, glándes, lenguas cercenadas, arterias, penes en erección...

En la entrega correspondiente a mayo de 1969, *La Gaceta de Cuba* reprodujo doce ensamblajes suyos, hechos a partir de una serie de grabados que había sido premiada en Cracovia el año anterior. En una breve nota sin firma incluida en ese número, se expresa: "Umberto Peña vive obsesionado por la confrontación del mundo de las vísceras con el universo de los objetos. La carne desgarrada contacta con los bienes de consumo y se produce un choque violento. Todo estalla y las palabras que surgen de un hígado trucido rebotan contra un cepillo. El hom-

bre se enfrenta a sus creaciones y todo lo demás. Peña se limita a hacer objetiva (y subjetiva) una realidad: la de su época. El tiempo convulso, espléndido, definidor que lo rodea". Esa apertura del repertorio temático a zonas hasta entonces desconocidas en la plástica cubana, poseía además un evidente propósito cuestionador, que desafiaba las visiones acomodaticias y las concesiones al espectador.

En ese significativo enriquecimiento que experimentó su obra, el *pop art* tuvo una influencia muy saludable. Eso se advierte en los colores violentos y luminiscentes, en el carácter agresivo de formas y espacios, en el empleo de recursos del cómic. No hay, sin embargo, una copia mecánica, sino una asimilación creativa por un artista que era ya poseedor de una estética propia y cuya obra estaba en plena madurez.

A propósito de esa integración de aspectos de la cultura popular, Antonio Eligio (Tonel) ha hecho notar que el tono mordaz y desprejuiciado de esas obras convierte a su creador en "un antecesor de propuestas aparecidas en fecha reciente en el contexto cubano (Tomás Esson, Carlos Rodríguez Cárdenas, Adriano Buergo, entre otros)". No obstante, aclara que "curiosamente, resulta casi imposible hablar de *influencia* o *ascendencia*", pues la obra de Peña hasta hace unos años era "desconocida en su mayor parte para las promociones más jóvenes".

Entre 1970 y 1971, Peña elaboró una serie de litografías, en la que el contenido erótico iba acompañado de un matiz lleno de ironía. En esas piezas, los órganos sexuales están independizados del cuerpo, a tal punto que, como ha apuntado Herrera Ysla, parecen dotados de alma propia y poseídos por un demonio que los impulsa a desafiar el espacio que habitan. Las miradas suspicaces y las mentalidades más pacatas se escandalizaron, y en el ambiente cultural se produjeron debates. La serie contribuyó a acrecentar su fama de artista irreverente, así como el aura de tabú que se había ido creando en torno a su obra. Todo eso hizo que Peña dejara de grabar y pintar, y a partir de 1971 pasara a dedicarse por completo a su labor como diseñador gráfico.

Su actividad en el diseño gráfico se inició realmente a partir de 1963, cuando pasó a laborar en la Casa de las Américas. Allí comenzó un intenso trabajo que se materializó, como ha comentado Herrera Ysla, en una de las trayectorias profesionales más rigurosas y fértiles que se haya llevado a cabo en nuestro país en este campo. A él se deben libros, carteles, símbolos, vallas, logotipos, cuños, que dieron a la institución su rostro característico. Por su calidad, su frescura, su vitalidad, su

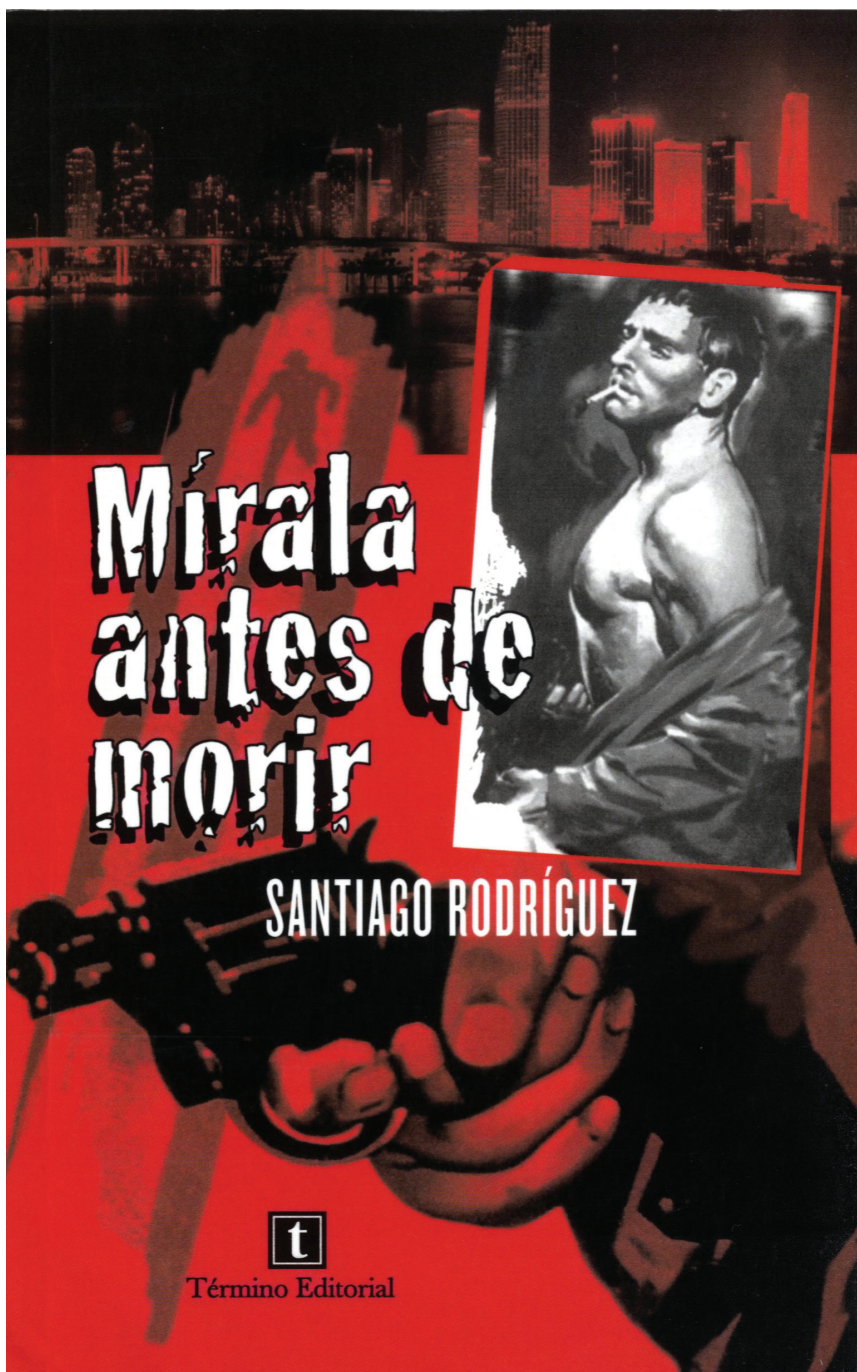
audaz concepción, su claridad expresiva, ese conjunto monumental constituye en Cuba el mejor ejemplo de su género.

En 1965 Peña redefinió el diseño de las colecciones ya existentes (Premio, Literatura Latinoamericana, Cuadernos Casa, Nuestros Países), así como también el de la revista *Casa de las Américas*. Diseñar y emplanar la revista le implicó a Peña un gran reto, dada su periodicidad bimestral. Durante las casi dos décadas que realizó esa labor logró un sostenido

nivel de calidad que alcanzó su etapa de mayor creatividad entre 1965 y comienzos de la década de los setenta. Tuvo que contar siempre con algunos elementos fijos: el formato, el círculo de la cubierta y las limitadas posibilidades tanto del papel como de las imprentas. Pero pese a esas restricciones artísticas fue capaz de dar a su trabajo gráfico una libertad y un vuelo imaginativo sorprendentes.

Otro reto similar le planteó el diseño de la Colección Premio, del cual fue responsable de 1965 a 1983 (excepto el de 1966, que pertenece a Rafael Morante). En ese caso se trataba de concebir la presentación gráfica de los libros galardonados cada año, de modo que compartieran un formato básico a partir del cual él creó variaciones. Es decir, aunque estaban unificados por un motivo gráfico común, a la vez se diferenciaban entre sí. Entre 1965 y 1972 empleó elementos relacionados con la literatura y la impresión: máquinas de escribir, teclados, cajas tipográficas, impresoras. En unos casos utilizó viñetas y grabados antiguos, en otros, fotografías.

Resulta imposible abarcar toda la actividad gráfica que Peña desarrolló en la Casa de las Américas. Para ello tendría que referirme además a las colecciones de nueva creación a las que dio personalidad (La Honda, Valoración Múltiple, Palabra de Esta América), a las otras dos publicaciones periódicas (*Conjunto*, *Boletín de Música*), a los carteles y discos. Eso daría lugar a una monografía, lo cual escapa a las pretensiones de estas líneas. Solo quiero agregar un par de cosas. Una es la inteligencia con que Peña supo adaptarse y sacar provecho de las condiciones materiales con las que trabajó. Un buen ejemplo es su empleo de materiales humildes y considerados burdos. El otro aspecto tiene que ver con el claro concepto con que Peña asumió el diseño gráfico. Este nunca se contaminó con su labor como pintor y grabador, sino que discurrió de modo independiente y paralelo. Como él mismo expresó en varias ocasiones, el diseño posee un lenguaje propio y se mueve en un ámbito distinto al de las artes plásticas. Esa comprensión se plasma en la claridad expresiva, la ausencia de elementos su-





Difícil entendimiento
Óleo sobre tela / 154 x 110 cm

perfluos, el acierto para aplicar el color, la habilidad para incorporar la tipografía, el perfecto balance entre imagen y texto.

v

En noviembre de 1980, el vasto Salón de los Pasos Perdidos del Capitolio Nacional albergó la primera exposición de Peña desde la década de los sesenta. No era, sin embargo, una muestra de cuadros, sino de unas insólitas e inmensas obras a las que su creador llamó trapices, es decir, una mezcla de trajo y tapiz. Al referirse a su génesis, él comentó que nacieron de una necesidad puramente

doméstica. En 1976 tuvo deseos de hacer una sobrecama. Empezó entonces a reunir retazos de tela y un amigo sastre le trajo muchos. Asimismo algunos amigos se desprendieron de sus corbatas, nuevas o viejas.

“Allí, en la confección de la sobrecama, encontré que agregándole un elemento corpóreo, podía surgir un tapiz. De modo que una sobrecama provocó la pasión por los trapices”, comentó Peña a Estévez. En los trapices encontró, además, un modo de retomar el tema erótico que plasmó en su pintura hasta

1971. No obstante, y como señaló Antonio Eligio, ahora el erotismo tiende a diluirse, hiperbolizado en diseños exquisitos y paradójicos. Se trata de “sexos desmesurados, de escala pública, tan lindos y de tan buen diseño, que merecen ser absueltos de toda culpa”.

Trapices, en saludo al VII Festival Internacional de Ballet y sonorizada por Juan Blanco, fue comentada elogiosamente por varios críticos. Uno de ellos fue Alejandro G. Alonso, quien resaltó que “si en su origen los materiales pueden ser humildes, producto del desecho o el sacrificio de alguna prenda de uso, los resultados son suntuosos; esto, no obstante la certidumbre de la procedencia—directa en uno, embozada más adelante, gozando sabrosamente de la metáfora todo el tiempo— que se advierte en estos objetos capaces de desatar un imaginativo proceso de apreciación”.

En 1988 recibió el reconocimiento que usualmente se da a los maestros y los consagrados: en junio el Museo Nacional de Bellas Artes inauguró la exposición *Pintura/ Grabado/ Dibujo/ Textil/ Diseño Gráfico* (quedaron excluidas las obras anteriores a 1963). Fue una retrospectiva que le hizo justicia a un creador talentoso y polifacético como pocos, cuyo trabajo ha abarcado varios campos. Para muchos, en particular los más jóvenes, aquella gran muestra significó una sorpresa, un acontecimiento insólito. Para ellos Peña era el brillante diseñador de libros y revistas. En cambio, ahora venían a descubrir que además es un estupendo pintor y grabador.

vi

A partir de su salida de Casa de las Américas, Peña se dedicó a trabajar como *freelance*. A fines de 1992 viajó por un mes a México, y volvió en enero de 1993, esta vez para impartir durante seis meses un curso en la Universidad de Xochimilco. Al finalizarlo pasó a Estados Unidos, donde residió por unos doce años y se dedicó, fundamentalmente, a trabajar como diseñador. Buena parte de esa actividad estuvo vinculada a Término Editorial, cuyos libros diseñó y emplanó. Aunque no alcanzó ni por asomo el volumen de la desarrollada por él en la Casa de las

Américas y pese a que es mucho menos conocida, en esa labor se advierte la imprevista indeleble de su talento. En esos títulos Peña logró una correspondencia entre el texto y su envoltura visual, además de su habitual maestría en el manejo de las tipografías, los márgenes y la impresión. En este caso, debió adaptarse además a las nuevas condiciones tecnológicas, lo cual supo revertir en otras posibilidades creativas.

A partir de 2006 Peña fijó su residencia en Salamanca, España. Retirado ya como diseñador, en enero de 2012 sorprendió a propios y extraños con su primera exposición personal desde 1988: *Acerca de Salamanca. Pinturas y dibujos recientes*. Parte de la misma se pudo ver después, de finales de julio a comienzos de agosto, en la Galería Club Diario de Ibiza. En esas piezas se reconoce el expresionismo figurativo que caracteriza a su obra plástica anterior. Acerca del hecho de que, tras haber dejado de pintar en 1971, haya tomado de nuevo el pincel a partir de 2007, Peña comentó: “Quizás quedaron muchas cosas sin hacer o decir desde entonces y surgieron estos cuadros cargados de formas que recrean personajes tratando de

establecer un diálogo, un acercamiento, una vital necesidad de comunicación, envueltos en la extrañeza del otro, donde el sueño, la fantasía despliega sus alas, donde lo onírico produce alucinaciones mentales entre la conciencia y la realidad. Los títulos son una manera de acercar al espectador a comprender la obra”. Se trata, en suma, de un Peña que lejos de dar muestras de estancamiento, se ha renovado y sondea nuevos caminos expresivos.

En los últimos años se está produciendo en Cuba una lenta recuperación de la obra plástica de Peña. En febrero de 2011 el Edificio de Arte Cubano del Museo Nacional de Bellas Artes dio cabida a la exposición *Dos impulsos eróticos*, integrada por obras de Peña y de Santiago Armada (Chago) que habían sido adquiridas recientemente por esa institución. Las piezas que se exhibieron presentan el erotismo desde las poéticas personales de esos artistas. De Peña se mostraron doce grabados y un trapiz. Por otro lado, la Casa de las Américas está realizando el Año de la Nueva Figuración, que se extiende de abril de este año a marzo del que viene. Como parte de las actividades, en la Galería Latinoa-

mericana se han programado dos exposiciones personales. La primera estuvo dedicada al argentino Antonio Seguí. La segunda, a Umberto Peña. Su apertura está prevista para enero del 2013 y permanecerá abierta hasta marzo. Para el público cubano será la oportunidad de apreciar parte del trabajo como pintor y grabador de un creador a quien el calificativo de maestro le hace plena justicia. Será, como comentó el escritor Reynaldo González, una razón para el júbilo y los reencuentros. ■■■■■

Bibliografía citada

- ALMAYDA CATÁ: “Entrevista con los artistas Umberto Peña y Orfilio Urquiola”. En: *La Gaceta de Cuba*, n. 61, septiembre 1967, p. 15.
- ALEJANDRO G. ALONSO: “Peña expone; y las obras son trapices”. En: *Juventud Rebelde*, 18 de noviembre 1980, p. 3.
- ANTONIO ELIGIO (TONEL): “Umberto Peña expone”. En: *Revolución y Cultura*, septiembre 1988, pp. 26-31.
- ABILIO ESTÉVEZ: “Umberto Peña: invitación a la catarsis”. En: *La Gaceta de Cuba*, agosto 1988, pp. 24-25.
- ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: “Un trabajador llamado Peña”. En: *Granma*, 12 de julio 1988, p. 6.
- NELSON HERRERA YSLA: “Palabras (sin título)”. En: *Umberto Peña*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, junio, 1988.
- GRAZIELLA POGOLOTTI: “Nueva pintura de Cuba”. En: *La Gaceta de Cuba*, n. 30, diciembre 1963, p. 7.
- ÁNGEL TOMÁS: “Almuerzo con Umberto Peña”. En: *Juventud Rebelde*, 15 de julio 1988, p. 8.

Alejamiento progresivo
Óleo sobre tela / 108 x 154 cm





blue curry y su máquina de paradojas

Sin título, 2010
Mezcladora de cemento personalizada,
protector solar / 100 x 100 x 130 cm
Nassauischer Kunstverein Wiesbaden,
Alemania, 2011

JUAN CARLOS BETANCOURT

Sin título, 2010 (Detalle)
Cuerdas, boyas de poliestireno, resina, cristales
imitando diamantes / 250 x 25 x 25 cm / Nassauischer
Kunstverein Wiesbaden, Alemania, 2011



A FINALES DE MARZO PASADO, MIENTRAS ME ENCONTRABA en Frankfurt inaugurando una exposición, decidí hacer una breve pausa para visitar a Anita Beckers, amiga y galerista. A ella debo entonces mi primer contacto con la obra de Blue Curry. Después de ese doblemente feliz encuentro, con Anita y con Blue Curry, me vinieron a la mente una serie de preguntas cuyas respuestas en vano intenté descifrar echando mano a los muy trillados tópicos del “centro” y la “periferia”.

Vamos a ver. Blue Curry es un joven artista caribeño de Nassau, Bahamas. A pesar de la extraña fascinación-proyección europea con respecto al Caribe, todavía hoy se pueden contar casi con los dedos los artistas de esa región “periférica” cuya obra haya tenido una verdadera repercusión en los centros de arte de esta parte de occidente. Según parece, la tendencia predominante hasta ahora en el ciclo de reconocimiento de un artista caribeño en Europa, y no quiero hacer de esto un axioma, ha sido pasar primero por establecerse en el mercado de Estados Unidos y más tarde por el reconocimiento de la academia de ese país. Una vez filtrado de esa manera, la posibilidad de un rebote triunfal en Europa está casi garantizada. El caso más emblemático que siempre me viene a la mente es el de Wifredo Lam. Su carrera artística la hizo entre los surrealistas franceses y la mitad de su vida la pasó en Francia y, sin embargo, fue el MoMA el primer museo importante que reconoció el valor artístico de su trabajo.

Pero volvamos a Blue Curry ¿Quién es este joven artista emergente que está acaparando cada vez más atención en los centros artísticos europeos? Un brevísimo repaso de su biografía educativa nos dice que obtuvo en 2004 el título de BA en Fotografía y Multimedia por la Universidad de Westminster y que

en 2009 terminó su maestría de Bellas Artes en el *Goldsmiths College* de Londres. El Departamento de Arte de esta última universidad es uno de los más prestigiosos de Inglaterra; según Wikipedia, más de veinte premios Turner y los miembros del colectivo *Young British Artist* (Tracey Emin, Sam Taylor-Wood, Jake y Dinos Chapman, Damien Hirst *et alibi*) provienen de allí. Pero esto no es todo. En 2010 Blue Curry fue incluido en la *Catlin Guide* junto a los cuarenta artistas emergentes más importantes del Reino Unido.

A pesar de llevar ese *bonus* en su currículum, la obra escultórica e instalativa de este artista nos remite casi siempre al contexto del Caribe aunque, hay que reconocerlo, sin caer en las trampas del tropicalismo y el discurso étnico. El uso de materiales como conchas o estrellas de mar, arena o mandíbulas de tiburones, erizos, arpones, boyas, cocos y frijoles, a primera vista, y me gustaría resaltar que solo a primera vista, evocan un mundo que en Europa, sobre todo, se construye desde un imaginario del deseo. De un inventario visual semejante se alimentan muchas de las ficciones turísticas que encuentran en los catálogos y las guías para vacacionistas sus ejemplares más alegóricos.

Desgraciadamente, si eres un artista latinoamericano o caribeño en Europa ya ni tan siquiera te miran con la imprecisa sospecha de ser el otro, el intruso. Más bien esperan casi siempre de ti un alineamiento, una toma de posición que te reduce, como una camisa de fuerza, a los descoloridos límites de lo político o lo exótico.

Cuando pienso en esto no puedo dejar de suscribir lo que sugería el filósofo español José Luis Pardo al final de su *Ensayo sobre la falta de oficio*: “sería bueno abandonar la perniciosa idea de que la obra de arte tiene que simbolizar la verdad (que a menudo es solidaria de un mundo inhóspito y de una tierra inhabitable) para experimentar con otra vieja idea de la obra de arte: aquella que la describe como símbolo de la libertad”.

En muchas de las entrevistas que se le han hecho a Blue Curry la pregunta obligada sobre su marcada dependencia de los materiales exóticos se coloca siempre como si ello fuera el rasgo esencial de su práctica artística. Es verdad que él está negociando todo el tiempo con esos elementos, sin embargo lo hace desde una posición intencionalmente iconoclasta, casi neo-dadaísta. En sus piezas todos esos elementos asociados al Caribe están siempre yuxtapuestos con otros elementos no precisamente tropicales que generan una conexión vaga, imprecisa, algo que nos estimula a mirar un poco más allá de lo visto. De este modo crean un doble proceso de reciclaje donde la

metáfora agotada se vuelve a impregnar de un significado nuevo.

Por eso, no es de extrañar que el propio Blue Curry haya declarado en una entrevista que odiaba “tener que cargar con todas las asociaciones superficiales del destino turístico sólo porque El Caribe no puede ser entendido en términos de pensamiento crítico o del arte contemporáneo”¹.

Para empezar, la mayoría de sus trabajos carecen de títulos, con lo cual, al no condicionar la obra a la marginalidad del rótulo, desafía al espectador a sumergirse directamente en ella. De manera que, lejos de facilitarle una inmediata respuesta, lo obliga a enfrentarse cuerpo a cuerpo con eso que Antonio Benítez Rojo denominó “una máquina especializada en la producción de bifurcaciones y paradojas”.

Ya aprendimos que las paradojas son verdades a medias que, al no revelarlas todo,

¹ De una entrevista a Blue Curry por Melanie Archer: “I hate being saddled with all of the superficial associations of the tourist destination just because the Caribbean can't be understood in terms of critical thinking or contemporary art.”

dejan siempre un margen de interpretación muy proclive a estimular e inquietar las mentes. Pensemos, por ejemplo, en la mandíbula de tiburón que colgó del techo en una exposición en Londres y de la cual, a su vez, colgaba algo parecido a un largo y tupido traje de baile formado por 567 horas de cintas magnéticas de cassettes de sonido; o en la instalación que hizo en 2006 en el *Nassauischer Kunstverein* de Wiesbaden, Alemania, a donde hizo transportar dos toneladas de arena de una playa de Bahamas para cubrir una habitación con ella.

Uno puede imaginarse muchas cosas cuando ve la mandíbula del tiburón abierta, o la habitación cubierta con una tonelada de arena o, hasta incluso, una mezcladora de cemento batiendo 30 litros de protector solar. Si observamos por separado y linealmente estos componentes de la narrativa de Blue Curry, llegaremos a conclusiones cuyo significado termina en el ámbito de las compensaciones triviales y escapistas que derivan del sujeto contemporáneo y esa entelequia instrumental denominada estado del bienestar.

Sin título, 2010
Neumáticos, frijoles / 60 x 60 x 20 cm / Nassauischer Kunstverein Wiesbaden, Alemania, 2011



Sin embargo, allí donde se agota el contenido simbólico de los materiales “banales” que constituyen la obra de este artista es donde en verdad comienza a operar su sistema instalativo-escultórico. Volvamos a la instalación *Like Taking Sand to the Beach* (Como tomar arena de la playa), 2006. Aquí, mediante un proceso riguroso de taxonomía, al estilo de las románticas excavaciones arqueológicas de finales del siglo XIX, Blue Curry segmentó un pedazo de playa, lo dividió en cuadrículas y extrajo de cada una de ellas bolsas de arena que clasificó y ordenó según su tamaño, peso y ubicación en el área marcada. Además, encima de la superficie excavada puso un cartel con la siguiente inscripción: “este segmento de la playa se encuentra temporalmente en préstamo para una exposición internacional, disculpen por las molestias ocasionadas”. Después procedió a empaquetar y enviar las bolsas de arena a la galería de Alemania donde, siguiendo meticulosamente su orden de ubicación en la cuadrícula, reprodujo exactamente el mismo segmento previamente extraído de la pla-

ya bahameña. Terminada la exposición la arena se echó en sus correspondientes bolsas y se depositó otra vez en su lugar de origen.

Creo que no hay que ser demasiado experto en procesos de interpretación como para darse cuenta de la intencionalidad y el sentido de una acción que, a los ojos de todos los implicados, fue realizada según un procedimiento de normas y parámetros reconocidos, aceptados y legitimados por un saber que, dando por sentado las cosas, nadie cuestiona. Precisamente, sin tener que hacerse pasar por arqueólogo, el artista se apropió y aplicó una metodología convincente para, de esta manera, dar forma lógica y reificar, con los mismos procedimientos del sistema, el contenido absurdo de su obra.

A mi modo de ver en este tipo de paradojas antinómicas, que parecen insinuar algo pero en la práctica encubren su verdadera intención, es donde mejor se puede medir el pulso a la obra de un artista

al que no interesa la desterritorialización del mapa pero sí la del contenido. Dicho con sus propias palabras: “el arte contemporáneo es tonto a veces, y me río intencionalmente de ello. Solo en el arte tú podrías tomar una tonelada de arena en vacaciones, llenar una mezcladora de cemento con treinta galones de crema para el sol, o pegar judías a un neumático de coche y llamar a esto trabajo. Habiendo dicho todo eso, yo todavía lo sigo tomando muy en serio.”²

² Ibídem: “Contemporary art is just daft sometimes, and I am knowingly taking the mickey out of it. Only in art could you take a ton of sand on vacation, fill a cement mixer with thirty gallons of sun cream, or glue beans on a car tyre, and call it work. Having said all of that, I still do take it all quite seriously.”

Tomado de:

<http://caribbeanreviewofbooks.com/crb-archive/24-november-2010/stranger-than-paradise/>



Like Taking Sand to the Beach, 2006
1.927 libras de arena de una playa
en Bahamas / 550 x 500 x 30 cm /
Nassauischer Kunstverein Wiesbaden,
Alemania



The June Fellowship

los orígenes de **Flyn** entrevista con michael elliot

CARLOS GARRIDO CASTELLANO

MICHAEL ELLIOTT, CONOCIDO COMO FLYN, FORMA PARTE DE una nueva generación de artistas jamaicanos que puede ser definida por su voluntad de generar espacios para una práctica creativa ligada a preocupaciones y conceptos globales surgidas de la confrontación diaria con la realidad. Formados a menudo en instituciones educativas nacionales y extranjeras, los miembros de esta generación han desarrollado un trabajo que refleja cómo ha cambiado la frecuencia y la intensidad con que se mueven las ideas y las personas en el espacio antillano. Cercanos, por tanto, a la comunidad que Chris Cozier denominara como “*digital natives*”, han introducido en el espacio del museo y las galerías nacionales un lenguaje apenas referencial, lleno de pistas, que incluyen la alusión al entorno más cercano, pero también relatos de viajes realizados o por realizar, fragmentos de noticias, restos de imágenes captadas a partir de los flujos de comunicación que utilizan Internet como base.

La producción de Flynn está marcada por una distancia oscilante entre la realidad representada y la composición pictórica. Animales, personas y lugares son, por tanto, reflejo de escenarios captados por el propio artista, pero también, en igual medida, composiciones oníricas. El juego entre realismo y surrealismo, y la utilización de la fotografía como documento de trabajo previo

para la pintura, son determinantes a la hora de conferir a la obra de Flynn esa apariencia de irrealidad conocida.

Un segundo apartado de interés vendrá determinado por el aspecto temático. Los paisajes desolados que sirven en ocasiones de escenario testimonian tanto las condiciones políticas y sociales que se esconden tras un ambiente de decadencia como las posibilidades de esta en un futuro distópico. Así ocurre en *The Trillionaire*, donde se observa al presidente de Zimbabue, Robert Mugabe, sentado en un sillón de fieltro rojo situado sobre una alfombra del mismo tono, todo ello en un edificio destruido lleno de calaveras. Annie Paul ha situado la obra en el contexto de un viaje del artista a Surinam, aproximándola a la producción de Marcel Pinas¹; más que la ubicación específica, sin embargo, importa la rotundidad de la imagen y su capacidad evocadora, inquietante, que aproxima el conjunto al ámbito de la distopía.

Flynn trabaja la pintura desde un hiperrealismo que se vale de la fotografía como material de trabajo y que termina ofreciendo detalles que hablan de una realidad violenta, degradada, en la que

¹ANNIE PAUL: *Caribbean Art Dub: A Hauntology*. Texto inédito.



son frecuentes armas de fuego, animales muertos, trozos de muñecos, soldados de juguete o calaveras que conforman un imaginario lúgubre y macabro, próximo y sin embargo ajeno a la realidad inmediata.

La presente entrevista se plantea como un observatorio situado entre las dos esferas temporales entre las que se mueve la obra de Flynn; así, al tiempo que pretende determinar el papel de la utopía y la distopía en la configuración de sus imaginarios, busca abordar un análisis del contexto específico que el artista comparte con otros muchos creadores del Caribe. Su voz resultará útil no solo a la hora de desentrañar “la escena del crimen” fantástico propuesta en cada lienzo, sino también en un sentido más amplio, para proponer una revisión de la práctica de la pintura en el espacio caribeño que incluya la posibilidad de una crítica social y política trascendiendo el recurso a la expresión directa de la violencia.

¿Cuándo decidiste comenzar a pintar?

Mi interés por el arte surgió desde la infancia, cuando tenía unos seis o siete años. En aquel tiempo no pensaba en él como una profesión, pero más o menos estaba considerándolo... En casa siempre he estado rodeado de cosas interesantes que podían interpretarse en un plano bidimensional. Solía mirar el ambiente que me rodeaba, hojear libros y revistas, e incluso acercarme al universo de la televisión, y de todo esto partía mi inspiración para las creaciones de aquel entonces. Simplemente se convirtió en un hábito: tomaba un objeto y comenzaba a dibujarlo. Fui un niño muy imaginativo, sentía deseos de representar escenas tremendamente surrealistas, primero utilizando crayolas, rotuladores y, a veces, pasteles. Las acuarelas y acrílicos vinieron años más tarde.

Fue luego, en la escuela secundaria, cuando llegó el momento determinante en que decidiría hacer del arte una carrera. No sabía en aquel entonces qué medios utilizaría, si sería la escultura, la pintura, la fotografía o incluso el diseño gráfico. Siempre dije que las respuestas llegarían con el tiempo. Así que fui a la secundaria y allí salí muy bien en arte. Asistí después a la Escuela de Artes Visuales Edna Manley y allí decidí que haría pintura, así

que desarrollé diferentes técnicas con los años, tanto en imágenes abstractas como figurativas. No sabía todavía a qué identidad se ajustarían mis pinturas, sobre qué serían, ni qué técnica utilizaría, si realismo o impresionismo. La cuestión es que estudié muchos géneros y experimenté en mis primeros años. Durante la Escuela de Arte mi interés en la fotografía se desarrolló aun más hallando maneras de concebir composiciones, y tratando de ver la temática de una manera diferente: en lugar de hacer una foto de un objeto siguiendo una perspectiva o método usual, trataba de adentrarme más y de encontrar un ángulo que otros no hubiesen visto.

Siempre he estado interesado en la filosofía de la cultura y la política, y en lo que lleva al ser humano a hacer lo que hace; las distintas cuestiones que afectan a la gente, los desastres naturales y el cambio climático también se toman en cuenta. Cada vez que escucho en las noticias que algo está pasando me pregunto cómo podría usar la “intuición periodística” mediante el arte, y bueno, creo que esta pregunta en los últimos años se ha hecho más evidente en mi obra.

En los primeros años después de la Escuela de Arte estuve pintando imágenes que eran interesantes, pero que en muchos casos no tenían voz; solo estaba pintando por pintar, y se volvió repetitivo al cabo de un tiempo. Esto no quiere decir que no asuma en mi obra elementos tradicionales, pero me interesa hacer un arte tradicional que asuma un papel más cognitivo. El ambiente es muy importante en mi trabajo, y por eso hice pinturas como las de la serie de ferrocarriles, por ejemplo, que comencé en el 2002, y a la que vuelvo una y otra vez porque cada vez que visito el patio de maniobras en el centro de Kingston simplemente viajo hacia atrás en el tiempo, a lo que era Jamaica y a lo que habíamos conseguido en aquella época.

¿Qué artistas te han influenciado?

Durante la Escuela de Arte dirigí mi atención a Andrew Wyeth, por la estructura de su contenido y también por su composición, así como por la intensidad del elemento psicológico en la creación de

ambientes. Otro artista que tuvo bastante influencia sobre mí fue Salvador Dalí, pues me gusta la manera en que usa el simbolismo para crear sus imágenes. El surrealismo también es importante, por las múltiples interpretaciones que puedes suscitar desde la misma pieza.

Miro con atención a algunos otros: Richard Estes, Hieronymus Bosch. Además estoy pendiente de varios artistas caribeños: Albert Huey, Roberta Stoddart. También está Judy Ann MacMillan, particularmente por sus paisajes.

¿Por qué te interesaste en el realismo? ¿Cómo lo exploras en tu trabajo?

Creo que la fotografía tuvo que ver en gran medida con mi interés por el realismo, así como el contenido que quiero representar. El ambiente que quiero mostrar depende mucho de cuán realista pueda ser el resultado: las luces, las texturas, esos elementos de la pintura por los que siempre me he sentido atraído... La fotografía te da la oportunidad de examinar algo más de cerca, a un nivel más profundo de como normalmente lo observarías. Por ejemplo, hice una pieza llamada *The Zygote Nest* (El nido de cigoto) en la que se muestran algunos guisantes rojos que germinan dentro de una botella, y me acerco mucho a estos guisantes en lugar de apartarme y verlos como tal. Esta visión cambia radicalmente la idea, más allá del crecimiento de los guisantes estoy explorando ideas sobre la reproducción, o la representación de grupos y sus conflictos. Por supuesto, hay mucha gente que pregunta: ¿por qué un realista pinta desde una fotografía? ¿por qué no dejarla como tal? Y mi respuesta a eso es que la fotografía es parte del proceso, es el punto de vista del artista. Para mí la foto no es el fin: facilita el fin, que es la pintura; la cámara es solo una herramienta, en la misma medida en que el pincel lo es.

¿Cuándo comenzaste a combinar temas realistas y surrealistas en tu trabajo?

Esa es una pregunta muy buena. Cuando era pequeño, cuando era un niño haciendo composiciones imaginativas; recuerdo una pieza que hice cuando tenía alrededor de seis o siete años, no puedo recordar cuándo exactamente. Hice un dibujo

de unos ángeles bajando del cielo y todos tenían ametralladoras en sus manos, disparaban en una batalla, había demonios... Supongo que puedo decir que ese fue uno de mis primeros pasos, de alguna manera decidí hacer un dibujo surrealista, aunque no sabía qué era el surrealismo en aquel tiempo. Lo vi prácticamente como una obra humorística, como lo haría la mayoría de los niños a esa edad.

Con el paso de los años ocasionalmente concebí piezas que tenían esa base surrealista, porque la imaginación es muy poderosa e incluso cuando estoy terminando una pintura, con todos los elementos ya configurados, a veces la mente quiere ir más lejos con la idea e introducir algo que sería imposible en la realidad. En ocasiones doy libertad total a mi mente, y en esos casos la pintura original se convierte, sobre la marcha, en otra cosa. Lo que surge espontáneamente puede ser sobre un tema o sujeto más interesante que el original, puede encajar en un panorama mayor y ser más agudo e irreverente, así que lo incluyo.

Ejemplo de ello es la pieza llamada *The Trillionaire* (El trillonario). Al principio consideré mostrar la habitación vacía, en estado de deterioro, pero cuando estaba a punto de pintarla me di cuenta de que podía convertir esto en algo mejor. Usualmente eso pasa cuando se presentan sucesos de actualidad, cuando me entero de algo en las noticias, cuando leo un artículo. Puede que lea un artículo sobre la situación de Zimbabwe y más o menos a la misma vez esté a punto de hacer una pintura; y es como si lo que he leído en el artículo, lo que he visto en la tele, se metiera dentro de la pintura y se volviera parte de ella. Mi combustible proviene de lo que sucede en la sociedad, y con los años será todavía más sobre eso. Creo que los artistas tienen un papel que jugar en la civilización, porque somos la última línea de defensa en términos de contar lo que ha pasado en una historia, en un país o una comunidad. La razón por la que sabemos tanto sobre la vida en el antiguo Egipto es porque sus artistas dejaron una breve visión en las paredes, las tumbas, en los palacios. Ellos, de hecho,

pintaron y esculpieron la vida según era en aquel entonces, y así podemos entender más claramente lo que sucedía. ¿Y si no lo hubieran hecho? Es importante que “queden” esos comentarios periodísticos sobre nuestra existencia; también está la cámara como apoyo, porque tengo la posibilidad de ir a distintos lugares, y cuando veo que algo interesante está sucediendo puedo “guardar” una imagen como referente. Internet también hace que el mundo sea más pequeño, así que puedo captar lo que está pasando desde fotografías, textos o videos.

En tus pinturas, la escala y el tamaño de los objetos y los personajes parecen jugar un papel muy importante. ¿Cómo conceptualizas estos elementos?

A veces no tengo respuesta para ese punto. Lo que sí considero cuando miro una imagen, por ejemplo, es qué efecto tendría si estuviera a una mayor o menor escala con relación a otra.

Me interesan los grandes formatos en tanto me dan cierta libertad para realmente

Excavation. Catherine and the State Of Shadows





The Trillionaire

“mover” la pintura, para desplazar el pincel. Cuando trabajo en piezas pequeñas me baso en que estas merecen una relación más íntima con el espectador, un vínculo estrecho que implique acercamiento y compenetración. No obstante, mi estilo tiende a la gran escala, pinturas de formatos amplios en su mayoría, porque me gusta dar realce a “pequeños” temas o elementos, sublimar lo minúsculo en imágenes enormes; como tomar un insecto y hacerlo monumental, y de esa manera explorar la imagen hasta la abstracción, deconstruyéndola en muchas más dimensiones de las que tiene. Si lo hiciera a una escala no mucho mayor de como normalmente lo verías, entonces tiendes a mirarlo como tal y luego continúas tu camino. Pero creo que dices mucho más cuando cambias la escala y entonces ya no ves un ala solo como un ala (*The June Fellowship*, por ejemplo), sino que puedes ver cada elemento como parte de un asunto o contexto mayor.

Cuando representas edificios deteriorados e imágenes de este corte... ¿podría ser una manera de recordar el paso del tiempo o es también sobre cierto tipo de futuro distópico?

Me alegra que hayas sacado el tema, porque gran parte de mi trabajo es la representación de lo viejo... con el tiempo permite a la gente, o alienta a la gente, a reflexionar sobre cómo fueron ciertas cosas y compararlas con su estado actual. Sabemos que el futuro es más importante que el pasado, pero a veces a fin de hacer el futuro mejor, tienes que entender el pasado. Y esto es uno de los pilares fundamentales en muchas de mis piezas; y es una de las razones por las que pinté la serie de ferrocarriles, porque nos recuerda lo que solíamos lograr y lo que aun podemos lograr “si jugamos bien nuestras cartas”.

En los dos años antes de graduarme de la Escuela de Arte desarrollé un conjunto de obras que consistía en paredes desgastadas, desconchadas o con la pintura levantada, o habitaciones deterioradas por el paso del tiempo que lucían como si se estuvieran derrumbando... Eran casi como una metáfora de la condición humana: el hombre creó estos espacios, y es la historia de su propio desarrollo la que ha convertido este lugar en lo que ahora es. En muchos aspectos no difiere de lo que sucede en la Historia, que determina cómo evolucionamos, la manera en que nos hacemos más pacíficos, más violentos o más generosos. Hay muchos adjetivos que puedes aplicar a las personas, pero la gente cambia con el tiempo a medida que envejece. De la misma manera, los objetos cambiarán; depende de lo que suceda.

CONCHITA PEDROSA & BOB PRANDO

30^a Bienal de Arte de San Pablo

la inminencia de las poéticas

En este complejo y contradictorio inicio del siglo XXI estamos obligados a vivir en un mundo de acontecimientos inmediatos, inesperados e insólitos. Sin dudas, el atentado a las torres del WTC en 2001 resultó un trágico vaticinio del drama que caracterizaría estas décadas iniciales, motivado tanto por contradicciones sociales como por catástrofes naturales. En la actualidad son millones los habitantes del planeta que sufren las duras condiciones de vida creadas por la crisis económica generada en los países desarrollados. Abruptamente se paralizaron los proyectos mesiánicos, las obras faraónicas, la utopía del bienestar indefinido que prometía la vacía dinámica del neoliberalismo, interrumpida sin aviso previo al explotar la especulación financiera y la burbuja inmobiliaria en los Estados Unidos y en Europa. A pesar del internacionalismo consumista y la fantasía del mundo globalizado basada en los equipamientos mediáticos accesibles a la experiencia individual, es evidente que existe una tendencia a la fragmentación de las iniciativas políticas y sociales; y paradójicamente, una introversión de las manifestaciones culturales, más volcadas hacia la introspección individual y al diálogo con la inmanencia de la realidad cotidiana que a la concreción de ambiciosos proyectos colectivos.

El arte y la arquitectura no resultan ajenos a la crisis económica mundial. De allí que en los recientes eventos internacionales se haga énfasis en obras y autores ajenos al mercantilismo y a la presencia de las estrellas del *jet set*, en busca tanto de ma-

nifestaciones artísticas de comunidades locales, como de propuestas tendientes a resolver los acuciantes problemas de los estratos más humildes de la población, en particular en los países de Asia, África y América Latina. No es casual que este

año coincidieran los objetivos propuestos por los curadores de la 30^a Bienal de San Pablo –el venezolano Luis Pérez-Oramas (1960)– y de la 13^a Bienal de Arquitectura de Venecia –el inglés David Chipperfield (1953)–; la primera dedicada a la *In-*

El espacio central “piranesiano” del Palacio de las Industrias en Ibirapuera. Oscar Niemeyer, 1952.





DAVID MORENO (1957)
Próceres

dos grupos de artistas de renombre internacional, desde los eternos Picasso y Wifredo Lam, hasta los dislocamientos actuales de Francis Alÿs y Ai Weiwei; en la 30ª edición de la Bienal paulista nos encontramos con los discursos minimalistas e introvertidos de artistas con obras poco divulgadas. Es una Bienal caracterizada por la presencia de las infinitas voces que están presentes en nuestra Babel contemporánea; y carente de un tema específico, más identificada con un “motivo”, un pretexto aglutinador de las múltiples interrogantes que suscita la práctica artística actual –en sus decisiones poéticas, expresivas, discursivas, enunciativas, vocales– y el proceso mental e intuitivo de cada autor, “en las grises incertidumbres de la existencia, en la densidad *archipelágica* de la vida”. Presentar artistas que creen en la letra viva, en la memoria activa, en la sombra, en el rastro y en el cuerpo como acervo único para la creación. Se trata de una Bienal polifónica estructurada en diferentes unidades conceptuales, tales como “supervivencias, alter-formas, derivas, voces”, que faciliten la interlocución, la confrontación y la lectura analógica de las obras presentadas.

Pérez-Oramas –director de la colección de arte latinoamericano del MoMA de Nueva York– y su equipo realizaron un esfuerzo titánico para reunir este considerable conjunto de autores jóvenes –gran parte de ellos poco conocidos y provenientes de diferentes latitudes, con la notable ausencia de Cuba–, intentando superar las dificultades administrativas y económicas que caracterizaron históricamente la Fundación de la Bienal. Si tuviésemos que identificar esta muestra, la definiríamos como de *low profile*, al carecer de estridencias y sobresaltos.

En el “piranesiano” Palacio de las Industrias diseñado por Oscar Niemeyer en 1952 en el Parque de Ibirapuera, los arquitectos Martin Corullon y Gustavo Cedroni establecieron un serio y coherente sistema expositivo basado en espacios pequeños definidos por paneles blancos

minencia de las poéticas, y la segunda al *Lugar común* (*common ground*). Por una parte, se presentaron las obras de 112 artistas, alejados de los circuitos comerciales tradicionales e identificados con iniciativas innovadoras; por otra, se evidenció la necesidad de una arquitectura ajena al exhibicionismo formal y definida por las exigencias actuales de sustentabilidad y economía.

En el concepto de espectáculo ofrecido por las más importantes bienales de arte, generalmente se otorgó un particular destaque a los discursos grandilocuentes y a los artífices de las grandes narrativas. Pérez-Oramas aceptó el difícil desafío de integrarse en la dinámica renovadora que caracterizó las recientes bienales

paulistas: la 28ª, bajo la dirección de Ivo Mesquita, llamada la “bienal del vacío” por dejar libre un piso del edificio, resultó una denuncia a la crisis del arte actual; la 29ª, organizada por Moacir dos Anjos y Agnaldo Farías –*Hay siempre un vaso de mar para el hombre navegar*–, albergó actitudes políticas radicales. Frente a las denuncias y proclamas, Pérez-Oramas optó por documentar la existencia de divergentes caminos personales, distantes de posiciones nacionalistas, enunciados políticos, o de unitarios movimientos artísticos, en el intento de dismantelar los tradicionales discursos objetivos.

En contraposición con ediciones anteriores, donde se asignó un importante espacio a las visitas de destaca-



SAVVAS CHRISTODOULIDES
Surrealismo clásico

totalmente separados e independientes de las fachadas y los elementos estructurales, organizando diferentes circuitos con una circulación fluida y continua. Ante la hegemonía de las presentaciones mediáticas y audiovisuales, se tuvo el cuidado de distanciarlas entre sí para evitar la estridencia de sonidos e imágenes. Un pequeño grupo de artistas fueron privilegiados con espacios dilatados: las proyecciones cinematográficas del canadiense Guy Maddin (1956), que interpretaron escenas del cine mudo hollywoodense; la insólita acumulación de objetos del brasileño Arthur Bispo do Rosário (1911-1989); las obsesivas imágenes televisivas del alemán F. Kriwet (1942); las interpretaciones humorísticas de objetos tecnológicos del norteamericano Dave Hullfish Bailey (1963); y las imaginativas células habitables del israelita Absalon (1964-1993). También recibió un pequeño homenaje el artista ítalo-brasileño Waldemar Cordeiro (1925-1973), al reproducirse en el exterior del edificio su laberinto infantil.

La distribución temática de las obras en los tres grandes niveles del edificio contribuye con la fluidez de la lectura de esta 30ª Bienal. Los pisos de acceso directo –la planta baja y el subsuelo– están dedicados a los gestos majestuosos, con obras extensas que se apropian del espacio físico y capturan la atención del es-

pectador: grandes proyecciones de video, e instalaciones de artefactos mediáticos, todos mostrando visiones particulares e intimistas, reconstrucciones solitarias de la realidad. Esta área expositiva es también la que ofrece mayores posibilidades de interacción e integración al espectador, a través de los vídeos obsesivos sobre las contradicciones de la vida cotidiana y el trabajo –el argentino Martín Legon (1978) y el turco Ali Katzma (1971)–, y los juegos performáticos propuestos por Franz Erhard Walther (1939).



KRIWET
Entorno gráfico urbano

El segundo piso propone –entre otras diversas opciones– varias divertidas relecciones de los *ready-made* duchampianos, sazonados con la recreación del universo clásico-postmoderno según la óptica de Charles Jenks.

Ya en el tercer y último piso la exposición de las poéticas de lo fugaz y lo intrascendente se muestra en las series fotográficas que retratan los momentos íntimos y eternizan la memoria de la vida cotidiana que pasa desapercibida ante el peso implacable de la inmediatez. Estos obsesivos registros marcan la cultura de lo instantáneo, y matizan la transmutación de la *inminencia de la mirada*, en *inmanencia de las poéticas* en exposición. La obra serial del holandés Hans Eijkelboom (1949) manifiesta las infinitas variaciones y posibilidades de la raza humana en las grandes metrópolis, mientras que el norteamericano Mark Morrisroe (1959-1989) captura lo íntimo casual en la vida de los otros. Siguiendo la pauta del *voyeur*, el brasileño Alair Gomes (1971) configura todo un alfabeto visual con las bellísimas imágenes de jóvenes deportistas en la calzada de Copacabana. En una clara referencia a las series eróticas de Robert Mapplethorpe, Alair estructura una composición visual que recuerda las notas en una partitura musical.

Si “al principio fue el Verbo”, la letra impresa tiene particular presencia en la Bienal. En el predominio actual de las imágenes sobre las palabras, se trata de recuperar la écfrasis, el vínculo entre la palabra y la imagen; y siendo también “la inminencia una actitud de espera; se trata de esperar palabras de las imágenes; y esperar imágenes de las palabras”. La letra y las palabras aparecen con diferentes interpretaciones, desde la recuperación de la memoria a través del registro cotidiano de un diario, hasta el vínculo con la experiencia estética Dadá, de utilizar las palabras como composición plástica. O recuperar el valor de voluminosos diccionarios y enciclopedias, casi abandonados por sus sustitutos en

la Internet, según la visión del uruguayo Alejandro Cesarco (1975) y el brasileño Odiros Mlázho (1960). O el anteponer la palabra poética a la creación arquitectónica, según se aplica en Ciudad Abierta de Valparaíso. Multiplicidad de usos de las palabras que aparecen en la obra de Robert Smithson (1938-1973); Moyra Davey (1958), Marcelo Coutinho (1968), Hugo Canoilas (1977), Bernardo Ortiz (1972), entre otros.

El subconsciente y la memoria juegan un papel fundamental en el mensaje artístico. Existe una asimilación objetiva y programada del mundo real, pero al mismo tiempo se decantan experiencias que no pasan por la razón, se alojan en

el subconsciente y quedan registradas en la memoria. Se trata de transmitir una visión del entorno vivenciado a través de múltiples registros, desde la dinámica imprevisible y errática de los adolescentes autistas registrada por Fernand Deligny (1913-1996), hasta los registros de la memoria, decantados en la acumulación de imágenes fotográficas. Son las placas seriadas de Horst Ademeit (1937-2010); los retratos de personas comunes reunidos por August Sander (1876 -1964), y las máscaras mortuorias de David Moreno (1957). A ello se agrega la valorización de los objetos cotidianos que asumen significados simbólicos y casi surrealistas en la obra de Nino Casi (1969) y de Hans-Peter Feldmann (1941); y en la presencia imaginativa de la cultura local en los dibujos a lápiz de la chilena Sandra Vásquez de la Horra (1967). Por último, la memoria cultural aparece en la transposición de la herencia clásica en la obra de Ian Hamilton Finlay (1925-2006) y de Savvas Christodoulides (1961).

El final del recorrido depara al espectador piezas en las cuales la visión personal del artista se manifiesta mucho más agresiva y fieramente personal, ofreciendo enfoques centrados en los universos particulares de cada ser humano. Ejemplo de ello es la obra de Tehching Hsieh (1950) –artista nacido en Taiwán que actualmente vive en los Estados Unidos–, quien desarrolla trabajos performáticos en los cuales coloca a prueba su férrea fuerza de voluntad, verdaderos desafíos que se extienden por el período de un año, en una repetición obsesiva y comentario despiadado a la conocida alienación del ser humano en la sociedad industrial. En contraste, aparece la ingenuidad y el mundo *naif* de las culturas marginales todavía no contaminadas por los hipotéticos avances científicos de la modernidad: es la frescura de la cosmogonía pictográfica de Frédéric Bruly Bouabré (1923), nacido en la Costa de Marfil. Quizás sea él quien nos haga suponer –parafraseando a Robert Filliou (1927-1987)–, que al final, la vida en su complejidad puede ser más interesante que el arte. ■

HANS EIJKELBOOM (1949)
Gente en las calles de Moscú





el caribe

uno y múltiple

YOAN RAVELO VARGAS

NICOLE AWAI (Trinidad & Tobago)
Expo colectiva *Happy Islands*

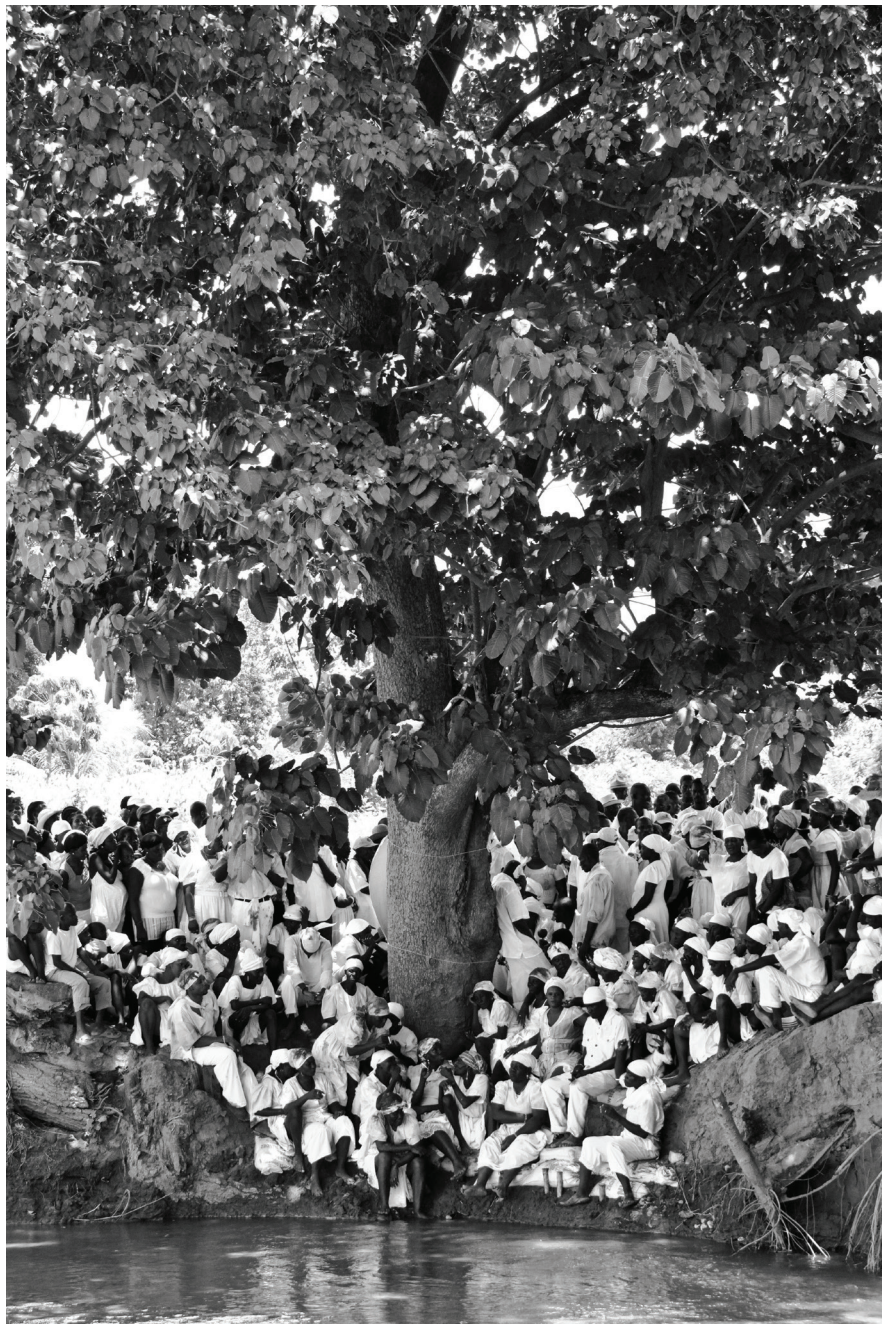
Entre julio y noviembre de 2012 se llevó a cabo en Aruba el encuentro bienal Arte Contemporáneo di Caribe, por primera vez en la región, auspiciado por el Ministerio de Cultura de esa nación caribeña, la UNOCA, así como por la Fundación Piet Mondrian de Holanda, entre otras organizaciones a ambos lados del Atlántico.

El evento, ideado para fortalecer lazos entre creadores del conjunto heterogéneo de estas islas, contó con la curaduría general de José Manuel Noceda (Cuba) y la colaboración de un grupo de curadores invitados: Orlando Britto (España), Barbara Prézeau (Haití) y Alejandro Mendoza (Estados Unidos), quienes tuvieron a cargo la concepción y realización de talleres y exposiciones encaminadas a brindar un panorama múltiple de expresiones que cada día cobran mayor importancia en sus contextos locales y en otros ámbitos del planeta.

Los talleres estuvieron a cargo de Gloria Bryce (Aruba), bajo el título *Arte Bibo* y René Francisco Rodríguez (Cuba), quien denominó a su espacio *Con el mismo sabor a boca. Mano a mano*. Tomando en cuenta la participación de varios grupos de artistas e interesados, ambos creadores departieron sus experiencias e inquietudes y guiaron sus respectivos auditorios hacia la conformación de obras en múltiples expresiones.

Entre las exhibiciones resultó de fuerte impacto urbano *Giants in the City*, una serie de 25 esculturas inflables instaladas en áreas públicas de Oranjestad, entre las que se destacaron las realizadas por José Bedia (Cuba-Estados Unidos), Edouard Duval Carrié (Haití) y Alejandro Mendoza (Estados Unidos), en alusiones simbólicas a personajes mitológicos, animales fantásticos y reales, y elementos abstractos. Dotadas de grandes dimensiones y un intenso colorido en contraste armónico con árboles, mar y la naturaleza agreste propia de ese territorio autónomo del Caribe holandés, las esculturas permanecieron fijadas al suelo para un mayor contacto con el público.

Por otra parte, Haití sorprendió con una exposición fotográfica de Josué Azor, cu-



JOSUÉ AZOR (Haití)
Expo Ayiti, regards contemporain

yas obras en blanco y negro, alejadas un tanto de los tópicos al uso sobre la nación caribeña, mostraba con belleza inusual algunos elementos de su contexto desde otra perspectiva.

La muestra más ambiciosa de todas resultó *Happy Islands* (25 artistas de 14 países bajo un título de tinte humorístico), que ofreció una visión panorámica de tendencias, preocupaciones y de caminos transitados y en vías de iniciar. En su nómina se hallaban: de Aruba, Ciro Abath, Nelson

González, Glenda Heyliger, Stan Kuiper, Osaira Muyale, Ryan Oduber y Ken Wolff; de Barbados, Annalee Davis y Sheena Rose; Sandra Ramos y Susana Pilar Delahante de Cuba; David Bade y Tirzo Martha de Curazao; de Guadalupe, Joëlle Ferly; de Guyana, Hew Locke; de Haití, Maksiens Denis; Ebony G. Patterson de Jamaica; Jean-François Boclé de Martinica; de Puerto Rico, Charles Juhasz-Alvarado y Marx Rosado; de República Dominicana, David Pérez Karmadavis y Jorge Pineda; de San Martín (Francia), David Gumbs;



JOSÉ BEDIA (Cuba-Estados Unidos)
Expo *Giants in the City*

El Caribe de principios de siglo es otro en muchos sentidos, aun cuando conserve rasgos que lo han visibilizado durante décadas, siglos, a los ojos de visitantes y de los propios habitantes de sus regiones. Pero no hay dudas ya de que las transformaciones progresivas, permanentes, de su variada producción simbólica lo sitúan dentro del campo de acción de las nuevas vanguardias latinoamericanas, ya sea mediante apropiaciones legítimas de todo el acervo contemporáneo a nivel global, o de búsqueda de componentes únicos de expresión que impidan, de algún modo, la formación de estereotipos para satisfacer expectativas en lo curatorial o de mercado.

Aun cuando los resultados formales en términos de materiales, color, oficio, modos de creación, sostienen puntos de contacto con creaciones locales ancladas en fuertes tradiciones, algunas de indudable matiz ancestral, las propuestas caribeñas de principios del siglo XXI evidencian los cambios que sus creadores asumen con mayores libertades cada día, en sus intentos por expresar con rigor, profesionalidad, inteligencia y emoción aquello que piensan y sienten en sus respectivos contextos.

MARXZ ROSADO (Puerto Rico)
Expo colectiva *Happy Islands*

Kurt Nahar y Marcel Pinas de Suriname; y Nicole Awai de Trinidad y Tobago.

Fueron programadas también exhibiciones personales como las de René Francisco Rodríguez (Cuba); *Party monster museum*, del venezolano Luis Salazar; *Territorios en fuga*, de Alida Martínez (Aruba) y *Conexiones insulares*, de la artista Yapci Ramos (Islas Canarias).

La realización de este evento, a lo largo de cinco meses de 2012, satisfizo expectativas curatoriales y de comunicación con un público interesado en relacionarse con recientes producciones de un contexto cada vez más expandido en sus concepciones sobre la naturaleza del arte y su rol en sociedades emergentes.



Subasta Extraordinaria

- Diciembre -



FERNAND LEGER
Argentan, 1881-Gif-sur-Yvette, 1955.
Composition Monumentale.
Oleo sobre lienzo, 55 x 38 cm.
Firmado y fechado en 1942.

Sesiones de subasta

19 y 20 de diciembre a las 18 h

Visite la exposición

Del 4 al 19 de diciembre
Horario
De 10 a 20 h (Excepto domingos)

Sala Retiro ofrece

Subastas, venta directa, valoración,
asesoramiento y custodia

Av. Menendez Pelayo 3 / 28009 Madrid Tlf: Dpto Arte:914353537 Tlf. Dpto Joyas: 914310391 www.salaretiro.com

Submundo caribeño
Instalación sonora / Aluminio y madera / Parc de la
Villette, 2009



GRACIELA KARTOFEL

el conceptualismo de marcos lora read

UN AUTOR DE ESPECTRO ESTÉTICO PROFUNDO, NO EXITISTA, que realiza dibujos, instalaciones, objetos, pinturas, video, proyectos de sitio específico y libros de artista. Nacido en República Dominicana, donde vive y trabaja, es un ciudadano del mundo a través de sus constantes exposiciones y residencias internacionales. Se graduó de Altos de Chavón, haciendo luego estudios de fundición de bronce en Nueva York y un posgrado en la Escuela Superior de Arte, en Holanda. Su lenguaje no es reiterativo, deconstruye las imágenes habituales para dejar a la vista la relación concepto-estructura. Su poética racionalización puede ser corroborada en la entrevista que aquí se transcribe...

¿Marcos, cómo caracterizas tu proceso creativo? ¿Empiezas con una idea, o comienzas dibujando hasta que algo quiere tornarse tridimensional, o...?

Siempre una idea, algo constante que me perturba o me molesta. A partir de ahí comienzo a buscar la manera y el medio de expresarla y comunicarla.

¿En qué año dirías que te diste cuenta que eras un artista profesional?

Digamos que a partir de 1990.

¿Tu conceptualismo tiene aspectos científicos o es pura fantasía estética?

Quizás se deba a mi renuencia a que solo se entienda “lo caribeño” desde la visión del buen salvaje. Solo hay que ver las

imágenes promocionales de las últimas expos que se han hecho sobre El Caribe, en Europa y Estados Unidos. Siempre me han molestado los estereotipos. Supongo que viene de ahí, un poco de la mezcla de la ficción y la realidad.

¿Te anotaste para el primer viaje interplanetario privado? Si la respuesta es negativa, ¿te gustaría hacerlo?

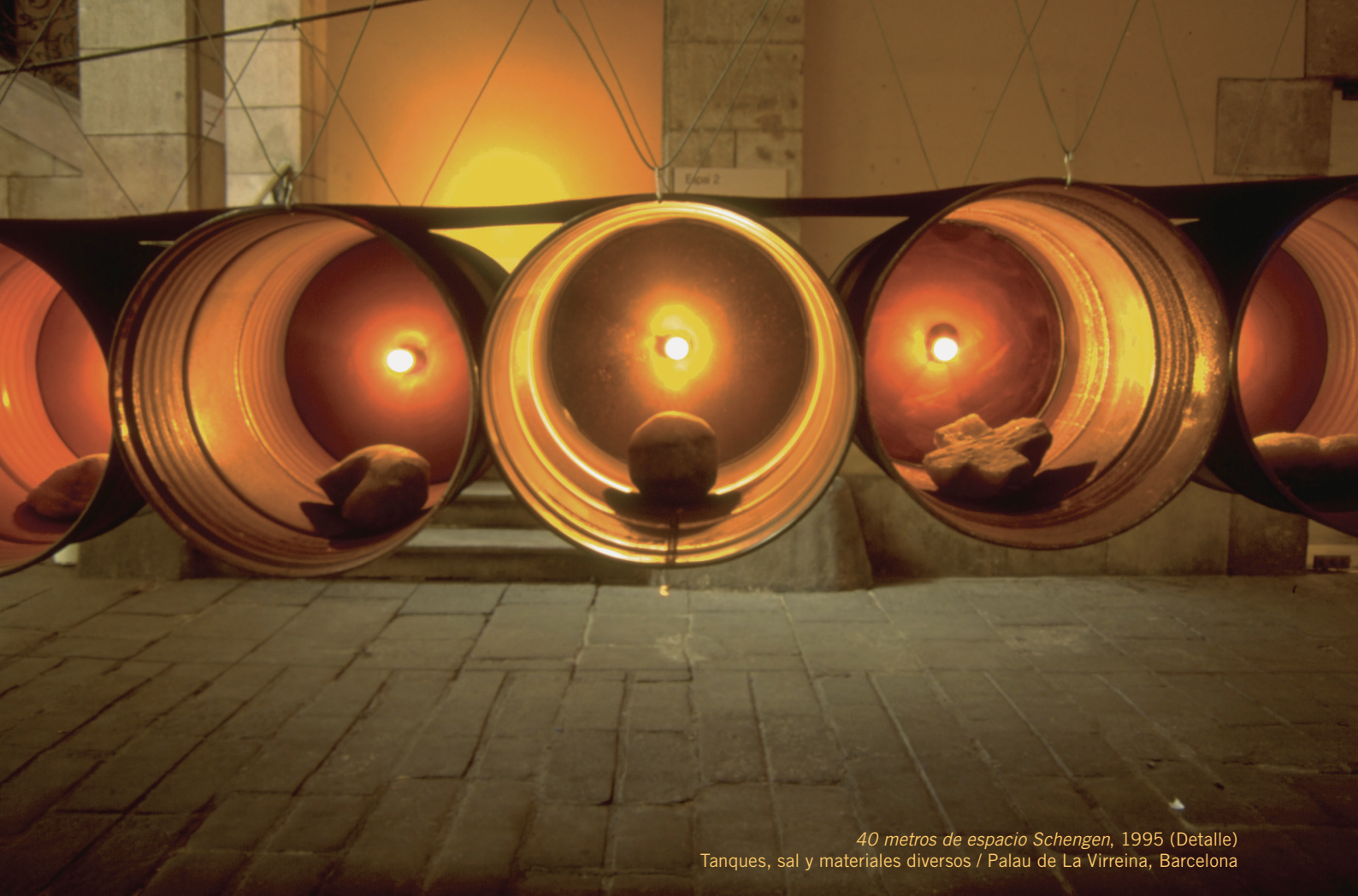
No, creo que mi realidad está aquí en la relación entre los seres humanos. Si mi vida y mi obra tienen un componente argo-náutico no es del viaje como escape, sino como polinización, intercambio de ideas y de conocimientos, precisamente para un mayor entendimiento entre los seres humanos. Por lo que tengo entendido, de momento el espacio es un sitio vacío y frío, y si hay algo que me agrada es el calor de las personas.

¿Podemos ver algunos de tus dibujos?

La verdad no dibujo tanto como me gustaría, pues el trópico es muy agresivo con el papel. Por eso los bocetos de las maquetas son básicamente para el archivo personal...

¿Cómo crees que un artista sale del montón? ¿Cómo logra ser único, original y auténtico?

Por su talento, ¡todo depende de su trabajo! Claro un poco de suerte, junto a mucha disciplina, siempre ayuda.



40 metros de espacio Schengen, 1995 (Detalle)
Tanques, sal y materiales diversos / Palau de La Virreina, Barcelona

Tú viajas/expones constantemente. ¿Por qué sigues viviendo en tu país de origen, República Dominicana?

Para un artista contemporáneo en El Caribe, es como ser la voz que clama en el desierto. Aquí estamos llenos de dicotomías. Vivir el día a día y poder transmitir lo que somos, y a la vez aportar al arte universal emitiendo desde República Dominicana para el mundo, es fascinante. Aunque realmente lo que me une a este país es una cuestión de principios. La primera de mis obras que pasó a ser parte de la colección del Museo de Santo Domingo se llama *Fuga de Talentos* (1990).

¿Consideras que hay hoy un centro del arte o que está atomizado?

Hace ya un tiempo que el centro del arte esta atomizado, como bien dices, a diferencia del poder que se ha ido centralizando cada vez más. Hoy puedes conocer por fotos la obra de Marcos Lora Read con un ordenador, desde cualquier parte del mundo, gracias a la tecnología. Aun así, las piezas de los artistas de las metrópolis han alcanzado precios inauditos, mientras el resto está cada vez peor, y todavía siguen sin una presencia significativa en el mercado.

¿De qué te sientes más cerca: de lo conceptual, del maquinismo, de lo surreal, de lo metafísico o de...?

Habría que preguntarle a los conceptualistas cómo se definen ellos. Pero si decimos que en el arte conceptual (*Idea Art*) la idea es más importante que el objeto, o del sentido por el cual la obra se creó, me parece que estoy más próximo a estos.

Marcos Lora Read elije 5 artistas con quienes exponer, ¿quiénes son?

Harald Vlugt, Willem Sanders, Vahap Avsar, Mark Gibian y Manolo González.

Respuestas precisas, claras, de un conocedor de su entorno, Marcos Lora Read ha trabajado mucho con madera, cortando, ensamblando, creando objetos suspendidos, naves y estructuras. Tambores metálicos, ruedas, casas, barcas, elementos de una sintética tribalidad, flores, aves, insectos, peces, animales, trabajos en mampostería y detalles que trastocan la escena real hacia la ficticia. Y que acompañan a seres con antenas, a naves y a personajes rituales. Levitación, suspensión; algo de plástico, fibras, papel, telas, nylon, cañas, hilos y las ideas de un maestro de la actualidad, que flotan en el espacio de la creación personal.

IBRAHIM MIRANDA &
DOUGLAS PEREZ

dos ciudadanos de Utopía

RAFAEL DIAZCASAS

UTOPIA ES, SIN DUDA ALGUNA, LA QUINTAESENCIA DE SOÑADORES, pensadores y artistas, la fuerza detrás de movimientos y revoluciones. Es, en muchos casos, la inspiración de conflictos y cambios hechos por el género humano. *Two Citizens of Utopia* (Dos ciudadanos de Utopía), una exposición a dúo de Ibrahim Miranda y Douglas Pérez, parece abrazar estos ideales. Curada por Orlando Hernández y Rachel Weingeist para The Eighth Floor en la ciudad de Nueva York, la muestra es un viaje a un mundo desconocido, a un país que no es familiar, a una ciudad inverosímil.

En el mundo global de hoy es raro encontrar artistas emergentes que se identifiquen con una realidad local o nacional. Las ideas de nación/nacionalidad se han visto afectadas por el concepto mundial de existencia. El caso de Cuba es *rara avis*, pues los artistas se reúnen bajo un arte en el que las raíces nacionales son todavía una obsesión. Los dos creadores de la

exposición nacieron, viven y trabajan en la Isla; son los caracteres, la vida y las culturas de su país las fuentes principales de inspiración.

El trabajo de Ibrahim Miranda (Pinar del Río, 1969) es un viaje a un mundo imaginario con el mapa de Cuba como epicentro, una afluencia de energía inundada de imágenes y pensamientos sobre cómo se imagina la isla. De la serie *Mapas*, las sesenta piezas de la exposición fueron realizadas entre 2008 y 2012, y tienen el mismo formato con el que el artista ha estado trabajando desde finales de los años noventa. Creadas usando como soporte mapas geográficos profesionales de la Isla, Miranda las entretreje satisfactoriamente para evocar un intrincado mundo interior que vincula momentos aleatorios de la historia del país con un imaginario personal que refleja una conexión formal y conceptual con su visión de una nación utópica.

Fotos cortesía del autor





Two Citizens of Utopia Ibrahim Miranda & Douglas Pérez



Do we know our country? Our city? As children, our impressions are etched from experience - we learn "by heart" the profile of our coasts, the sinuous lines of our rivers, the layout of our streets and avenues, the facades of our buildings. The familiarity of our journey is formed from consistency. And just as a detour reveals a new path, Ibrahim Miranda and Douglas Pérez explode our naïve confidence and divert our gaze to unusual geographies.

Thomas More's *Utopia* was a work of satire, contrasting the corruption of English society with the marvels that took place on his imaginary island. Flooding our eyes with overflowing depictions of their native city and country, Ibrahim Miranda and Douglas Pérez offer a previously unimagined Havana, Cuba. Miranda blends cultural imagery such as the pottery used in Afro-Cuban rituals and classical Greek sculpture while Pérez's frenetic cityscapes include cranes amidst the Havana skyline, an indication of a new yet stalled economy. In essence, these cultural geographies depict a revised historical account of the island and the uncertainty of its future.

Los mapas de Miranda invitan a la conversación en imágenes criollas de la vida colonial, bustos de ciudadanos de una antigua cultura grecorromana, elementos de culto de religiones afrocubanas así como la flora y fauna de la isla del Caribe. Formalmente, con ánimo juguetón, van de la figuración a la abstracción; y con elocuencia no discriminan en técnicas. Todos estos elementos están sujetos a una concatenación de ideas que siguen una a la otra con un ritmo cuasi-cinematográfico. Se necesita ver los dibujos de Miranda como una frecuencia de acontecimientos, casi con una secuencia animada. La manera en que la galería ha expuesto su trabajo, en algunos casos directamente en la pared desnuda, aumenta la fluidez y el diálogo,

además de estimular la apreciación de la dinámica de las piezas de arte como un todo. Aun cuando ha estado trabajando por más de una década con el mismo formato y técnica, su trabajo todavía conserva una chispa fresca, y la energía de las nuevas ideas.

Su homólogo en la expo, Douglas Pérez (Cienfuegos, 1972) expuso ocho óleos sobre lienzo y una acuarela de los años 2008 al 2010, algunos de ellos de su serie *Pictopía*, un neologismo creado al unir utopía y pictografía. Casi todas las pinturas son alusiones irónicas a una ciudad cósmica y elusiva que tiene como

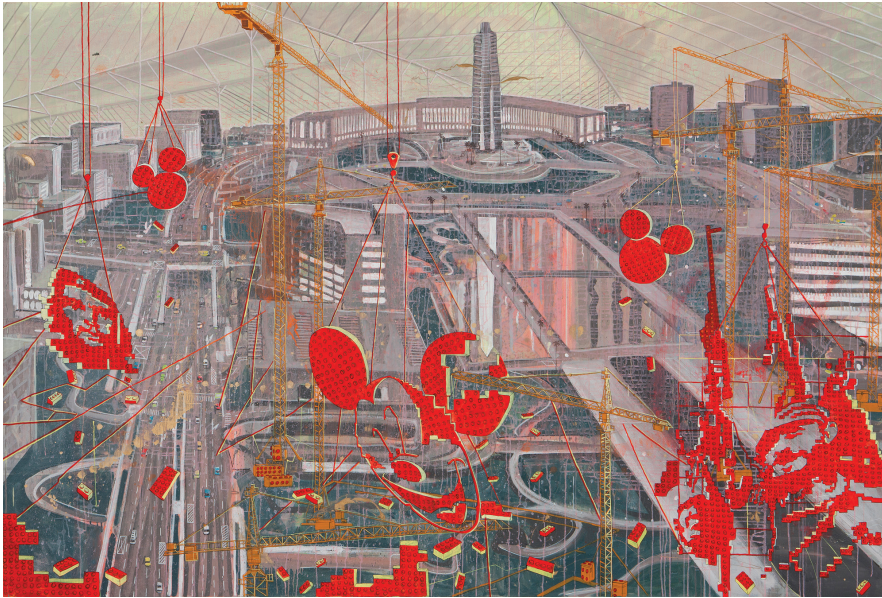
IBRAHIM MIRANDA
Sin título, 2008. De la serie *Mapas*
Tinta y serigrafía sobre mapas
40 x 212 cm c/u

denominador común La Habana y Nueva York. Estos paisajes urbanos están llenos de pistas para aquellos que tienen la oportunidad de conocer tales conglomerados metropolitanos: monumentos públicos, edificios históricos y carreteras redefinen la propia ciudad de Douglas.

En *La gran marcha*, la vieja ciudad de La Habana está bajo una ligera nieve, y sus edificios históricos son reconfigurados en un nuevo paisaje urbano. El Capitolio cubano es atrapado por una poderosa y maciza carretera que pudo haber salido de las grandiosas ideas de Robert Moses, el controvertido urbanista de Nueva York, activo desde la década de los treinta hasta los años setenta. Un desfile de animales jurásicos y extraños llena los caminos que refieren directamente a la evolución de la raza humana, como comentario irónico sobre las calles insalubres y sucias de La Habana de hoy, en las que es posible encontrar vivas a las más inesperadas criaturas.

La Habana de Douglas Pérez se representa siempre como una ciudad encerra-





DOUGLAS PÉREZ

Pictopía III: Still I Have a Dream, 2009

Óleo sobre lienzo / 160 x 240 cm / The Shelley and Donald Rubín Private Collection

da bajo un techo de cristal, que permite entrar al sol solo para entregar una débil luminosidad, como se ve en *Pictopía III: Still I Have a Dream* [Todavía tengo un sueño] (2009). En la pintura, la antigua Plaza Cívica de la década del cincuenta, conocida más tarde como Plaza de la Revolución, está en (re)construcción. Grúas monumentales halan de un lado a otro imágenes legendarias de la icónica fotografía de Che Guevara de Korda, de la foto de Fidel Castro del 8 de enero y de Mickey Mouse, el personaje de Disney; todas hechas con piezas Lego rojas. *Still I Have... Todavía tengo...* es una persuasiva referencia directa a los retos económicos y sociales que la sociedad cubana ha estado enfrentando en los últimos años. Las amplias avenidas alrededor de la Plaza de la Revolución recuerdan la Brasilia de Oscar Niemeyer. El centro de la Plaza, con el monumento icónico a José Martí, al cual sirve de contrapeso una imagen del Monumento a George Washington, descolla sobre una representación de la Piscina Reflectante de Washington D.C. La polución de edificios, grúas y tráfico sugiere una nueva dinámica en la vida de la Isla, proyectando una visión distópica de cambio; la pintura es una crisálida de una ciudad nueva, de una vida futura.

En *Pictopía XXVII: Hamelin* (2008), la Grand Central Terminal de la ciudad de Nueva York se convierte en un aeropuer-

to internacional que parece el interior de un ingenio azucarero de la colonia insular. Los viajeros están representados por roedores que van en una dirección, pasan por la aduana y se registran en una ciudad cuyos portales son una secuencia de tres cabezas de serpientes con las fauces abiertas como si fueran a devorarlos. El conglomerado metropolitano al fondo parece vibrar con una tranquila y pesada energía. Colgado del techo hay un letrero con las llegadas y salidas internacionales enmarcadas por dos relojes, uno dando la hora local y otro la del destino. En las últimas décadas, la migración ha estado afectando las poblaciones de las capita-

les internacionales, así como reformando la sociedad cubana y la vida y el desarrollo de la Isla. *Hamelin* encapsula una sociedad, pasado, presente y futuro, en la cual la experiencia de viaje nunca es un simple trayecto de un lugar a otro, sino un ambiguo pasaje a lo desconocido.

Desde su inicio, The Eighth Floor, junto con la Shelly and Donald Rubín Collection, ha sido una fuente de luz en la ciudad de Nueva York para aquellos interesados en Cuba, iluminando senderos para un diálogo entre artistas de las dos fronteras. En *Dos ciudadanos de Utopía*, Ibrahim Miranda y Douglas Pérez ofrecen una destilación de la realidad informados por los problemas económicos y sociales cubanos, creando en el proceso un reflejo semántico de la vida en la Isla. ■■■■■

Two citizens of utopia. Ibrahim Miranda y Douglas Pérez
The 8th Floor, Nueva York, julio – octubre, 2012

DOUGLAS PÉREZ
La Gran Marcha, 2010
Óleo sobre lienzo / 130 x 150 cm
Colección privada



JOSÉ A. FIGUEROA ALEJANDRO GONZÁLEZ HISTORIAS DIFERIDAS

Curaduría: Cristina Vives



Los jóvenes de entonces se fueron, como se van los jóvenes de ahora.

De la serie *Un cubano en Deleitosa*, 2010-2012



De la serie *Re-construcción*. 10 de junio 2002, 2012

12 Enero-19 Febrero
galería servando

LA HABANA

Servando
Galería de Arte
23 y 10, Vedado,
Ciudad de La Habana, Cuba
servandoartgallery@gmail.com
www.galeriascubanas.com

gÉnesis
GALERÍAS DE ARTE



fuego a la lata mónica **ferrereras** entrevista con

*"...-la vida, cuándo fue de veras nuestra?, cuándo
somos de veras lo que somos?
Bien mirado no somos, nunca somos
a solas sino vértigo y vacío,
muecas en el espejo, horror y vómito,
nunca la vida es nuestra, es de los otros,
la vida no es de nadie, todos somos
la vida –pan de sol para los otros,
los otros todos que nosotros somos–,
soy otro cuando soy, los actos míos
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,
la vida es otra, siempre allá, más lejos,
fuera de ti, de mí, siempre horizonte..."*

OCTAVIO PAZ

ALANNA LOCKWARD

*Obelisco para Capotillo, 2011
Hierro y neumáticos*

DE LA MANO DE UNA COMBINATORIA dialógica ancestral, Mónica Ferreras ha creado un cuerpo de trabajo excepcional en las artes visuales de República Dominicana. Este carácter único se articula de manera contundente en sus actuales tótems urbanos. La ritualidad que define sus esculturas e instalaciones, inaugurada en su ya legendario *Obelisco de Casabe* (1996), se plasma en el minimalismo de las esculturas dialógicas que ha elaborado en consonancia, y nunca mejor dicho, con jóvenes de barrios marginados de Santo Domingo. Las bandas sonoras que ha producido en colaboración con los raperos de “Capotillo Nasty Club” van camino a convertirse en un verdadero fenómeno discográfico. Y hay que recordar que la industria local favorece desde hace décadas la producción musical autosuficiente, la bachata por ejemplo, un caso único en El Caribe y América Latina, con excepción de Brasil, donde también la industria local prescinde de los parámetros y logísticas externas para alcanzar el éxito comercial.

Sin embargo, la obra de Mónica Ferreras, lejos de buscar la inmediatez del aplauso y la remuneración metálica, se ha mantenido rigurosamente en el ámbito de la investigación psicológica –junguiana, para ser más específicos–, sociológica, formal, matérica y ahora, como sabemos, musical también. En su sentido más amplio, estas pesquisas nos conciernen a todas y todos. Hay una resonancia con los muertos, que como nos explica más abajo, paradójicamente están bien vivos; y con los vivos que duermen el sueño de un consumismo exacerbado como el que permea actualmente a la sociedad dominicana.

Un humanismo liberador se percibe en las llamadas de atención de obras como *El del pikete* (2011), un videoarte donde un títere caricaturiza la ostentación y el despilfarro de pobres, ricos y casi ricos. El fenómeno diaspórico de las remesas ha creado una generación indiferente al esfuerzo de quien trabaja hasta la extenuación para mantenerlos. Reflexiones similares se encuentran en obras como *In You We Trust* (2007) de Ana Urquilla (San Salvador, 1979), consistente en hamacas con este lema “incrustado” en los bordes. La parálisis resultante de

estas condiciones existenciales precarias y artificiales, además del malgasto (o derroche), podrían interpretarse también como hilo conductor o *leit-motif* que trasciende todas las clases sociales. Con esta indiferencia hacia el bien común, hacia metas conjuntas como grupos sociales, comulgan por igual los estratos e instituciones de todo género, con contadísimas excepciones.

Mónica Ferreras plantea sus interrogantes sobre esta miseria humana en las voces mismas de los protagonistas de un drama translocal y diaspórico. El resultado de su cuestionario, en su dimensión urbana, se organiza en un sentido escultórico, es decir, tridimensional: probando-viendo-escuchando, estas realidades. Es esta una puesta en escena donde la teatralidad del videoarte, la ritualidad totémica de la escultura y la sonoridad atmosférica de la pintura se intercambian fluidamente la producción de sentido. La artista devela el misterio del ser en sintonía con la individualidad íntima y en resonancia, como nos recuerda Octavio Paz, “... [con] *los otros que no son si yo no existo...*”.

En tu obra reciente hay una sistemática praxis dialógica. Me recuerda el “OM” colectivo que como participantes del performance en la apertura de tu individual durante la IV Bienal del Caribe (2001), nos invitaste a entonar. ¿Estás buscando esa resonancia mística o se trata de un experimento artístico-social?

Es más bien un experimento artístico-social porque mi intención con este cuerpo de trabajo es reflejar cómo nos percibimos, pero tomando como punto de partida la propia voz de los habitantes de los barrios. Es vernos desde el mar hacia adentro. El mar como frontera, como muro; y ver qué pasa aquí adentro, con el contenido. El tótem por definición es un elemento de diferenciación de una tribu con respecto a otra. Aunque puede tener un componente místico y de protección, primordialmente es un símbolo, un logo, un apellido para la tribu. Transformé entonces esa simbología a nuestra realidad barrial. Nuestros barrios tienen su identidad propia, les gusta diferenciarse de los barrios colindantes, tienen su narrativa específica. Hice una encuesta sencilla

preguntándole, a los jóvenes sobre todo, cómo ellos se describirían, las cosas buenas que ellos entienden que tienen y qué les distingue de otros barrios.

La liturgia totémica desde el *Obelisco de Casabe* (1996), ese ánimo contemplativo que buscas en tu audiencia, se reproduce en esta obra reciente. A nivel matérico, ¿pueden compararse o existe otro parámetro más adecuado para analizar estas convergencias?

Pienso que sí, se conectan a través de los materiales que elijo, pero sobre todo en la forma en que los organizo. Ese aspecto formal sobrio, contemplativo, que ha caracterizado muchas de mis obras siento que aporta a su lectura. Me gusta la sencillez, no me gustan los ruidos, ni visuales ni auditivos. Es mi manera de inducir al público a reflexionar porque se encuentran delante de una obra que sugiere cosas, pero a la vez hay que descubrir muchas otras que están ahí, mas exigen una atención especial.

Has realizado una obra dialógica con nuestras culturas ancestrales. ¿Qué se siente hablar con los muertos? ¿Cómo palpitan estos diálogos en tu obra actual?

Hablar con los muertos es saludable porque ellos son los guardianes de diferentes tipos de sabiduría. Los muertos “buenos” nos aportan el orgullo de ser, de pertenecer, de que “se puede”. Son la base de lo que somos. Los muertos “malos” nos recuerdan el potencial destructivo que tenemos y me señalan hacia donde no quiero ir. Los muertos en sentido simbólico son nuestra conciencia ancestral. Forman parte de nuestro inconsciente colectivo, de nuestro ADN. Creo que hay una fuente infinita de aprendizaje cuando podemos hacer contacto con esas fuerzas que paradójicamente están vivas. Curación, crecimiento, perdón, impulso creativo para la vida, humildad, alegría, redención, en fin, innumerables asuntos dignos de tener en cuenta.

Estos diálogos están presentes a veces de manera muy clara, como en la exposición *Mayaní Makaná* (1996), y otras más sutilmente como en la pieza *Totem para Capotillo* (2011). Esos diálogos han sido vitales para la realización de mi trabajo, se sienten en la atmósfera misma que

desprenden las obras. Los elementos: casabe, jabón de cuaba, cascabeles, neumáticos, sonidos, madera, hierro, cuerdas con los colores patrios y demás, contribuyen a plasmar esta atmósfera.

Tu camino junguiano es muy reconocible tanto en los laberintos de tus pinturas como en la instalación con los jabones que realizaste en el X-Teresa Arte Actual (2000). Sin embargo, la sexualidad brilla por su ausencia en tu obra. Me intriga esta privacidad extrema conociendo tu incisividad crítica, en especial respecto de los tabúes sociales de la sociedad dominicana.

Excelente pregunta y reflexión. No me había percatado. Honestamente no sé a qué se debe eso, porque como bien dices, soy totalmente abierta con mi orientación sexual y en momentos de mi vida me he visto ligada a movimientos que luchan por los derechos de nuestra comunidad LGBT. Tendría que analizar esto con más profundidad, y créeme que lo haré. Pero de entrada, quizás el mismo hecho de que estoy en paz con ese aspecto de mi vida hace que no sea tema de resabio, por lo menos hasta hoy. Se me ocurre pensar que lo no resuelto o a medio término por resolver; lo que está ahí y no puedo ver pero quiere salir, así como también las inconformidades que sí puedo ver, son la fuente de inspiración para mi obra.

Tus escenografías teatrales, ¿cómo se infiltran en tus videoartes, y viceversa?

Amo el teatro y muchos de mis videoartes tienen formalmente una estructura teatral como *CAE* (2005), *Directrices* (2005) y más recientemente *El del Pikete*, que realicé con un títere como único protagonista. Es más bien que mis escenografías se infiltran en mis videos. Siento que formalmente hay una fuerza enorme en el lenguaje teatral que he aprovechado a mi favor: es claro, estructurado, cada movimiento tiene un porqué. Ese cuidado en los movimientos aporta a la lectura de la obra, y me permite lograr una pieza clara y limpia, según sea mi propósito.



Obelisco para Villa Francisca
Hierro, cascabeles, malla de baloncesto y cordón

Y eso de componer música, ¿desde cuándo? ¿Debemos prepararnos para otro fenómeno Rita Indiana, que por cierto hizo su debut en videoarte como personaje de tu videoarte *Directrices*?

¡Nada por el estilo de Rita Indiana! Escribir siempre me ha gustado y hace varios años compuse varias canciones. Luego un día, creando uno de mis videoartes, me di cuenta de que necesitaba para la banda sonora algo especial que se integrara totalmente con lo visual. Entonces,

buscando y buscando algo que se adaptara, me llegó la idea de que yo misma podía hacer las letras de las canciones y buscar quién las interpretara y también un arreglista. Me puse en marcha y conseguí un arreglista muy bueno, a quien conocí en la producción *El 28*, de Teatro Guloya, donde estuve a cargo de la escenografía. Me había gustado el trabajo que hizo como musicalizador de esta obra, hablamos y como se dice aquí: “Fuego a la lata”. Luego coincidió que trabajan-

do en Capotillo, haciendo las entrevistas, conocí a dos chicos que son los raperos “Capotillo Nasty Club” y me gustó lo que hacían, los puse de intérpretes e hicieron un trabajo buenísimo. Esta experiencia fue súper enriquecedora y excitante para mí. Gustaron muchísimo las tres canciones que produjimos y tenemos planes de lanzar un CD con ocho canciones. Actualmente buscamos financiamiento para este proyecto.

¿Cómo conectas en tu obra la iconografía urbana caribeña a través de la música?

En los tres últimos videos que realicé el año pasado hay una conexión bien clara

a través del rap en versión urbana dominicana. Esos chicos de “Capotillo Nasty Club” son representantes fieles del movimiento urbano musical de nuestro país. También conceptual y formalmente hay una relación: ¿“Qué e’ lo k se mueve y no c’ empegota”?

Te invito a co-fundar conmigo un museo feminista multidimensional: “Gineceo. Mujer y Creación Dominicana”. Hay artistas, arquitectas, merengueras, periodistas, fashionistas, editoras y escritoras, también algunos hombres excepcionales que han dignificado a la mujer en su obra pueden entrar a la colección.

Mi lista empieza con Celeste Woss y Gil, Abigaíl Mejía, Soraya Aracena, Sonia Pié, Ana Mitila Lora, Josefina Báez, Lourdes Periche, Mónica Ferreras, Milly Quezada, Jenny Vázquez, Raúl Recio y Jorge Pineda. ¿Y la tuya?

En mi lista estarían Marilí Gallardo, Elvira Taveras, Carlota Carretero, Nuria Piera, Nereyda Rodríguez, Sonia Silvestre, Xiomara Fortuna, Soucy de Pellerano, Mamá Tingó, Elenita Santos y muchas otras. ■

Meandro marciano, 2004
Instalación / Poliuretano / 117 m²



La feria de arte contemporáneo de Chile, Ch.ACO, nació en 2009 con el interés de fomentar el mercado del arte y un coleccionismo todavía emergente y poco atrevido a nivel local. Este año y por segunda vez desde el Centro Cultural Estación Mapocho, edificio patrimonial ubicado en el centro de Santiago, 30 galerías de 11 países armaron un recorrido que invitó a conocer el trabajo de variedad de artistas de Chile, América y Europa, así como proyectos institucionales y nuevas experiencias, incluyendo editoriales independientes, revistas de arte, arquitectura y diseño, curadurías con instalaciones y video arte, más conversatorios con grandes invitados nacionales e internacionales, entre los que se contaron Massimiliano Gioni (director artístico de la Bienal de Venecia 2013), Apsara DiQuizio (comisaria del Berkeley Art Museum y el Pacific Film Archive) y Gerardo Mosquera (curador cubano cofundador de la Bienal de La Habana).

Con menos galerías que el año anterior, la Feria, liderada por Irene Abujatum y Elodie Fulton (directoras de galería

AFA), apostó por calidad sobre cantidad, dando forma a un evento pequeño dentro del circuito internacional, pero alimentado con una energía especial, que ha logrado atraer la participación de proyectos como Artur Fidalgo (Brasil), Arróniz (México), Bendana - Pinel Arte Contemporáneo (Francia), Casa sin Fin (España), DPM (Ecuador), Fernando Pradilla (Colombia), Gachy Prieto Gallery (Argentina), Lamontagne Gallery (Estados Unidos), Galería Soa (Uruguay) y Vértice (Perú), entre otras.

Desde Chile, estuvieron Patricia Ready, Isabel Aninat, Artespacio, La Sala, XS, AFA, Die Ecke, Barros, L'Atelier (única de regiones) y proyectos que representaron una novedad dentro del itinerario dado a galerías típicamente comerciales, como Plop! (dedicada a historietas, cómic e ilustración), Local Arte Contemporáneo (arte experimental), Metales Pesados Visual (una librería que mantiene una curaduría anual en una pequeña sala abierta al interior de la casa matriz) y Bloc (espacio de talleres y tutorías de arte).

ENTRE EL 28 DE SEPTIEMBRE Y EL 1 DE OCTUBRE SE REALIZÓ LA CUARTA VERSIÓN DE LA FERIA CH.ACO, EVENTO QUE SUPERÓ EXPECTATIVAS EN CUANTO A VISITANTES Y VENTAS. EN FORMA PARALELA, SE ORGANIZÓ POR PRIMERA VEZ UN CIRCUITO ALTERNATIVO QUE TERMINÓ POR ARMAR LA FIESTA DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN EL GRAN SANTIAGO: OFF CHACOFF, CON 53 ESPACIOS E INICIATIVAS INDEPENDIENTES ABIERTAS CON ACTIVIDADES ESPECIALES A TRAVÉS DE LA CIUDAD.

FERNANDO PRATS & RAÚL ZURITA
Verás / Instalación



CAROLINA LARA B.

escena de arte en Chile

Ch.ACO vs OFF Chacoff



Conversatorio
Paz Errázuriz, Gerardo Mosquera, Rita Ferrer y Alfonso Díaz

En el recorrido era posible encontrarse con variedad de artistas chilenos emergentes y de renombre. La feria logra ser así una plataforma de difusión para los numerosos autores que conviven en una escena local prolífica pero con difíciles oportunidades de exhibición, circulación y venta. Destacaron, por ejemplo, propuestas de Johanna Unzueta, Álvaro Oyarzún, Sebastián Preece, Carolina Ruff, Paz Errázuriz, Catalina Bauer, Juan Dávila, Tomás Rivas y Julen Birke, entre otros. Los artistas locales suelen llamar la atención por seriedad, pulcritud, por lúcidas conceptualizaciones de contexto, aunque rehúyan de dosis de humor e informalidad. Por esto, tal vez, sorpresas fueron las obras de Francisco “Papas Fritas” en Metales Pesados –pinturas con estrategias de collage que ironizaban sobre historia política, sistema económico, espectáculo y religión– y la participación de Local Arte Contemporáneo, que buscó potenciar nexos más que vender, consistiendo en una instalación donde los visitantes se subían a una gran tarima donde exhibir carteles de propia autoría con mensajes de diversa índole, generalmente de tono político y social.

Para el público chileno no siempre hay posibilidades de conocer las prácticas más contemporáneas de la escena internacional. No llegan muchos artistas y muestras internacionales a nuestros espacios de exhibición. Por esto, la Feria es una oportunidad de actualización,

aunque siempre dentro del formato de lo comercial. Se podrían destacar algunos espacios “más jugados” en cuanto a nuevas tendencias, como Casa Sin Fin (España) y sus fotografías de Álvaro Perdices y Javier Codesal; Vértice (Perú) con fotos de performance de Rocío Gómez; Gachi Prieto (Argentina) y el trabajo objetual de Carolina Magnin; Arróniz (México) y las pinturas de Agustín González; Artur Fidalgo (Brasil) con una propuesta mural participativa de Fernando de la Rocque; o La Montagne (Estados Unidos), y la instalación de Daniela Rivera.

COLECCIONISMO Y EDUCACIÓN

Ch.ACO 2012 logró una convocatoria de más de 43000 visitantes, incluyendo entre ellos la llegada sorpresa del fotógrafo estadounidense Spencer Tunick para conmemorar los diez años de su intervención en Chile, que concitó la especial atención de los medios de comunicación.

Un total de 736 obras de arte contemporáneo estuvieron en exhibición durante los cuatro días de Feria, avaluadas por un monto total de más de 2.000.000 USD. “Este año superamos nuestras propias expectativas, ya que mejoramos la convocatoria de la pasada edición, que fue de 40000 personas. Más de 60 % de las obras fueron vendidas. El evento fue un éxito masivo de las artes visuales donde se sintió que la ciudad vibró durante una semana en torno a las artes visuales”, sostuvo Irene Abujatum.

Sin embargo, las ventas favorecieron a las galerías chilenas. “El coleccionista local suele irse a la segura, y preferir tanto los espacios como los artistas conocidos”, comentaba Fernando Pradilla durante los días de la Feria.

“Creo que en Chile hay mucha energía y ganas, y muchos proyectos interesantes, pero muy poco coleccionismo. A la gente le cuesta arriesgar y apostar. Viniendo de

Feria Ch.ACO 2012





Concurso Entre Ch.ACO y Finlandia

afuera es complicado, porque los gastos de inversión son muy altos. Las ventas fueron pocas en relación con otras ferias en las que hemos participado, como ARCO, Pulse Miami, Art Chicago o Art Cologne”, dijo Nerea Fernández, directora de la galería madrileña Nieves Fernández, a través de un artículo sobre el tema en el sitio Artishock. La galerista decidió participar en Ch.ACO para salir un poco del alicaído mercado de Europa.

“Por fin creo que llegamos a un estándar de feria internacional, con buenas galerías, representación editorial y negocio. Es decir, una plataforma real para generar la industria de las artes visuales de Chile. Por supuesto, comprar arte pasa por un tema de cultura y valorización de patrimonio, como también de alianzas con museos y empresas”, comenta Abujatum a través del mismo sitio.

Ya sea porque las ferias de arte en la actualidad se han “bienalizado”, y optan no solo por el recorrido comercial, sino también por espacios experimentales y propuestas que motivan la reflexión, igualmente Ch.ACO obedece a las necesidades del sistema en Chile.

Este año, platos fuertes lograron ser actividades extracomerciales, como la muestra del Project Room *Diálogos entre Valparaíso y San Francisco: dos ciudades puerto*. Curada por Apsara DiQuinzio y la chilena Isabel García Pérez de Arce, reunió obras audiovisuales y filmes experimentales de importantes artistas de Chile y Estados Unidos, como Juan Downey, Raúl Ruiz, Eugenio Dittborn y Raúl Zurita, por un

lado; Martha Rosler, Lucy Raven, Julio César Morales y Alfred Young, por otro. Los conversatorios a su vez instalaron temas cruciales, relacionados con nuevas prácticas de visibilidad y circulación, el rescate de piezas históricas en proyectos curatoriales de arte contemporáneo, modelos editoriales independientes, políticas de colecciones y educación, y redes de investigación y archivo, entre otros. Esta sección, coordinada también por García Pérez de Arce, contó con la participación de curadores como Massimiliano Gioni, Michel Blancsubé (de la colección Jumex, México), Pablo León de la Barra (México), Amilcar Packer (de Capacete Residencias, Brasil), Laura Garbarino (de la Casa de Subasta Philips de Pury, Italia), Francesca Bertolotti (Italia), Rodrigo Alonso (Argentina) y Christian Viveros-Fauné (Chile - Estados Unidos), entre otros invitados.

Como único evento de arte contemporáneo internacional, la Feria asegura hacerse cargo de una “misión país”, intentando además impulsar proyectos educativos, como el programa Ch.ACO Se Moviliza, que no obstante solo benefició este año a 180 alumnos de establecimientos educacionales de tres comunas del Gran Santiago. Con visitas guiadas especiales, no tuvo gran resonancia dentro del evento.

ORGANIZADOS FUERA DE FERIA

En 2009 se realizó en varias ciudades del país la I Trienal de Artes Visuales, que contó con curadurías internacionales comandadas por el paraguayo Ticio Escobar. En el marco del Bicentenario de la República, tuvo el interés de activar

situaciones de escenas periféricas y de situar a Chile en el mapa del arte internacional. Sin embargo, el evento no alcanzó su segunda versión. Obedeciendo más bien a una vanidad del gobierno de turno, no preocupó a la actual administración volver a implementarlo. Varios sectores acusan que las políticas culturales tienden hoy, más bien, a fomentar el mercado, proyectos de espectáculo o eventos de impacto masivo. Ch.ACO iría en esa línea. Por ello la atracción especial este año estuvo más bien fuera de feria, en la organización paralela de OFF Chacoff, recorrido de 53 espacios independientes e instancias de autogestión que abrió con actividades especiales y gratuitas a través de tres comunas de la capital: Santiago, Providencia y Ñuñoa.

El evento OFF (Organizados Fuera de Feria) evidenció la existencia de un circuito en conformación y cada vez más poblado, que aglutina a artistas emergentes, proyectos multidisciplinarios y nuevos formatos galerísticos con fines no necesariamente comerciales, sino de difusión, experimentación, reflexión, asociatividad y conexión con la comunidad.

En coordinación con Ch.ACO, fue también destino del grupo de invitados VIP y destacado por varios de ellos, que buscaban precisamente conocer qué está pasando en el arte chileno.

“Una feria naturalmente es una ocasión para ver arte nacional e internacional, pero lo interesante para mí es la posibilidad de explorar Santiago. La feria es un catalizador de muchas energías, para portar visibilidad a todo el sistema de arte, incluso a los artistas de galerías no comerciales, como ocurre a través del evento OFF. Es una puerta no sólo al ámbito del comercio, sino a otro tipo de espacios y reflexiones”, destacó M. Gioni.

Sin contabilizar público (solo el sitio web tuvo en los días OFF, del 26 de septiembre al 1 de octubre, 53000 visitas), los espacios se vieron en su mayoría concurridos y animados, en especial por la creatividad de artistas que aceptaron el desafío de abrir este recorrido turístico y cultural que no nació para oponerse a Ch.ACO, sino para sumar y generar una

verdadera fiesta del arte contemporáneo en la ciudad.

Pese a que hubo opiniones en contra desde algunos sectores que veían en el evento un raro matrimonio con la Feria, y que criticaron –por ejemplo– la participación de espacios poco profesionales o forzados para la ocasión, los organizadores del OFF (un grupo de artistas y comunicadores locales) creen ya todo un logro el haber visibilizado un movimiento de espacios nuevos, desmarcado del formato Feria y del formato Bienal, bajo un ejercicio de autogestión que contó con escaso financiamiento y apoyo institucional.

“Hicimos evidente que espacios para exponer no faltan, que hay mucho disponible, generando además una plataforma de reflexión en cuanto a lo que está pasando en las instituciones de arte. El OFF viene aportando hace meses a la discusión acerca de la falta de espacios, de crítica, de mercado, ya que el interés está, la motivación también, el querer hacer cosas, el generar propuestas y convocatoria a artistas y colectivos. Plantea una crítica al sistema oficial y –aunque deja al descubierto las típicas rencillas de antaño– es una respuesta que invita a repensar la escena, a crear instancias más democráticas, transversales y participativas. ¡Es una actitud! Representa una energía nueva, donde lo ‘independiente’ es real. Los artistas y gestores visuales arman sus propios territorios. Esto da esperanza de que pueden convivir varios estratos y sistemas de galerías. Fuera de los circuitos establecidos, y sin los vicios propios del lugar, son nuevos circuitos que instalan y redefinen la visualidad de



Arteusable

los creadores, espacios y gestores que hasta antes de OFF no se materializaban con la masividad de ahora. Creemos que lejos el mejor aporte ha sido mostrar al mundo que las artes visuales en Chile son mucho más potentes de lo que se ve, se muestra, se vende y se cree”, opinan los organizadores del proyecto.

Espacio Barroco, Galería Armada, Arteusable, Galpón Chileno de las Artes, Local Project, Rattha Gallery, Hall, Colectivo La Unión, Galería Callejera, El Iris, Cellar, Alugar, Yono, Piso Dos, Galería Centro, Blanqueado Capital, Cian, Perrera Arte, Espacio Opening, Caja Negra, Kinoki... ya están apuntados en un mapa que redefine el medio artístico chileno.

“Lo que identifica al OFF son espacios alternativos y emergentes que quizás ni les interesa estar dentro de una feria ni tampoco en una bienal, ya que, como dijo Pablo León de la Barra durante un conversatorio en Ch.ACO, las bienales

están disfrazadas de feria e implican un círculo vicioso. El OFF es *under*, es otra propuesta, con otro tipo de circuito”, reafirman.

El evento “fuera de feria” se plantea dialogante con Ch.ACO, aprovechando la efervescencia que este logra con su nivel de convocatoria nacional e internacional. Se espera su continuidad en el tiempo, asumiendo desde ya la necesidad de una curaduría, y de alcanzar efectivamente nuevos públicos.

En estos días de intensa oferta en arte contemporáneo, cabe resaltar la acción de uno de los espacios alternativos emblemáticos a nivel local, que se marginó del circuito feria de feria: Galería Metropolitana. Con una trayectoria de más de diez años desde Pedro Aguirre Cerda, una comuna periférica de Santiago, el espacio quiso asumir un rol pensante y cohesionó a un sector de artistas, gestores e intelectuales que –justo al culminar Ch.ACO y el OFF– impulsaron un seminario y una exhibición colectiva bajo el título de *Trienal de Chile 2*. La ironía era pertinente, y las discusiones que allí se generaron apuntaron a un sistema donde no solo urge el tema del coleccionismo, sino de replantear las políticas culturales, la relación arte y mercado, y el rol de espacios independientes y autogestionados en un sistema conflictivo pero animado, en especial, por voluntades extrainstitucionales.

Mural / Galpón Chileno de las Artes





LIMA PHOTO 2012

RENE PEÑA
Sin título, 2008 / Impresión digital
100 x 137 cm / Ed 2/5

OSCAR IZQUIERDO

La Galería Villa Manuela de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) participó en la Feria Lima Photo junto a otros 26 espacios expositivos, entre los que contaban 9 de Perú y 18 pertenecientes a Argentina, México, Chile, Colombia, Uruguay, Cuba, España y Estados Unidos. Del total, aproximadamente un 50 % son especializados en el campo de la fotografía y el resto comercializan obras de diversas expresiones y tendencias, como Villa Manuela. Sandra Contreras y Vivian Companioni viajaron a Lima con obras de varios creadores cubanos para explorar por primera vez a este singular evento especializado.

Lima Photo, a la cual asistieron más de diez mil personas durante cuatro días del mes de agosto, desarrolló además un interesante programa cultural que contemplaba presentación de portafolios, mesas redondas y lanzamiento de libros. Liderada por Gastón Deleau (también Director de la Feria de Buenos Aires, Arte-

BA), quien recibió apoyo de Diego Costa (Director de la Feria PINTA NY), con el patrocinio del diario *El Comercio* y el auspicio del Centro de la Imagen, esta Feria de carácter privado no aspira a crecer más, tanto en espacio expositivo como en el número de las galerías participantes, pues todo parece indicar que, por el momento, lo importante es ubicar a la fotografía en el vasto panorama visual junto a la pintura y otras expresiones de larga tradición, y fomentar el interés en esta manifestación por parte de coleccionistas consagrados y emergentes, que van en aumento cada vez más, ante un cierto auge y expansión de la economía del país andino.

Para conocer los alcances de esta Feria conversamos con Vivian Companioni...

¿A que se debió esta primera incursión de la Galería Villa Manuela en un espacio tan particular del arte y el mercado contemporáneos?

En la pasada Feria ArtBo, en Colombia, establecimos contactos con galeristas que habían participado en ediciones anteriores de Lima Photo y en otras Ferias de la región; y nos sugirieron, especialmente, que aplicáramos a esta tercera edición ante el conocimiento que ya existe, a nivel internacional, sobre la fuerza y la pujanza del arte cubano, incluyendo la fotografía, por supuesto. De inmediato enviamos un *dossier* con obras de creadores cubanos reconocidos como fotógrafos, y otros que se apoyan en la fotografía para elaborar sus discursos actuales. La respuesta fue positiva: desde ahí nos preparamos para hacer una selección de acuerdo con ese interés.

¿Quiénes integraron esa selección?

Fueron pocos porque lógicamente, antes que todo, se trataba de un problema de espacio. La Feria tiene limitadas sus dimensiones físicas sin posibilidades por ahora de aumentarlas. De ahí que debíamos tener cuidado con la cantidad de creadores

y con el tipo de obra a enviar. Escogimos a Ernesto Fernández (Premio Nacional de Artes Plásticas 2011), René Peña, Aimée García, Mabel Poblet, Marianela Orozco, Adonis Flores, Ernesto Javier Fernández y Roberto Diago. Entre ellos algunos son más conocidos por otro tipo de expresión, pero han utilizado también la fotografía con mucha imaginación y talento, y en ello radicó nuestro interés en que participaran en la Feria. Diago, por ejemplo, hace un uso muy creativo de las cajas de luces desde el año 2003; Aimée realiza lienzografías de base fotográfica que luego interviene, como pintora y objetista que es.

Nos llamó la atención la cantidad de artistas cubanos que están apoyándose en la fotografía como un medio singular de expresión. Hay una revalorización de esta manifestación en el arte cubano, que la conduce por nuevos caminos. Pienso en Jorge López Pardo, Carlos Montes de Oca, Ernesto Rancaño, Reynier Leyva, atraídos por las posibilidades de las nuevas tecnologías y por lo objetual que pueden ser sus resultados, no solo planos, bidimensionales, a los que hemos estado tradicionalmente acostumbrados.

¿Cuál era la imagen que proyectaba la Feria, dedicada solamente a la fotografía? El recinto ferial fue el área en la cual está ubicado el Centro de la Imagen, en el reparto Miraflores de Lima. Las veintisiete galerías estaban distribuidas en espacios similares con predominio de los paneles, en los que se exhibían las fotos. Casi todas fueron mostradas en pared a excepción de nosotros que propusimos objetos, como el caso de las fotos de Ernesto Javier, cuyos neones resultaron muy novedosos en ese contexto planimétrico, al igual que las imágenes intervenidas de Aimée García.

La mayoría eran fotos en colores con tendencia hacia el surrealismo, hacia fotomontajes con tintes decorativos; y mucho retrato, también desnudos. Todas partiendo de lo digital, con algunas excepciones de imágenes realizadas en blanco y negro. En realidad apuntaban hacia los coleccionistas, que no hay muchos en Perú, pero viene emergiendo una clase media alta, rica, con deseos de comprar obras, de adquirir un cierto *status* a partir del arte. Los que siempre han comprado pintura ahora

quieren comprar también fotografía. Esta es la única Feria que hay en Perú; no es el caso de Argentina, Colombia, México, con experiencias notables en este sentido. Esta edición de Lima Photo les ha entusiasmado tanto que ya para abril del 2013 piensan celebrar la primera Feria de Arte en el país, con carácter internacional: se llamará PARC, y estará localizada en el Museo de Arte Contemporáneo, en Barranco. Habrá un Foro de discusiones y Premios.

Hubo también curiosidades, como fotos de Julio Le Parc. Y como hecho relevante varias obras de Robert Mapplethorpe, que fueron vendidas en su totalidad.

¿Crees que este tipo de eventos impulsa, potencia, la fotografía en la región, aun cuando su espíritu es eminentemente comercial?

En cierto modo sí. Muchas obras interesaban por su riesgo, por su carácter experimental: solo es cuestión de ir valorando en cada edición qué es lo que le proporciona esta confrontación a la fotografía como expresión. Ya es un hecho contundente que las personas adquieran fotos para conservar, para exhibir en sus casas, para coleccionar. Antes no ocurría así. Hay temas que quizás no funcionarían en este tipo de mercado; la fotografía épica, por ejemplo, tan importante en la segunda mitad del siglo pasado. Los

temas sociales en general sí, todo lo que tiene que ver con la vida actual.

Poco a poco se educa al público en el avance y los cambios en el hecho artístico. Lo interesante es la confrontación, escuchar todo tipo de opiniones. Nuestra fotografía llamó mucho la atención: la mayoría no imaginaba que se pudieran hacer cosas tan diferentes con esa expresión. Eso sí, todas las fotos exhibidas tenían un óptimo grado de realización, de calidad formal, que es algo que el público siente, agradece, no solo en esta manifestación sino en el arte en general.

Ahora mismo estamos de visita en el Festival de Houston para evaluar nuevas posibilidades de participación, ya que se trata de uno de los más importantes del mundo: todo eso es beneficioso para la creación, la promoción y difusión de nuestras expresiones. No debemos desaprovechar ninguna oportunidad. ■■■■■

ADRIÁN FERNÁNDEZ

De la serie *Del ser o el parecer*, 2012

Impresión tinta pigmento, papel Epson 270 gr / 50 x 75cm / Edición 1/15



“Llévese una silla, utilícela como debe ser
utilizada y devuélvala”
FRANZ WEST

Desde los años ochenta muchos artistas y diseñadores¹ apelaron al recurso de crear muebles escultóricos o esculturas que podían considerarse muebles. Adentrarse nuevamente en estas experimentaciones constructivas, y plantearse la posibilidad de la belleza e incluso del confort desde la pauta de la precariedad, fue el punto de partida de Fran Piloto; quien propone con el conjunto de asientos que conforman la colección *azul* una reinterpretación del contexto de materiales, gustos estéticos y necesidades –en lo que a mobiliario se refiere– en la cotidianidad actual de Cuba.

Los antecedentes más cercanos podrían buscarse en las investigaciones sobre la “arquitectura de la necesidad” documentadas por Ernesto Oroza,² y que también señalan las soluciones populares ante las carencias de materiales u objetos, que no de inventiva y capacidad de solución. Sin pretender acuñar el fenómeno de “arte de la precariedad” o –más cercano a mis criterios personales– “diseño de la precariedad”, puede afirmarse que la intención de convertir y transformar objetos prediseñados o creados para ser utilizados con otra función, o simplemente que se hallan en desuso y se refuncionalizan nuevamente; es una preocupación de muchos de los diseñadores cubanos.

Quizás no sea una coincidencia que en el propio ambiente expositivo de La Habana Vieja, y con menos de un mes de diferencia, el equipo de Plan C y Piloto³ tengan en común el interés por



SILVIA LLANES TORRES

DES-CANSO
en
azul

¹ Los artistas y diseñadores, desde la segunda mitad del siglo xx, procuraron borrar los límites que estrechaban la producción de objetos culturales. Formas creativas que apelan a su expresión particular a partir de sus propios valores visuales, y no a su definición como arte o como diseño, que pueden incluso ser el resultado de producciones colectivas, de emplazamientos públicos o de llevar a la producción industrial piezas de inspiración puramente artística. La obra de Franz West, sillas para emplazamientos públicos que ha llamado esculturas-muebles; las propuestas de Tobías Rehberger sobre la creación de piezas que desdibujan los límites entre arte, moda y diseño; o los muebles de Wendell Castle como el *Gabinete Banana*; o el sofá *Puesta de sol en Nueva York* de Caetano Pesce, pueden ilustrar esta ruptura de las fronteras entre el diseño y el arte.

² Investigador, teórico y diseñador cubano, desde los años noventa documenta lo que ha definido como “arquitectura de la necesidad”, recogiendo la memoria sobre objetos y vida cotidiana en Cuba. Para más información consultar el sitio web www.ernestooroza.com.

³ Plan C expuso *X 2 Proyecto de Obra* en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales en agosto de 2012, y Fran Piloto presentó *azul* en la galería Rubén Martínez Villena en septiembre de ese año, ambos espacios expositivos ubicados en La Habana Vieja. Plan C está conformado por: Erick Castro (diseñador industrial), Aniett Freyre (diseñadora gráfica), Yasser García (psicólogo), Jennifer Jiménez (diseñadora gráfica), Arisbel López (historiador del arte), Elizabeth Piferrer (diseñadora gráfica), Luis Enrique Reyna (artista visual) y Claudio Sotolongo (diseñador gráfico).

reciclar materiales y conceptos, en ambos casos para exponer no solo objetos de uso funcional, sino también un conjunto de ideas sobre las funciones y ética del diseño; apropiándose para ello de expresiones visuales consideradas dentro del discurso del arte contemporáneo, ya sea la fotografía en el caso de *Piloto*, o de las lúdicas construcciones escultóricas e instalativas de *Plan C*.

Fran *Piloto* propone aprovechar la superposición de niveles de lectura: primero la que ofrece el asiento mismo y su capacidad expresiva como objeto, una segunda línea –también de carácter visual– representada por la fotografía que inspira el diseño del mueble; una tercera posibilidad de interpretación a partir del nombre con que los “bautiza” y la sugerencia a partir del significado de este y el

diálogo entre la acepción del patronímico y la simbología del color de la silla. Finalmente un sentido de lectura total, donde la inspiración fotografiada se materializa en un mueble que se expresa a través de su nombre, color y combinación de materiales y detalles, los cuales se incorporan partir de fragmentos de objetos ubicados estratégicamente sobre el soporte de tuberías metálicas, véanse las terminaciones de las patas delanteras de *Julio* para mejor comprensión del valor expresivo de los detalles.

azul privilegia la recuperación de materiales y la refuncionalización de piezas en desuso, proyecto que se hace posible luego de la metódica observación del material empleado, el estudio de sus posibilidades funcionales y expresivas, no en un taller, ni en la industria que los

produce, sino a partir del ingenio popular y la utilización a nivel casi empírico que los creadores cotidianos hacen de estos.

Documentar la búsqueda de soluciones a nivel urbano, la sobrevivencia ante la precariedad material, la enmienda a la destrucción y la decadencia ciudadana, fue una obsesión para el fotógrafo; crear una colección de mobiliario que expresara su respeto por la ciudad en la que habita y graficara sus paradigmas en cuanto al diseño de muebles, fue la respuesta como diseñador a esa obsesión. Por ello la transparencia ética del conjunto, si bien no pretende ser la solución a las carencias de diseño y las necesidades cotidianas, sí insiste en el valor espiritual del objeto, que pudiera devenir prototipo de futuras producciones industriales o artesanales, a partir de una nueva interpretación de sus componentes y materiales.

Aunque las piezas están a mitad de camino entre mueble funcional y escultura, no debe olvidarse que han sido producidas por un diseñador, por ello ha insistido en la objetividad y la usabilidad. Este punto de vista penetra las piezas, influenciado por muchos de los principios vitales del diseño contemporáneo.

A partir del ensamblaje de tuberías, utiliza el significado de la conducción del agua como conducción de ideas y de sus preocupaciones sobre el entorno urbano, de modo que el conjunto de sillas representa un anuncio del país, de su economía, de la posibilidad de los segmentos más populares de acceder al desarrollo tecnológico y de la educación de la población, en cuanto a la protección de los espacios habitados y la convivencia entre el hombre y su contexto ciudadano.

El mobiliario es un testimonio de la manera en que vive cada individuo, y refleja a su vez la historia de una sociedad. Aunque las piezas que conforman la colección de sillas de *Piloto* no son, propiamente, artículos para el consumo público, si ofrecen una sagaz apreciación de la vida objetual en el presente cubano.

Como piezas de diseño se anclan en dos recursos fundamentales: la calidad de los materiales –resistentes incluso al



Romea y Julieta

paso y las inclemencias del tiempo— y la capacidad expresiva de estos. En este sentido, puede decirse que logra desde elementos comunes (metal y madera) una reinterpretación que escapa de la tradicionalidad de su uso. Consigue aprovechar la repetida dependencia de la forma escultórica y la cita a la tradición del diseño de mobiliario de los últimos ochenta años para ilustrar su libertad de creación, puesto que no son el “pedido” de ningún cliente, ni tributan a ninguna industria. Sus propuestas pueden permitirse el derecho que instauró el diseño postmoderno en el pasado siglo, y responder esencialmente a la identidad estética del creador.

Por otra parte, tampoco esconde el homenaje a la forma artefáctica del racionalismo bauhasiano, ni la preferencia por los valores expresivos de los materiales industriales, pues Piloto cita, a través de las populares tuberías metálicas pintadas con precisión exquisita, los tubos de acero, el chapado en cromo o el acero inoxidable, que han devenido materiales fundamentales del diseño contemporáneo.



Gregorio



Julio

El valor expresivo y ético de las piezas no coloca en segundo plano sus virtudes formales, en cada silla ha pretendido dibujar el espacio, al diseñar un contrapunteo entre los ocupados por el metal y la madera y el vacío. Este es dibujado a partir de la combinación de tuberías y los fragmentos de madera, creando zonas de transparencia que construyen formas geométricas. Es pertinente insistir en la importancia del espacio vacío, pues se le concede tanta dedicación a la expresión del material como al espacio abierto.

La forma artefáctica no desvirtúa la posibilidad de pensar en muebles “flexibles”, no por los materiales ni por la forma, sino por la infinita posibilidad de soluciones de ensamblajes que brindan las tuberías y la yuxtaposición de elementos muy diferentes en cuanto a textura (madera y metal), sensación que se percibe a través del tacto y la visión.

Es perceptible la calidad de la construcción, interiorizada como una condición



Rufino

creativa a partir de sus estudios de historia del diseño y el descubrimiento de la importancia que el Art Decó, el Art Nouveau o el Movimiento Arts and Crafts, concedían a este aspecto. Piloto es un consumidor consecuente de la “cultura objetual” producida por artistas y diseñadores desde el siglo XIX hasta la fecha –y un ávido coleccionista de imágenes–; su capacidad de apreciación de la forma le permite expresar sus referentes culturales a través de los objetos que diseña: así puede crear secciones voladizas que se colocan sobre las tuberías como signo de inocencia y ligereza en *Romea y Julieta* o proponer un diseño funcional, “rígido”, artefacto, a la manera de la poética del racionalismo geométrico de la vanguardia alemana (bauhasiana) o del diseño soviético en *Blas*, para compensar con el color que actúa como decoración, suavizando o acentuando las secciones rígidas que dibujan los fragmentos de madera.

También se apropia de la compleja visibilidad del diseño postmoderno de los años ochenta del pasado siglo: el material de las tuberías alude a la solidez, pero esta sensación es alterada por el efecto de vulnerabilidad e inseguridad propiciado por la engorrosa percepción de equilibrio, producto de las combinaciones “enredadas” de las tuberías; lo cual sugiere el estado de “estática milagrosa” de muchos de los ambientes retratados.

Las superficies pintadas, pulidas y los acabados lisos de las tuberías, combinados con la precariedad de los fragmentos de madera enmascarados con una aparente terminación preciosista, citan la combinación entre artesanía y escultura, sin dejar de ser funcionales y prácticas. Estos rompecabezas de tuberías metálicas sugieren el equilibrio entre agresividad y poesía escultórica, remiten a la consciencia espacial de un objeto dinámico y enérgico que no por artefacto y geométrico es minimalista.

Más cercano a la reinterpretación del efecto barroco que prima en las preferencias nacionales incorpora la fuerza de los soportes metálicos, la organicidad de la madera, la expresión simbólica del color y la riqueza de las combinaciones geométricas junto a la vitalidad poética de una sociedad conformada por individuos dispuestos a RESOLVER a pesar de todas las negaciones. ■■■■■

Agosto, 2012



www.cubanartsproject.com

juancubanart@yahoo.es



cuatro años de Arte por Excelencias

PALABRAS DE PRESENTACIÓN DE LA EDICIÓN NO. 15 RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA

Hace poco más de veinte años, durante una mañana inolvidable para mí, le escuché a Cintio Vitier, en uno de los cubículos de la segunda planta de la Biblioteca Nacional José Martí (donde conversábamos con alguna frecuencia), una meditación que más tarde encontré formulada por escrito en un texto suyo. Dicha idea consistía en su certidumbre de que en la zona de intersección entre la creación literaria y artística, y la crítica de la misma, se haya uno de los nodos cardinales de la cultura de una nación. Añadiré ahora una extrapolación del mencionado aserto que me parece pertinente y que, al menos, me servirá para comenzar estas palabras: las revistas de arte se encuentran en el epicentro de esa zona de interacción entre el arte y su pensamiento acompañante.

Otra idea que merece se mencione en este contexto, y que leí de forma similar e indistintamente en textos de Octavio Paz, Roberto Fernández Retamar, Ángel Rama y otros intelectuales brillantes de nuestro continente, alude a que no es posible hablar de literatura en América

Latina sin mencionar de manera destacada a la crítica literaria recogida en las revistas especializadas. De igual modo, a esta operatoria parece pertinente hacerle una nueva extrapolación, a saber: no se puede hablar del estado del arte en Latinoamérica si no atendemos a lo que sobre esa producción simbólica se ha publicado sostenidamente en las revistas de la región.

Son dos reflexiones confluyentes, colindantes, y que subrayan la enorme importancia que para la cultura de un país poseen las revistas literarias y de arte en la conformación del pensamiento dialogante con la creación. Alfonso Reyes gustaba decir que la crítica era hermana de las artes, de la misma sangre intelectual. El arte y la crítica son interdependientes e inseparables, ambos se atraen y repelen como parte de un interminable proceso dialógico. La pupila del crítico tiene que difundir su propia luz, descubrir lo que verdaderamente importa de la obra de arte, redescubrirla por él, para él y para los demás; el crítico de arte debe poner su erudición y sentido polémico al servicio

del pensamiento visual. Ambas formas de la creación, pues la crítica no lo es menos que la creación de símbolos, nos dicen que entre ellas se establece uno de los diálogos más apasionantes de la cultura de cada tiempo y lugar. Es imposible, al hablar de estos temas, olvidar aquella máxima de Oscar Wilde: “la imaginación imita pero el espíritu crítico inventa”.

De manera que, apenas necesito enfatizarlo, cuando salió a la luz el primer número de *Arte por Excelencias*, en diciembre de 2008, tanto artistas como críticos, degustadores y especialistas, recibimos una agradable y estimulante noticia. Después quedaba por ver cómo se revelaría la publicación, es decir, la natural expectativa por saber si sería acuciosa o superficial, seria o tendenciosa, poder apreciar su diseño –cuestión tan determinante en una revista que depende tanto del signo como de la letra–, atender a su periodicidad de publicación, conocer las firmas de sus colaboradores; valorar, en fin, si estábamos ante algo valioso y sostenible o uno de esos tantos esfuerzos epidérmicos que se quedan en el mero

Presentación *Arte por Excelencias* no. 15, Centro Cultural Cinematográfico Fresa y Chocolate, La Habana, octubre de 2012



intento. Poco a poco, entrega por entrega, nos fuimos percatando de la calidad indiscutible de esta revista que se sumó a las poquísimas publicaciones de arte existentes cuatro años atrás.

Debo confesar, en este punto, que las presentaciones de revistas siempre me han resultado un tanto confusas por la sencilla razón de que por mucho que uno enfatice, recalque o señale en una u otra dirección acerca de los textos, al final cada lector realizará su propia y soberana lectura. De manera que soy consciente de que las palabras que ahora diré pasarán de inmediato a una papelera de reciclaje implacable y definitiva: la de cada lector. Sin embargo, entiendo que el hecho de presentarlas (una costumbre singularmente nacional pues no conozco otros lugares donde la salida de una revista constituya motivo para reuniones: simplemente van de la imprenta para estancillos y librerías) es como la festividad del gremio intelectual ante su nacimiento y esa pequeña alegría bien vale la pena. Abordaré pues, sucintamente, este último número, y después me referiré a la revista de conjunto, desde su primera salida.

En su número 15 la publicación muestra un grupo de trabajos de mucho interés. En primer lugar, un panorámico artículo de Jorge Fernández acerca de la obra del fotógrafo (o artista visual como él prefiere que le reconozcan) Andrés Serrano, quien desde los ochenta ya era considerado una suerte de emblema de la relación amor-odio que sostenían los públicos norteamericanos con la creación contemporánea. En su texto el autor repasa toda la obra de Serrano, quien nos visitó en la recién concluida Bienal de La Habana, y después regresó para terminar un libro de fotografías sobre Cuba que piensa publicar en la importante editorial Taschen. Jorge Fernández se explaya en el carácter provocativo y desafiante de una obra que desde su inicio no ha dejado de recibir la atención privilegiada de la crítica. El trabajo, lleno de cultas referencias, analiza la trayectoria de Serrano, de principio a fin, y representa un necesario repaso de un artista poco conocido en el país hasta sus recientes visitas.

Otro texto que merece una atención especial es el de Miguel Rojas Sotelo sobre la oncenava edición de la Bienal de La Habana. El especialista colombiano, que ha asistido reiteradamente a las distintas ediciones de la misma, repasa punto por punto los componentes de la Bienal, sitúa los aspectos que a su juicio deben ser considerados como logros y aquellos que deben recabar la atención de sus organizadores. Texto polémico, tiene la virtud de la sinceridad y el compromiso con un evento que se revela caro para su curiosidad intelectual. Es un análisis minucioso que debe ser leído para cotejar sus juicios con los de cada cual. Todos y cada uno de nosotros tenemos nuestra percepción de ese gran evento de las artes cubanas, de la región y de otras partes del mundo. Salta a la vista un señalamiento injusto por Rojas Sotelo, y es cuando dice que los medios internacionales no se ocuparon del evento a excepción del *New York Times*. He leído desde la conclusión de la Bienal más de veinte reportes de medios de prensa, fundamentalmente internacionales, lo que dice de la amplia atención mediática recibida por el evento. Como ha sido siempre, además.

Un documentado artículo de Juan Carlos Betancourt detalla la última edición, la número 13, de la Documenta de Kassel, como se sabe el más importante evento de las artes visuales a nivel global. El articulista pasa revista a los pormenores de esa edición, la que califica en términos serenos, nada espectacular, pero centrada en el arte más actual y en los problemas humanos del presente; de modo que la revista cumple, una vez más, con su función informadora de lo más relevante del presente en el universo del arte contemporáneo.

Por último, en la sección de reseñas, el joven profesor universitario y crítico Hamlet Fernández realiza una amplia revisión sobre el primer libro del también joven colega Píter Ortega. Hamlet repasa con inteligencia y sentido común la *ópera prima* de Ortega, discrepa de algunos tópicos, resalta la fortuna de otros y concluye que el autor de *Contra la toxina* (título del volumen), entre otros valores, toma el pulso en tiempo real del arte

emergente que se levanta con fuerza en el panorama cultural cubano. Como prologué dicho libro, no puedo menos que coincidir con casi todo lo que Fernández apunta en su conciso texto; un primer volumen que enseña las facetas más polémicas y agudas de un crítico y curador que deberá seguir aportando al gremio con la irreverencia y carácter provocador que le caracterizan.

Leí el número 15 de *Arte por Excelencias* y los que le antecedieron –con vistas a prepararme para esta presentación– debo decir que al repasar una parte ciertamente amplia del voluminoso cuerpo textual que desde hace cuatro años se ha ido acumulando sobre el arte cubano y latinoamericano, y también de otras latitudes, volví a tener la certidumbre de que se han escrito líneas de mucha agudeza e inteligencia, nutridas de una multirreferencialidad culta, que han permitido análisis amplios y ecuménicos sobre la creación simbólica y sobre el pensamiento acompañante, también sobre el estado de eventos y otros pormenores del universo de las artes visuales. Debo decirles que ver de conjunto todos los números –una operación que se hace muy pocas veces, quizá con la excepción de un estudio longitudinal o sólo para hacer este tipo de balance– me dio la oportunidad de calibrar mejor la publicación en sentido general.

En la revista aparecen análisis críticos de la obra de artistas contemporáneos relevantes de varios países latinoamericanos. El Caribe ha sido revisitado con frecuencia a través de sus Salones, Festivales y publicaciones desde diversas ópticas; igualmente análisis de las Bienales de La Habana, Mercosur, Cuenca, San Pablo, Curitiba, Santo Domingo, así como crónicas de eventos fuera de la región como Documenta de Kassel, Bienal de Whitney, SWAB en Barcelona; reseñas de Ferias de Arte importantes como ARCO, PINTA en Nueva York, Art Basel, Frieze; y comentarios de eventos regionales como la Trienal Poligráfica de San Juan, la Bienal de Video y Artes Mediales de Chile, entre otros. También aparecen en la revista la arquitectura en El Caribe, Centroamérica, Cuba y Brasil; el fenómeno tan importante

y actual del arte en la red y las nuevas tecnologías; experiencias de la escultura pública en Latinoamérica; análisis del coleccionismo privado y estatal; textos teóricos sobre el rol del curador, la autocensura, las modas en el arte, los catálogos, la autonomía; secciones fijas dedicadas al diseño gráfico en Latinoamérica, al humor gráfico, y al rescate de figuras y hechos olvidados en el tiempo; comentarios críticos y reseñas de libros –un género que merece toda la atención por la información y luz que brindan al lector acerca del universo de las publicaciones de arte–; publicidad de artistas, de galerías y colecciones. En fin, un mosaico plural de temas relacionados con la denominada Institución Arte en el mundo, con énfasis en nuestro continente.

La revista se ha publicado en ediciones independientes, español e inglés, y también bilingüe, lo que trae la consabida ventaja para su circulación. Ahora se prueba con separatas en portugués, tratando de llegar a otros sectores de público.

Recuerdo mis lecturas de los textos de Orlando Hernández sobre José Bedia y Carlos Quintana, interesantes, llenos de ideas sobre las poéticas de estos creadores; el de Héctor Antón sobre Santiago Sierra; el de José Manuel Noceda sobre el arte de El Caribe; la entrevista de Nelson Herrera Ysla sobre el coleccionismo institucional; la reseña de Elvia Rosa Castro sobre la antología crítica de Luis Camnitzer, por solo citar algunos que en su momento me impresionaron gratamente.

De igual forma, y de manera general, la revista recogió los que pueden considerarse los últimos trabajos de Rufo Cabañero –antes de que las injusticias de la vida nos lo arrebatara–, caracterizados por su densidad teórica y su elegancia en el lenguaje, frutos de la madurez de un crítico que estaba entregando, en libros y ensayos, lo más profundo de su talento y erudición. Con él recuerdo siempre aquella frase de André Malraux acerca de que el verdadero crítico debía descubrir el “lenguaje específico de las artes”, tarea a la que se había entregado Rufo en cuerpo y alma cuando lo sorprendió la enfermedad y la muerte.

La sección El Archivero, a cargo de José Veigas, mantuvo un interés permanente debido a los interesantes datos e informaciones que suministraba.

Aparecen en la revista, al lado de los críticos establecidos, las nuevas voces, de manera que uno encuentra a lo largo de la publicación a Adelaida De Juan, Félix Suazo, Iván de la Nuez, Nahela Hechavarría, Ibis Hernández, Yolanda Wood, Margarita Sánchez, Manuel López Oliva, Marilyn Sampera, Abelardo Mena, Erena Hernández, Pedro de Oraá, Caridad Blanco, Hortensia Montero, entre otros (por favor, disculpen cualquier omisión). También a escritores de otras zonas del conocimiento, más bien del mundo literario como Miguel Barnet, Norberto Codina, Alex Fleites y Jorge Fonet, quienes entregaron interesantes textos. Y firmas extranjeras de prestigio como Guillermo Vanegas, Benjamín Brown, Adriana Almada, Carolina Lara, Alanna Lockward, Belmont Freeman, Gabriel Peluffo, Carla Stellweg, Vanesa Droz, Carlos Garrido, Roberto Segre, entre otros críticos y especialistas.

Hecho este repaso general se impone una pregunta, “la pregunta”: ¿cómo evaluar *Arte por Excelencias* después de cuatro años de salida a la luz? Podríamos apelar a los elementos citados al inicio, y destacar la calidad de los textos, el nivel de autoridad de las firmas, la variedad e importancia de los temas, el bello y funcional diseño de Jorge R10, y el bagaje crítico aportado, pero me decidí por citar las palabras del primer editorial de José Carlos de Santiago, el guía principal y Director de la publicación, las cuales servirán para responder la interrogante hecha. Exponía de Santiago en aquella obertura lo que se pretendía con *Arte por Excelencias*: “...una revista concebida para dejar testimonio de los procesos creativos dentro de las artes plásticas y sus protagonistas de las Américas y El Caribe...”, dirigida “a la consolidación del pensamiento analítico, reflexivo, un medio encaminado a la legitimación de valores conceptuales y estéticos, al fomento de la diversidad interpretativa y la conciencia del debate, la actualización bibliográfica y la recuperación de la memoria histórica”. Pues bien, todo eso y

mucho más se ha conseguido en estos primeros cuatro años de la publicación. El equipo editorial encabezado inicialmente por el crítico David Mateo supo materializar los propósitos enunciados en aquel primer número, y ahora deja a este grupo, bajo la dirección del crítico y curador Nelson Herrera Ysla, la tarea de continuarlo. De manera que hablamos hoy de una etapa cumplida cabalmente y de otra que se abre al futuro inmediato con este número que presentamos en la tarde de hoy. Al menos eso percibo y espero como lector y colaborador.

No los fatigo más. Recuerdo las palabras de un gran poeta y crítico de arte mexicano que estudié a fondo en un momento de mi carrera y que me parecen clarividentes en esta ocasión. Dijo hace muchos años Octavio Paz que la crítica de arte cumple un precepto difícil y engorroso, aunque imprescindible para la cultura: en materia de inteligencia lo único inviolable es la libertad de pensar. Y lo argumentó con estas palabras cardinales:

“El espíritu crítico es la gran conquista de la edad moderna [...] nada hay sagrado o intocable para el pensamiento excepto la libertad de pensar. Un pensamiento que renuncia a la crítica, especialmente a la crítica de sí mismo, no es pensamiento”.

Y *Arte por Excelencias* ha brindado ese gran servicio, razonar y meditar con sus lectores sobre el arte caribeño y latinoamericano. ¡Qué otra cosa pedirle sino que siga por ese buen camino! Enhorabuena a sus editores, colaboradores y a los artistas, base de todo. ■■■■■



NELSON HERRERA YSLA

EN MEDIO DE LOS INTENSOS DÍAS DE la Oncena Bienal de La Habana, celebrada en mayo y junio de este año, y que ocuparon la atención de diversos sectores del público y de la crítica, fue presentado en la capital del país el libro *Memorias: Bienales de La Habana 1984-1999*, escrito por Lillian Llanes quien se desempeñó durante ese período como directora del evento y del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.

Bajo los auspicios del Sello Editorial Artístico del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, el volumen, con 347 páginas y un cúmulo grande de ilustraciones fotográficas, recoge la experiencia individual y colectiva de quienes llevaron a cabo el “más trascendente de los acontecimientos culturales cubanos surgidos durante el pasado siglo”, al decir de Isabel Pérez, directora de dicha Editorial, en el prólogo, para reafirmar más adelante que se trata de un evento “cuyas contribuciones en el ámbito de la visualidad contemporánea superan el estrecho marco de la Isla (...) para erigirse como uno de los paradigmas modélicos de lo que serían las bienales internacionales de arte en todo el mundo (...)”.

Desde la primera Bienal realizada en 1984 hasta la sexta en 1999, el evento transitó por distintos grados de experiencia que fueron construyendo un imaginario cultural y social en torno a las

artes visuales, sin distinción de expresiones, técnicas, formatos y relaciones con el escenario de la ciudad de La Habana, convertido de hecho no solo en el gran telón desde donde los artistas proyectaban sus obras, sino, gradualmente, en parte indiscutible de los discursos curatoriales que iban de continuo reafirmando caminos y perspectivas de las prácticas artísticas en nuestras regiones y en otras latitudes.

La Bienal de La Habana, desde su modesta ubicación en un espacio geográfico-cultural no centrado en las corrientes principales del arte contemporáneo, fue el primero de muchos otros eventos similares en el mundo cuyas vertebraciones estéticas se articularon orgánicamente en discursos y territorios creativos que dieron origen, en la década de los ochenta, a una suerte de fiebre multicultural por primera vez en la historia de los países llamados desarrollados. Desde esta pequeña isla de El Caribe se urdió la trama futura de los eventos internacionales de arte, cuyos propósitos lidiarían por mostrar la riqueza visual del Tercer Mundo, excluida durante siglos de los afamados rincones elitistas de Europa y los Estados Unidos de América. Más de tres

Parte del equipo de trabajo de la Bienal de La Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 1992



cuartas partes de la humanidad se vieron de pronto representadas en un nuevo escenario –cubano, caribeño, latinoamericano– que luchaba tenazmente por visibilizarlas a pesar de los escasos recursos financieros y de logística del arte.

Tanto fue el impacto de la primera edición en el panorama global que, desde su misma realización, la Bienal de La Habana llamó la atención de artistas, periodistas, coleccionistas, instituciones e intelectuales de casi todo el mundo que llegaban a Cuba para mostrar obras, reflexionar, discutir, realizar talleres de creación con el público y festejar, de un modo u otro, la potencialidad de las expresiones artísticas de tantos creadores, muchos de ellos descubiertos de manera unánime a partir de la segunda edición en 1986, cuando fueron convocados África, Asia y Medio Oriente, además de América Latina y El Caribe. A algunos les costó trabajo reconocer lo alcanzado por el evento, pero no cabe dudas que surtió efecto aquella estructura ensayada por primera vez para articular imaginarios simbólicos a partir de investigaciones librecas y de campo en tantos países y regiones ignoradas o subvaloradas.

El mismo año de la tercera edición, 1989, Francia se propuso organizar una cita de similar tendencia, tentada por la magnitud y las expectativas creadas por la Bienal de La Habana: me refiero a la conocida exposición *Les magicines de la Terre*, curada por Jean Hubert Martin, cuya resonancia indiscutible generó, años más tarde, reconocimiento internacional en foros y simposios junto a la Bienal de La Habana, pues fueron considerados como los eventos más significativos de la década. Sin dudas, esa tercera edición condensó el nuevo modelo de *megaexposiciones*, pues se partió de un principio curatorial lo suficientemente cerrado y abierto a la vez, en cuyas nódulos esenciales convergían las artes aplicadas y artesanales, las expresiones más disímiles de la cultura popular, la arquitectura, en igualdad de condiciones que la pintura, el grabado, la escultura, la fotografía, los objetos, las instalaciones y las nuevas tecnologías.

Para la autora, la cuarta edición consolidó la Bienal en varios niveles, sobre todo en



Curadores de la Bienal y varios artistas cubanos, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 1992

una mayor organización de exposiciones temáticas, una incipiente expansión de espacios hacia el este de la ciudad (específicamente en las antiguas fortalezas del Morro y La Cabaña, pues hasta ese momento el Museo Nacional de Bellas Artes había actuado como el centro de exhibición por excelencia, más el apoyo espacial de otras instituciones cubanas) y una presencia aguerrida de artistas cubanos no invitados a su cuerpo central. Y en el plano interno, la organización se llevó a cabo de acuerdo con una definida responsabilidad de cada uno de los integrantes del equipo que ya desde la edición anterior había asomado pero no cristalizado aun. La experiencia de los viajes de estudio e investigación había rendido sus frutos, particularmente en zonas bien alejadas en lo geográfico, y ya se contaba, pues, con un rico caudal de información como pocos centros de arte en el mundo, el cual sería la plataforma indiscutible del trabajo profesional futuro de los curadores y los encargados de la producción, el montaje y la promoción.

La quinta edición llevó a primeros planos la importancia del equipo curatorial para la toma de decisiones pequeñas y grandes, desde la selección de los artistas y expertos que formarían la estructura básica de la Bienal hasta el diseño de impresos y el esquema de divulgación. Según Lillian Llanes “los conocimientos acumulados permitieron que finalmente

quedara establecido ese método de trabajo colectivo que desde entonces prevalecería, fundamentado, sobre todo, en la búsqueda de la excelencia...”, otorgándole especial énfasis a lo relacionado con el trabajo en la esfera económica del evento y en el de las relaciones internacionales, pilares importantes de lo alcanzado en 1994.

Cinco núcleos principales conformaron las exposiciones de esa Bienal y un notable grupo de exposiciones individuales reafirmaron la maestría de varios creadores de las regiones convocadas. Se diversificaron, asimismo, los espacios de exhibición en el Centro Histórico de la ciudad y la zona moderna, a pesar de las difíciles condiciones en que se llevó a cabo. Como señala la autora: “si bien siempre hubo un gran escepticismo sobre las posibilidades de supervivencia de la Bienal de La Habana, después de la Quinta ya nadie creía que pudiera continuar celebrándose...”, en el pórtico del capítulo dedicado a la última edición que dirigió, la sexta, en 1997.

Serían demasiados los detalles a nombrar aquí respecto a las vicisitudes vividas desde mediados de los noventa para la celebración de las ediciones de la Bienal, y que la autora desmenuza en las respectivas introducciones que hace a los capítulos, pero lo cierto es que no pocos pensaban que el evento (a diferencia de



Conferencia Internacional sobre la Plástica del Caribe, Palacio de Convenciones, La Habana, 1986

otros que cuentan con presupuestos millonarios en casi todo el orbe, lo mismo en Asia que en Europa o América Latina) pudiera continuar sosteniendo sus presupuestos teóricos y conceptuales, su propia estructura en forma de tríada (exposiciones, talleres y foros de debates) y su proyección local e internacional sobre la base de algunos miles de dólares, otros gastos en moneda nacional y una cada vez más escasa infraestructura de apoyo material brindada por instituciones locales y el propio Ministerio de Cultura. El país entraba de lleno en uno de los períodos más duros de su historia desde el punto de vista económico: el notable apoyo brindado desde su inicio ya no era el mismo, no podía ser aunque hubiese voluntad e interés en revertir dicha situación.

La Sexta Bienal, convocada sobre la base de reflexionar acerca del papel de la memoria en el individuo y en la sociedad, continuó transitando en lo esencial por todo aquello logrado en las ediciones anteriores, con un mayor apoyo por parte del gobierno local de la ciudad y de la Oficina del Historiador de la Ciudad en el ofrecimiento de espacios. Puso a prueba, una vez más, la entereza, tenacidad, coraje, flexibilidad e inteligencia de su directora y del equipo de curadores para sortear complejíssimas situaciones de trabajo y un sutil escamoteo del alcance y significación del evento por parte de los medios internacionales de comunicación

y de solapadas actitudes de curadores y críticos en Occidente, a quienes la Bienal de La Habana creaba demasiadas inquietudes, preguntas, temores, dudas, acerca de sus respectivos desenvolvimientos profesionales. Se trataba de un fenómeno inédito en el panorama global de los circuitos del arte surgido y desarrollado desde una pequeña isla del Caribe que no gozaba ya del respaldo intelectual experimentado durante los años sesenta.

Sin dudas, el libro *Memorias...* deriva en un resumen acucioso de las venturas y desventuras de quien dirigió un evento de tal naturaleza en condiciones complejas en el plano nacional, entretejido por un inventario increíble de anécdotas que dan fe de los avatares casi incontables por los que atravesó el equipo de trabajo, curadores especialmente, para llevar adelante uno de los proyectos más significativos de la cultura cubana en la segunda mitad del siglo xx.

El libro, “destinado en primer lugar a los jóvenes”, según deseos de su autora, contiene información relacionada con lo material, financiero, promocional, y con la organización y estructura interna de la Bienal. Menciona a diversos funcionarios, instituciones, personalidades, lugares, viajes, cartas, visitas, documentos, actas, números y cifras, que conforman ese recorrido por 15 años de intensa actividad en lo individual y lo colectivo aunque, se-

gún la autora en sus consideraciones finales: “(...) quedaron, sin dudas, muchas cosas por decir pero creo que la información brindada es suficiente para valorar la trascendencia que las distintas ediciones de la Bienal pudieron haber tenido (...)”

A pesar de la gran cantidad de páginas, en el libro no se aprecian eficaces imágenes de obras y proyectos significativos, aun cuando son muchas, sobre todo a partir de la cuarta y quinta ediciones. El hecho de no contar quizás con fotos en alta resolución (algo tan común ahora pero no en aquellos duros años de mediados de los ochenta y de toda la década del noventa) impidió destacar propuestas extraordinarias de numerosos artistas, de talleres y de los foros de debates, que hubiesen complementado de manera relevante la edición.

En los Anexos, de más de sesenta páginas al final, el lector puede hallar tablas de artistas participantes, manifestaciones y países convocados, conferencias, selección de artículos publicados por la prensa nacional y extranjera y otros datos.

Esperemos que este esfuerzo autoral y editorial se vea, en el futuro, complementado con la publicación de otras memorias que recojan las sucesivas ediciones de la Bienal a partir del año 2000, cuando se celebró la Séptima. La experiencia continúa con diferentes matices curatoriales y estructurales debido a una mayor complejidad de la escena local e internacional, y a transformaciones profundas en cada contexto cultural sobre los que actúa, lo cual hace del evento un desafío siempre cambiante y difícil en cada nueva edición. Contemos con que se animen a narrarlo sus nuevos y veteranos protagonistas. ■■■■■

monográficos multimedia para el arte cubano



Por primera vez expertos, investigadores e interesados en el arte en cualquier lugar del mundo, podrán contar con una serie de treinta monográficos sobre artistas cubanos de diversas generaciones disponibles en formato multimedia. La Colección Espiral fue producida por Artecubano Ediciones, del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, bajo la dirección de Isabel Pérez Pérez y con una atractiva pauta de diseño concebida por Fabián Muñoz.

Como una alternativa de difusión a las publicaciones impresas, tomando en cuenta los altos costos de producción, este soporte digital ofrece una panorámica amplia de creadores de las más variadas disciplinas y expresiones artísticas del arte contemporáneo cubano cuya nómina incluye, especialmente, a los Premios Nacionales de Artes Plásticas concedidos desde mediados de los años

noventa hasta aquellos artistas cuya amplia y fructífera trayectoria es reconocida en nuestros días.

Los creadores seleccionados para esta primera edición de la Colección, cuyo proyecto contempla un aproximado de veinte títulos cada año, son Belkis Ayón, Adigio Benítez, Agustín Cárdenas, Raúl Corrales, Alberto Díaz (KORDA), Nelson Domínguez, Roberto Fabelo, Ernesto Fernández Nogueras, Ever Fonseca, José Manuel Fors, Osneldo García, Julio Girona, Luis Gómez, José Gómez Fresquet (FRÉMEZ), Ruperto Jay Matamoros, Alexis Leiva Machado (KCHO), Rita Longa, Raúl Martínez, Manuel Mendive, Eduardo Muñoz Bachs, René de la Nuez, Pedro Pablo Oliva, Eduardo Ponjuán, Eduardo Roca Salazar (CHOCO), René Francisco Rodríguez, Alfredo Roostgard, Lázaro Saavedra, Alfredo Sosabravo, Antonio Vidal y José Villa Soberón.

El criterio de selección se basó, entre otras razones, en el hecho de que sobre estos artistas no existe aun una amplia información razonada y catalogada, no solo en Cuba, sino principalmente en el exterior. Los libros digitales contienen, además del consabido recorrido por la obra, imágenes personales de sus vidas, con el fin de construir biografías más completas que las habituales.

Cada uno posee una estructura diferente, a veces enfatizando en lo cronológico, o en series de obras no tan conocidas... Pueden hallarse lo mismo poemas que entrevistas, reseñas críticas aparecidas en los medios de información, textos expresamente encargados para esta primera edición, crónicas y otros muchos datos de interés.

Para mayor información dirigirse a: artecubano@cnap.cult.cu



Un jurado constituido por Caridad Blanco, Silvia Llanes y Darys Vázquez decidió de manera unánime otorgar el Premio de Curaduría (compartido) de este año en la categoría Exposición Personal a René Francisco Rodríguez y Corina Matamoros por *Viejo Verde*. Esta muestra, realizada en una de las salas transitorias del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba y correspondiente con el Premio Nacional de Artes Plásticas 2011 otorgado al artista, constituyó un ejercicio en el que confluyeron creación, pedagogía y curaduría, lo cual otorgó a la muestra relieve de obra en sí misma.

En la categoría Exposición Colectiva se otorgaron Premios a Rubén del Valle Lantarón e Isabel Pérez Pérez por *Las Vanguardias Soviéticas en la Colección del IVAM*, que mostró por primera vez los hallazgos del lenguaje de la vanguardia ruso-soviética y su protagonismo en la renovación del arte del siglo xx; y a Yoan e Iván Capote por *Fonemas* y *Morfemas I y II*, una exhibición acerca del tema de la comunicación.

Además, se otorgó una Mención Especial a Aliosky García por *Grabado en la Memoria*, debido a la calidad de la investigación que acompaña una muestra que reitera la significación de esta manifestación en la renovación del arte cubano contemporáneo.

OTORGADO EN CUBA PREMIO DE CRÍTICA “GUY PÉREZ CISNEROS” 2012

Un jurado compuesto por María de los Ángeles Pereira, Jorge Fernández y Anaëli Ibarra, otorgó los Premios de Crítica 2012.

En la categoría Ensayo el Premio recayó en Caridad Blanco de la Cruz por su texto *Iván y Yoan Capote. Materia / espíritu: divergencias en la poesía visual*, por la profundidad con que se interpretan e interrelacionan las poéticas de dos destacados artistas cubanos en un marco temporal de máxima actualidad, así como por la certera argumentación de los presupuestos analíticos enunciados por la autora.

En la categoría Reseña, el Premio fue otorgado a Israel Castellanos por *Lezama, Dentro y fuera de la “Prisión del Rostro”*, debido al atinado manejo entre arte y literatura, la riqueza de la prosa y la perspectiva actualizada con que se aborda la iconografía plástica de Lezama Lima.

Por último se entregó una Mención a Héctor Antón Castillo por *Un león de piedra no le teme al abismo*, que consigue articular los aspectos sociales, la labor pedagógica y los valores estéticos de la producción artística de Lázaro Saavedra, figura destacadas en la escena plástica cubana de las últimas décadas.

El Premio Guy Pérez Cisneros, auspiciado por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas, se otorga en Cuba desde finales de la década de los noventa en los campos de la crítica y el ensayo. En ocasiones le ha sido concedido a diversas personalidades que han consagrado su vida y obra a esta profesión.



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

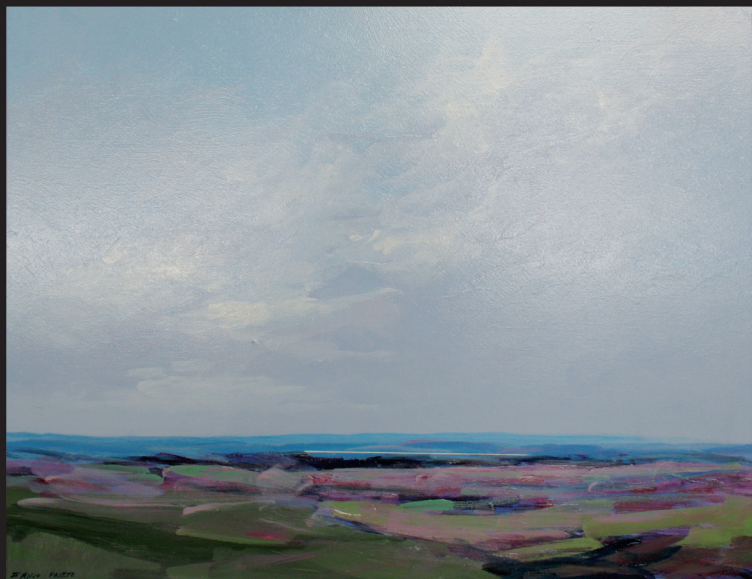
+ 537 766 0826



Liang
ESTUDIO - GALERÍA
LOS OFICIOS

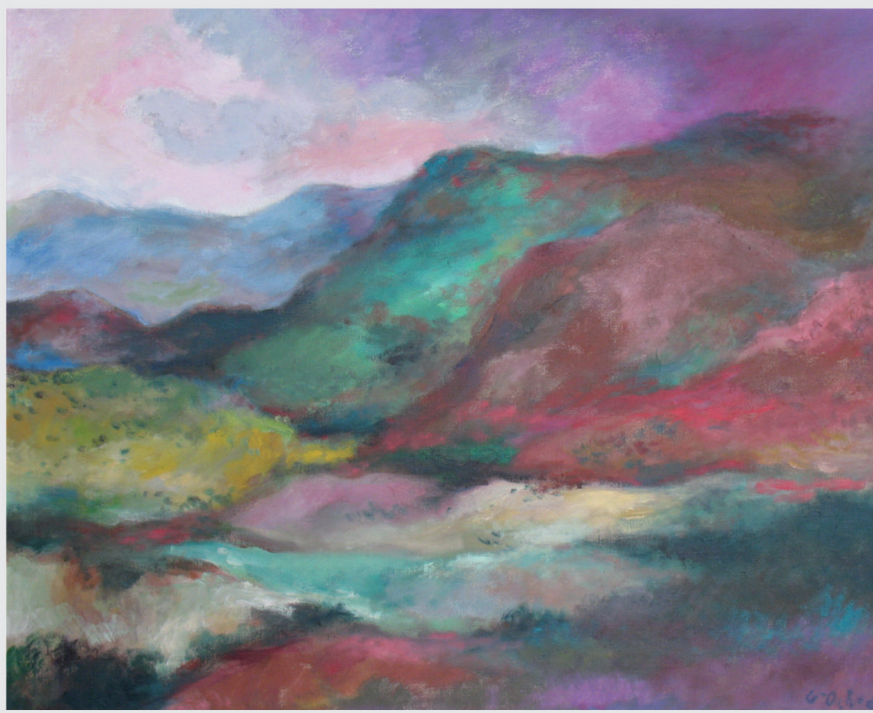
EMILIO PRIETO

(1940 - 2002)



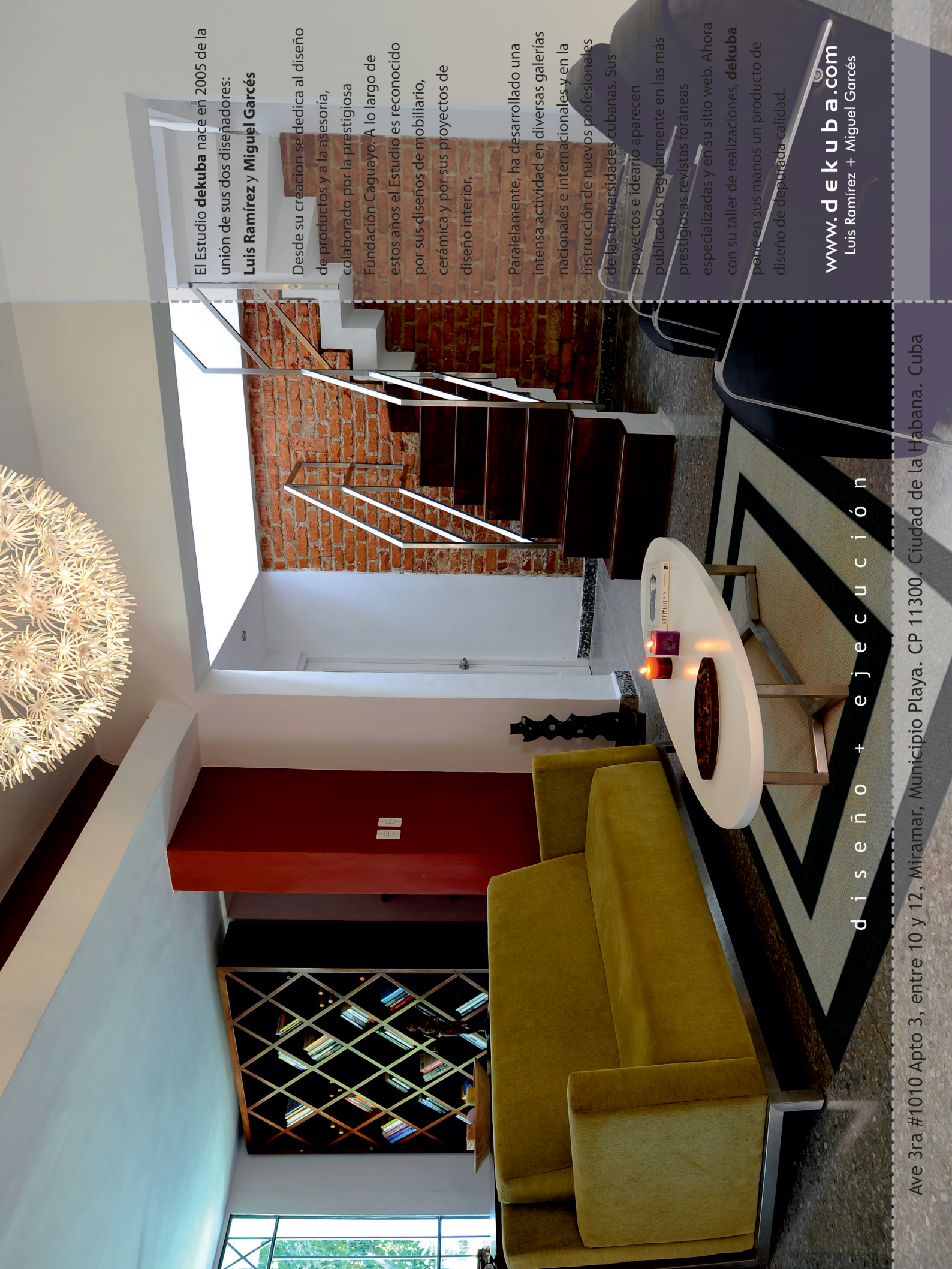
exposición y venta

precios especiales para coleccionistas



LUIS GARCÍA OCHOA

(1920)



El Estudio **dekuba** nace en 2005 de la unión de sus dos diseñadores:

Luis Ramírez y Miguel Garcés

Desde su creación se dedica al diseño de productos y a la asesoría, colaborado por la prestigiosa Fundación Caguayo. A lo largo de estos años el Estudio es reconocido por sus diseños de mobiliario, cerámica y por sus proyectos de diseño interior.

Paralelamente, ha desarrollado una intensa actividad en diversas galerías nacionales e internacionales y en la instrucción de nuevos profesionales de las universidades cubanas. Sus proyectos e ideario aparecen

publicados regularmente en las más prestigiosas revistas foráneas especializadas y en su sitio web. Ahora con su taller de realizaciones, **dekuba** pone en sus manos un producto de diseño de depurada calidad.

www.dekuba.com
Luis Ramírez + Miguel Garcés

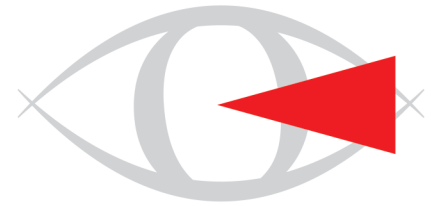
d i s e ñ o + e j e c u c i ó n

Ave 3ra #1010 Apto 3, entre 10 y 12, Miramar, Municipio Playa. CP 11300. Ciudad de la Habana. Cuba

CENTENARIO

DEL MUSEO NACIONAL DE CUBA 2013

Centenary of the National Museum of Cuba 2013



CONVOCATORIA

Evento Internacional / International Event

Del 21 al 28 de abril de 2013 / From 21 to 28 April 2013

Los trabajos a inscribir por los PONENTES contendrán el nombre completo de los autores y sus datos de localización, además de un resumen de una cuartilla de extensión. Serán recibidos hasta el 30 de enero de 2013. Los interesados podrán participar también como DELEGADOS.

The works to register for SPEAKERS must contain the full name of the authors and their location data, and a summary of one page in length. Works will be received until January 30, 2012. Interested parties may also participate as DELEGATES.

Para mayor información contacte con / For more information contact
rrpp@bellasartes.co.cu

Centenario
Museo Nacional de Bellas Artes
2013

**MU
SE**

NACIONAL
DE BELLAS
ARTES

ESTUDIO TALLER

MARTHA JIMÉNEZ

Hermanos Agüeros #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

Anhelo de mi madre III



SEX IN THE CITY

ROBERTO FABELO
ROCÍO GARCÍA
DUIVIER DEL DAGO FERNÁNDEZ
HUMBERTO DÍAZ
RENÉ PEÑA
JORGE LÓPEZ PARDO
DUNIESKY MARTÍN
ADONIS FLORES
LIDZIE ALVIZA
EDUARDO HERNÁNDEZ
ALEJANDRO GONZÁLEZ
JORGE OTERO
TAI MA CAMPOS
JAVIER CASTRO
ENRIQUE ROTTENBERG
OSAILYS ÁVILA
LÁZARO LUIS GARCÍA
ALEJANDRO GÓMEZ
LANCELOT ALONSO
STAINLESS
JOSÉ LUIS DÍAZ MONTERO
CARLOS ERNESTO GARCÍA
YENISLEY YANES
WILLIAM ACOSTA
ÁLVARO JOSÉ BRUNET
ELVIS CÉLLEZ
GUSTAVO CÉSAR ECHEVARRÍA (CUTTY)
PÍTER ORTEGA

18 de enero / febrero de 2013

CURADURÍA: Píter Ortega Núñez

GALERÍA
LA ACACIA
TV VCVTV

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>

généSIS
GALERÍAS DE ARTE

Muralla 107 esq. a San Ignacio,
Habana Vieja, Ciudad de La Habana, Cuba
Telfs.: (537) 862 2633, 862 3577 / Fax:(537) 861 8745
e-mail:galeriasgenesis@cubarte.cult.cu

TRIPLE DESTILADO

DOBLEMENTE SUAVE
UN GRAN SABOR



JAMESON
IRISH WHISKEY

Beba con moderación

Negret

a Chant of Resistance

Samuel Vásquez

Negret already chanted his chant.
His voice is powerful and his song poetry.
There has not been a chant like this that
purifies depth and joy in one same voice.
In the fountain of his chant death will not
water.

It is this same sorcerer who has celebrated
the sun for us, and has donated us his light
that illuminates this daybreak that does not
dawn, our already long eclipse.

“What rainbow is this black rainbow that
rises?”¹

He already created his metallic suits and the
wind let itself to be dressed, content.

He already dreamed for us, and left us
precious metals that were not in the world
before.

He already regaled us with his master class
on independence, elegance and generosity.

A few years ago he concluded his work, his
work that “would need a hundred years more
to say what needs to be said”.

“Some said I was a madman. Others said I
was a genius. And I was a sculptor”.²

The silence of his hands dazes me.

From last century's fifties, a plastic movement was activated which notably sped up the contemporary art process among us. Alejandro Obregón initiated modern painting in Colombia, taking in as essential theme the geography, flora and fauna of this country, while Edgar Negret, then a resident in New York, with his *Magic Machines* (that should have been translated as “*Máquinas Mágicas*”) and his *Kachinas*, singing the aesthetics and magic of machines, founded contemporary sculpture in Colombia and in Latin America, an aspect that has not yet been studied, assessed and diffused in its right measure. As he did not participate in exhibitions and National Salons made in Bogota during his stay in New York, the commentators of the time did not review the evolution of his work

during those foundational years, and did not adequately place it within the process of Colombian art. Recent historians that homologate Art History by dusting off newspapers, when they do not find it reviewed there, neither do they give it the place it deserves due to its previousness, its poetics, its belongingness, its significance and its influence.

The New York period was vital to the evolution of his art, since he adopted aluminum as the fundamental medium for his artworks, getting away from the traditional materials used in sculpture until then like wood, stone, bronze, iron; with techniques like carving, modeling, casting, smelting, forging and soldering. He created his work by cutting, bending, curving and fastening with nuts and bolts, in a beautiful and wonderful creative game; images of high formal and constructive complexity where imagination was paramount, marked in the shapes by the accuracy of an engineer and the attention to detail of a goldsmith though. Such an important stage for Latin American art, when together with his closest friends –Barnett Newman, Louise Nevelson, Ellsworth Kelly and Jack Youngerman–, he created outside the parameters imposed by the overpowering Abstract Expressionism movement of Pollock's and Kooning's, which captured all the attention and deployment of the press, of dealers, critics, cultural officials and galleries. In spite of it, Negret never felt tempted to adopt in his work the isms that were in fashion, and he rather placed himself on the side of an artistic resistance walled up between Abstract Expressionism and Pop Art at one moment, and between Abstract Expressionism and Minimalism a little later. An artistic resistance he kept on practicing during all his sculptural exercise, and which constitutes an indisputable sign of the best Colombian art and the best Latin American art. Nevertheless, despite

that “marginalization”, in the several exhibitions he made in New York, he always got favorable critiques to his work, which have not either been taken into account by our old and new historians.

The great failure of the Colombian critics and curatorship is evidenced by their inability to place, in the context of Latin American art, fundamental and significant artists from the country like Andrés de Santamaría (30 years before Reverón), Edgar Negret (whose arrival in New York is contemporary with the arrival of Jesús de Soto in Paris), or José Antonio Suárez³. Colombian critics and curators that have never felt the need of a deep and smiling reflection that leads them to doubt about some aesthetic norms and a mimetic language that have been imposed on them. They have never faced up to the urgency of implementing a language that names other realities –concealed or denied–, because that nominative language would compulsorily be poetic, and they despise poetry, which they consider an unnecessary adornment.⁴ It is the arrogance of the new fundamentalists of the “avant-garde academy”, that in order to impose their aesthetic totalitarianism, they first decree the death of the avant-gardes (hiding their own aesthetic lair), in the same way in which neoliberals proclaim the death of ideologies, to globally impose their retrograde thinking of wild capitalism.

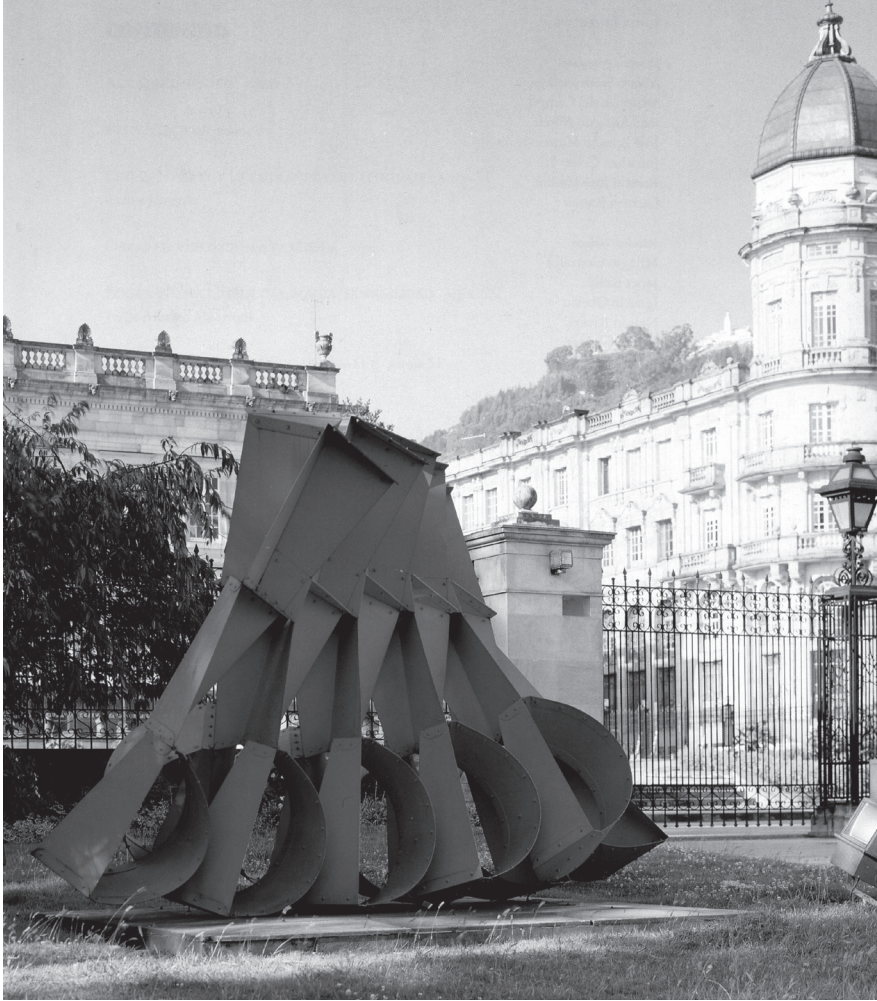
The language of post critics and post curators (who arrived late at art), being busy proving that the wit of variables is more important than the abyssal adventure of creation, is offensive. Their effort in putting the *divertimento* in

³ Doris Salcedo does have her place, but she does not owe anything to anyone: she is internationally renowned for her own projection ability.

⁴ A famous Colombian theater director advised not to read poetry because of its depth and complexity: “half a poem is enough”, he shamelessly affirmed.

¹ Atahualpa

² Negret



Vigilante, 1979
Painted aluminum / 124 x 162 x 118 inches

use over art as an epiphany that makes us see the ethical encounter between authenticity and beauty is an insult to our intelligence and sensitivity. They have not heard that now that ethics has been expelled from the Law and the Economy, it has found a more certain home in poetry and the arts. Critics and curators who are busy proving that putting the Coca-Cola “C” in the word Colombia is a fundamental event in art, more necessary and meaningful than the work of artists like Edgar Negret, Carlos Rojas, Beatriz González, Oscar Muñoz, Doris Salcedo or José Antonio Suárez.

But the artists have already spoken. In what a lot of enlightening conversations with Carlos Rojas he told me over and over how important Negret is in Latin America, and how his work and his attitude were always an example and inspiration for him. Ramírez-Villamizar stated in an interview to *El Tiempo* newspaper (October 13th, 2002): “When I met Negret, he was enriched by two years of experience with Oteiza, and

he passed all that knowledge on to me, enriched and elaborated once again by him in return. That encounter was very important to me and I always considered it one the most wonderful things that ever happened to me in my life. He is the most original and the most important artist that has ever existed in the whole history of Colombian art.” Jesús Soto and Sérgio de Camargo always acknowledged Negret as the great plastic artist of Latin America. The Basque sculptor Jorge de Oteiza, one of the most imaginative art theoreticians, has said that “Negret is the most important sculptor in Latin America and one of the greatest ones in contemporary sculpture.” And critics out there have also spoken: Juan Acha asserts that “without doubt, Negret has conceived one of the most important works in Latin American art and of the most up-to-date and beautiful ones in the world of sculpture”; Damián Bayón, “Edgar Negret is one of the main sculptors of this time. That he is one of ours, can do nothing but fill us with legitimate pride”; and Marta Traba, “he

is, not only the best sculptor in Colombia, but the best in Latin America and one of the great figures in sculpture worldwide”. And the thing is, when reviewing his work and finding that among his *sailors, bridges, buildings, metamorphoses, watchmen, stairs, cascades, the Andes, quipus, masks, moons* and others –there are more than thirty masterpieces–, it indicates to us, no doubt, we are before the work of a genius artist. We are afraid of the word genius: the genius creates, ingenuity invents. Negret does not relate, does not comment, does not describe, does not scream, does not exclaim. His work is not derivative, not even thematically formal. Negret names, he is a creator, his sculpture is inaugural: “poetry is a soul inaugurating a form”⁵. He suppresses antecedents and comparisons and, at the same time, he is a bridge with the Western culture: “Every art, when deepening, shuts itself in and separates. But this art compares with the other arts and the identity of its profound tendencies sends it back to unity”⁶. Chillida himself, after talking about his *Peine del Viento* (The Comb of the Wind), his *Homenajes a la tolerancia* (Monument to Tolerance) and his compulsory retirement from being the regular goalkeeper for Real Sociedad due to a lesioned knee, asserted that “the most important and imaginative Latin American sculptor is Negret”.

The same way we recognize in Matta, Lam, Tamayo, Reverón and Torres-García the pillars of modern painting in Latin America, we need to appoint Negret, Goeritz, Clark, Soto and Fonseca the cornerstones of sculpture. Doubtlessly, Negret is for Latin America what Anthony Caro and Eduardo Chillida are for Europe. And it is precisely a comparative study of the evolution of Negret’s sculpture with his European contemporaries what sharply reveals us his vitality, significance and belongingness:

- First abstract sculpture: Negret 1950, Chillida 1951, Caro 1960.
- First metal sculpture: Negret 1949, Chillida 1951, Caro 1960.
- First polychrome sculpture: Negret

⁵ Jouve

⁶ Kandinsky

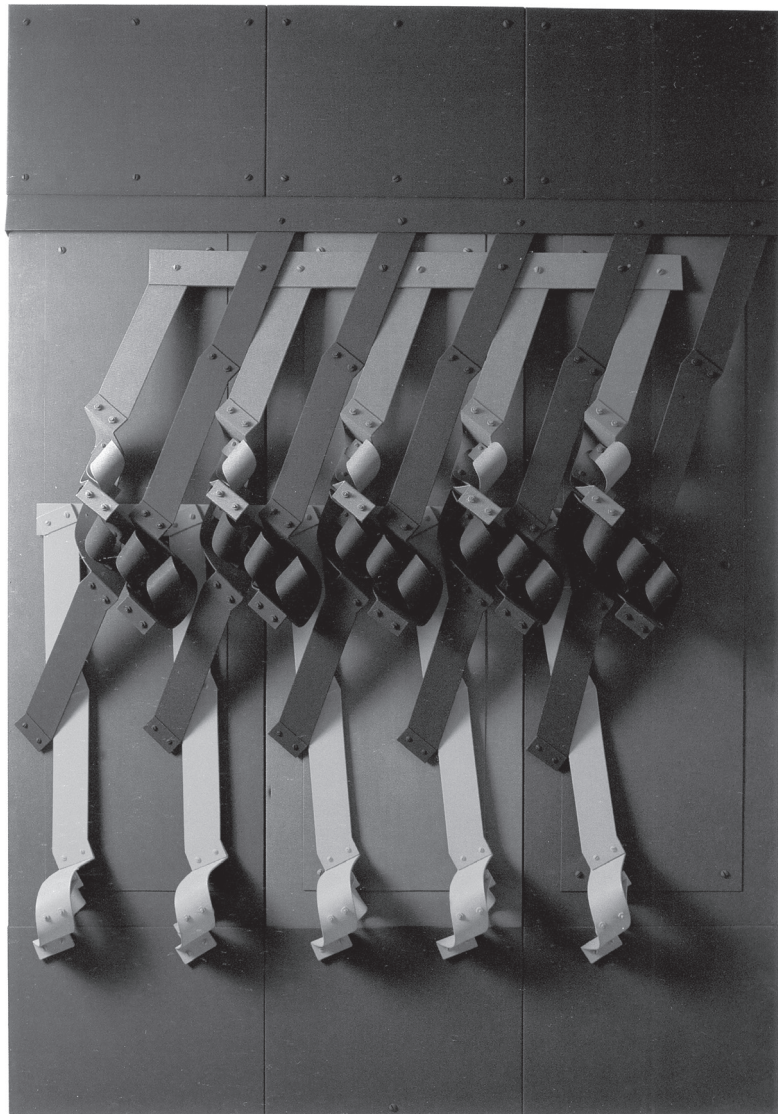
1956, Caro 1960.

- First sculpture without a pedestal, placed directly on the ground: Negret 1963, Caro 1960.

- First solo exhibition: Negret 1943, Chillida 1954, Caro 1956.

- Sculpture Prize at the Venetia Biennale: Negret 1968, Chillida 1958.

It is just that over there, writers, philosophers, universities, directors of biennials, museums and art encounters, the private sector and even the gray public officials have been paying attention to acknowledging, studying, taking care of, spreading and acquiring his works, while over here, our cultural bureaucrats and curators are shaken by the portentous concept behind the "C" in Coca-Cola and, in a traffic of influences that is impossible to conceal, they spend an enormous and unjustifiable amount of money in works and events that lack sense and significance, which are an ignorant affront to the very same people of the arts in a poor country like ours. "Truth does not oppose error, but false appearances", Foucault tells us. Is it not an obligation of those who hold the economic, political and cultural power to have acquired a long time ago a sufficient and coherent series of Negret's sculptures so the common people can know them, feel them, study them and, while they are it,



Quipu n° 3. Homenaje a Huayna Capac, 1986
Aluminum and wood / 74 x 49 x 9 inches

to have granted him the acknowledgment and company he has needed so badly? Is it not an inescapable obligation of those who hold the economic, political and cultural power not to allow his exemplary teachings to dilute?

But his lesson has not only been poetic. It has been, above all, humane, ethical. Ethics is not a treatise, it is not a technique. Ethics becomes evident in action, in acting, in doing. "It is no longer just an aesthetic search, but also, and ethical encounter. [...] Only the great art is ethical. It arises from its origin as an expressive necessity. And its source—the source from which it receives nourishment— is not what is on the outside but what is very close and profound. Not what is foreign but what is intimate. It

arises from the being and asserts itself creating its own ground and founding its own truth".⁷ Its roots, deep and alive, do not cast shadows. And as a truly ethical being, the man and the sculptor walk, holding each other tightly, along the same track. That is why the refinement, the joy, the absence of nostalgia, are the same in works and man. The beauty of the works is the same of that in the man's soul. And beauty is shelter neither for cowards nor for mediocre ones. Then, without any obligation to expiate a sin, we love beauty because "we recognize it as what it truly is, not the anemic goddess of academies but the friend, the lover, the partner of our days".⁸

Villagrande

⁷ A. Montaña on Negret

⁸ Camus

Daros now in Rio

Sonia Sierra E.

In Daros Latinamerica, it is possible to find contemporary art works by Cildo Meireles, Lygia Clark, Hélio Oiticica from Brazil; by Tania Bruguera and Juan Carlos Alom from Cuba; by Betsabé Romero, Carlos Amorales, Tera Margolles and Teresa Serrano from Mexico. The enormous list also includes Luis Camnitzer, Carlos Cruz-Diez, Oscar Muñoz, Alfredo Jaar, Wilfredo Pietro... the most active and renovative creators in current art.

In great exhibitions at international museums, it is common to find that there are artworks on loan from Daros, or that behind their organization there is this cultural heritage which has existed for 12 years now with this name, although its history dates from before.

Contributing to a better understanding of Latin American art outside its borders has been the purpose of Daros Latin American Collection, instituted in the year 2000.

The collection, with headquarters in Zurich, directed by Hans-Michael Herzog, is the widest one in Europe dedicated to contemporary art from Latin America, and with the opening of a venue in Rio de Janeiro, Brazil, drawing near, it reasserts its vocation for spreading the art from that region. It holds more than one thousand three hundred artworks by about 116 artists, and it has as an antecedent the collection Thomas Ammann and Alexander Schmidheiny

began to form in the eighties and which Stepahn Schmidheiny continued after their deaths.

It is about a cultural heritage in constant growth, as changeable and diverse as the art produced today in that part of America. The artwork acquisition criteria try not to be linked to the galleries' market but to the creators themselves, to their social, historical and cultural concerns. There is, with the artworks, the artists and some curators, a research work. In Daros, there are the most interesting proposals of contemporary art from Mexico to South America, with emphasis on the last 25 years, although there are also significant artworks from the sixties and seventies, as well as former pieces, like a Torres García's from 1938 which is the most ancient one in the Collection. European authors residing in these nations from Latin America also appear in it.

The concept behind the collection is not that of an encyclopedic totality, but the importance on the whole of an artist's work or on its historical context. It is defined as a fund made up of artworks which can be read at diverse levels, which avoid the passing anecdote, in

which medium and content are linked to make sense.

IN AN OLD NEIGHBORHOOD IN RIO

The next step for Daros Latin American Collection is the opening of a venue in the region itself: it will be in Rio de Janeiro and the inauguration is scheduled for March 23rd, 2013.

Along with Hans-Michael Herzog, Isabella Rosado Nunes as Director General and Eugenio Valdés Figueroa as Director of Art and Education have worked for this project. *Casa Daros* will be in a building from the 19th century that had been a girls' orphanage from the Botafogo neighborhood, at 159 General Severiano Street. The edifice was restored with the aim of housing part of the collection and being a cultural center.

In 2006, the project started with the acquisition of the premises, for which about 8 million dollars were paid, and then the restoration began. They have tried to achieve the preservation of as many original details as possible, at the same time that the optimum conditions of temperature and humidity have been generated. The restoration, whose total will be announced at the building's opening, entailed works on the façade, the ceiling, the floor and the walls.

The building, which has been given the status of Cultural Heritage in Rio de Janeiro, has about 11 thousand square meters, from which near 8 thousand of them have been restored. It will have 11 exhibition halls for the art of different countries and artists from Latin America, and seven halls for the art and education area, taking into account that *Casa Daros* is interested in placing emphasis on this aspect.

In fact, the Art and Education project started in 2007, with activities like the program *Meridianos*, *Pictures of Junk*, with the participation of artist Vik Muniz,



who followed the restoration process of the building, the young artists' restoration program and the First International Meeting of Educators – Art and Functional Illiteracy.

Daros' object is to be a space for diffusion and reflection on the excellent contemporary Latin American art production. Based on pedagogue Paulo Freire's ideas, who assured that "teaching demands listening", Casa Daros wants to consolidate a pedagogical project where artists and their work are the starting point of all programs, which will cover reflection, experimentation and dialogue. It will offer the audience exhibitions with integrated activities of art, education and communication, as well as workshops and seminars. The building will also have a library, in which there lies a bibliographic cultural heritage made up throughout the years from a vision focused on the artist's point of view, and which will be mainly destined for art students, professors and researchers, in support of the education and communication programs in *Casa Daros*.

For the inauguration, it has been given some thought to taking up again an ambitious project by ten Colombian artists: *Cantos Cuentos Colombianos*, which includes installations, videos, photographs, performances, acoustic works and objects by Doris Salcedo, Fernando Arias, José Alejandro Restrepo, Juan Manuel Echavarría, María Fernanda Cardozo, Miguel Angel Rojas, Nadín Ospina, Oscar Muñoz, Oswaldo Macià and Rosemberg Sandoval. Curated by Hans-Michael Herzog himself, the expo was presented in Switzerland between 2004 and 2005, and it was considered as the most comprehensive show of contemporary art from that country in Europe, besides being seen as a referent of Colombian history and the present time.

More details at <http://www.daros-latinamerica.net/>

ABSENCE AND PRESENCE

The idea of the modern metropolis was born in Paris in the 19th century with a sped up time dynamics established by the railway. The model spread over the 20th century and transformed the world shortening distances and urbanizing the territory, a metamorphosis widened by the invasion of the individual car. The phenomenon also reached the Third World countries, which resulted in numerous social and functional problems. The 21st century inherits the complex expansion of the human race, a situation that goes along with the generation of an "artificial world" that ends up subduing the essential qualities of the "natural world". The grave consequences of this imbalance are becoming apparent in a rapid and dangerous way on the fragile earth's surface, risking the future of social life. Nature's rebellion seems irreversible in the times drawing near if intelligent solutions do not come up, solutions that can save men and cities from catastrophes that are already materialized in earthquakes and tsunamis, and which have even been announced by Hollywood films. But interpretations of urban reality diverge between Mike Davis' pessimism and Edward Glaeser's optimism. We should ask ourselves whether megacities like New York, Los Angeles, Tokyo, Calcutta, Beijing or Sao Paulo will be able to subsist. Will Norman Foster be the 21st-century Thomas More creating in Masdar, Abu Dhabi, the utopia of the first ecological city on the planet?

In spite of the generic problems that overburden contemporary metropolises –excessive population, the expansion of informal settlements, difficulties with gas, electricity, and water supplies and the disposal of garbage; environmental pollution; the predominance of the individual car over collective transportation; the scarceness of green areas and public spaces; the low density of the housing system; the precarious

state control of real estate speculation– in recent decades the initiatives of social, political and professional promoters have multiplied in order to find concrete solutions with the aim of reaching a social and functional balance suitable for the future development of the cities which coincides with the identity and specificity that define them as such. As Glaeser recently proved, the world will not stop being urban and the people live in the cities because they find in them the richness of social exchange, material welfare, culture, beauty, and happiness, which are the basic desires of human beings.

In this sense, Miami is a particular phenomenon in the American urban system. Despite its youth –it is a little over a century old– it had a rapid growth, reaching 5.4 million inhabitants in its metropolitan area. It is the fourth urbanized area after New York, Los Angeles and Chicago, and it had the greatest migration of Latin American people in the second half of the 20th century. When the United States – with president Theodore Roosevelt, who initiated the Big Stick policy– was transformed into a colonialist power in the Caribbean region, Miami was the main link with Latin America, which led to a close relation –frontier or contact zone: 80% of commercial transactions with the South go through the city– that lasts until today. And just as in the continent's countries the American Way of Life was assimilated –largely identified with the way of life of this almost "tropical" city– it was manifested in it the influence of successive immigrants who created the urban strata in the course of the 20th century. Miami ended up acquiring a very particular identity prompted by the interaction, in the urban dynamics, of the American model with the variations introduced by the Latin, Jewish and Afro-American communities, superimposed in "strata" that competed with each



touristic flow of Americans to Cuba.

The initial “American” phase is developed in the first decades of the 20th century, until the world crisis in 1929. The city is born and developed with three main focuses: the central area, which will be occupied by public buildings, establishments and offices, remaining as a space of precarious urban development meaning; and two contrastable suburbs: Coral Gables, promoted by landowner George E. Merrick, and Miami Beach, under the control of William Brickell and John Collins. In the first two decades of the century, plots of land were sold organized with a regular layout, according to the model of the City Beautiful of Chicago, but with generous green spaces in a landscape design that takes advantage of the particularities of local nature, being adopted as the Regional City of the Future. The first modest constructions were made of wood –the cracker style according to Andrés Duany and Elisabeth Plater-Zyberk–, but when the presence of millionaires sped up, mansions and hotels were designed by architect Addison Mizner with a Mediterranean style, inspired by the Spanish baroque architecture, by the colonial one in Latin America and by the exoticism of Hollywood films. The importance of Coral Gables in Miami’s scenery was marked by the Seville tower in the Miami Biltmore Hotel by Schultze & Weaver, inaugurated in 1925.

As the city of Miami ended up established on a completely flat territory from the Atlantic coast, the streets answer a north-south, east-west regular layout, homogeneous from the center to the suburbs. The particularity of this stage was the great importance of public spaces, and that the typology of the houses did not start from a traditional American model, but it incorporated arches and yards adopted from Latin American and Spanish architecture, which established the image of the city inserted in nature, defined as America’s most beautiful tropical city. Coral Gables had a greater development than Miami Beach in those years because the urban design foresaw the existence of a business and administrative core that established the basis of the future centrality that is going to be consolidated in the nineties,

other, and maybe unjustly, tried to obscure successive historical heritages. That is why, Jean-François Lejeune called it “the city without history”, which coincides with its absence in Lewis Mumford’s monumental work: *City in History*. Quite the contrary, in its brief existence, it took on worldwide recognition and dimension, both as *Gateway to Latin America* and for being *The Sun and Fun Capital of the World*.

THE AMERICAN IMAGE

It could be said there is a certain similarity between the beginning of urbanization in Rio de Janeiro and in Miami. Not just because of the coincidence of the tropical climate, but also because of the necessity to carry on with works that transformed the marshes into solid lands and refilled the terrain in a way the islands on Biscayne Bay could be taken up. Florida was a practically forgotten territory until the end of the 19th century. Occupied by the Spanish in the 16th century, it went to English hands in the 18th century and then back to the Spanish, who finally sold it to the United

States in 1819, to be transformed into a new state of the Union in 1845. The Seminole Indians still lived in the region and, among swamps and crocodiles in the extensive area of the Everglades, the available land was appropriate for the cultivation of citrus and avocados. At the end of the 19th century, the New Yorker businessman Henry Morrison Flagler –Rockefeller’s partner in the Standard Oil company– got enthusiastic about the weather and the beaches in Florida’s east coast –which could be taken advantage of during the winter, like the American Riviera, by the millionaires from Boston, New York and Philadelphia: Paris Singer, James Deering, John Bindley–, and constructed the railway track that would join that area with the north cities in the United States. He founded Palm Beach, where he built mansions and luxurious hotels, and in 1896 he extended the track all the way to Miami, where he located the Royal Palm hotel by the Miami River. Subsequently in 1912, he prolonged the track to Key West, which he would call Havana Express, anticipating the future

locating in this area office buildings, trademark shops, fancy restaurants, besides Miami University campus. The good quality of the constructions allowed their preservation and incorporation to modern buildings, which had to respect the formal regulations and dimensions established by the city hall. But the twenties' boom, which coincided with the *années folles*, was paralyzed with the terrible hurricane in 1926 that destroyed the city, and shortly afterward with the American economic crisis in 1929.

FROM URBAN VANGUARD TO SHOW CITY

Despite the crisis, which carried on for several years, Miami contradictorily had a social and architectural revival in the thirties and forties, although the city did not escape the segregated social structure that characterized American urbanism. The black workers employed in construction were situated in the neighborhoods of Liberty City, Brownsville, Overtown and Opa-Locka. They were forbidden to bathe in the beaches for white people –in 1947 the Virginia Key was created for Afro-Americans– and the famous artists who acted in the hotels in Miami Beach – Paul Robeson, Marian Anderson, Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, Billie Holiday– could not stay in them. With the arrival of the Latin immigrants, especially Cuban ones, the economic conditions of this population got worse, prompting the violent social uprisings between the sixties and eighties. Even then, on the one hand, the exchanges with Latin America grew stronger when in 1927 the Pan American Airways flights began from Miami to the Caribbean. On the other hand, Miami Beach's new development began with the strong presence of the well-off Jewish community from New York –George Sax, Ben Novack, Harry Mufson–, along with a middle class that settled in this area of Miami, free from religious intolerance.

The presence of the Jews in Miami Beach meant an important change in the typology of the American individual house, characteristic of this period. Apartment buildings two or three stories high began to be constructed, which

located on the regular layout, made up a homogeneous urbanistic whole –between 1935 and 1941, 1 700 blocks were built–, but which left generous green spaces among the clean residential volumes. The individual dimension of the habitat was transformed into the predominance of the collective scale, of social integration. Curiously, historicist styles were left and the ascetic codes of the Modern Movement were assumed, creating an architecture –as Lejeune and Allan Shulman prove– very similar to the one being built in Palestine, in Tel Aviv. In parallel with this, going along the sea, on Collins Avenue small hotels for the middle class began to spring up, which assumed the range of colors and festive image of Art Deco, whose creativity and plastic freedom distanced them from New York models, made by Jewish architects: Igor Polevitzky, Henry Hohausser and Anton Skislewicz, among others.

With the end of the Second World War, with the rapid change of the American way of life and the wish of making up for the years of privations, it came an anxiety for pleasure, hedonism, for making the most of vacations, that made of Miami the ideal space to materialize the American Dream. With the pressure of the touristic flow, large beach hotels were necessary to go along with the desires of the American middle class mass culture. Architect Morris Lapidus (1902-2001) was the exponent of the fun aesthetics that marked his work: the Eden Rock, Sans Souci and Fontainebleau hotels, with their exuberance and tropical luxury, defined the “Miami Style” between the

fifties and sixties, which characterized the show city image: in 1965 there were already 65 thousand rooms and 29 thousand apartment hotels. Without doubt, the freedom of the curved forms used and the appreciation of the public space had Copacabana and Oscar Niemeyer's influence, which Lapidus admired in a trip to Brazil during 1949. It was not by chance that Burle Marx was invited to project the landscape architecture at the Inter-American Center (Interama) in the fifties and the Biscayne Boulevard in the eighties, as well as Niemeyer the group of offices and hotels in the Cloughton Island in the seventies.

THE CARIBBEAN METROPOLIS

The last ingredient in the definition of Miami's identity was the “Latin tsunami” that took place in the sixties with the migration of Cubans. Till the beginning of the 21st century, the presence of Latin Americans defined the social composition of Miami and the transformation of habits and customs, in particular the use of Spanish as an alternative language to English. But the predominant population of Cuban origin was also accompanied by the presence of Haitians, Brazilians, and people from Central America, who identified the particularity of the neighborhoods – generally poor– where they settled: Little Havana, Little Haiti, Lemon City, Little Guatemala, Hialeah. At the same time, there were also present the millionaires from the north and the south who built their mansions on the islands of Biscayne Bay and along the coast of South Miami. This sociocultural contradiction made





Delano & National Hotels
Collins Avenue, Miami

Miami's image even more complex when the gambling, prostitution and casinos' Mafias came into being, which defined the incongruities of the eighties, all evidenced in the film *Scarface* by Brian de Palma, and in the TV series *Miami Vice*. Also the political predominance of the Cubans marked the conservative character of the state of Miami, where the Republicans dominated the electoral scene.

The superimposition and interaction of all these influences defined the character of the "palimpsest" in today's Miami. Despite the urbanistic plans made in the sixties were never materialized –the Magic Plan and the Doxiadis Plan–, over the last two decades the city had an urbanistic and architectural resurgence that finally placed it among the world's capitals. Not by chance, the architects of the international jet set like Aldo Rossi, Frank Gehry, Herzog & de Meuron, Roberto Stern, Arata Isozaki, Léon Krier, Bernard Tschumi; Kohn, Pedersen & Fox; David Chipperfield, César Pelli, Gwathmey Siegel & Associates Architects, Nicholas Grimshaw have been invited to project and construct significant public buildings. Nevertheless, the Latinos also prevail in

the architectural image of Miami, and serve as an example of this the offices by Andrés Duany and Arquitectonica.

How could we define the "laminated" in Miami? The elements that make it up are: the regular layout of the traditional city, where tower blocks of apartments and offices were gradually built in the city's central area and in Miami Beach –evident influence of Latin American cities–; the rescue of obsolete industrial areas, revitalized for cultural performances like the Design District; the suburb that stretches indefinitely as an expression of the American residential model; the superimposition of the road system, basically designed for the circulation of the individual car, with highways that cross the city in several directions; the progressive presence of shopping malls, coveted mecca of Latin American visitors, and the marked importance of the airport and port for the tourism cruises.

Which are the problems trying to be solved in this 21st century? The first one is the circulation system, based so far on the constant widening of highways, which shows its inefficiency with the constant and absurd daily traffic jams.

The absence of public transportation is compensated for by the urban and suburban railway track –the Tri-Rail and the Metrorail– to move to the urban center. An expensive work is being finished –2000 million dollars, with the participation of Odebrecht–, which will establish the Miami Intermodal Center, where all systems of public transportation with access to the airport would be articulated, facilitating the movement of the millions of visitors a year. The support for the concentration of apartment and office tower blocks in the Coral Gables-Downtown-Brickell-Miami Beach axis tries to contain the expansion of the suburb and thus revitalize the insignificant urban social life in the central areas: 25 thousand apartments were built, most of them still empty. At the moment, the recovery of the public space is being carried out and the landscape areas are being requalified for the use of pedestrians and cyclists. The famous Lincoln Road in Miami Beach, rescued by Morris Lapidus in the sixties and transformed into a pedestrian walk, was strengthened by the multifunctional garage –the 1111 (Eleven Eleven)–, designed by Herzog & de Meuron (2010). The areas of Biscayne Bay and the Atlantic coast were revalued with new parks and public buildings: it is recent the inauguration of the South Pointe Park and the intense social and cultural use of the park in front of the New World Symphony Campus, by Frank Gehry, in Miami Beach. The American economic crisis also affects Miami: after Los Angeles it is the city with the greatest rate of foreclosure in the country –the loss of houses due to the impossibility of mortgage payments- and of unemployment, especially among the poor strata. It is due to those enormous contradictions and differences that Miami can be considered a Latin American capital.

Rio de Janeiro, March 2012

Umberto Peña

From Maturity to Excellence

Carlos Espinosa Domínguez

I
The year just coming to an end has been a significant one for Umberto Peña (Havana, 1937). After more than three decades without a solo exhibition, in the month of January he opened *Pinturas y Dibujos* (Paintings and Drawings) at the Sociocultural Centre Caja España-Duero, in Salamanca. Part of these artworks was later exhibited during the summer, at the Club Diario in Ibiza. Likewise, when the year 2013 begins, another show of his artworks will be opened in Havana. Such a recovery of his activity as a painter is also within the framework of being, on December 6th, 75 years of age. The opportunity is, then, ideal to review the career trajectory of a master venerated by a whole legion of artists, many of which have him as a referent of excellence.

In an interview made to him by writer Abilio Estévez, Peña stated on the origins of his vocation for painting: “I was a boy like any other. At school I showed a special skill to illustrate notebooks; nothing else. I cannot remember when my interest in painting began”. And regarding his formative stage, he made this remark to Almayda Catá: “There are self-taught painters and there are others who go to schools, lyceums or academies. I was one of those who enter the academy to learn the trade. After four years I gave up. I was an excellent student with very good grades and awards, but all of that did not do me any good at all, I simply did not know how to paint. The academy is good in that sense; you learn what you should not do. When the Revolution triumphed, I won a scholarship to study abroad. I went to Mexico and entered the Polytechnic Institute to know about the use of new techniques as silicate, vinelite, pyroxylin, etc. But Mexico began to suffocate me a little too. I was nothing but repeating the sketches of the Academy, I needed to compare and to discover (...) From Mexico I traveled to Paris and Spain. I discovered the primitives and the Flemish, who have

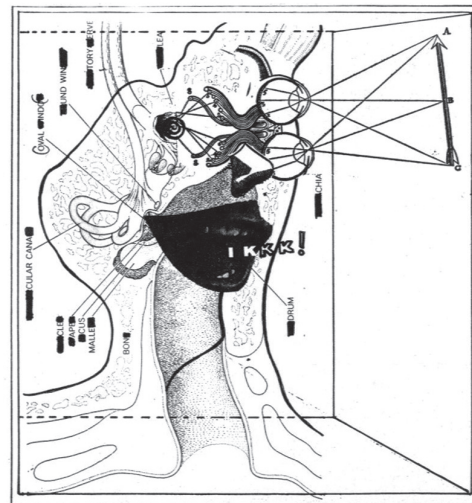
been the painters that have influenced my artistic education the most”.

Indeed, from 1954 to 1958, he studied at the Academy of San Alejandro, although he did not finish. Antonia Eiriz, Angel Acosta León and Miguel Collazo were some of his fellow students. In 1959, he joined the *Asociación de Grabadores de Cuba* (Association of Engravers of Cuba). The following year he won a scholarship that allowed him to stay in Mexico for eight months. There he studied in the Test Department of plastic materials for mural painting at the Polytechnic Higher Institute. Likewise, he took a course on Byzantine mosaic at La Ciudadela School of Applied Arts. He could also see the artworks by Mexican muralists, although he does not consider they have influenced him. In this respect, he confessed to Estévez: “Maybe the presence of Mexico was shown on a certain gigantism my painting had from then on. It prompted me to the need of painting in large spaces”.

A few days after returning from Mexico, Peña traveled to Vigo and from there he went on to Paris. As he has recalled, it is then when he initiated the most important stage of his education. “There I did not study, at least not in the scholastic sense of the word. I spent three months visiting museums, discovering the great European painting. I went to the Louvre daily. I covered all Parisian museums, from the Museum of Man to the one of Oriental Arts. That was the trip that made me see art was really important to me. I still did not know what I wanted; I was still disoriented and my drawings from that time are inevitably Picassoesque. But I was already and truly on track”. From those years date the first artworks he exhibited in Cuba, at the National Hall in 1959 and in Mexico, at the Center of Contemporary Art.

II
In 1961, he began working as a designer for the Department of Propaganda from the National Council of Culture, at the same time as he made works for UNESCO’s Cuban National Commission. On the other hand, in July 1964, he made his first solo exhibition at the Asociación de Grabadores de Cuba, with the title *12 Litografías* (12 Lithographs). In September, that same show travelled to Prague to be exhibited at the Cuban Cultural Center. In the following years, artworks of his own were part of collective exhibitions presented in Hungary, Bulgaria, Rumania, the Soviet Union, Poland, England, Canada, Italy, Japan, and Sweden. That same year, he received his first important acknowledgement. Likewise, a set of his engravings was awarded with the Lithography Prize at the Havana Exhibition organized by Casa de las Américas.

Regarding these artworks, it is convenient to say they are about a sort of particular slaughterhouse, in which Peña recreates hanging skinned cattle, and in which the expressionist strokes are combined with abstract formulations and elements from the action painting. Here it is worth referring to Francis Bacon, whose influence Peña has acknowledged.



The English painter also created cattle hanging from slaughterhouse hooks, as well as viscera and pieces of raw meat. Those imprecise stains, which Graziella Pogolotti described as hallucinating visions of blood and creation, were later gradually acquiring other forms and inevitably were transformed into human beings. About that, Nelson Herrera Ysla remarked that Peña “inaugurates a series of engravings in which the human body unfolds before us in order to show its interiority in every sense. From the drama of the flesh he goes on to the ironic radiograph peppered with humor, with uncontrolled violence”.

In 1967, Peña was chosen among painters younger than 35 years of age to represent Cuba at the Jeune Peinture V Paris Biennale. There he received one of the six awards granted. Until then, his artistic activity had been more focused on his work as an engraver. That, according to his remarks, gave him the possibility of trying out, searching and being enriched, and it served him also to opt for his creative world. However, now he went on to paint more and having a direct relation with color. Something, as he remarked to Almayda Catá, he found exasperating in engravings. Likewise, being in contact with the work of artists like Tom Wesselmann and Peter Saul, as well as with the pop art, encouraged him and contributed to a reformulation of his aesthetics, inasmuch as he incorporated new composite elements and made space more complex.

III

In magazines like *Unión* (April-June 1967), *Casa de las Américas* (issues 34, 35, 36-37, and 51-52) and *Cuadernos de Ruedo Ibérico* (supplement 1967), there appeared in those years lithographs and drawings that show those new aesthetic ways in his work (many of those distinctive elements went on also to canvases). In them, the most intimate exploration of the human being led Peña to introduce toilets, toothbrushes, dentures, brains, throats, bilious splashes, glands, severed tongues, arteries, erect penises...

In 1969's May issue, *La Gaceta de Cuba* reproduced twelve of his assemblages,

made from a series of engravings that had been awarded in Cracow the previous year. A brief unsigned note included on this issue states: “Umberto Peña has become obsessed with the confrontation of the world of viscera with the universe of objects. The torn flesh enters in contact with consumer goods and a violent crash occurs. Everything explodes and the words that rise up from a liver torn to pieces bounce off a brush. Man faces up his creations and everything else. Peña just keeps to making objective (and subjective) a reality: the reality of his time; the convulsed, splendid, defining time that surrounds him”. This opening-up of the thematic repertoire to areas till then unknown in Cuban plastics, had also an evident questioning purpose that challenged pliable visions and concessions to the spectator.

In that significant enrichment experienced by his work, the pop art had a very salutary influence. It is noticed in the violent and luminescent colors, in the aggressive character of forms and spaces, in the use of comic resources. There is, however, no mechanical copying, but a creative assimilation by an artist who was already in possession of an aesthetics of his own and whose work was in full maturity.

Speaking of that incorporation of aspects from popular culture, Antonio

Eligio (Tonel) has pointed out that such a scathing and unprejudiced tone in those artworks turns his creator into “an antecessor of proposals that have recently appeared into the Cuban context (Tomás Esson, Carlos Rodríguez Cárdenas, Adriano Buergo, among others)”. However, he makes it clear that “curiously enough, it is almost impossible to talk about *influence* or *antecedence*”, since Peña's work, until a few years ago, was “largely unknown for the younger graduates”.

Between 1970 and 1971, Peña produced a series of lithographs, in which the erotic content went along with a nuance full of irony. In those pieces, the sexual organs are independent of the body, so much so that, as Herrera Ysla has pointed out, they seem endowed with a soul of their own and possessed by a demon that drives them to defy the space they inhabit. The suspicious looks and the most prudish mentalities were scandalized, and the cultural circles engaged in debates. The series contributed to increase his reputation as an irreverent artist, as well as the taboo aura that had gradually been created around his work. All of that made Peña stop engraving and painting, and go on to devote himself completely to his work as a graphic designer from 1971 on.



Alejamiento progresivo
Oil on canvas
61 x 42.5 inches

His activity in graphic design was actually initiated from 1963, when he went to work in Casa de las Américas. There he started an intense labor that materialized, as Herrera Ysla has remarked, in one of the most rigorous and fertile professional career paths ever carried out in our country in this field. To him we owe books, posters, symbols, billboards, logotypes, stamps that gave the institution its characteristic face. Because of his quality, his freshness, his vitality, his audacious conception, his expressive clarity, that monumental whole constitutes the best example of its kind in Cuba.

In 1965, Peña redefined the design of the already existing collections (*Premio, Literatura Latinoamericana, Cuadernos Casa, Nuestros Países*), as well as that of the magazine *Casa de las Américas*. Designing the magazine entailed a great challenge for Peña, given its two-month periodicity. During the almost two decades he carried out this work, he managed a constant quality level that reached its greatest creativity stage between 1965 and the beginning of the seventies. He always had to count on some unchanging elements: the format, the circle on the cover and the limited possibilities both of paper and the printing presses. But despite these artistic restrictions, he was able to give his graphic work surprising freedom and an imaginative projection.

The design of the *Premio* Collection presented him with another similar challenge, a collection he was responsible for from 1965 to 1983 (except in 1966, when it belongs to Rafael Morante). In that case, it was about conceiving the graphic presentation of the award-winning books every year, so that they shared a basic format from which he created variations. That is, although they were unified by a common graphic motif, at the same time they were different from each other. Between 1965 and 1972, he used elements related to literature and printing: typewriters, keyboards, typographic cases, printers. In some cases he used antique engravings and vignettes, in some others, photographs.

It is impossible to cover all the graphic activity Peña developed at Casa de las Américas. For that, I would have to refer also to the newly created collections to which he gave personality (*La Honda, Valoración Múltiple, Palabra de Esta América*), to the other two periodic publications (*Conjunto, Boletín de Música*), to posters and records. That would lead to a monograph, which escapes the pretensions of these lines. I just want to add a couple of things. One is the cleverness with which Peña knew how to adapt to and derive benefits from the material conditions he worked with. A good example is his use of humble materials that are considered to be coarse. The other aspect has to do with the clear concept with which Peña assumed the graphic design. This was never tainted with his work as a painter and engraver, but it passed in an independent and parallel manner. As he himself expressed on several occasions, the design has a language of its own and moves in a different circle to that of the plastic arts. That understanding manifests itself in expressive clarity, in the absence of superfluous elements, the skill to apply color, the ability to incorporate typography, the perfect balance between image and text.

v

In November 1980, the vast *Salón de los Pasos Perdidos* (The Lost Steps Hall) in the National Capitol housed the first exhibition by Peña since the sixties. It was not, however, a show of paintings, but of some unusual and immense artworks his creator called *trapices*, that is, a mixing of *trapo* (rag) and *tapiz* (tapestry). When referring to their genesis, he remarked they arose out of a purely domestic necessity. In 1976, he felt like doing a bedspread. He started then to gather remnants and a tailor friend brought him many. Likewise, some friends parted with their ties, old or new ones.

“There, in the making of the bedspread, I found that adding to it a corporeal element, a tapestry could come up. So that a bedspread prompted the passion for the *trapices*”, Peña remarked to Estévez. In the *trapices*, he also found a

way to take up again the erotic theme he gave expression to in his painting until 1971. However, and as Antonio Eligio pointed out, now the eroticism tends to attenuate, hyperbolized in exquisite and paradoxical designs. It is about “enormous sexes, of public scale, so lovely and with such a good design that they deserve to be absolved of all blame”.

Trapices—in honor of the 7th International Ballet Festival and in which Juan Blanco installed the sound system—, was commented on in glowing terms by several critics. One of them was Alejandro G. Alonso, who stressed that “if in their origin the materials may be humble, a product of waste or the sacrifice of some second-hand garment, the results are sumptuous, in spite of the certainty of the origins—direct in one, wrapped up further on, lively enjoying the metaphor the whole time—that is noticed in these objects capable of unleashing an imaginative process of appreciation”.

In 1988, he received the recognition usually given to masters and consecrated artists: in June the National Museum of Fine Arts opened the exhibition *Pintura/ Grabado/ Dibujo/ Textil/ Diseño Gráfico* (Painting/ Engraving/ Drawing/ Textile/ Graphic Design) (former artworks to 1963 were excluded). It was a retrospective that did justice to a talented and multifaceted creator as there are few; whose work has covered several fields. For many, in particular for the younger ones, that great show meant a surprise, an unusual event. For them, Peña was the brilliant designer of books and magazines. However, now they came to discover that he is also a stupendous painter and engraver.

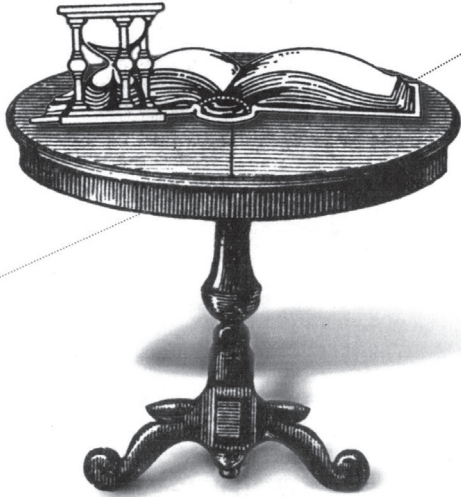
vi

From the moment he left Casa de las Américas, Peña devoted himself to work as a freelance. At the end of 1992, he traveled to Mexico for a month, and he went back in January 1993 for six months, this time to teach a course at the University of Xochimilco. When he finished it, he went to the United States, where he resided for about twelve years and mainly devoted himself to work as a designer. A fair deal of that activity was

30th São Paulo Art Biennale

TODOS
LOS LIBROS,
EL LIBRO

CARLOS E. SPINOSA DOMÍNGUEZ, EDITOR



LOS LIBROS DE LAS CUATRO ESTACIONES

linked to *Término Editorial*, whose books he designed and plated. Although it did not reach, not by a long shot, the volume of the one he developed in Casa de las Américas and despite being far less well-known, in that work it is noticed the indelible mark of his talent. In those titles, Peña managed a correspondence between text and its visual wrap, besides his habitual mastery in the use of typographies, margins and printing. In this case, he had to adapt also to the new technological conditions, which he knew how to revert to other creative possibilities.

From 2006 on, Peña took up residence in Salamanca, Spain. Already retired as a designer, in January 2012 he surprised all and sundry with his first solo exhibition since 1988: *Acerca de Salamanca. Pinturas y dibujos recientes* (About Salamanca. Recent Paintings and Drawings). Part of it could be seen afterwards, from the end of June to the beginning of August, at the Gallery Club Diario in Ibiza. In those pieces, the figurative expressionism that

characterizes his former plastic work is recognized. About the fact that, after he stopped painting in 1971, he has taken the paintbrush once again from 2007 on, Peña remarked: "Maybe many things were left undone or unsaid since then and these paintings came up loaded with forms that recreate characters trying to establish a dialogue, an approach, a vital need of communication, enveloped in the other's strangeness, where dream, fantasy spreads its wings, where that which is oneiric produces mental hallucinations between conscience and reality. The titles are a way of bringing the spectator closer to understanding the work". It is about, in short, a Peña that far from showing signs of stagnation, has renovated himself and probes into new expressive paths.

In the last years, a slow recovery of Peña's plastic work is taking place in Cuba. In February 2011, the Building of Cuban Art of the National Museum of Fine Arts held the exhibition *Dos impulsos eróticos* (Two Erotic Impulses), made up of artworks by Peña and Santiago Armada (Chago) that had been recently acquired by that institution. The pieces exhibited present eroticism from the personal poetics of those artists. Twelve engravings and one *trapiz* by Peña were shown. On the other hand, Casa de las Américas is carrying out the *Año de la Nueva Figuración*, which lasts from April 2012 to next year's March. As part of the activities, at the Latin American Gallery two personal exhibitions have been scheduled. The first one was dedicated to Argentinian Antonio Seguí; the second one, to Umberto Peña. Its opening is planned for January 2013 and will remain open until March. For the Cuban public, it will be the opportunity to appreciate part of the work, as a painter and engraver, of a creator who has been, completely fair and square, described as a master. It will be, as writer Reynaldo González remarked, a reason for jubilation and reunions.

In this complex and contradictory beginning of the 21st century, we are forced to live in a world of immediate, unexpected and unusual events. Doubtlessly, the attack against the WTC towers in 2001 turned out to be a tragic forecast of the drama that would characterize these initial decades, caused by both social contradictions and natural catastrophes. Currently, there are millions of inhabitants on the planet hit by the hard living conditions created by the economic crisis generated in the developed countries. Abruptly, the messianic projects, the pharaonic works were brought to a standstill, as well as the utopia of the indefinite welfare promised by neoliberalism's empty dynamics, interrupted without prior warning when the financial speculation and the real state bubble exploded in the United States and in Europe. Despite the consumer internationalism and the fantasy of the globalized world based on the media equipment accessible to the individual experience, it is evident that there is a tendency to the fragmentation of political and social initiatives; and paradoxically, an introversion of the cultural expression, more devoted to the individual introspection and the dialogue with the immanence of everyday reality than to the concretion of ambitious collective projects.

Art and literature do not stand aloof from the world economic crisis. That is why in recent international events emphasis is made on artworks and authors removed from mercantilism and from the presence of the jet set stars, in search of artistic expressions from both local communities and from proposals aimed at solving the pressing problems of the humblest strata of the population, in particular in the countries of Asia, Africa and Latin America. It is not by chance that this year, the curators' proposed objectives coincided at the 30th São Paulo Biennale –Venezuelan Luis

the Imminence of Poetics **Conchita Pedrosa & Bob Prando**

Pérez-Oramas (1960)- and at the 13th Venice Biennale of Architecture –English David Chipperfield (1953)-; the first one dedicated to the *Imminence of Poetics*, and the second one to the *Common Ground*. On the one hand, the work of 112 artists was presented, estranged from traditional commercial circuits and identified with innovative initiatives; on the other hand, it was evident the need of an architecture removed from formal exhibitionism and defined by the current demands of sustainability and economy.

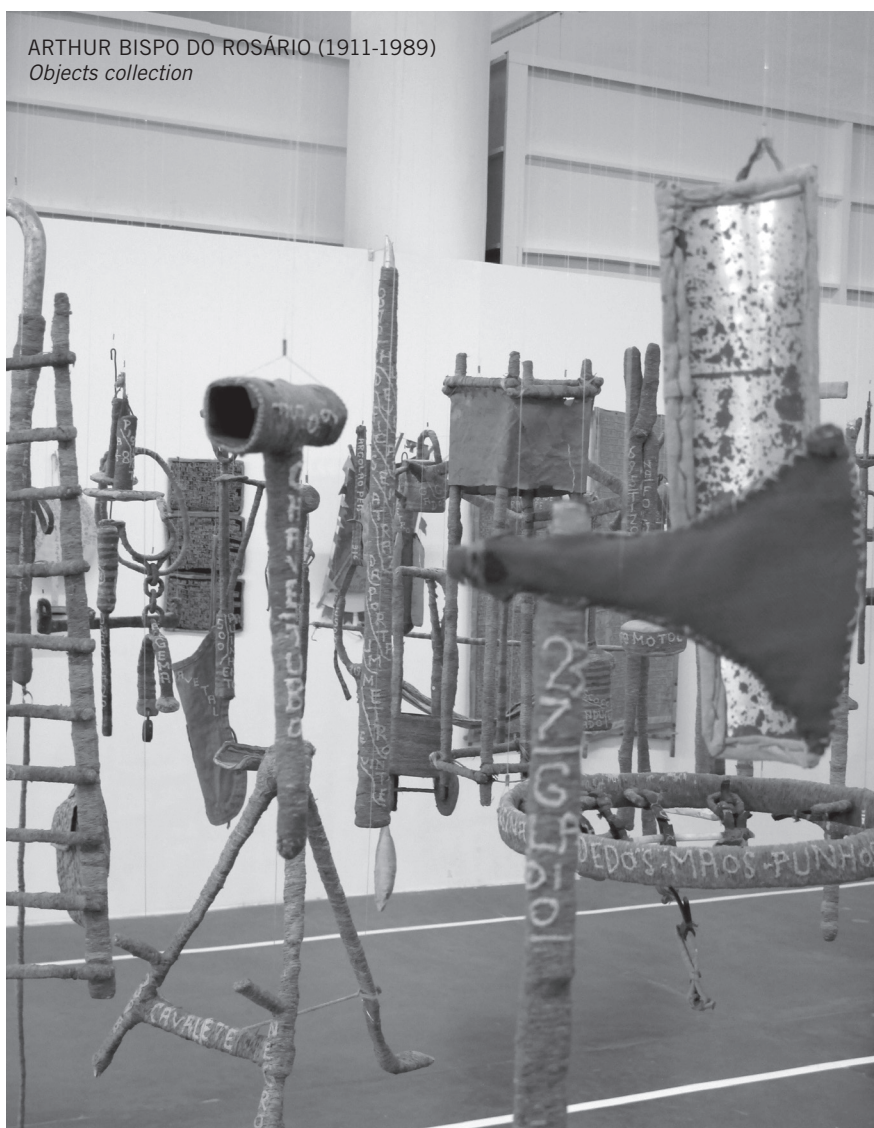
In the show concept offered by the most important art biennials, a particular prominence was generally granted to grandiloquent discourses and to the craftsmen of grand narratives. Pérez-Oramas accepted the hard challenge of integrating into the renovating dynamics that characterized recent São Paulo Biennales: the 28th one, directed by Ivo Mesquita, called the “biennale of the void” for leaving one floor of the building free, turned out to be a denunciation of the crisis in current art; the 29th one, organized by Moacir dos Anjos and Agnaldo Farias –*There is always a glass of sea for man to sail-*, took in radical political attitudes. When facing denunciations and proclamations, Pérez-Oramas opted for documenting the existence of divergent personal paths, distant from nationalist positions, political enunciations, or from unitary artistic movements, in the attempt to dismantle traditional objective discourses.

In comparison with previous editions, where an important space was assigned to the visitations of distinguished groups of artists of international renown, from the eternal Picasso and Wilfredo Lam to the current dislocations of Francis Alÿs and Ai Weiwei, in the 30th edition of the São Paulo Biennale we find minimalist and introverted discourses by artists with little spread works. It is a Biennale characterized by the presence of infinite voices that are present in our

contemporary Babel; and lacking an specific theme, more identified with a “motive”, an agglutinating pretext for the multiple questions that current artistic practice arouses –in its poetic, expressive, discursive, expository, vocal decisions- and the mental and intuitive process of each author, “in the gray uncertainties of existence, in the archipelagic weightiness of life”. To present artists who believe in the live letter, in the active memory, in the shades, in the traces and in the body as a unique heritage for creation. It is about a polyphonic Biennale structured in different conceptual units, such as “survivals, alter-forms, drifts, voices”, that facilitate the dialogue, the confrontation and the analogical reading of the works presented.

Pérez-Oramas –director of the MoMa’s Collection of Latin American Art in New York- and his team made a titanic effort to gather this considerable group of young authors –a great deal of them are little known and come from different parts of the world, with the notable absence of Cuba-, trying to overcome the administrative and economic difficulties that historically characterized the Biennale Foundation. If we had to identify this show, we would define it as a low profile one, due to its lack of shrillness and frights.

At the “Piranesian” *Palácio das Indústrias* designed by Oscar Niemeyer in 1952 at the Ibirapuera Park, architects Martin Corullon and Gustavo Cedroni established a serious and coherent exhibition system based on small spaces defined by white panels totally separated and independent from the facades and structural elements, organizing different circuits with a free-flowing and continuous circulation. In face of the hegemony of



ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO (1911-1989)
Objects collection

the media and audiovisual presentations, a good deal of care was taken of spacing them out to avoid the shrillness of sounds and images. A small group of artists were granted the privilege of extensive spaces: the film showings by Canadian Guy Maddin (1956), that interpreted scenes from Hollywood silent movies; the unusual accumulation of objects by Brazilian Arthur Bispo do Rosário (1911-1989); the obsessive television images by German F. Kriwet (1942); the humorous interpretations of technological objects by American Dave Hullfish Bailey (1963); and the imaginative habitable cells by Israeli Absalon (1964-1993). A small homage was also paid to Italo-Brazilian artist Waldemar Cordeiro (1925-1973), reproducing his child labyrinth outside the building.

The thematic distribution of the artworks among the three large levels of the building contributes to the fluent reading of this 30th Biennale. The direct access floors—the ground floor and the basement—are set aside for majestic gestures, with extensive artworks that appropriate the physical space and capture the spectator's attention: great video showings, and installations of media artifacts, all showing particular and intimist visions, solitary reconstructions of reality. This exhibition area also offers the spectator greater possibilities of interaction and integration, through obsessive videos about the contradictions of daily life and work—Argentinian Martin Legon (1978) and Turkish Ali Katzma (1971)—, and the performance games proposed by Franz Erhard Walther (1939).

The second floor proposes—among other diverse options—several enjoyable rereadings of the Duchampian ready-mades, seasoned with the recreation of the classic-postmodern universe according to Charles Jenks' viewpoint.

Already on the third and last floor, the exhibition of the poetics of that which is transient and insignificant is shown in the photographic series that portray the intimate moments and eternize the memory of the daily life that goes unnoticed given the implacable weight of immediacy. These obsessive records

mark the culture of instantaneity, and qualify the transmutation of the *imminence of the stare*, into the *immanence of the poetics* exhibited. The serial work by Dutch Hans Eijkelboom (1949) states the infinite variations and possibilities of the human race in the big metropolises, while American Mark Morrisroe (1959-1989) captures what is casual and intimate in the life of the others. Following the guidelines of the *voyeur*, Brazilian Alair Gomes (1971) makes up a whole visual alphabet with the wonderful images of young athletes on the road of Copacabana. Clearly referring to the erotic series by Robert Mapplethorpe, Alair structures a visual composition that reminds of the notes in a musical score.

If “in the beginning was the Word”, the printed letter has a particular presence in the Biennale. In the current predominance of images over words, it is about recovering the ekphrasis, the link between word and image; and being also “the imminence an expecting attitude; it is about expecting words from images; and expecting images from words”. Letter and words appear with different interpretations, from the recovery of memory through the daily record of a diary, to the link with Dadá's aesthetic experience of using words as a plastic composition; or recovering the value of voluminous dictionaries and encyclopedias, almost abandoned by their substitutes on the Internet, according to the vision by Uruguayan Alejandro Cesarco (1975) and Brazilian Odires Mlászho (1960); or when putting the poetic word before architectural creation, as it is applied in Ciudad Abierta (Open City) in Valparaíso. Multiplicity of uses for the words that appear in the work by Robert Smithson (1938-1973); Moyra Davey (1958), Marcelo Coutinho (1968), Hugo Canoilas (1977), Bernardo Ortiz (1972), among others.

Subconscious and memory play a fundamental role in the artistic message. There is an objective and programmed assimilation of the real world, but at the same time experiences that do not go through reason are chosen, they stay in the subconscious and remain registered

on memory. It is about passing on a vision of the environment experienced through multiple registers, from the unforeseeable and erratic dynamics of autistic teenagers recorded by Fernand Deligny (1913-1996), to the memory records chosen from the accumulation of photographic images. They are the serialized plates by Horst Ademeit (1937-2010); the portraits of common people gathered by August Sander (1876-1964), and the mortuary masks of David Moreno's (1957). To that it can be added the valorization of everyday objects that assume symbolic and almost surrealist meanings in the work by Nino Casi (1969) and Hans-Peter Feldman (1941); and in the imaginative presence of the local culture in the pencil drawings by Chilean Sandra Vásquez de la Horra (1941). Lastly, the cultural memory appears in the transposition of the classical heritage in the work by Ian Hamilton Finlay (1925-2006) and by Savvas Christodoulides (1961).

The end of the tour holds for the spectator pieces in which the personal vision of the artist is stated in a much more aggressive and fiercely personal manner, offering approaches focused on the particular universes of every human being. An example of it being the work by Tehching Hsieh (1950)—an artist born in Taiwan that currently lives in the United States—, who develops performance works in which he puts his iron will to the test, true challenges that last throughout a year, in an obsessive repetition and ruthless comment on the well-known alienation of the human being in the industrial society. In contrast to that, there appears the naivety and the naïf world of marginal cultures not yet contaminated by the hypothetical scientific advances of modernity: it is the freshness of the pictographic cosmogony by Frédéric Bruly Bouabré (1923), born in the Ivory Coast. Maybe he is the one who makes us suppose—to paraphrase Robert Filliou (1927-1987)—, that in the end, life in its complexity can be more interesting than art.

Río de Janeiro, October 2012

Set the Can on Fire

Interview with Mónica Ferreras

Alanna Lockward

“...life, when was it really ours?, when are we
really what we are?
all things considered we are not, we never
are,
alone, but vertigo and void,
grimaces in the mirror, horror and vomit,
never is life ours, it is others’
life is no one’s, we all are
life –sun bread for the others,
all the others that we are-,
I am another when I am, my acts
are more my own if they are also everyone’s,
for me to be I must be another,
to leave myself, to look for me among the
others,
the others that are not if I do not exist,
the others who give me full existence,
I am not, there is no me, it is always us,
It is another life, always there, farther,
Out of you, of me, always a horizon...”

OCTAVIO PAZ

By the hand of an ancestral dialogical combination, Mónica Ferreras has created an exceptional body of work in the visual arts in the Dominican Republic. This unique character is overwhelmingly articulated in the current urban totems. The ritualism that defines her sculptures and installations, inaugurated in her already legendary *Obelisco de Casabe* (Cassava Obelisk) (1996), is expressed in the minimalism of the dialogical sculptures she has elaborated in keeping with, and never better said, the young people from marginalized neighborhoods in Santo Domingo. The sound tracks she has produced in collaboration with the rappers from “Capotillo Nasty Club” are on their way to becoming a truly discographical phenomenon. And we must remember that the local industry has been favoring for decades now, the self-sufficient musical production, the *bachata* for instance, a unique case in the Caribbean and Latin America, with the exception of Brazil, where the local industry also disregards the parameters and external logistics to reach commercial success.

However, the work by Mónica Ferreras, far from seeking the immediacy of the applause and cash remuneration, has

rigorously kept to the area of psychological research, Jungian, to be more specific, sociological, formal, material and now, as we know, also musical research. In their widest sense, these inquiries concern us all. There is a resonance with the dead, that, as she explains to us below, are paradoxically very much alive; and with the living, which sleep the dream of an exacerbated consumerism like the one that currently permeates the Dominican society.

A liberating humanism is perceived in the calls of attention of artworks like *El del pikete* (2011), a video art where a puppet caricatures ostentation and waste by the poor, the rich and the almost rich. The diasporic phenomenon of the remittances has created a generation indifferent to the effort of those who work until exhaustion to support them. Similar reflections are found in artworks like *In You We Trust*, (2007) by Ana Urquilla (San Salvador, 1979), consisting of hammocks with this motto “set” in the edges. The resultant paralysis of these precarious and artificial existential conditions, besides the squander (or waste), could be interpreted also as a thread or leitmotif that transcends all social classes. On this indifference towards the common good, towards joint aims as social groups, the strata and institutions of all kinds, with very few exceptions, equally agree.

Mónica Ferreras raises her questions over this human misery in the very voices of the protagonists of a trans-local and diasporic drama. The result of her questionnaire, in its urban dimension, is organized in a sculptural sense, that is, a three-dimensional one: trying-seeing-listening to these realities. This is a production where the theatricality of the video art, the totemic ritualism of sculpture and the atmospheric sonority of painting smoothly exchange the making of sense. The artist uncovers the mystery of the being in tune with the

intimate individuality and in resonance, as Octavio Paz reminds us, “... [with] *the others that are not if I do not exist...*”.

In your recent work there is a systematic dialogical praxis. It reminds me of the collective “om” you invited us to intone as participants in the performance at the opening of your solo exhibition during the IV Caribbean Biennale (2001). Are you trying to find that mystic resonance or is it about an artistic-social experiment?

It is rather an artistic social experiment because my intention with this body of work is to reflect how we perceive ourselves, but taking as starting point the very own voice of the inhabitants in the neighborhoods. It is about seeing ourselves from the sea to the inside. The sea as a frontier, as a wall; and then seeing what happens in here, with the contents. The totem by definition is an element of differentiation of one tribe with respect to another one. Although it may have a mystical and protective component, it is fundamentally a symbol, a logo, a surname for the tribe. So I transformed that symbology into our neighboring reality. Our neighborhoods have an identity of their own, they like to differentiate from the adjacent neighborhoods, they have their specific narrative. I made a simple survey asking young people above all, how they would describe themselves, the good things they understand they have, and what distinguishes them from other neighborhoods.

The totemic liturgy from *Obelisco de Casabe* (1996), that contemplative mood you seek in your audience, is reproduced in this recent work. To a material level, can they be compared or is there another more suitable parameter to analyze these convergences?

I think they can, they are connected through the materials I choose, but above all, in the way in which I organize them. I feel that formal, sober aspect,

contemplative, that has characterized many of my works, adds to their reading. I like simplicity; I do not like either visual or auditory noises. It is my way of inducing the audience to reflect, because they find themselves in front of an artwork that suggests things, but at the same time, many other things that are there are to be discovered, though they demand special attention.

You have made a dialogical work with our ancestral cultures. How does it feel to talk to the dead? How do these dialogues palpitate in your current work?

To talk to the dead is salutary because they are the guardians of different types of wisdom. The “good” dead bring us the pride of being, of belonging, of the “it can be done”. They are the basis of what we are. The “bad” dead remind us of the destructive potential we have and point out to me towards where I do not want to go. The dead in a symbolic sense are our ancestral conscience. They are part of our collective unconscious, of our DNA. I believe there is an infinite source of learning when we can make contact with these forces that, paradoxically, are alive. Healing, growth, forgiveness, creative impulse for life, humbleness, joy, redemption, all in all, innumerable issues that are worth taking into account.

These dialogues are present sometimes in a very clear way, as in the exhibition *Mayaní Makaná* (1996), and some others more subtly, as in the piece *Totem para Capotillo* (Totem for Capotillo) (2011). Those dialogues have been vital to carry out my work; they are felt in the very same atmosphere the artworks give off. The elements: cassava, *cuaba* soap, bells, tires, sounds, wood, iron, ropes with the national colors and the like, contribute to give expression to this atmosphere.

Your Jungian path is quite recognizable both in the labyrinths of your paintings and in the installation with soaps you made at the X-Teresa Arte Actual (Current Art X-Teresa) (2000). Nevertheless, there is a distinct lack of sexuality in your work. I am intrigued by this extreme privacy knowing your incisiveness, especially with respect to the social taboos in the Dominican society.

An excellent question and reflection; I had not noticed. Honestly, I do not know why that is, because as you very well say, I am totally open with my sexual orientation and in times in my life I have seen myself bound to movements that fight for the rights of our LGBT community. I would have to analyze this in more depth, and believe me I will. But for a start, maybe the fact itself that I am at peace with this aspect of my life makes it not an issue for aftertastes, at least not until today. It occurs to me that what is not solved or is about halfway to be solved; what is there and I cannot see but it wants to come out, as well as the inconformities that I can indeed see, are the source of inspiration for my work.

Your stage sets, how do they infiltrate into your video arts and vice versa?

I love theater and many of my video arts formally have a stage structure like *CAE* (2005), *Directrices* (2005) and more recently *El del Pikete*, which I made with a puppet as unique protagonist. It is rather that my set designs infiltrate into my videos. I feel that formally there is an enormous force in theatrical language of which I have taken advantage of in my favor: it is clear, structured, every movement has a why. That attention to movements adds to the reading of the artwork, and it allows me to achieve a clear and clean piece, according to what my purpose is.

And that about composing music, since when? Should we prepare ourselves for another Rita Indiana phenomenon, who by the way made her debut in video art as a character in your video art *Directrices*?

Nothing of the sort of Rita Indiana! I have always liked to write and several years ago I composed several songs. Then one day, creating one of my video arts, I realized I needed something special for the soundtrack that could totally integrate into the visual aspect. Then, searching and searching for something that could adapt to it, the idea came to me that I myself could do the lyrics of the songs and find someone to interpret them and also an arranger. I set out to it and got a very good arranger, whom I met in the production of *El 28* (The 28th) by the Guyola Theater, where I was in charge

of the scenography. I had liked the work he did in the musicalization for this play, we talked, and as we say around here: “set the can on fire”. Then it coincided that working in Capotillo, making the interviews, I met two boys that are the rappers “Capotillo Nasty Club” and I liked what they did, I made them the interpreters and they did a very good job. This experience was super enriching and exciting for me. People liked a lot the three songs we produced and we have plans to cut a CD with eight songs. We are currently looking for funding for this project.

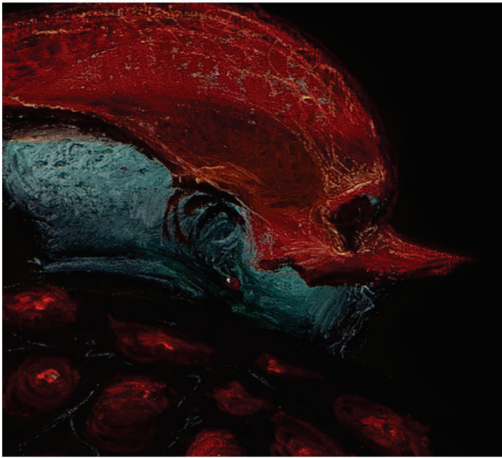
How do you connect in your work the Caribbean urban iconography through music?

In the last three videos I made last year there is a very clear connection through rap in a Dominican urban version. Those boys from “Capotillo Nasty Club” are faithful representatives of the musical urban movement in our country. Also conceptually and formally there is a totally connected relation: ¿“*Qué e’ lo que se mueve y no c’empogota?*” (What moves and does not get sticky?)

I invite you to cofound with me a multidimensional feminist museum: “Gineceo. Mujer y Creación Dominicana”. (Ginoecyum. Woman and Dominican Creation). There are female artists, architects, merengue singers, journalists, fashionists, editors and writers; also some exceptional men that have dignified women in their work can enter the collection. My list starts with Celeste Woss y Gil, Abigail Mejía, Soraya Aracena, Sonia Pié, Ana Mitila Lora, Josefina Báez, Lourdes Periche, Mónica Ferreras, Milly Quezada, Jenny Vázquez, Raúl Recio and Jorge Pineda. And yours?

In my list there would be: Marilí Gallardo, Elvira Taveras, Carlota Carretero, Nuria Piera, Nereyda Rodríguez, Sonia Silvestre, Xiomara Fortuna, Soucy de Pellerano, Mamá Tingó, Elenita Santos and many others.

ROBERTO FABELO ◀ ▶



www.arteporexcelencias.com

