

Año I **No. 2** 2012
BIMESTRAL



Arte y crítica en el Caribe
Carteles para un mundo sostenible

Oncena Bienal de La Habana

Gabriel Orozco

Mosquera en *PhotoEspaña*

Alexandre Arrechea

Documenta de Kassel

Ella Fontanals-Cisneros. Entrevista

Workshops Simposio teórico Exposiciones

Julio - Octubre de 2012

PROME ENCUENTRO
BIENAL ARTE
CONTEMPORANEO
DE CARIBE.
ARUBA
2011-2012

www.encuentroartaruba.org



LA CRÍTICA DE ARTE EN EL CARIBE

► Coincidiendo con la Oncena Bienal de La Habana, en abril de este año, Marek Bartelik, presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte-AICA, visitó La Habana con el propósito de reorganizar la sección cubana de la AICA. El Dr. Bartelik se reunió con varios críticos de arte: la Dra. Adelaida de Juan, presidente de AICA-Cuba hace algunos años; Orlando Hernández; Moraima Clavijo, directora del Museo Nacional de Bellas Artes; Jorge Fernández, director del Centro de Arte Contemporáneo "Wifredo Lam" y de la Bienal de La Habana; Lesbia Vent Dumois, presidenta de la Asociación de Artes Plásticas de la UNEAC, y Fernando Rojas, viceministro de Cultura.

La revista *Artcrónica*, AICA, y la Sección de Artes Plásticas de la UNEAC organizaron un panel sobre la crítica de Arte en el Caribe, en la sala "Rubén Martínez Villena" de la UNEAC, al cual asistió un grupo representativo de críticos y artistas cubanos.

El panel se inició con un homenaje a la crítica de arte puertorriqueña Haydee Venegas, a cargo de la Dra. Yolanda Wood. Del encuentro, publicamos en esta edición de *Artcrónica*, la conferencia del Dr. Bartelik y las intervenciones de los asistentes.

PARTICIPANTES EN EL PANEL

MAREK BARTELIK, PRESIDENTE DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE CRÍTICOS DE ARTE (AICA INTERNACIONAL) / YOLANDA WOOD, DIRECTORA DEL CENTRO DE ESTUDIOS DEL CARIBE, CASA DE LAS AMÉRICAS (CUBA) / MAGALY ESPINOSA, PRESIDENTA DE LA SECCIÓN DE CRÍTICA DE ARTES PLÁSTICAS DE LA UNEAC (CUBA) / DAVID MATEO, CRÍTICO DE ARTE Y EDITOR (CUBA) / ANTONIO FERNÁNDEZ SEOANE, CRÍTICO DE ARTE (CUBA) / JAVIER VILALTELA, CRÍTICO DE ARTE (ESPAÑA/ALEMANIA) / GONZALO GUTIÉRREZ, CRÍTICO DE ARTE (CUBA-CANADÁ) / LUISA MARISY, CRÍTICA DE ARTE (CUBA) / ELVIA ROSA CASTRO, CRÍTICA DE ARTE Y EDITORA (CUBA) / CARINA PINO SANTOS, CRÍTICA DE ARTE Y EDITORA (CUBA) / MANUEL PIÑA, ARTISTA PLÁSTICO (CUBA)

PRIMERA SESIÓN

MAREK BARTELIK: En mi presentación argumentaré que los "tiempos de crisis" pueden impactar positivamente a los críticos de arte, ya que tales tiempos exigen reevaluaciones y remodelaciones radicales de las metodologías existentes para sincronizarlas con las prácticas actuales. Citaré a críticos de arte para colocar mis argumentos en el contexto de una conversación más larga, y enfatizaré que nosotros, los críticos de arte, formamos una comunidad. De hecho, lo que me interesa grandemente es el carácter conversacional de la crítica de arte.

¿Qué clase de conciencia social debiera reflejar la crítica contemporánea al enfrentar no solo el crecimiento global sino también la inestabilidad generalizada? ¿Cómo debiéramos evaluar el impacto de los acontecimientos actuales en la tecnología y la ciencia sobre el arte? ¿Qué tipo de arte refleja la mejor cultura actual y la realidad social? ¿Qué canales de comunicación necesitamos priorizar para hacer que nuestras voces sean escuchadas? Aquí también nos preguntaremos: ¿Cuál es el papel de AICA en redefinir la crítica de arte para todos nosotros?

La proliferación de publicaciones *online* ha creado una base de datos virtual que es sumamente útil, pero también tanto extremadamente amplia como sumamente imprecisa, ya que cualquiera puede publicar en

Internet —con la visibilidad de esos mensajes vinculada directamente con los recursos financieros de la institución o persona que los emite. Como me escribió recientemente uno de mis amigos de Facebook: "Hay una jungla ahí afuera, con millones de veloces blogueros ansiosos de compartir sus pensamientos al instante con cualquiera que esté dispuesto a ir a su sitio". Millones de veloces blogueros no es algo necesariamente malo.

Sin dudas, el rápido crecimiento de las tecnologías digitales y de la ciencia en años recientes ha producido canales de comunicación más rápidos que los que nunca antes existieron. Como resultado de estos, la imprenta está en declinación —no solo porque ya apenas puede soportar el reto creciente de las publicaciones *online*, sino en parte por los malos cálculos de los editores, quienes a menudo han escogido competir con las publicaciones *online* acortando los artículos y haciéndolos más orientados hacia la información, menos analíticos, y a menudo menos rigurosos intelectualmente. De manera similar, las editoriales en todo el mundo han respondido a la "crisis" exigiendo que los autores hagan sus libros "más accesibles" y más cortos, ofreciendo en cambio, diseño de libros "coffee table", los que claramente no pueden sustituir la falta de contenido serio. Respondiendo a la "crisis" (¿o debiéramos llamarla "desorientación"?), los periódicos y revistas de arte ahora mezclan habilidosamente artículos con anuncios para satisfacer a sus anunciantes, quienes son menores en



Marek Bartelik impartiendo su conferencia
Foto: Diana Consuegra

número pero más ricos. Muriendo están, por lo tanto, sobre todo los viejos métodos de reaccionar ante la "crisis" mediante la implementación de diversos cortes en la producción, que resultan en un debilitamiento de la calidad intelectual de los escritos y, por ende, en la pérdida de lectores.

¿Cuáles son las nuevas masas interesadas en el arte y en la crítica de arte? Si bien la proliferación de exposiciones bienales y ferias de arte ha hecho que el llamado mundo del arte se expanda, también ello ha resultado en una pérdida de la especificidad local del arte en diferentes regiones. El arte promovido por esos eventos artísticos espectaculares parece ser homogéneo, en tanto que el arte producido localmente, sin ningún sello internacional de aprobación, continúa siendo marginado. El artista ruso Ilya Kabakov comparó el mundo del arte con una familia peculiar: "La familia se mueve como moscas. Completamente libres, volando por los aires, organizando sus exposiciones no importa dónde, en Sudáfrica o en Sudamérica, o en Noruega, o en Islandia". Su "familia" recuerda efectivamente a la comunidad platónica, constantemente moviéndose al unísono (en oposición a la sociedad "poética" y democrática). En un mundo de arte globalizado que se mueve rápidamente somos testigos de la creciente burocratización y comercialización de la producción y diseminación del arte, lo que ha resultado en una transferencia de poder de parte de artistas y críticos a galeristas y curadores, y son estos últimos

quienes determinan qué es lo "nuevo" en el arte hoy en día y lo presentan a las nuevas "masas" en movimiento. Pero ¿son ellas realmente nuevas masas, o quizás es solo un grupo mayor de seguidores que no tienen nada que ver con un espectador promedio?

El crítico de arte está obligado a reexaminar una vez más su papel frente a su auditorio o continuará siendo marginado. Durante largo tiempo la crítica de arte fue percibida como una forma de "conciencia privilegiada", una percepción del arte que requería habilidades especiales y era de esperar que una sensibilidad artística. El viejo crítico de arte, fuese un profesional o un diletante, en una etapa realizó una función reguladora, introspectiva y de prohibición para la circulación y recepción del arte. Ese erudito ya ha sido ampliamente sustituido por un crítico-curador-agente artístico semiprofesional de rápidos movimientos que ejerce una carrera que puede o no durar algunos años, en dependencia de la rapidez del éxito de su programa. La crítica de arte practicada por esos individuos que portan múltiples sombreros, según el crítico y artista estadounidense Peter Plagens, se ha convertido en "una subdivisión de la industria del entretenimiento".

Resulta fácil ser pesimista o escéptico. Al evaluar el estado actual de la crítica de arte, James Elkins lamentaba su declinación con estas palabras en *What Happened to Art Criticism?* (¿Qué pasó con la crítica de arte?): "En la crisis mundial... disolviéndose en el desorden de

fondo de la crisis cultural efímera... [la crítica de arte está] muriendo... producida masivamente e ignorada masivamente". Su voz apocalíptica se ha unido a las voces de otros que ya han proclamado un fin del arte y un fin de la historia. Pero el arte y la crítica de arte no están muertos, aún no.

La crítica de arte enfrenta el reto de nuevas formas de comunicación, pero condenar sencillamente a la tecnología moderna como destructiva para el pensamiento crítico es en sí mismo practicar una especie de pereza intelectual. Después de todo, como argumentó en una ocasión Paul de Man: "la expresión sin mediación es una imposibilidad filosófica". Como han demostrado hechos recientes en diferentes partes del mundo tales como la "primavera árabe" y la "ocupación" de Wall Street por jóvenes manifestantes indignados por la codicia de los banqueros, los medios sociales recientemente desarrollados pueden ser un medio efectivo para la movilización pública contra la dominación de los sistemas de poder imperantes, incluyendo el de la llamada "industria de la cultura", que está crecientemente en manos de grandes corporaciones y gobiernos.

Al enfrentarnos a estos aspectos cambiantes, tanto de la vida como del arte, parece que nos ponemos un poco nerviosos ante la interrogante de cómo conducir a la crítica de arte y al arte dentro del mundo actual. ¿Acaso no es paradójico que la situación

política, económica y cultural inestable mantenga este acalorado debate sobre la futura dirección del mundo y del arte? ¿Es esto lo que conserva vivo el debate? Esta situación ha puesto al desnudo la brecha que existe entre el mundo del arte y el resto de lo que el mundo piensa que es o debiera ser el arte, aunque ambos mundos pudieran ponerse de acuerdo en que realmente se ve cada vez más como una forma de entretenimiento. Entonces yo me pregunto: ¿a quién pertenece el arte en estos momentos? Cuando me hago esta pregunta, me refiero a la vieja disputa entre Meyer Schapiro y Martin Heidegger acerca del cuadro de Vincent Van Gogh *Las botas* (1886): ¿a quién pertenecían las botas, al pintor o al campesino?

La situación política y económica altamente inestable en el mundo ha estimulado ya debates candentes sobre su futura dirección para el mundo. *El comunismo, un nuevo comienzo* fue el título provocador de un simposio organizado por Alain Badiou y Slavoj Žižek que se produjo en el Cooper Union for the Advancement of Science and Art, en Nueva York, a finales del 2011, universidad donde impartí clases. Posteriormente Badiou ha asumido la propuesta de una hipótesis comunista como respuesta a ese temor que en estos días parece regir a toda la sociedad. Él no propone un regreso al comunismo al estilo soviético o ningún tipo específico del viejo marxismo, sino más bien re-examina la ideología de la acción colectiva en su nivel más esencial: respetar los derechos del individuo. Al decir



esto destaca, pausadamente, la importancia de los intelectuales y los artistas para presentar un regreso a los principios básicos de la libertad. Para sugerir hacia dónde vamos, Žižek predijo sin temor a arriesgarse que: "la larga noche de la izquierda ya está terminando, después de varios decenios de verse silenciada por diferentes demagogos de la derecha". Mi respuesta: esperemos que sea así.

Hubo una paradoja en esta conferencia, poniendo a un lado el carácter programático del lenguaje específicamente altisonante y hermético utilizado por los participantes en la conferencia, que no ayudaba a hacer de esta experiencia algo común. Yo no estaba seguro de cómo la "izquierda" pudiera revivirse o rejuvenecerse, pero sí disfruté el escuchar a un número de eruditos, exigir el regreso a los derechos del individuo.



El filósofo japonés Takeshi Umehara vinculó las transformaciones políticas y económicas que presenciamos, con el bienestar intelectual de la sociedad global cuando escribió en el decenio de los 90 que: "el completo fracaso del marxismo y la espectacular desintegración de la Unión Soviética no solamente son predecesores de un colapso del liberalismo occidental, la principal corriente de la modernidad, lejos de ser una alternativa del marxismo la ideología dominante al

final de la historia, el liberalismo será el siguiente dominó que va a caer". Badiou también dijo que la democratización del mundo que se produjo después de la caída del muro de Berlín, en lugar de atraer más libertad, trajo como resultado una polarización, económica y política, superior de Occidente hacia el Oriente y del Norte hacia el Sur. Zygmunt Bauman, que es un británico de origen polaco, ve este proceso de globalización como algo que destaca el conflicto entre las

alternativas de una felicidad individual y la necesidad de seguridad; cuando este equilibrio frágil es perturbado, deja al desnudo la inseguridad del mundo occidental e incrementa la necesidad de una mayor seguridad. Aunque están dispersos, todos estos pronósticos parecen presenciar un profundo sentido de insatisfacción con el estado actual de los asuntos en el mundo, incluido su clima intelectual y artístico.

Cuando me pidieron que comentara sobre los problemas de la crisis global yo me pregunté: ¿a quién pertenece el arte en estos momentos? La frecuencia con que la palabra crisis se repite por parte de los historiadores y los críticos reafirma esta estrecha relación con el estado actual del arte. Debemos llamar a esta relación hiperreal como la capacidad moderna de lograr hacer una distinción consciente entre la realidad y la simulación de realidad incluido el arte, como se denomina en la semiótica y en la filosofía posmodernista. Umberto Eco, en su *Travels in Hyperreality* (*Viajes en la hiperrealidad*), comenta que un simulacro no solo produce una ilusión sino que estimula su demanda. Él asocia este fenómeno a la forma en que los museos de arte —y se refiere específicamente a los museos de arte estadounidenses— seleccionan y muestran el arte. Y estoy citando a Umberto Eco: "Esta es la razón de este viaje hacia la hiperrealidad, en busca de instancias donde la ilusión norteamericana exige el arte real y, para lograrlo, debe fabricar la falsedad absoluta donde las fronteras entre el juego y la ilusión están un

tanto difusas. El arte en los museos se ve contaminado por un espectáculo de bichos raros, y la falsedad se disfruta en una situación de plenitud o de *horror vacui*. La palabra que realmente me atrajo fue la expresión en latín *horror vacui*, que significa temor a un espacio vacío que es absoluto. Esto nos remite a Parménides, quien usó este postulado en el 485 a. n. e. diciendo que "un vacío no puede existir en la naturaleza", y nos llevó consecuentemente a una serie de importantes invenciones científicas y tecnológicas. En el arte, Mario Prats fue quien utilizó esa idea para describir los interiores abigarrados de la época victoriana, pero también se aplicaron, entre otras cosas, a los manuscritos iluminados del Medioevo y a alguna suerte de arte islámico, y también se ha usado de forma más común para referimos al arte creado por los esquizofrénicos que, dicen todos, ofrece una particular visión del subconsciente.

Voy a terminar ahora. Algunas teorías científicas recientes han reconfirmado la tesis de que un vacío absoluto realmente es imposible, por lo tanto *horror vacui* se nos revela como forma mejor de definir un estado psicológico entre la percepción consciente y la imaginación subconsciente. En las artes visuales se expresa como regreso al surrealismo, en mi trabajo yo digo que es un surrealismo posterior al 11 de septiembre, y en la vida se refiere a las subcambiantes condiciones del artista. Ciertamente este último quizás pueda reflejar la urgencia de la actual crisis global. La población global

de artistas está cada vez más dividida entre un uno y el 99 por ciento que seriamente amenaza con obliterar todo la clase media de los artistas, los artistas que una vez se sintieron cómodos funcionando en un contexto local donde ellos contaban con su público, tenían sus galerías y coleccionistas. Para mantener este estilo de vida ilusorio basado en la fama y en el dinero que, contrario a lo que estamos viendo o lo que se nos dice en este momento, ya no es una selección individual o de individualidad, el arte se promueve y se anuncia en todas partes porque, según el crítico Ticio Escobar: "la sociedad global de información, comunicación y el espectáculo, estetiza todos sus encuentros como un todo incluido", y, añade, "la utopía moderna de llevar el arte a las masas, de hacerlo estético se ha cumplido, pero no como un logro ético o político por nuestros padres, sino como una consecuencia del capitalismo triunfante". En consecuencia la difusión global de bienales, exhibiciones, galerías y la producción sin precedentes de las piezas de arte para el consumo comercial, así como la proliferación del debate en línea de estas obras producidas masivamente, y masivamente ignoradas, engendran un nuevo *horror vacui*. La escena artística se parece a un gigantesco escenario poblado por artistas que están constantemente en movimiento pero que tienen una posibilidad cada vez menor de participar de manera notable en la comunicación global y, de hecho, al participar en el actual sistema de difusión del arte quizás no desafían lo que a la larga daña sus intereses. Todo el mundo en Oxford estaba pesimista, se sentía

culpable, entonces quisimos terminar en una nota con un tono positivo y yo también quiero terminar ahora con un tono positivo.

Voy a referirme a lo que presenté en Paraguay (que fue donde conocí a David Mateo). Allí comencé diciendo lo siguiente: Jorge Luis Borges escribió: "el tiempo es un río que me lleva pero yo soy el río". Antonio Gramsci dijo: "la crisis consiste precisamente en el hecho de que lo viejo fenece y lo nuevo no puede nacer en este interregno, pues aparece una gran variedad de síntomas mórbidos". Gramsci también deduce que, aunque las crisis económicas quizás puedan o no llevarnos a transformaciones históricas de la sociedad que a su vez pueden ser o no constructivas, sí crean un clima favorable para la diseminación de ciertos modos de pensamiento que en estos momentos pudiéramos llamar paradigmas, epistemas o, simplemente, preguntas. Y teniendo en mente estas palabras de Borges y de Gramsci, la crisis actual puede definirse de mejor forma, como un momento de prueba de final abierto, lento y no, por ejemplo, como un evento de emergencia rápido y conclusivo, o una suerte de salida.

DAVID MATEO: Agradecemos esta reflexión de Marek sobre el contexto artístico internacional con un cierto aire pesimista, aunque él dice que es todo lo contrario. Marek se ha referido a un *horror vacui* que también ha tenido sus oleadas en Cuba y sobre el cual han escrito o comentado—con más o menos profundidad—nuestros

críticos y artistas... ¿Alguien del público desea hacer alguna valoración sobre el tema?

ANTONIO FERNÁNDEZ SEQANE: Solo recordar algo. En el año 1964 se celebró uno de los congresos o convenciones de la AICA en el que se abordó, creo que por primera vez, un concepto que a todos nos paralizó, que fue el de la muerte del arte. Algunos teóricos lo abordaron desde distintos puntos de vista: la cosificación de la obra de arte, la banalización del crítico contemporáneo, los insectos felices y la sociedad Kodak. Y bueno, han pasado ya más de cuarenta y tantos años y Cuba dejó, en un momento determinado, de oír esos comentarios porque se separó de la AICA, la sección cubana de la AICA desapareció, y como yo, creo que muchos otros críticos hemos lamentado esta desarticulación. Somos ahora un injerto de este momento mundial. Volver a oír hablar, al cabo de tanto tiempo, de vinculación con esta asociación hecha por la AICA, y que el presidente de la AICA sea precisamente el que nos vuelva a comentar sobre esta problemática, me parece muy interesante. A muchos de nosotros nos preocupa la suerte, los derroteros por donde va el arte, no solo en Cuba, sino en el ámbito internacional.

JAVIER VILATELA: Yo más que nada quería hacer una observación de índole práctica, sobre la posibilidad de que se diga o que este texto quede en alguna parte o se pudiera difundir a organismos. Pienso que es un resumen tremendo de la situación actual que nos permite leer en



De izquierda a derecha: Magaly Espinosa, crítica de arte y curadora; Miguel Ángel Pérez, intérprete-traductor; Marek Bartelik presidente de AICA; Yolanda Wood, crítica de arte y directora del Departamento Caribe de Casa de las Américas, y David Mateo, crítico de arte, editor de *Artcrónica* / Foto: Diana Consuegra

qué mundo vivimos, que nos está hablando sobre nuestro sistema económico. La banca ha dejado de tener su rol fundamental. El estado crítico es una situación angustiosa, creo que la gente despierta, pero las cosas no van bien, estamos tambaleándonos de una manera tremenda en España, Alemania, donde yo vivo, y este

contexto es básico, plantea disyuntivas. Yo conjugo de manera especial esta división que se está produciendo en el arte. En el mundo globalizado, este casi uno por ciento que acaba en Christie's y Sotheby's y esos sitios. Por ejemplo, el artista Daniel Hosenwell puede pedir lo que quiera por una obra, porque su precio ya ha perdido

vínculo con su contexto... Para mí es un resumen valioso del cual partir para plantearse otras cosas, y sería muy bueno publicarlo en Cuba.

DAVID MATEO: De hecho, la presencia de Marek viene unida a la intención nuestra de dar a conocer en Cuba sus reflexiones como crítico y presidente de AICA. Estoy tratando de convencerlo, y creo que ya lo he logrado, para reproducir en nuestra revista digital *Artcrónica* algunas de sus ideas y esta conferencia de hoy, íntegramente.

MAREK BARTELIK: Nosotros nos reunimos en un momento en que las dos visiones son muy similares. Llegamos a un punto donde yo no vengo aquí con las maravillas del mundo, yo no sé en qué situación está la crítica de arte en Cuba... La idea es que estamos conscientes de que las cosas no están funcionando y es bueno pensar en nuevas formas para involucrarse, para participar. Y no tienen que ser grandes, puede hacerse a una escala pequeña, pero hay que comenzar.

Este simposio de Cooper Union, en New York, fue muy interesante porque todos estos pensadores, gente que está de moda ahora, están de acuerdo en que, en lugar de deconstruir, lo que ya hemos hecho durante estos años, seguimos en este proceso de deconstrucción, como las matrioshkas, que abres una y está la otra y la otra y la otra. Entonces hay que regresar a una suerte de idealismo y ellos hablan de Platón, que

por muchos años estaba relegado, no se le daba ni un crédito, o de Hegel y Descartes, esas eran las tres voces principales a las que se referían los oradores...

Sabemos que no podemos despertar y decir: ¡seamos idealistas! Pero es bueno pensar en este idealismo como un punto de inicio y no seguir en el proceso de deconstrucción.

LUISA MARISY: Yo quería referirme a cómo, en los momentos de crisis en general, el arte y la crítica de arte pueden llegar al ser humano. ¿Puede el arte servirnos como salvavidas para las personas que están inmersas en esta crisis que genera una crisis económica, de supervivencia, pero que a la misma vez es una crisis de valores? ¿Cómo puede el crítico de arte servir de puente entre la obra de arte y el receptor? ¿Cómo ocurre, en este caso, en el contexto cubano, contexto muy peculiar, que parte de un proyecto social? La Bienal de La Habana comenzaba mostrando algo pudiéramos decir, muy increíble: ¿cómo llegar al público, a un público que también está inserto en esta crisis? ¿Cómo se incorpora la obra de Los Carpinteros? ¿Cómo se incorpora el proyecto del muro del Malecón para que participe el público, y cómo disfruta el público del arte? Entonces el crítico autónomo, mediador en este caso, ha sido fundamental.

Yo me pregunto esto ante experiencias como la que desarrolló en la década del 70 y principios de los 80 el Grupo de Teatro Escambray, que incorporó artistas

plásticos con sus cuadros y sus proyectos en los que el campesinado participaba en la realización de las obras. Cómo el hecho de acercarlo por primera vez a la visualidad de una obra de arte le brindaba una hegemonía a la espiritualidad de esa gente que acababa de salir de la guerra, de la lucha contra bandidos, y cómo eso realmente los hacía más sinceros. El arte, en ese momento, los sacaba de su propia crisis. ¿Puede el arte en algún momento servir como paliativo, no solo como arma de lucha? Como en el caso ahora de los indignados. ¿Puede el arte tener una utilidad más allá del narcisismo que le es propio tanto a los artistas como a los críticos que a veces escriben críticas narcisistas y no llegan al público? Porque ocurre mucho aun con este proyecto social que tenemos nosotros...

En la década del 80 se luchó por hacer crecer instituciones culturales en todos los municipios. Ocurre mucho que el público en general se para al borde de la galería, mira hacia adentro y no sabe si entrar. Sin embargo, en este contexto de la Oncena Bienal de la Habana participaron, y yo creo que, de alguna manera, ha funcionado. El arte está por romper esas barreras como mismo hizo el teatro con una cuarta pared desde hace mucho tiempo. Por tanto me alegro de servir para viabilizar esto. O sea, librémonos de la función poco social del arte... A lo mejor es una utopía.

MAREK BARTELIK: Lo único que podría decir es que antes de comenzar este gran trabajo quizás deberíamos

Marek Bartelik y Moraima Clavijo,
directora del Museo Nacional de Bellas Artes



reexaminarnos a nosotros mismos y establecer un lugar claro, diáfano, donde podamos comunicarnos. Creo que las cosas en estos momentos están demasiado borrosas. Los artistas quieren ser independientes y quizás son completamente dependientes. Tienen estas ideas maravillosas pero realmente ceden rápido, y lo mismo se aplica a la crítica. Entonces hace falta reconsiderar, y creo que los artistas y los críticos

deben hablar entre ellos y sostener una conversación que tenga sentido, porque también esta conversación un tanto que se disuelve a veces y es muy pragmática. Yo he escrito para *ArtForum* durante los últimos 20 años y escribo ensayos para catálogos. A veces tengo la impresión de que los artistas ni siquiera leen lo que escribo, solo quieren la firma. Esa es la clase de relación en la cual no estoy interesado. Este tipo de relación es como enamorarse de la persona equivocada y entonces tratar de mantener la relación siendo práctico y diciendo inmediatamente: "vamos a hacer un trato". Mi sugerencia es que nos enamoremos primero.

ELVIA ROSA CASTRO: A mí me parece que hoy el arte está siendo prestamista con muchas manifestaciones sociales y políticas fuertes, que están utilizando lógicas de manifestaciones artísticas, lo cual me creo muy interesante. Esgrimiendo su supuesta incapacidad de comprender, porque el arte pierde su lógica, su límite representacional. Por ejemplo, yo estuve en Wall Street con los Ocupas, todo el tiempo pensé que estaba en una *performance*. Entonces eso me parece súper interesante, o sea, que una manifestación se funda con la otra. Todo el parque contaba con los mismos intelectuales, sentados, parados, apretados, etc.

MAREK BARTELIK: Alguna gente dice que los indignados de Ocupa Wall Street no tienen programa, esa es la principal acusación. No cuentan con un programa, pero precisamente eso era lo que querían hacer. La

cuestión no es responder con un programa que responda al programa que ya existe. Cuando uno responde ya usted se deja arrastrar al mismo juego. Lo que hacen los Ocupas es mucho más sofisticado. Ellos desestabilizan toda la idea de la lucha y cómo debe llevarse a cabo. Veremos entonces qué pasa. Realmente me siento impresionado por cuán inteligentes son los jóvenes, y por eso la BBC, que es un canal de la corriente principal, se pregunta: ¿Es acaso el final del arte? Pero yo creo que es el comienzo, la gente es pragmática y necesitamos ese pragmatismo, pero hay que ser pragmáticos con ideas, no se puede ser pragmático con inercia. Realmente me siento muy impresionado y me alegra que usted, Elvia, haya participado.

Cuando visité Londres y fui a la primera exposición de Damien Hirst viví algo realmente absurdo. Usted va, por ejemplo, a la tienda de regalos del Tate Modern, donde venden toda clase de souvenirs, y lo que se puede comprar allí... uno de los múltiples de Hirst por cerca de 45 000 dólares o algo así. Por eso es que hablo del uno por ciento y del 99 por ciento, y de la desaparición de clase media de los artistas.

GONZALO GUTIÉRREZ: Cuando él hablaba sobre el final de la obra de arte, yo pensé en la otra idea que maneja el mundo occidental, que piensa el arte del siglo xx como un proceso de liberación que logra el éxito, pero que es un discurso muy transnacional y que se ha convertido en nuestra manera de pensar conscientemente, a

veces sin darnos cuenta de que somos muy nacionalistas, y entonces a uno, por ejemplo, le viene a la mente Sparrow, un festival en África, inmenso, que tiene todo un movimiento que ahora se está extinguiendo, que ya está siendo olvidado...

MAREK BARTELIK: Mencioné a Platón y a Hegel —y también se puede añadir a Kant—, referencias a las que se remiten las personas para regresar a una suerte de lógica sobre lo que les acontece. Recientemente he vuelto a leer a Kant para mi nuevo libro, y resulta interesante cómo debate la diferencia entre los conceptos de lo bello y lo sublime. Y creo que sí hace falta regresar a Kant, pero al Kant que descubrió lo sublime y a quien no le interesa la belleza de forma predominante, porque de no ser así, estamos en una suerte de mundo neoclásico, y lo sublime pertenece a cualquier lugar. Lo bello ocupa el centro, pero lo sublime no; entonces lo sublime está aquí y cuando digo aquí, digo en cualquier lugar.

DAVID MATEO: Quiero hacerle una pregunta a Marek. ¿Esa intención de la AICA de renovar los contactos con regiones distantes o excluidas de la organización como Cuba, China, India, responde a una estrategia de amplitud de su esfera de influencia, o podría ser una iniciativa para buscar nuevas fuentes de sublimidad de las que usted habla, tanto en la creación como en el pensamiento?

MAREK BARTELIK: No somos tan poderosos como para tener semejantes aspiraciones e influencias,

aunque a muchos nos gustaría que fuera así. Es decir, no estamos globalizando el mundo, sino más bien se trata de crear un contexto donde podamos combinar nuestras voces y hay lugares en el mundo que, por diversas razones, se han visto marginados y creo que es importante crear una suerte de asociación de gente sin poder.

Es un momento importante. Yo asistí a uno de los eventos de la Bienal de La Habana anoche, y fui presentado como crítico a un artista. Él se quedó dos minutos conmigo y luego se fue. Obviamente, si le hubiera dicho que era un coleccionista, esta persona me hubiera hablado por mucho más tiempo. Cuando le dijeron que yo era un crítico me saludó y se fue, y su esposa me dio la tarjeta. Yo le dije: “Dejé mis tarjetas” (le menté). Ella dijo: “No se preocupe”. Es decir, es una situación buena porque somos personas que queremos pensar, y nos dejan solos para pensar, por eso es que es un buen momento. No es el hecho de crear poder, sino de crear un entorno donde poder llevar a cabo una conversación, y pienso que ustedes en Cuba tienen una experiencia particular y esa experiencia es válida.

PÚBLICO: Primero me parece importante el poder estar en esta conferencia, y especialmente me interesó mucho su referencia a Gramsci y desearía hacerle una pregunta. ¿Usted ve una relación entre el accionar de Wall Street con la comercialización del arte y el ejercicio de la crítica en la actualidad?

MAREK BARTELIK: Tal como dije en mi intervención, el mundo del arte reproduce y copia el mundo en su conjunto. Pero el arte también se está desarrollando por su cuenta.

Lo que veo ahora es que el artista se parece cada vez más al resto de la sociedad, con el uno y el 99 por ciento. Cuando el 99 por ciento es básicamente pobre, la clase media desaparece y por eso es que veo que estos dos mundos se copian, se imitan, y así es como Wall Street surge en Main Street, que es donde viven muchos artistas. Quizás ustedes no lo experimenten tan fuertemente porque han vivido una experiencia un tanto peculiar, pero en el occidente esto es algo evidente. Por eso lo veo como una especie de sinergia entre estos dos mundos. Y de cierta manera también compartimos la misma responsabilidad.

SEGUNDA SESIÓN

MAREK BARTELIK: Nosotros queremos restablecer la sección de AICA en Cuba, para eso se requieren siete miembros como mínimo. Ustedes también se pueden unir a lo que se llama la sección abierta, de la cual también soy el presidente. Es decir que a mí me llegarían todas las solicitudes, pueden darle la dirección de correo electrónico en París y ustedes piden la solicitud y se analiza; hay que estar especializado en arte del siglo xx y xxi. No es una organización de personas que escriban sobre el Renacimiento, etc. Soy consciente

Marek Bartelik y el crítico de arte cubano Orlando Hernández



de que para algunas personas es difícil el pago de la cuota de la organización, pero existe un fondo especial y si lo solicitan quizás se les pueda dar una cifra para que no tengan que pagar. Esta decisión tendrá que ser tomada por nuestra Oficina en París.

Por favor, con mucho gusto les pido que se sumen a la AICA. Una vez que se cree la sección en Cuba, entonces ustedes pueden evaluar la propuesta de añadir otras personas. La sección abierta es una especie de sombrilla que ampara a todo el mundo, incluso personas de EE.UU. pueden unirse a esta sección abierta si consideran que están siendo discriminados. Por ejemplo, hay canadienses que están en secciones abiertas, y esperamos, deseamos que ustedes se sumen también si lo desean...

CARINA PINO SANTOS: Agradezco esta interesante conferencia. Quería participar con mi experiencia, y para introducirla me gustaría recordar que, en la tarde de ayer, en la publicación *Criterios*, veíamos la obra de un artista plástico, latino, que había irrumpido en un museo de arte en Ontario, Canadá, con un grupo de indígenas. Organizaron allí una gran fiesta, con todos sus ritos, sus formas de convivencia social, y fue muy interesante el proceso de negociación para poder introducirse en aquel museo. También escuchábamos muchas intervenciones sobre especialistas nuestros en el área latinoamericana y no latinoamericana, sobre aspectos de la estética neocolonial. De modo que

eso me permite introducir la observación que hiciera usted, y es respecto a que estos modos de comportamiento del arte, esta transformación en la naturaleza del arte, están implicando una transformación también de la crítica y, por tanto, pienso en el papel y en el trabajo en Latinoamérica y el Caribe y en las áreas periféricas. Por supuesto, también estamos en este mismo mundo global y no se trata de un discurso dogmático del trabajo con nuestras artes aunque, de cierto modo, cuando asistimos a los últimos eventos y escuchamos la crítica del primer mundo, sentimos que nos hace falta sentirnos partícipes de un proceso en el que también estamos incidiendo, estamos actuando. Entonces desearía que usted nos hablara sobre la perspectiva de esta crítica, que a su vez ha recorrido diversos períodos en la historia de la crítica en Latinoamérica y el Caribe, desde la sociológica en los años 60 y 70 hasta los 80, hasta una crítica que cambió su formulación en los 80, y por tanto queríamos enlazar esta preocupación con el discurso muy interesante que usted ofreció.

MAREK BARTELIK: Es algo que tratamos de hacer y el año pasado se propuso. Existe esta relación entre el centro y la periferia, que es parte del problema, porque todo viene al centro, y allí se incorpora o no, pero sugiero que se haga algo más, que vayamos de una periferia a otra y esto es un debate interesante. No hay que ir a New York o a París o a Berlín. ¿Por qué no tener una conversación entre Cuba o Polonia, por ejemplo,

y crear una especie de diálogo original donde ambos se reúnan y hablen al mismo nivel? Creo que esa es la forma en que debemos pensar sobre el significado de los sistemas. Considero que sería maravilloso que ustedes pudieran venir y hablar en este sentido durante nuestro propio congreso de AICA el año próximo en Eslovaquia; sería importante.

Yo he estado pensando en cómo no seguir los mismos modelos y hablamos de ciertos nombres que se ponen de moda, un crítico de arte de Cuba que le pidamos que hable y todos nos sentimos felices, y ya este es el final de la historia... ¿Cómo lograr que esto sea más inclusivo? Quizás se cree un sistema paralelo de conversaciones, yo no sé si esto responde a su pregunta, pero solamente me atrevo a decir que pienso esto, todos los días me despierto y pienso: ¿qué debo pensar respecto a esto? Es una suerte de responsabilidad que yo asumo con mucha seriedad, y no se necesita tener las respuestas. No quiero insistir en discutir las formas de pensar que no funcionan, pero pudiera ser un punto de partida.

JAVIER VILATELA: Sin dudas, es curiosa la relación que establece Elvia Rosa entre la acción de ocupación de Wall Street y el *performance*... Quería centrarme en esto porque en España tuvimos un movimiento también parecido que fue el 20 de mayo, básicamente una guerra mediática, y curiosamente ha tenido desarrollos distintos, muy distintos. Ocupar Wall Street ha estado en el discurso duro de los Estados Unidos, ha entrado mucha

gente que se identifica con eso. En cambio, en España realmente articularon críticas parecidas y luego hubo elecciones según los intereses y barrió la derecha, incluso yo me estremecí. Esto llevó a documentar el evento mediante un proceso estético, lo que se está llevando a cabo desde el edificio Ateneo. Y este es mi punto. Creo que tenemos que ser muy cuidadosos. Hay cosas que son política pura y dura y se trata del poder. Aunque hablamos en favor de una acción internacional por los derechos de manifestación de Wall Street, dados a estos elementos performáticos, pero se ha hecho en la calle, y se ha ocupado la calle. Pienso que se ha ocupado la calle en el sentido de la Bienal, pero la calle sigue siendo la calle, cuidado. No nos confundamos. Por eso termino y hago una crítica a él, en este caso. Él ha dicho que los necesitados de Wall Street no tenían programa, y es correcto lo del programa, porque escribir el programa sería entrar en el juego de los otros a fin de estabilizar el sistema. En estos términos es horrendo; de todas maneras, toda acción en algún momento tiene que aterrizar, en la política tienen que tomarse decisiones y la economía se está hundiendo porque las fórmulas hasta ahora han fracasado. ¿Por qué decir que hay que crear otras nuevas? Esas observaciones se refieren al arte y la vida, y al ensayo de la vida. Estamos borrando fronteras muy delicadas en su concepto. La vida es la vida, la política es la política, el poder es el poder, y la calle es la calle. Cruzar la calle es una acción muy importante. Ya sé que esto confunde y hablo un poco para precisar.

MAREK BARTELIK: Para aclarar, cuando yo dije que no tenían programa se podía leer como una crítica o una aprobación. Yo creo que el problema está en que ellos no tienen por qué tener un programa, ellos son responsables de lo que pasa. Entonces por qué decirle a estos jóvenes: ahora ustedes díganme qué tengo que hacer. Ellos no crearon el monstruo, ellos sencilla-

mente le dicen "no" al sistema existente y ese es el discurso. No depende de estos jóvenes decir: tiene que hacer esto para arreglarlo; nosotros no lo iniciamos, ustedes son los que lo iniciaron y deben hacerlo.

ELVIA ROSA CASTRO: Bueno, no es así precisamente, o sea, no es que ellos tomaron elementos del *performan-*

ce, sino que la energía que se estaba viviendo allí es performática, es muy hedonista, es muy de la escuela cínica, antiplatónica, por decirlo de alguna manera. Es otro tipo de experiencia que uno está viviendo desde la lógica artística, pero no porque se lo proponga muchas veces. Digamos que hay un tipo de sensualidad que el arte había desechado hasta ahora, y que allí se estaba viviendo, y que tú sientes cómo tú también estás viviendo en una comunidad no estética pero sí llena de energía artística. Lo que después hagan los medios con eso es otra lectura posible, como lo que hacen con toda esta Bienal de La Habana.

MAREK BARTELIK: Creo que sí, ellos están haciendo cosas correctas. Tratamos de crear cierta sensibilidad artística, sensualista. En Estados Unidos hay una necesidad urgente de esta sensibilidad. Pero los Estados Unidos no es todo el occidente, no *representan* al occidente. Yo digo que el arte americano y el arte europeo se ven igual, pero es como el queso: uno tiene olor fuerte y otro no. Pero tenemos el mismo queso y esto es parte de la experiencia. En un lugar huele y en otro lugar no huele tanto, y yo creo que precisamente lo que se necesita es sentir "el olor del artista". Yo no quiero tener un queso que parezca queso pero que no huela, y de esta sensibilidad es de la que estamos hablando.

MANUEL PIÑA: Volviendo a la anécdota relacionada con el artista que no escuchó su discurso la primera noche. Sí, por un lado está lo de las relaciones de poder de los



Marek Bartelik junto al artista y profesor del ISA René Francisco, durante una visita al proyecto *Ciudad generosa*, Oncena Bienal de La Habana

galeristas y pienso que probablemente los críticos tendrían lo mismo, sobre todo los curadores. El sistema de poder está muy bien anclado en estas posiciones, pero también hay otra cosa que son los estados y relaciones de poder muy fuertes y yo personalmente puedo que tenga una frustración en relación con el papel del crítico de arte y toda la idea de pensamiento crítico y todo el diseño de un pensamiento crítico muy esquemático con que se interviene el arte y toda la combinación de poder con el dinero. Y también está la frustración. Siento, por ejemplo, que la crítica frecuentemente se aleja, o sea que ese pensamiento crítico evita tener un encuentro directo con la obra de arte y niega muchas veces la experiencia esencial del arte. O sea, hay una obsesión ahí que yo siento que podría ser una razón, un rechazo...

MAREK BARTELIK: Pero quizás usted precise este tipo de frustración para hacer su trabajo...

MANUEL PIÑA: Sí por supuesto, yo a lo que me refería es que a mí me interesa el hecho de que usted hablara de esos términos y de esa libertad que es imprescindible en la experiencia artística y entonces el comentario se va hacia ver cómo podría la crítica volver a esos criterios, más allá del discurso este que comentamos.

MAREK BARTELIK: Bueno, tal como yo lo veo, es una suerte de encuentro con alguien que usted quiere tener en su vida y sostener una conversación que tenga sentido para ambas partes. Yo enseñé Historia del Arte y Crí-

tica de Arte y pienso en lo que significan, en qué clase de enseñanza constituyen. Cuando se introdujo la crítica moderna, era una suerte de conversación, no un monólogo. La crítica requiere un diálogo socrático en el que usted participa de una conversación. Creo que este es el mejor modelo que puede existir, como una suerte de conversación que no tiene que ser en un texto sino que tiene que ver con una relación, como cuando nos hablamos mutuamente. Usted me escucha y yo lo escucho.

Yo siempre trato de escribir la crítica a mi manera. Un pintor que tiene 85 años me pidió que le escribiera algo. Y le dije: no me interesa escribir una introducción para ti, porque ya yo no puedo hacer esto; voy a escribir un poema largo. A él le gustó la idea. Y bueno, le escribí un poema que no es un poema sobre mis nobles ideas sino una respuesta directa a su obra. Él publicó un bello libro en Japón. Yo me dije: ahora solo quiero escribir sobre artistas japoneses mayores de 85 años porque esto es lo que me motiva.

Esto también quiere decir que estamos buscando medios en todas partes para lograr que esta conversación sea comprometida y también original. No digo que los críticos deban escribir poesía, pero sí deben ser capaces de crear una conversación sobre la base de compartir ideas.

No sé si esto da respuesta a tu pregunta. Pero yo todos los días me despierto y realmente tengo una se-

rie nueva de preguntas distintas a las del día anterior. Ahora cuando conozco a un artista deseo establecer una relación, y aquellos sobre los que decido escribir son personas hacia las que siento gran respeto en tanto artistas, pero también como seres humanos, como intelectuales. No es para hacerlos avanzar en su carrera, sino para que algo tenga sentido y que explique por qué estamos acá. Quizás lo que acabo de decir sea demasiado personal.

YOLANDA WOOD: Bueno, yo quisiera nada más hacer una pregunta, creo que sencilla, sobre el panorama un poco pesimista que usted nos había presentado sobre el tema de la crítica de arte. Yo recibí una noticia que me llena de optimismo y es la del premio que se le otorgó por AICA Internacional a Ticio Escobar. Yo quisiera conocer algunos de los argumentos que se utilizaron para premiar la obra de un crítico, un teórico del arte del Tercer Mundo, de un pequeño país en el corazón de América del Sur, un país lleno de tradiciones indígenas a las que Ticio ha prestado principal atención, que ha logrado un pensamiento descolonizador en la relación centro-periferia y que además ha logrado, desde una institución como el Museo del Barro, desarrollar un proyecto en el que intervienen factores conceptuales teóricos y prácticos de gran envergadura para nuestra América, constituyendo una referencia en este sentido. Entonces yo sentí esta idea como algo extremadamente optimista. Se trata de un crítico transversal, extremadamente transversal, con

un basamento antropológico en toda su concepción de la crítica y el pensamiento, y que ha logrado además desarrollar una carrera política simultánea como Ministro de Cultura de su país. Todos estos factores conjugados, vistos desde América, resultan del mayor interés. Me encantaría, muy brevemente, que usted pudiera decirnos los argumentos que AICA Internacional utilizó para dar este merecido premio al amigo Ticio Escobar.

MAREK BARTELIK: Hay países donde hay una abundancia de críticos. Paraguay es un país pequeño y creo que es maravilloso que haya producido una obra tan importante en la crítica de arte, que tiene un trasfondo filosófico, además de que él fue capacitado y entrenado como filósofo. Entonces desde mi perspectiva, era la mejor selección que podíamos tener. Comenzar con un crítico que tiene una visión universal pero que está enraizado en una tradición específica. Pienso que sus escritos son difíciles, no son fáciles ni lingüísticamente ni conceptualmente. Lo que me gusta es que él escribe de una forma tradicional de filosofía, pero también incluye el realismo mágico, la forma de pensar que es única; entonces lo que podría decir es que se produjo, pero que se produjo por razones sólidas. Hay algunas cosas que acontecen porque uno las prepara y hay otras que pasan porque tenemos la suerte de que pasen. Hay personas a quienes quizás no les guste su trabajo, pero como dije, de todas las posibilidades que teníamos, creo que él es una selección excelente.

Planeamos tener una serie de libros dedicados a la crítica contemporánea. El de Ticio será el primero y cada año habrá un libro dedicado a un crítico específico en esta colección. De la forma que trabajamos a nivel práctico, la mitad del dinero la ponemos nosotros y la otra parte una casa editorial. Encontramos una editorial en Paraguay, y trabajamos juntos. Cuando se participa a nivel económico se puede establecer un vínculo más estrecho. Espero que algún día tengamos una colección de escritos por un crítico de Cuba.

DAVID MATEO: Bueno, hemos estado hablando casi dos horas y media y estamos un poco cansados...

MAREK BARTELIK: Pero debo decirles algo. Yo fui a Ucrania el año pasado y hubo una conferencia que dio para seis horas, todavía tenemos tiempo.

MAGALY ESPINOSA: Yo conozco el espíritu ucraniano porque estuve allí... Entonces realmente estamos cansados y a veces uno va a muchas conferencias, a muchos conversatorios, y cuando te vas, estas tres largas horas se te olvidan. Creo que no nos va a pasar esto con el encuentro de hoy en la UNEAC. No solo porque empezamos oyendo la reflexión tan sensible y tan hermosa de Yolanda sobre Haydee, que creo que es un modelo para la crítica y la historia del arte de la región, sobre la necesidad de que la crítica y la teoría estén muy cercanas a la Historia del Arte y el respeto que debemos tener a esa especialidad, ya que es el punto de partida de nuestro

propio trabajo. Tuvimos la suerte de empezar bien esta mañana con la breve conferencia de Yolanda y después poder intercambiar con Marek, que va a ser para todos nosotros un encuentro muy estimulante. Creo que eso es lo más importante de la mañana, porque quizás ya sea realmente tarde para volver sobre el tema del Caribe. Que las cosas fundamentales se han venido planteando: opiniones que usted tiene, ideas que está esbozando de cómo lograr vasos comunicantes. Y de parte del público con preguntas que llevan al punto que para todos nosotros es crucial: ¿cómo crear nuevas políticas de representación? ¿Cómo crear nuevas transferencias culturales? Todos aquí tenemos ejemplos de europeos que nos han visitado y somos pocos los que nos damos cuenta de que se interesan por comprender las lógicas culturales que subyacen en el Caribe. Si estas lógicas culturales no se entienden, no se entiende el arte que estamos produciendo. Por eso yo opino que en aras del tiempo, habría muchos detalles en los que quería detenerme, pero creo que extenderían algo que en sus esencias ya ha sido planteado y que, a través del AICA podemos acercarnos a esas otras formas que crean políticas de representación y creen transferencias culturales en los cuales los diálogos sean entre iguales, no los diálogos basados en las diferencias con los que siempre nos califican. Incluso quería poner el ejemplo de dos obras que actualmente dos artistas jóvenes están exponiendo en el ISA. Son obras en proceso, una de ellas se llama *Capital*, del artista Reynaldo Echevarría, y la otra, *Protocolo*, de Rigoberto Díaz. Ahora, ¿por qué quiero cerrar con estas dos obras? Porque



Marek Bartelik en un recorrido por la Oncena Bienal de La Habana. Jorge Fernández (a la derecha), director del Centro de Arte Contemporáneo "Wifredo Lam", muestra la obra de María Magdalena Campos

con ellas estoy invitando al auditorio a dos de las obras que más me han impresionado en la Oncena Bienal de La Habana. Son obras que se acercan a nuestra realidad social, pero que metaforizan nuestra realidad social. Ya ese mismo nivel es que debe trabajar la crítica, es decir, nosotros exigimos nuevas políticas de representación, exigimos nuevas relaciones de transferencias culturales, pero eso solo lo podemos alcanzar si la crítica logra funcionar como una necesidad de la práctica artística, y creo que todo lo que estamos viendo nos va a llevar a un trabajo de mucha responsabilidad social. Sabemos que Cuba es un país con una experiencia social muy particular, que entra en un proceso también muy particular, y ahora más que nunca la responsabilidad del arte, la responsabilidad de la crítica se plantea como una diligencia y un elemento que solo en la medida de que ambos factores se relacionen podremos estar preparados para un diálogo a nivel global. Solo si lo local es fuerte se puede entrar en un diálogo global. Y bueno, realmente he visto obras de artistas en la Bienal que me hacen sentir muy feliz. Falta ahora que la crítica sepa estar al nivel de esas obras.

DAVID MATEO: Quiero agradecer en nombre de AICA, de *Artrónica* y de la UNEAC, la presencia de todos ustedes en este panel sobre la crítica de arte en el Caribe. En especial, deseo destacar el respaldo y la participación entusiasta de Marek Bartelik, presidente de AICA. ◀

Transcripción del panel: Yoanna Toledo,
Historiadora del arte

CARTELES POR UN MUNDO.

sostenible

► La exposición itinerante *Glob-All Mix. 30 carteles para un mundo sostenible*, fue exhibida durante el mes de julio en la sede principal del Jardín Botánico de Río de Janeiro, Brasil, durante la Cumbre Mundial de la Tierra Río+20.

Organizada por el diseñador brasileño Felipe Taborda, en la muestra participaron 30 creadores de 26 países (nueve de ellos latinoamericanos), para respaldar los tópicos de la Cumbre desde distintas perspectivas visuales.

Los carteles, impresos en técnica *offset* –y con edición limitada–, han sido expuestos con anterioridad en Costa Rica, Panamá, Honduras, Bulgaria, Japón y Alemania. ◀

Alemania (Berlín) _ pinturas

Panamá _ dibujos

Galería Habitante
18 papeles panameños

Museo de Arte Contemporáneo
de Panamá
La flor del centro

**carlos
Quintana**

EXPOSICIONES 2012



Esculturas en bronce (Trabajo en proceso), 2012





T.V. SANTHOSH (India)
A Room to Pray, 2008



SANDRA RAMOS (Cuba)
El más cercano-lejano punto, 2012



SANDRA RAMOS (Cuba)
90 millas, 2011

ABEL BARROSO (Cuba)
Estás en tu casa
(De la serie *Pimball del emigrante*), 2012

El libro *Memorias. Bienales de La Habana 1984-1999*¹ ha sido uno de los acontecimientos más sobresalientes de la recién concluida oncena edición del evento. Lillian Llanes, quien fuera su directora durante quince años, ofrece a lo largo de trecientas cuarenta y ocho páginas un compendio acucioso de las seis primeras citas, así como de las circunstancias que moldearon sus objetivos y carácter. Solo por eso este voluminoso libro tendría un valor inapreciable, también por ir en contra de esa mezcla habitual de desidia y pocos recursos que permite que sean siempre otros los que escriban nuestra historia. Sin embargo, su atributo fundamental, ese que todavía no parece haber sido percibido, se halla en relación con el contexto en el que fuera presentado: el de la propia Bienal habanera.

Coincidencia o premeditación, la exposición del concepto curatorial de la última edición, la conferencia de

¹ Artécubano Ed., La Habana, 2012.





CARLITO CARVALHOSA (Brasil)



NÉSTOR SIRÉ MEDEROS (Cuba)

Metáforas del poder urbano: Barreras de contención, 2012

Llanes y el lanzamiento de su volumen, fueron organizados en jornadas sucesivas del encuentro teórico. Así, se hizo posible constatar cómo muchos de los rasgos distintivos del evento en curso no eran más que ecos dispersos de algunas de las estrategias desarrolladas en los anteriores. Desde la planificación pública, bautizada ahora con el rótulo "Dinámicas urbanas", hasta la elección de emplazamientos diseminados por la ciudad como albergue de las muestras "oficiales", dejando las fortalezas coloniales Morro-Cabaña, sedes habituales desde 1991, para las "colaterales".

Y nada de reprochable hubiera tenido ese reciclaje de no haber hecho de la utilización de soluciones concretas su única finalidad; es decir, de no haber convertido "la puesta en escena" en el eje fundamental del evento. Su dispersa ramificación topográfica, que se perdía más que fundía en la trama urbana, sirvió para alimentar, con la inédita ayuda de los medios locales,



PABLO LANGLOIS (Chile)
La mesa de Chile: La música secreta de las elecciones, 2009



STEVE COHEN (Sudáfrica)
The Cradle of Humankind, 2011



Proyecto Ciudad generosa (Cuba), 2012
Intervención pública / Foto: B. Martín

la ilusión de una Bienal ubicua. A pesar de que pocas obras o exhibiciones alcanzaron a incidir, más allá de su localización, en la especial dinámica de la capital cubana.

Tal es el caso de *Detrás del muro*. Con una disposición privilegiada a lo largo del malecón habanero, escasas fueron las piezas que consiguieron afectar uno de los sitios de mayor afluencia de la ciudad.

Ciudad generosa, en cambio, sería una de las propuestas colectivas más logradas en este sentido. Los integrantes de la Cuarta Pragmática, proyecto pedagógico del artista cubano René Francisco Rodríguez, erigieron en uno de los parques de El Vedado, una urbe que se ofrecía a ser habitada por vecinos y visitantes.

Proyecto Ciudad generosa (Cuba), 2012
Intervención pública / Foto: B. Martín





EDUARDO RUBÉN (Cuba)
Combatientes, 2012



LIA CHAIA (Brasil)
Setamanco / Intervención en Campinas



RAFAEL GÓMEZ BARROS (Colombia)
Proyecto Casa Tomada, 2012

Igualmente significativos fueron los rostros de personas comunes diseminados por JR sobre los muros de La Habana, ante el asombro de una comunidad para la cual protagonismo social y liderazgo político son aún la misma cosa. Otro tanto sucedería con la *Conga irreversible* de Los carpinteros, esa danza coreografiada pero popular, estoica pero indulgente, continua pero hacia atrás, a cuyo son arrollamos todavía.

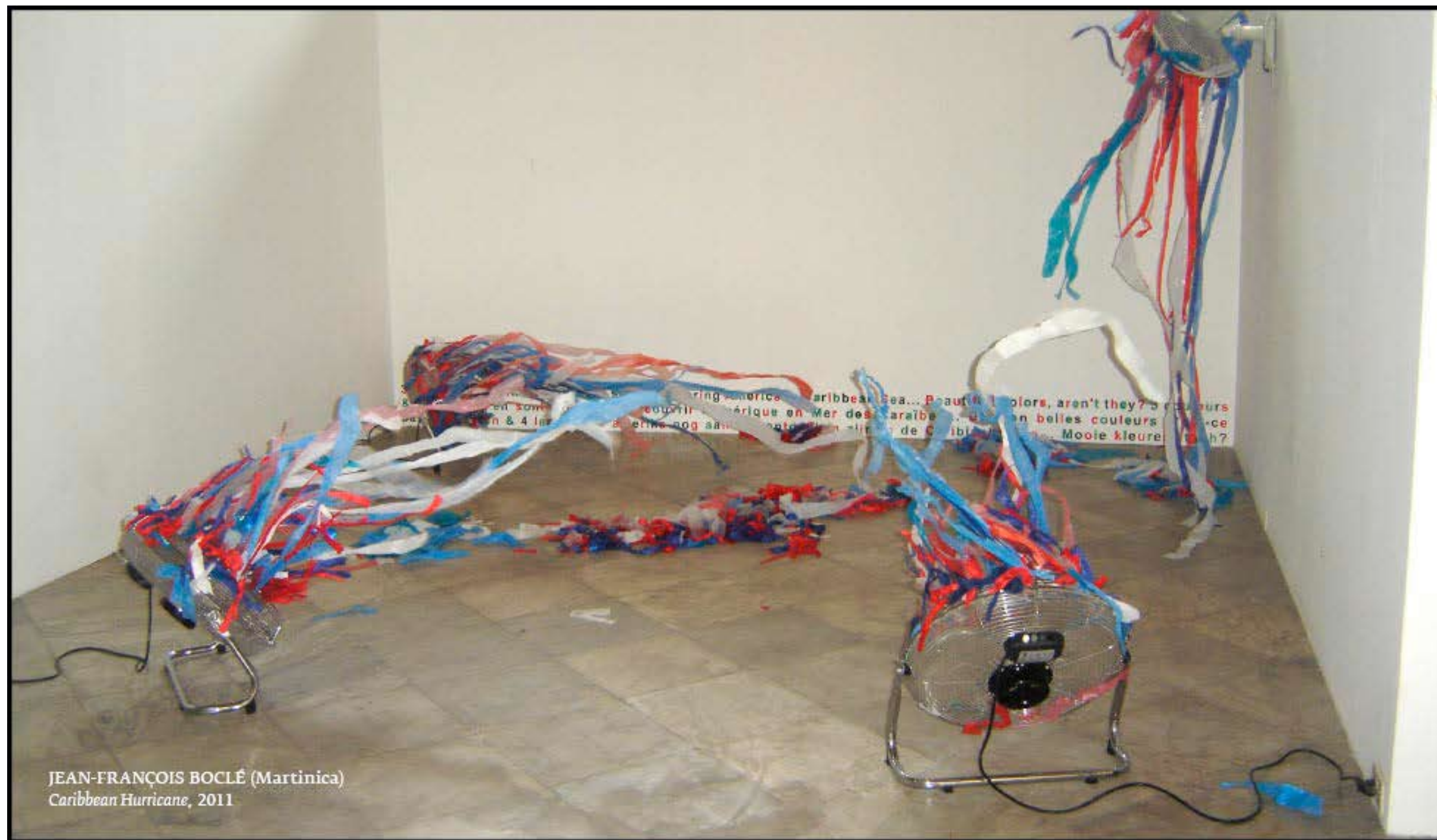
Mención aparte merece *El deseo de morir por otros*, un museo permanente en el que Reynier Leyva Novo exhibiría, cual frágiles joyas en vidriera, réplicas en cristal de las armas personales de algunos patriotas de las guerras independentistas cubanas del siglo XIX.

Más lo público no es estrictamente urbano por localización. Una de las obras más bellas de esta Bienal, junto al ya mencionado *...deseo...*, fueron los tapices de Carlos Garaicoa. Emplazados en el segundo piso del Centro de Arte Contemporáneo "Wifredo Lam", parecían haber sido devueltos al lugar al que pertenecían. No al de la geografía precisa de los populosos portales de la calle Galiano donde era posible dar caza a las sombras tejidas de los transeúntes, las grietas y manchas del granito real, e incluso a esos pensamientos hechos palabras que bien podrían ser nuestros, sino al espacio permanente de la historia.

Claro, que cuando antes me refería a la puesta en escena no pensaba solo en la estructura más o menos



CARLOS GARAICOA (Cuba)
Fin de silencio, 2010



JEAN-FRANÇOIS BOCLÉ (Martinica)
Caribbean Hurricane, 2011

NADAL ANTELMO (Cuba)
Gusanos, 2012 / Foto: B. Martín

deducible de la pasada oncenava edición, sino en su concepto. Un eje temático, "Prácticas artísticas e imaginarios sociales", lo suficientemente abierto como para dar cabida a todo tipo de proyectos y, sobre todo, de artistas. No recuerdo otra Bienal de La Habana que reuniera a tantas estrellas del llamado arte internacional, ya de cuerpo presente, ya a través de sus obras. Marina Abramovic, Hermann Nitsch, Ilya y Emilia Kabakov, Gabriel Orozco, por solo citar algunos de los asistentes. Vito Acconci, John Baldessari, Olafur Eliasson, Nam June Paik, Joseph Kosuth, Ana Mendieta, Ai Weiwei, y muchos otros cuyas piezas conformaron la exposición de los fondos de la Colección Ella Fontanals-Cisneros acogida por el Museo Nacional de Bellas Artes.

Cierto es que, como explicaron sus organizadores, la Bienal puede ser una oportunidad para atraer al territorio nacional obras y artistas de relevancia mundial. Pero posibilidades así son dadas también fuera de





JOSEPH KOSUTH (Estados Unidos)
Oración auto-descrita, dos veces (Self Described Twice) / Colección CIFO, 1966



ESTERIO SEGURA (Cuba)
Submarinos hechos en Cuba, 2012



THE MERGER (Cuba)
Inauguración del Taller La lavandería



JORGE LOPEZPARDO (Cuba)
Capital humano, 2012

temporada. La misma exhibición de CIFO había sido prevista para mucho antes. De ahí que coincidencias como la del reajuste de su calendario puedan leerse sino como estrategias, al menos sí como colaboraciones al que parece ser el verdadero propósito actual de la cita habanera: recuperar la importancia que una vez tuvo. Lo desconcertante es que en ese empeño pasen por alto las verdaderas razones que le concedieron el éxito.

Lejos de lo que se piensa, este no fue producto únicamente de la existencia de solo tres eventos de similar envergadura hacia 1984, momento de su creación; ninguno, por demás, focalizado en el objetivo seleccionado por el cubano: el arte del llamado Tercer Mundo. Como tampoco su paulatina pérdida de "centralidad" ha sido consecuencia exclusiva de las difíciles condiciones económicas que ha debido afrontar el país en las últimas décadas, la calidad alcanzada por la quinta edición (1994) efectuada en pleno curso del Período Especial, es un ejemplo de ello. Ni siquiera aquella es resultado de la hoy cuestionada funcionalidad del modelo Bienal. Este fue solo el prototipo histórico a la mano que se puso al servicio de un objetivo superior: la concepción de una plataforma para una producción carente de visibilidad y entendimiento, también entre los artistas de las regiones de las que emergía. La ejecución de una "bienal" era entonces un alto periódico en el camino, un corte cada dos o tres años, daba igual, en las investigaciones realizadas. Un medio, jamás el fin.



ÁNGELA RAMÍREZ (Chile)
No hay tal lugar, 2012



ELIZABETH CERVIÑO (Cuba)



LÁZARO SAAVEDRA (Cuba)
Descanso visual para espectador de la Bienal, 2012



MARINA ABRAMOVIC (Serbia)
The Kitchen I (de la serie *The Kitchen*), 2009



PEDRO ABASCAL (Cuba)
 Del ensayo *Habana color*, 2011





MARÍA MAGDALENA CAMPOS (Cuba)
1478 MB

NADIA GARCÍA (Cuba)
Tengo... vamos a ver, 2006

La urgencia actual de la Bienal de La Habana no debe ser portanto la de captar nombres cada vez más resonantes o la búsqueda de una fórmula expositiva singular, sino la revisión de su proyecto. Un trabajo para el cual el libro de Llanes parece venir como anillo al dedo, como si hubiera sido ese y no otro el verdadero propósito de su edición. No para servir de fuente en el reciclaje de objetivos pasados, sino para verificar su pertinencia hoy. Pero, sobre todo, para recordar la necesidad de pensarse como programa mayor, que debe ir más allá de cualquier cita (bi o tri) anual. Esta es la única vía capaz de reconectar a La Habana en el mapa contemporáneo de la circulación artística global, como puerto, sí, por qué no, pero ante todo como nodo, ya del Tercer Mundo o cualesquiera sean las realidades que elijamos para construirnos y compartir. ◀

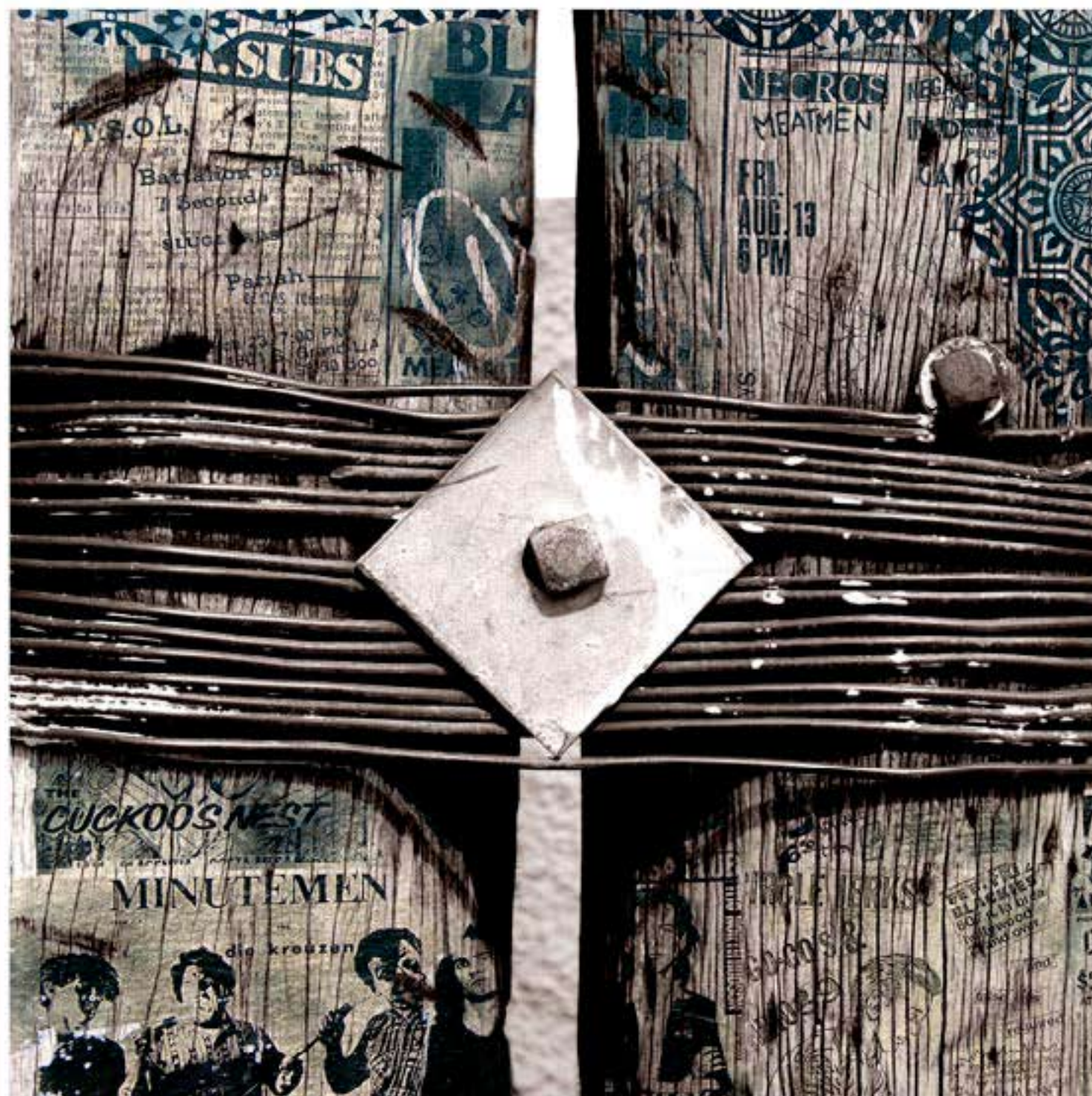


José Luis Díaz

info@artmontero.com
www.artmontero.com

(Montero)

De la serie Ciudad tatuada, 2009 / Fotografía manipulada / 80 x 80 cm



046.jpg



Taller impartido por el artista mexicano en el Instituto Superior de Arte (ISA) durante la 11na Bienal de La Habana. Participantes: Néstor Siré Mederos, Rigoberto Díaz Martínez, Laura Carralero, Jorge Luis Bradshaw, Samir Bernárdez, Adrián Curbelo, Héctor Ruiz y Alex Freyre

- Siempre existen especulaciones alrededor de artistas de cierto nivel a escala internacional, de modo que participar de un taller con Gabriel Orozco –para muchos, uno de los más arriesgados y visionarios del arte contemporáneo actual–, representaba algo extremadamente importante pero, a la vez, generaba cierta incertidumbre. Algunas de las primeras frases de Orozco, repetidas a lo largo del taller, fueron: “¡Si alguien les pregunta ¿eso es arte?, entonces significa que van por buen camino!”, o simplemente: “¡Eso se ve demasiado arte!”... Así comenzamos a relacionarnos con Orozco y su forma de pensar. La mayoría terminábamos de montar nuestras obras para la Bienal, pero nos abrimos como esponjas para absorber conocimientos y aprovechar al máximo esta interacción y, después de dialogar tanto y conocer en otro plano a Orozco,





el taller se hizo mucho más interesante y agradable.

En un principio solo caminamos por el espacio, antigua Facultad de Ballet, conocida como Facultad de Circo (actualmente en ruinas), para entender su forma laberíntica, sus paredes en espiral, lo que logramos después de varios días pues son bien complicadas en el sentido de la orientación. El incorporar los cambios temporales, con las entradas de luz y las perspectivas, era lo primero según Orozco, para fusionar nuestras intervenciones a la arquitectura del lugar. Las primeras expediciones dentro del sitio fueron a modo de arqueólogos, observando sin mover o pisar nada pues "lo que no era importante para ti podía ser muy importante para otro integrante del taller". Solo después de conversar mucho sobre las posibles intervenciones de un espacio específico se pasaba a la modificación física. Una premisa constante era evitar transformar algo que después no tuviese marcha atrás. La manera en que afloraron las ideas fue muy casual; no se dividieron los espacios entre los integrantes del taller, sino que iban surgiendo las





050.jpg



051.jpg

posibles intervenciones y, entre todos, llegábamos a un consenso. Como en una clase, podíamos opinar, al final, se decidía qué hacer aunque luego podían aparecer nuevas ideas y otro integrante modificar la acción anterior. Orozco orquestaba las diferentes acciones y todos participábamos intensamente en el proceso creativo de las modificaciones del espacio y, junto con él, las materializábamos.

El término "geometrización del polvo" apareció para hablar sobre la operatoria, pues no se utilizaron materiales externos en las intervenciones, únicamente modificábamos los espacios con lo que se encontraba dentro de ellos, reorganizando los objetos o tomando algunos y colocándolos en otros lugares. Las esferas y óvalos surgieron repetidamente como si ya hubiesen estado ahí; nosotros solo las hicimos visibles ya que los tragaluces y las formas arquitectónicas influían mucho en nuestras modificaciones. Esta Facultad había sido intervenida en reiteradas ocasiones por estudiantes de diversas especialidades pero, en mi opinión, las acciones quedaron siempre muy por



debajo de la arquitectura del lugar que, de acuerdo con el criterio de muchos especialistas, es una de las mejores del país, a pesar de su deterioro.

Pienso que, en este caso, no existió competencia con el enclave (lo que casi siempre es nefasto y se ha visto mucho a lo largo de las exhibiciones en espacios públicos dentro de la bienal), pues las intervenciones lo respetaban y se convertían en parte de él. Nosotros no modificamos físicamente los espacios, la obra era todo el espacio; lo que no movimos también era parte de la obra, la decisión de la "no modificación" de algunos espacios fue, en ciertas ocasiones, más importante que la propia "modificación". El temor de que el espectador se perdiese, o no supiera definir entre lo cambiado o lo que estaba intacto, no constituía preocupación, simplemente las personas caminarían (como nosotros en un principio) y la mayoría de las intervenciones podrían pasar inadvertidas. La interacción de las personas y el descubrimiento casual serían sensaciones que ayudarían al espectador a comprender el proceso de trabajo del taller, que es lo esencial



Gabriel Orozco con los participantes en el Taller (Héctor Ruiz, Alex Freyre, Adrián Curbelo, Jorge Luis Bradshaw, Néstor Siré Mederos, Laura Carralero, Rigoberto Díaz Martínez, Samir Bernárdez)



más allá de la terminación o finalidad física, la cual fue visualmente seductora.

El solo hecho de escoger este espacio, teniendo las galerías más importantes de Cuba a su disposición, además de producir la intervención sin ningún tipo de financiamiento, ya era una postura interesante, cuestionadora de la necesidad de megaproducciones e inversiones costosas para hacer arte. Por otra parte, el lugar posee una triste historia de malas decisiones e incoherencias. Muchos nos preguntamos cómo es posible que una de las mejores obras arquitectónicas del país esté en ruinas. El olvido y la demencia han usurpado un espacio que, ocupado durante la XI Bienal, ayudó a retomar aunque sea por breve tiempo, la discusión acerca del uso y la posible recuperación de la antigua Facultad de Ballet del Instituto Superior de Arte. ◀



054.jpg

De la Estética Relacional a la Pos-producción

El camino de las prácticas artísticas en la cultura inmaterial según Bourriaud



Helga Montalván
(Cuba) Crítica de arte

Nicolas Bourriaud, escritor, ensayista y curador de arte francés, tiene la segunda edición de su libro *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, en la editora *Martins Fontes* en su colección *Todas as Artes*, de San Paulo, Brasil, 2009.

Traducido del francés al portugués por Denise Bottmann, en esta edición brasileña, le precede la primera en el año 2004 por *Les presses du réel*, Dijón, Francia; la cual fue llevada al español en Argentina el mismo año.

Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo,
Martins Fontes, San Pablo, Brasil, 2009

Conocido en nuestro medio por las teorías expuestas en *Estética Relacional*, el autor ha visitado Cuba en varias ocasiones, para



ofrecer conferencias como en el año 2007, en el Centro Criterios, donde realizó un ciclo ampliamente promovido.

Las ideas de Bourriaud vienen precedidas de fuertes controversias, pues sus planteamientos son radicales al enfocar el fenómeno artístico desde posiciones no ya meramente artísticas, sino instauradas en la manera en que hoy se desarrollan los comportamientos sociales determinados por la creciente cultura inmaterial. Esto le hace esgrimir no solo una noción ampliada del arte, sino que difumina esta ampliación al comprender el campo cultural en la misma amplitud del campo social, no a manera de tangente ni conformando una parte sujeta a interacciones y estructuras específicas, ni a las propias condiciones implícitas en el concepto de *habitus*, sino aprehendiéndolo como un todo.

Para Bourriaud el sujeto receptor es, en esencia, un pos-productor, un ente activo, sin discernir si el público potencial tiene o no las herramientas necesarias para actuar como productor de una obra determinada. Evidentemente, sus ideas están sujetas a un contexto contemporáneo específico: el de la cultura posindustrial del primer mundo.

Para llegar a este receptor, el autor ancla la génesis de su propuesta en los *ready made* de Marcel Duchamp –que André Breton definió como objetos manufacturados, elevados a la dignidad de

obras de arte, mediante la elección del artista– específicamente en su *Portabotellas* (1914). *El acto creativo*, texto que valoriza y confiere al rol del receptor el papel determinante en el sistema de comunicación artística, viene a ser la primera producción que usa el crítico para *posproducir* el sistema mismo, en el contexto contemporáneo.

Define un reordenamiento y un desplazamiento para todos los actores relacionados a la esfera artística y de la cultura, con fines de entendimiento, en un movimiento teórico desacralizador y susceptible de ser considerado anárquico. Otros estudios contemporáneos se han acercado a esta realidad sustentando sus propuestas de cambio tanto en los efectos actuantes de la cultura contemporánea como en los estudios teóricos precedentes, en los que se van percibiendo los pasos que confirman estos cambios culturales de (y en) la producción y la recepción de la obra artística; tal como lo hace su homólogo Jorge Luis Brea, quien se afianza en las ideas esclarecedoras de Walter Benjamín en *La era de la reproductibilidad técnica*, y aclara en su introducción al *Tercer Umbral*, refiriendo su interés en diagnosticar las prácticas artísticas: “en su relación a las transformaciones de la esfera del trabajo y la producción, y cómo ellas determinan algunas demarcaciones significativas en la especificidad del campo de las prácticas culturales, por un lado, y en su relación con los modos y figuras del imaginario social, con las expectativas emancipadoras de la ciudadanía y la construcción colectiva de las formas del espíritu

objetivo', por otro" (Brea, 2003) en lo que expone más adelante como una tercera y profunda transformación estructural de la esfera de la cultura en las sociedades del capitalismo avanzado.

Para Nicolas Bourriaud, supone el anclaje en precedentes vistos en las obras de arte dadaístas (*ready made*) y de los situacionistas (desviaciones), las que le sirven en una lógica *evolutiva* descrita a través de los modos en que las obras van concertando sus actitudes relacionadas a los cambios de la lógica del consumo y el entorno social, hasta llegar al arte de hoy. Las bases teóricas que utiliza están expuestas con un objetivo exclusivamente artístico, como apoyo a sus mecanismos, los que quedan definidos por Guy Debord y otros teóricos en su concepción de *desvío*:¹ "El desvío es lo contrario de la cita, de la autoridad teórica falsificada siempre por el solo hecho de haberse convertido en cita; fragmento arrancado de su contexto, de su movimiento y finalmente de su época como referencia global y de la opción precisa que ella era en el interior de esta referencia, exactamente reconocida o errónea" (Debord, 1967) o *deriva*² para los situacionistas. Refiere, a su vez, determinados comentarios para sostener las relaciones entre arte y contexto sociocultural desarrolladas en la etapa contemporánea a través de los ensayos teóricos de Michel de Certeau, Gilles Deleuze, Roland Barthes y de Lyotard.

De ahí que el autor de *Pós-produção...*, se afiance más en sus propios análisis de las obras de arte —en su singular perspectiva— y en

ciertos sujetos que determinan la praxis social de hoy como son el DJ y el programador. Para él, son estos sujetos activos los que describen los mecanismos en que se desarrolla el arte, ejemplificando su hacer como medio de exponer su teoría, logrando explicitar sus ideas con una claridad que se desliza sin inconvenientes: "La práctica del DJ, la actividad de un *web surfer* y la de los artistas de la pos producción implican una figura similar del saber, que se caracteriza por la invención de itinerarios a través de la cultura". (Bourriaud, 2009). Alega, además, que estos agentes culturales realizan el uso de estos mecanismos ya culturales en lo que llama la banalización del desvío, del *ready made*, todos susceptibles de ser usados por los agentes activos de la cultura de la red.

¹ Originalmente *detournement* como lo utiliza Debord en el texto *Modo de empleo del desvío* (1956).

² "la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo". En Texto aparecido en el no. 2 de *Internationale Situationniste*, Traducción extraída de *Internacional situacionista*, vol. I: *La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999. Disponible en <http://www.annapujadas.cat/material/textos/deriva.pdf>

Para él, el *recorte*, el *zapping*, el *custom*, el *sampling*, son técnicas que singularizan la práctica artística contemporánea en un contexto en el que todo producto es susceptible de pos-producir. En esta práctica, describe las obras de no pocos artistas en los cuales basa su trabajo: Félix González-Torres, Pierre Huyghe, Alex Bag, Mike Kelly, Angela Bulloch, Rirkrit Tiravanija, Daniel Pflumm, Liam Gillick, Maurizio Cattelan, Dominique González-Foester, Douglas Gordon, Phillipe Parreno, Wang Du, entre otros representantes activos del panorama legitimado del arte contemporáneo.

Para Bourriaud, que "toma como punto de partida el espacio mental mutante que le abre al pensamiento la red de internet, útil central de la era de la información a la que hemos ingresado", *Pós-produção...* "recoge las formas de saber generadas por la aparición de la red" (Bourriaud, 2009, p. 8), proyectándolo como una prolongación de su *Estética Relacional* (*Les presses de réel*, Dijón, 1998), donde examinaba las causas por las cuales la obra artística estaba dedicada a producir modelos de sociabilidad. Sin embargo, este segundo libro supone una extensión hacia la necesidad de concebir nuevos modos de producción para el complejo tejido cultural de hoy; caminos por los cuales trabaja en ambos estudios la obra de los mismos artistas conocidos en su trabajo curatorial y crítico.

Para hacer un reordenamiento del mapa de estos saberes por él reconocidos, *Pós-produção...* se estructura en cuatro capítulos, in-

troducidos en la presentación del término que utiliza para designar el trabajo de los artistas y la referencia que las obras de estos insertan en el modo en que ejercen las apropiaciones de las formas sociales, culturales y artísticas.

A partir de aquí, el libro se estructura en tres esferas de los usos que diagrama: El Uso de los objetos; el Uso de las formas; el Uso del mundo; más una cuarta: Cómo habitar la Cultura Global. En la primera tipificación del *uso*, el de los objetos, analiza los referentes artísticos que le son pertinentes en una suerte de seguimiento de cómo el arte ha utilizado las producciones industriales y mediales, haciendo parte indispensable la impronta de los *ready mades duchampianos* y el movimiento situacionista anteriormente referido para el cambio en las concepciones de la obra de arte, interesándose en las particularidades del arte de finales del siglo xx y sus diferencias apreciables de un decenio a otro en el cambio de un sistema formal. En el paso específico de los años 1980 a 1990, descrito por él como el método del reciclaje y la estética caótica que suplantán en las matrices formales de las exposiciones: la organización tipo vitrina y de estanterías. Esto es solo lo meramente visual de un cambio que anuncia, mucho mayor: el cambio en el concepto de obra de arte, a la que describe como un generador de actividades y relaciones, sujeta a los cambios económicos y sociales del advenimiento de la cultura en la era de la información. Con esto anuncia también la transformación del papel del receptor, el artista y la obra



misma; los cuales serán explicitados ampliamente en los otros usos que propone.

En el Uso de las formas, el DJ se toma centro para referir todos los mecanismos y herramientas de hoy en la obra de arte, visto como re-programador de las formas culturales, las cuales serán susceptibles de pos producir al infinito.

Según expone Bourriaud en esta parcela de los modos de uso: "el consumidor en éxtasis de los años 1980 desaparece ante un consumidor inteligente y potencialmente subversivo: un usuario de formas". Anula entonces el sistema binario de producción y consumo a favor de una concepción de receptor-productor en rotación continua. El artista genera la obra (forma) como red de relaciones sociales, cual si su locación fuera un portal en el que la obra "funciona" cuando es activada, a partir de su pos-producción. Es aquí donde incluye una serie de interpretaciones y análisis con vistas a explicitar el evento que describe en las obras particulares de los artistas Pierre Huyghe, Rirkrit Tiravanija, Dominique González-Foerster, Liam Gillick, Mauricio Cattelan y Pierre Joseph.

Con el Uso del mundo, el autor diferencia la postura artística de hoy de la anterior, partiendo de que los artistas ya no se ciñen a la concepción de obra como objeto, y cómo estas obras hoy se estructuran mediante procedimientos apropiados de ámbitos disímiles y disponibles como el diseño, la publicidad, la economía

y la industria, señalando un cambio de postura donde el artista se limita a actuar bajo las mismas estrategias que antes socavara, activando las redes sociales de relaciones y desvalorizando la autoría del texto artístico. La locación ahora es un campo de operaciones, el espacio artístico se anula a favor del campo social. La capacidad artística no radica entonces en crear puntos de distorsión y extrañeza u objetos de valores estéticos y artísticos, sino que su capacidad está en la "utilización de formas sociales existentes". El *remix* es la actitud pues el papel del artista, según Bourriaud, es *experimental*.

Cómo habitar la cultura global, referido a patrones estéticos culturales que concluye esta serie de propuestas teóricas, esboza los criterios que anulan el sentido de la autoría en el campo cultural contemporáneo de la posproducción. Según el autor, el nombre identifica una ficción, un modo de aparecer, tal como sucede en la construcción de identidades en la red y reafirma la anulación de la distancia tradicional entre emisor y receptor de la obra de arte.

Define los patrones estéticos de este nuevo mundo en los márgenes de un eclecticismo que toma de fuente no a la historia, sino a una cultura de la actividad, del inventario y la selección, de la utilización y el recargo; atendiendo a la idea de que toda imagen nos pertenece y es potencialmente reproducible. La cultura global supone entonces una gran caja de herramientas e instrumentos, como un espacio narrativo abierto y disponible. Señala que



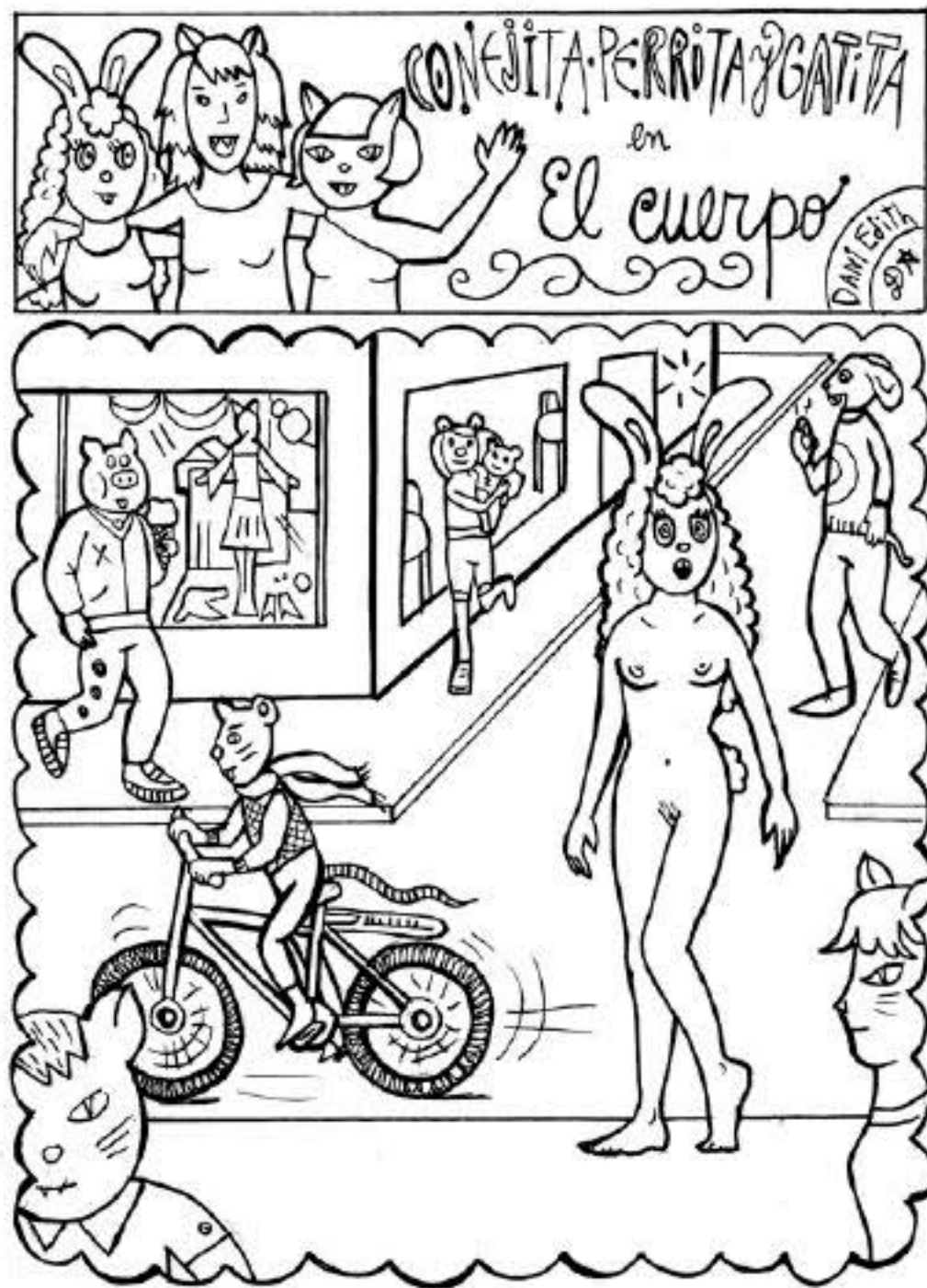
el arte hoy representa un contrapoder, pues dispone de todas las imágenes producidas por la cultura del consumo, provengan estas del medio publicitario, empresarial, privado o estatal, y de la construcción de la realidad consumista de la cultura global, pues superponen la producción de nuevas realidades que incitan relaciones específicas, las cuales potencialmente activarán el contexto en que tengan lugar.

Pós-produção... es de propuestas radicales. La mano del crítico y curador es evidente en la manera en que enlaza y relaciona los diferentes modos en que se manifiestan los actos y actitudes de los sujetos sociales en su entorno cultural, y de cómo las obras artísticas se sirven de estos códigos y métodos para hacer un arte que forme parte e incida desde sus múltiples mecanismos en el campo social, con la intención de activarlo.

Parte casi exclusivamente de los movimientos que han tenido lugar en el campo artístico, definido por los mismos artistas y son este contexto y el campo social los referentes activos que reclaman su atención y conforman toda una red de sucesos que van definiendo los cambios que propone para el sistema de comunicación artístico. Sus fines, más que referir –como anuncia en su introducción– las nuevas formas de saber en la era de la información, son proponer en una posición radical, una redefinición de todos los agentes que conforman el campo de lo artístico.

Si con los primeros pasos de la posmodernidad se plantea una ampliación de la noción del arte, Bourriaud propone una dilución del campo artístico a favor del campo social, donde la obra de arte activa los agentes de su recepción en un continuo que anula la recepción misma sustituida por la posproducción. Los propios sujetos del sistema: artista, obra de arte y receptor, se diluyen en ciclo activo del *remix*, en el fragmento narrativo de lo real, teniendo por materiales e instrumentos todos los signos potenciales de la sociedad y su cultura. La obra misma ya no es un objeto definible ni un resultado, es un conjunto de operaciones provenientes de campos disímiles que el productor apropia de los mecanismos sociales y que tiene el potencial de reciclarse sin fin. La función del artista es activar la realidad a partir de la posibilidad de construcción de nuevas realidades.

Hasta aquí, sus teorías son tomadas en cuenta y han revolucionado no pocos espacios de discusión actuales. Es su labor –de curador y crítico– seleccionar objetos culturales instalándolos en un nuevo contexto: el contexto contemporáneo de la era de la información. Tocaría decir, como en la propia sentencia que el autor refiere: “No busquen el significado, busquen el uso”. ◀



DANIELA GALLARDO



LA LÍNEA

ZDERICH
(CHILE)
2012



YAUMIL
yaumil_art@yahoo.com
HERNÁNDEZ
GIL

Las reglas del juego, 2012 / Óleo sobre tela / 150 x 180 cm



Gangsters en La Habana
REYNERIO TAMAYO

Oncena Bienal de La Habana
Fortaleza de La Cabaña
Pabellón D-17



artamayo@cubarte.cult.cu / www.artamayo.com

Joe Scar Face, 2012 / Óleo sobre lienzo / 140 x 115 cm

Tamayo 2012

▶ t P E N S A M I E N T O C O

MAGALY ESPINOSA
(Cuba) Crítica y curadora

Con el nombre de *Pensamiento tosco* identificaba Walter Benjamin ese tipo de reflexión referida directamente a la realidad. Como señala la investigadora Concha Fernández Martorell, se trata de un pensamiento "sin labrar, mediante el cual es posible una referencia directa a la realidad [...]. Reducir la complejidad, dice Susan Sontag, hacerlo todo claro".¹ Esta es una forma muy estimable, "una de ellas es el proverbio, y el proverbio es una escuela de pensamiento tosco".²

Dada la posibilidad que brinda *Artcrónica*, este espacio que nombramos también *Pensamiento tosco*, publicará textos que, partiendo de la práctica curatorial, el ejercicio del criterio y las valoraciones teóricas del arte, expliciten procesos de producción creativos donde se involucren estos saberes.

En el presente, el carácter multicultural de la sociedad, las contaminaciones entre las artes, los géneros y estilos, las circulaciones globales actuando en lo lo-

cal, y los temas que adquieren un papel protagónico, aún siendo del dominio de lo social, hacen muy atractiva la vida del arte.

Comenzar este espacio con la intervención del crítico y curador cubano Gerardo Mosquera, en el Centro Teórico-Cultural Criterios, de La Habana, es pues una ocasión privilegiada para conocer sus experiencias en la preparación de la primera edición de PhotoEspaña, de las tres que están bajo su dirección.

Los lectores se acercarán a un estilo de trabajo y forma de maniobrar que devela con claridad y precisión, cualidades muy propias del pensamiento de uno de los más valiosos críticos y curadores latinoamericanos.

¹ Concha Fernández Martorell; Walter Benjamin. *Crónica de un pensador*, Montesinos Editor, Barcelona, 1992, p. 122.

² *Ibidem*, p. 123. [Fuente de la cita: *Obras Completas de Walter Benjamin*, t. III, p. 446].

CURANDO PHOTOESPAÑA:

fotografía y más allá

Desiderio Navarro: Ante todo, buenas tardes, estoy muy contento de poder celebrar este ciclo de charlas, cuya iniciativa agradezco a la siempre entusiasta Magaly Espinosa. Realmente uno de los problemas de nuestra sociedad es la falta de iniciativas entusiastas a toda prueba, por eso le agradezco que haya coordinado y analizado las posibles alternativas del evento y principalmente, la selección del tema, el cual durante los últimos tiempos ha ido no solo aumentando en importancia, sino también en ramificaciones prácticas y teóricas. Actualmente son cada vez más los textos que, o asignan un valor capital al curador o se concentran exclusivamente en él y lo convierten literalmente en el "Protagonista" de la escena artística, equiparándolo ora con el autor de instalaciones, ora con el *performer*, ora con el artista a secas, quienes además se ocupan de los entrecruzamientos de la problemática de la curaduría con los fundamentales pro-

INTERVENCIONES

MAGALY ESPINOSA (ME): Moderadora

GERARDO MOSQUERA (GM): Conferencista

DESIDERIO NAVARRO (DN): Presentador

PÚBLICO (P)

blemas teóricos de los debates actuales. Por ejemplo, hace muy poco tiempo se celebró una conferencia en Europa (*Curando la diferencia*)..., una situación que advierte Gerardo Mosquera en sus textos, sobre el tema, dadas las diferencias interculturales que se producen cuando el curador de un país empieza a curar obras de otros, y esto es, por lo regular, la regla hoy día. De ahí que el curador se haya convertido en una "especie". Los grandes curadores lo son ya: muchos desayunan en Londres, cenan en Viena y al día siguiente desayunan en Tokio. Este papel tiene también muchos aspectos problemáticos desde el punto de vista teórico y práctico, pero lo importante es que la mayoría de las veces, detrás de las discusiones teóricas, no se aterriza mucho para ver los problemas concretos que se plantean.

Yo creo que, en este caso, era imprescindible acercarse a la empírea, a la experiencia cotidiana de los curado-

res, no solo para confrontar ideas teóricas y ver cómo se manifiestan en el caso particular de cada obra, sino también para comprender qué problemas se le plantean al curador en la práctica cotidiana. De ahí que me pareciera importante el abanico que abría Magaly con estas charlas. Me hubiera gustado un viejo proyecto que había concebido sacar a debate curadurías particularmente significativas, y cuando digo "particularmente", me refiero a que fueron o muy buenas o muy malas. Por eso, con la ayuda de Magaly esto pudiera ser un frente de actividades, no solo en el caso de la curaduría, sino también en relación con otros temas...

Agradezco a Magaly su trabajo, siguen siendo puntos para ganarse la "Orden Criterios". Gerardo también es otro candidato en punta que ha colaborado con *Criterios* a lo largo de los años de diversas maneras, y también ha estado aquí con otros colegas. Muchas gracias a ambos. Sin más, Magaly va a ubicar los objetivos y preocupaciones que tenía cuando ideó esta iniciativa.

Magaly Espinosa: Lo haré de forma muy breve porque ya te has acercado bastante al tema. Creo que es una ocasión muy especial poder contar con la presencia de Mosquera y su experiencia en un proyecto curatorial tan ambicioso. Todos lo conocemos y sabemos cómo

* Del ciclo de conferencias: *Curaduría: La Concreta*, Centro Teórico Cultural Criterios, Director Desiderio Navarro, La Habana, enero, 2011.

a través de su inteligencia, su constancia y su sensibilidad, ha logrado abrir caminos desde nuestro país hacia una dimensión internacional que lo ha llevado a hacer una de las curadurías más importantes de España, como es PHotoEspaña. Desde el año pasado ya veníamos conversando sobre este encuentro.

Quiero agradecer a Desiderio Navarro, la posibilidad de tener este espacio para poder reunir a un grupo de colegas que han trabajado en exposiciones sólidas. La intervención de hoy será continuada por la charla *Portugal Arte 10 o las trampas del entusiasmo* impartida por los curadores Elvia Rosa Castro, Nelson Herrera Isla y Juan Delgado; le seguirá la charla de Corina Matamoros *Descorriendo el manto del olvido: Raúl Martínez en New York*, y cerraré este ciclo con una intervención sobre mi proyecto: *En Medellín: una exposición de video experimental y videoarte cubano*. Estas conferencias pueden servirnos para repensar el trabajo de la curaduría, pues se trata de una labor enormemente delicada, la cual requiere de tiempo y dominio de todo un campo de trabajo.

Gerardo Mosquera: Muchas gracias, Magaly y Desiderio. Debo agradecer especialmente, pues ellos son de los pocos que me invitan a acercarme al público en mi propio país. Así que es un agradecimiento doble. Muchas gracias a todos ustedes por haber venido a pesar del frío. Aunque este es un lugarcito caliente, así que no está mal.

Primero les ofreceré una idea de qué es PHotoEspaña, pues se trata de un evento bastante sui géneris en cuanto a su organización. Es el mayor festival de fotografía que existe en el mundo, se celebra todos los años en la ciudad de Madrid. Su próxima edición en el 2013, que estará a mi cargo, se inaugurará el 1 de junio, y será la decimocuarta. Es decir, es un evento que ya tiene una trayectoria. PHotoEspaña es organizado por La Fábrica, una empresa privada que se dedica a la cultura. La Fábrica cuenta con una galería, organiza otros eventos culturales, además de PHotoEspaña; también publica libros en su casa editorial, en fin, hace varias cosas. Es muy interesante la perspectiva de esta empresa, pues, salvo la galería y la Editorial que está dedicada a la fotografía, todos los eventos que prepara, como el propio PHotoEspaña, son para instituciones sin fines de lucro. Esta combinación de una empresa privada obligada a pagar su nómina y deseosa de obtener ganancias, pero que, además, organiza eventos sin fines de lucro, resulta un poco extraña en Europa. Hay que tener en cuenta que, en este contexto, existe una fuerte tradición de apoyo estatal a la cultura, y ya no solo el Estado, sino también las ciudades, las universidades, las empresas se han unido... Y esto ha ocasionado que sea objeto de crítica por personas de una visión muy europea de la financiación de la cultura. Al organizar eventos como PHotoEspaña, o quizás un simposio, o una exposición que se le propone a un museo, ella usa dineros públicos, pero, a la vez, gestiona patrocinios privados.

Entonces, es una rara ecuación: dineros públicos, empresa privada, actividades sin fines de lucro. Todo eso despierta ciertas urticarias en un medio como el europeo, donde aún se tiene una visión humanista de la cultura, sobre todo muy vinculada al apoyo estatal o de fundaciones. Para mí, que he trabajado en los Estados Unidos, esto es lo más normal del mundo y hasta confieso que me gusta.

Desde que empecé a trabajar en este evento estoy disfrutando de la eficiencia de una entidad privada, donde la gente tiene que laborar porque si no los botan. En La Fábrica, como en toda empresa corporativa, se trabaja con un grupo reducido de personas, pero que rinden más.

Antes de involucrarme en el proyecto tenía una idea de lo vasto que era PHotoEspaña, pero, según empecé a participar, he ido descubriendo que se trata de algo absolutamente gigantesco. Es admirable todo lo que se ha hecho en trece ediciones. Además de un amplísimo plan de exposiciones a las cuales se han sumado casi todas las instituciones que se dedican a las artes visuales en Madrid, desde el Museo del Prado, el Reina Sofía, la Colección Thyssen, la Fundación Telefónica, hasta el Matadero; incluye talleres, un programa educativo, dos eventos teóricos: uno se denomina *Encuentros*, el otro, *Trasatlántica* y se realiza del lado de acá del Atlántico; se invitan a curadores a visionar portafolios; se preparan cursos. A esto hay que sumarle el

Programa Off de galerías comerciales, que ese mes exhiben fotografías seleccionadas para participar en PHotoEspaña.

El papel del comisario general (así es como se le llama allá al curador) es el de un director de arte. Se espera que uno cure como mínimo tres exposiciones para el festival, pero en general tienes que ver con todo. Por ejemplo, para los encuentros teóricos debo nombrar a la persona que lo va a organizar; en el caso de *Trasatlántica* designo el país donde se va a celebrar, cómo se va a organizar y el tema que se abordará.

¿Cómo son las publicaciones? En este caso, en vez de hacer catálogos, se está confeccionando desde el año pasado un libro de ensayos sobre el tema que abordará PHotoEspaña. Para el de este año cuento con la ayuda de Desiderio. La realización de los catálogos depende del capital de la institución encargada de la muestra o del interés que pueda tener La Fábrica en la publicación.

El comisario general debe definir el concepto que servirá de eje a todo el festival. A partir de ese marco conceptual se prepara la programación oficial: una serie de exposiciones que han fluctuado entre quince y diez. Este año, como consecuencia de la crisis, serán solo diez, pues los dineros destinados a las instituciones han disminuido considerablemente. De esa programación tengo que llenar aproximadamente



diez u once espacios, puede tratarse de una exposición que cure yo mismo, que la mande a curar, o una muestra enlatada que esté viajando. Llenar esos espacios no solo significa que debes gestionar exposiciones sino que tienes que "enamorar" a quienes toman las decisiones para que compren lo que estás ofreciendo. Principalmente, porque PHotoEspaña no tiene un lugar fijo para estas actividades; es decir, se trata de un proyecto que se vende a una cantidad de instituciones.

Lo primero que hay que pensar es: ¿qué le propondré a tal lugar? Luego, dentro de su línea de trabajo analizo lo que mejor se adecua. Quizás lo rechazan o lo negocian. Por eso, repito: hay toda una parte muy

importante de estos eventos, es a lo que me refería al inicio de la charla cuando hablaba de *la concreta* en la curaduría, que en el caso de PHotoEspaña es la negociación y la venta de estos proyectos a cada una de las instituciones. En el camino el proyecto puede sufrir muchas modificaciones, y uno debe ser flexible para responder con rapidez. Haces el proyecto, lo comercias y luego ellos se encargan de lo demás: financiación, logística; en fin, toda las diligencias que conlleva una exposición. Pero en otras ocasiones, solo te dan el espacio. Por ejemplo, el Jardín Botánico de Madrid tiene un área preciosa para exposiciones, pero no tiene dinero. A ellos se les presenta el proyecto y el director del Jardín lo aprueba, pero PHotoEspaña tiene que costearlo todo. Este respaldo se realiza sobre la base de los dineros estatales que pueden provenir de la ciudad, del Ayuntamiento, o de Fundaciones y del patrocinio privado.

Hay toda una variedad de situaciones concretas en cuanto a la organización del evento. Esto lo diferencia de las bienales y lo hace más difícil. En las bienales uno tiene el pabellón y lo llena; pero aquí no: llénalos, pero para llenarlos deben ser aprobados, lo que significa negociar con todas estas instituciones.

Cuando acepté participar me topé con muchas dificultades. La primera fue que en trece ediciones se ha hecho ya casi todo; además, me asombró cuánto se expone en España. De pronto se me ocurría un artista y me

decían “ya estuvo en el Reina Sofía hace cuatro años”; luego pensaba en otro: “estuvo hace cuatro años en Telefónica”. A esto hay que sumarle el marco conceptual que corresponde desarrollar, el cual debe interesarte intelectualmente pero, a la vez, tiene que resultar lo suficientemente amplio y flexible para adaptarse a esa constelación de situaciones diferentes, y poder desplazarlo según convenga.

Un tiempo después de acceder a trabajar, supe que una de las razones por las cuales me contrataron era porque deseaban hacer al festival más internacional, querían transformarlo. Yo no me he especializado en fotografía, ese es un mundo cerrado y técnico, incluso, podríamos decir que es un universo muy francés, pues Francia es uno de los países más poderosos y tradicionales en este campo. Pero yo tengo muy poco que ver con él, por eso el hecho de que me hayan seleccionado supone el deseo de moverlo. En primer lugar, porque durante las trece ediciones pasadas se ha visto mucho de fotografía clásica, en términos ortodoxos; en segundo, están buscando una internacionalización mayor. El festival ha sido sobre todo europeo occidental, norteamericano y latinoamericano.

De ahí que una de las estrategias que me haya trazado sea desplazar PHoto España hacia el Este, sobre todo porque me interesan estas emergentes escenas artísticas en el sudeste asiático y en el Asia Pacífico. Mi idea fue no hacer un festival estrictamente de fotografía,

se los planteé desde el primer momento y ellos estuvieron de acuerdo. Intenté comprender la fotografía como base de la imagen contemporánea, no como una técnica ni medio, sino como base. Esto puede incluir desde el Internet, el *Web art* hasta la pintura. Una de las muestras que había pensado era la del pintor Chuck Close, pues su obra no puede entenderse sin el referente fotográfico, se basa completamente en él; pero me entere que ya la había llevado a cabo el Reina Sofía tres años atrás.

Por otra parte, el colega que me precedió en los últimos tres años, fue un magnífico profesor portugués Sérgio Mah que hizo un trabajo impecable. Él organizó las tres ediciones pasadas y realmente fueron interesantísimas, particularmente la última, parece que poco a poco fue calentando el brazo y con la final me mató. Yo me dije: “esto no lo puedo superar, me doy por vencido”, pero recordé lo que me comentó una vez Lucy Lippard, la crítica norteamericana, quien me contó que cuando tenía quince años se miró en el espejo y pensó: “no soy bonita, así que tengo que hablar”. Esa decisión la convirtió en crítica de arte. Así que si a Sérgio no lo puedo derrotar, tengo que hacer otra cosa: mover la bola hacia el otro lado del campo.

Después de todo tuve suerte, pues el retrato, por ejemplo, no se había tocado aún, sin embargo, está presente desde el inicio de la fotografía y es lo sufi-

cientemente amplio como para poder moverse. Como esta temática ofrece tanto margen, se me ocurrió reducirla a *Retrato y comunicación*, y ese es el concepto que ideé.

El proyecto se titula *Interfaces: retrato y comunicación*. Cuando se piensa en retrato siempre viene a la mente el rostro. El rostro es el principal portador de la identidad del individuo. La memoria está habituada a reconocer visualmente a las personas principalmente por sus caras. En todos lados nos exigen *photo-ids*, en los aeropuertos nos retratan, los policías realizan retratos de criminales para intentar localizarlos... Todo debido a la facilidad inmediata de identificación que permite el rostro, más allá de otros métodos exactos como el ADN o las huellas digitales. De ahí que dar la cara signifique identificarse para asumir y afrontar algo. Pero no se trata solo de un conjunto de rasgos que portan una identidad y permiten la identificación: el rostro refleja un carácter, una personalidad. Se dice que los ojos, y por extensión su contexto, el rostro, son el espejo del alma. Es esto lo que capta y muestra todo retrato que busca ir más allá de la mera fijación de rasgos fisionómicos. Como dice la Real Academia: el retrato implica una descripción de figura o carácter, de cualidades físicas y morales, pero este no procura solo presentar las profundidades del alma, también las señales que el mundo exterior ha dejado sobre el rostro transformándolo y construyendo el alma que aquel permite vislumbrar.

El afán antropomorfizador del ser humano ha condicionado que el retrato, a todo lo largo de la historia de la representación, haya cumplido funciones de monumentalización del poder, memoria, identificación, narcisismo, de creación de imágenes religiosas, y muchas otras. Durante siglos, estas funciones fueron desempañadas por la pintura, la escultura, el grabado y hasta por la técnica divina de Dios mismo, quien se supone retrató a la Virgen de Guadalupe sobre el costal de un indio en México. Sin embargo, la aparición de la fotografía acaparó estas tareas, en gran parte debido a que su discutido carácter indexal facilita una reproducción supuestamente más exacta del sujeto representado.

El rostro no es solo identidad, es también una máquina de comunicar. Ninguna otra parte del cuerpo es capaz de expresar de modo tan claro sentimientos, estados de ánimo, ideas que se busca transmitir. Lo consigue mediante una coreografía de sus distintos componentes, en especial los ojos, la boca y los movimientos de la piel, que establecen una codificación mímica que otros pueden comprender, y hasta los traiciona al revelar de forma inconsciente lo que queremos ocultar, según descubren los especialistas en lenguaje corporal. Es precisamente esta capacidad expresiva del rostro la que, yendo más allá de la pura expresividad psicológico-individual, permite la comunicación con otros.

La fotografía, en virtud de su posibilidad de congelar expresiones tanto como de secuenciarlas, ha podido

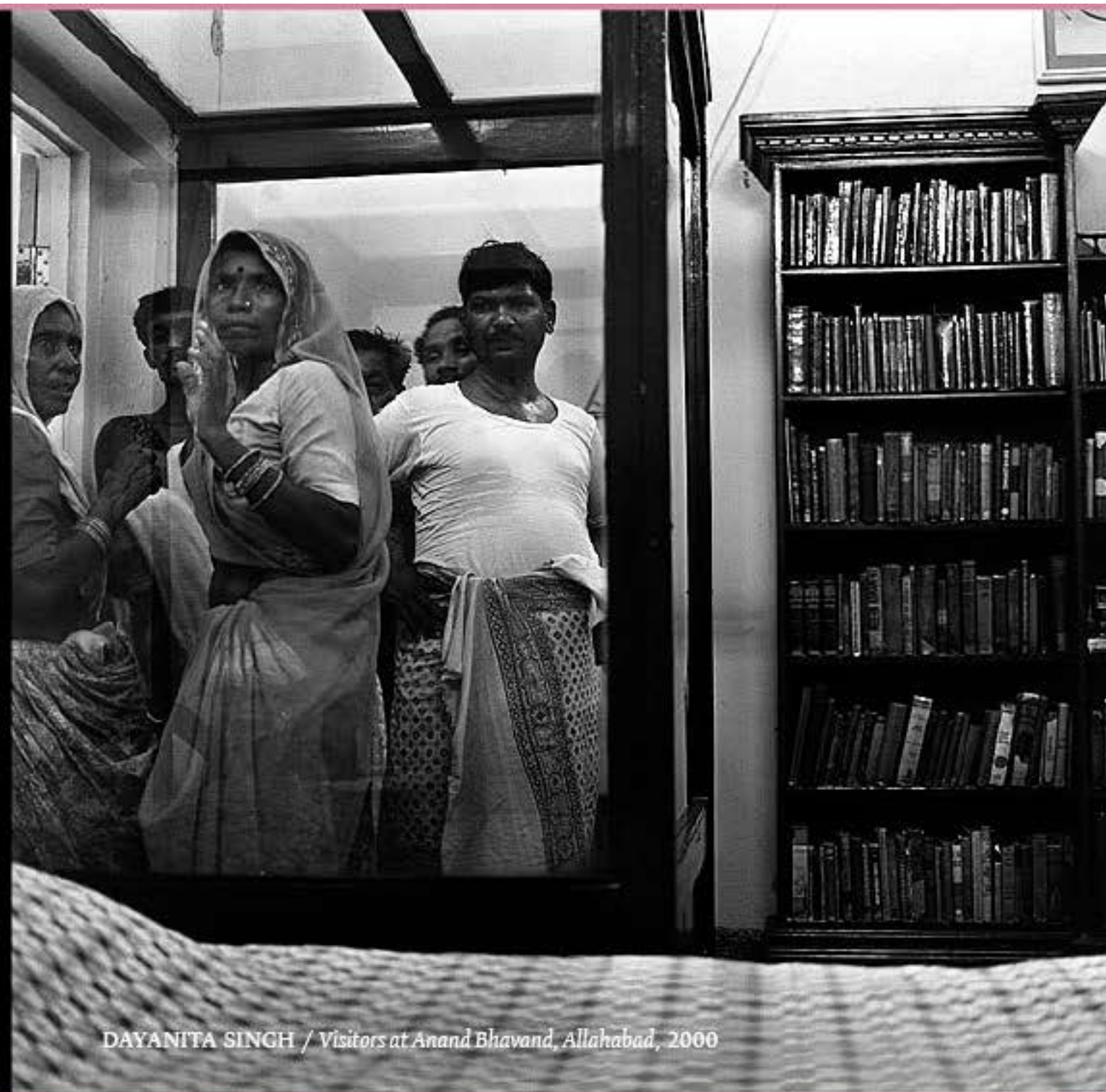
captar y representar muy bien esta comunicación del rostro. Es, sin dudas, una de las razones de la proliferación del retrato en la vida contemporánea. De la foto de carnet a los *paparazzi*, a la foto de estudio, a la propaganda política, al recuerdo familiar. Vivimos rodeados de retratos fotográficos por todos lados. Estos constituyen uno de los principales instrumentos de representación hoy día. Estamos en la era del retrato, donde nunca hemos visto cara a cara a la mayor parte de las personas a las que conocemos, y que van del líder político que nos desgobierna a la estrella de cine, a las relaciones por Internet. Y hasta la gente que sí conocemos en persona, a veces la recordamos más por una imagen fotográfica grabada en nuestra memoria que por su rostro real. Aunque el retrato no se limita al rostro, este es sin dudas su principal componente. Y se fotografía tanto el rostro porque es un lugar de contacto e intercambio.

La palabra interfaz, que ha entrado mucho más en el inglés que en el español, debido sobre todo a su prosperidad en los años sesenta vinculada al lenguaje de la computación, para señalar el punto de contacto entre un ordenador y otro sistema ajeno a él. Su etimología: *inter* + *face*, alude al intercambio entre caras. El vocablo parece haberse originado así en el poder de comunicación del rostro: las caras como espacios que se tocan y donde la información puede compartirse e intercambiarse, creando una interacción entre entidades independientes y aún contrarias. No en balde

el más importante sitio social en la red se llama *Facebook*, literalmente un libro de caras conectadas entre sí a escala global, donde el término cara significa, de nuevo, la doble función de identidad individual e instrumento de comunicación.

PHotoEspaña 2011 tratará de pulsar el potencial de sentidos metafóricos de "interfaces" para enfocar en el retrato, sin dudas uno de los géneros más vastos e importantes de la fotografía pero enfatizando aún más en el sentido de comunicación e interconexión. Buscará, así, discutir el rostro como una zona de interacción. Más allá, permanecerá abierto a interpelear a otras caras en mezcla, a otros *facebooks*, a otros medios corporales de comunicación, roce y contacto, a otras fronteras compartidas. A la vez, explorará los límites y fricciones de esta comunicación. Después de todo, como ha dicho un crítico, la fotografía es acerca de no tener nunca la imagen completa.

Al ser PHotoEspaña un evento tan amplio, y en cierta medida centralizado, este concepto general permitirá suficiente espacio y libertad para la creatividad de los distintos curadores, proyectos e instituciones que participarán en sus programas. Aunque es obvio que el evento está enfocado en la fotografía, no se reduce a ella, y se ha ido abriendo cada vez más, hasta incluir en sus exposiciones cualesquiera otros medios relacionados con la foto. Esta tendencia se incrementará en esta edición para reconocer que uno



DAYANITA SINGH / *Visitors at Anand Bhavand, Allahabad, 2000*

de los aspectos más importantes de la fotografía ha sido su capacidad, podríamos decir, para salir de sí misma.

Realmente se me ha ido un poco la mano, y aún no sé cómo han aceptado muchas de las cosas que voy a hacer, las cuales están vinculadas a la fotografía, pero de una manera diferente. La fotografía ha desarrollado una muy activa presencia de otros medios artísticos, ejerciendo una influencia ubicua sobre el arte y mucho más allá sobre toda la vida contemporánea.

En PHotoEspaña 2011 se ha introducido además un modo de curar más suelto y descentralizado, acorde con inclinaciones recientes que abordan la exposición como un espacio más experimental, abierto a sucesos, procesos y experiencias. Es decir, la exposición como experimento, como una zona donde pueden ocurrir cosas, no todo está controlado y seguro; donde corres riesgos y te lanzas con propuestas que pueden ser un fracaso; donde haces enfoques transversales y ocurren fricciones. Por primera vez en PHotoEspaña me planteé *curar curadores*. No se trata solo de pensar un tema (por ejemplo, una exposición sobre paisajes), buscar a un especialista y pedirle que cure una exposición sobre el paisaje para colocarla en el Teatro de la Plaza Colón; eso es lo que se ha hecho hasta ahora.

Yo pedí a algunos curadores cuya obra me interesa mucho que, dentro del marco teórico diseñado,

propusieran sus exposiciones y las llevaran adelante. Invité al curador a trabajar libremente dentro de esos márgenes. Así, invité a Hou Hanru, un curador chino residente en San Francisco, quien es *Mr. Biennial*: el hombre que más bienales ha curado en el mundo, ha estado presente en casi todas las más reconocidas, aunque también en aquellas que no lo son tanto. Él es el prototipo de ese personaje que describía Desiderio al inicio: desayuna en Japón, almuerza en Berlín y se mueve de una manera totalmente loca; el típico profesional, y yo, un curador amateur. Hou Hanru, a pesar de que es una persona muy ocupada, aceptó y va a hacer una exposición que se llama *El poder de la duda*, es precisamente ese espacio dubitativo entre realidad y sueño que puede aparecer también en la fotografía. Este es un concepto muy interesante, él siempre cura muestras que tienen un fino atractivo. Le pedí que se concentrara en el mundo asiático, aunque es el prototipo del curador global. Va a presentar tailandeses, malayos, singapurenses... son artistas muy desconocidos en España y, a pesar de la difusión que está teniendo este arte, todavía en Europa Occidental son desconocidos. Este ha sido, por lo tanto, un modo de descentralizar el trabajo.

Estoy preparando una exposición en la que exploro todas las ideas antes expuestas y las cuestiones en torno al tema del retrato y la comunicación. Se trata de una gran muestra colectiva que se presentará en unas

salas de exhibición muy céntricas de Madrid, financiada por la Fundación Santander. Debe reunir a treinta y tres artistas. Abre con la imagen clásica de Juan Downey, quien vivió un tiempo con los indios yanomamis en la Amazonia brasileña. Se trata de la foto del indio yanomami filmándonos. Esta foto en particular me parece que es muy significativa, pues es la devolución de la mirada: el objeto de la antropología y de la fotografía folklórica devuelve la mirada al fotógrafo, lo filma a él, y por extensión nos filma a nosotros, nos mira. Esto es como una declaración de entrada a la exposición.

Otra de las piezas es un video de Jeanette Chávez, que simula ser una foto fija, pues ella mantiene un semblante muy neutral, pero con una fuerte expresividad interior. Era de eso de lo que hablábamos cuando nos referíamos al poder de comunicación del rostro humano. Hay una emotividad que se desborda cuando al final del video una lágrima le corre por la mejilla.

También pensé en una foto que fue proyectada durante la dictadura de Pinochet por Pedro Lemebel, un artista y escritor chileno durante una lectura de poemas organizada por la izquierda en Santiago. Creo que es una imagen muy interesante porque muestra el rostro de un personaje travestido con un signo para un mensaje *queer* de doble carácter: por un lado, de crítica, de ataque a la dictadura militar desde el

marxismo en la época del mismísimo Pinochet; por otro lado, una crítica a la actitud de la izquierda en general hacia los temas de género y *queer*, la que había mantenido posiciones extremadamente conservadoras en estas cuestiones.

La foto del cadáver de una mujer que se dio candela en Afganistán tomada por Stephanie Sinclair, una reportera norteamericana, es otra de las imágenes. El suicidio femenino es un hecho muy común en estos países para huir de la opresión masculina y en general para evadir la opresión social hacia la mujer. Esta es una imagen de una poesía y belleza extraordinaria que había sido exhibida en la Bienal del Whitney. Aunque la artista es en este caso una reportera, sus imágenes siempre tienen un contenido estético muy fuerte. Me cuestioné bastante antes de exhibirla, pues me preocupa la estetización de la desgracia, la pobreza, la muerte; pero al final me pareció que la gasa sobre el rostro de la mujer era como si le devolviera su delicadeza femenina perdida, mancillada por la violencia, y entonces decidí incluirla. También la seleccioné porque nos permite ver la capacidad comunicativa del rostro aun después de la muerte: es un retrato mortuario.

Hay otra artista, la fotógrafa española Marta Soul, de la que exhibiremos una serie sobre el tema de la inmigración. Son imágenes muy transparentes, casi impolutas, que nos muestran a mujeres inmigrantes

vestidas muy elegantes en pisos a estrenar. Es un discurso sobre el inmigrante, pero desde un costado sorprendente: no ya desde la afirmación de este como sujeto sufrido, sino del éxito que puede tener. Y así, quiebra la idea del inmigrante como el marginal, antisocial, sucio, pobre, delincuente, etc.

Hay otro artista, Jarbas Lopes, un brasileño que hace deconstrucciones de los pasquines electorales. Él los corta y los vuelve a armar, mezclando candidatos de los distintos partidos. El resultado son unos personajes grotescos que vienen a ser la síntesis de varios candidatos, pero que nos muestra la verdadera cara de los políticos detrás de esos rostros contruídos por los especialistas de imagen. No sé cómo llamarlas: fotos, pinturas, *collages*... son obras de gran formato. De nuevo aquí la fotografía es la base. De hecho, creo que no se hubiera aceptado en las primeras ediciones de *PHotoEspaña*, pues se sale de los marcos cerrados de la fotografía.

He pensado también en un video de Kan Xuan, donde vemos a una mujer corriendo gritándose su propio nombre. Es ella llamándose a sí misma, buscándose en un medio como China, donde la densidad demográfica, el carácter de la sociedad, el capitalismo salvaje que se está viviendo y otra serie de componentes, atentan contra la individualidad. Se trata de un llamado. Lo que me interesa es la ansiedad del rostro, esa capacidad para comunicar que tiene.

Otra artista es Liliana Angulo, una afrocolombiana, quien realiza caricaturizaciones de los estereotipos del negro. Ella misma se caracteriza de ese modo para criticar esos códigos.

Hay un sitio en la red que se llama *Beautiful Agony*. *Facettes de la petite mort*, en que la gente puede subir sus orgasmos, pero tiene que hacerlo bajo reglas estrictas:

solo se puede ver el rostro y se oye la voz. Es una pornografía sin cuerpos, pero es a la vez una pornografía al revés, porque no es el actor o el modelo al que se le paga para posar para ser objeto del disfrute de *voyeur* sino es la gente la que voluntariamente se exhibe en uno de los actos de mayor intimidad. Es decir, es algo más relacionado con el exhibicionismo que con el voyerismo.





Quinceañeras / curada por la cubana Giselle Victoria

DN: Exhibicionismo sinecdóquico: la parte por el todo.

GM: Exactamente. Dice el sitio en su presentación que es del cuello hacia arriba donde uno está verdaderamente desnudo. Dicen así refiriéndose precisamente a ese poder de comunicación del rostro, y dicen que no hay nada más porno, que la calentazón más grande que se puede encontrar es ver a esta gente viniéndose ahí y nada más mirarles la cara, que además, un poco tiene que ver con el acto mismo del sexo, donde, en su abrazo, los amantes se miran por lo general en el rostro. Ahora bien, esto yo lo voy a presentar en un espacio circular y van a haber veinte monitores, con diez hombres y diez mujeres en estos orgasmos. Es decir, es todo el proceso del orgasmo. El sitio pide que la gente empiece normal, fríos, y entonces ahí va todo el proceso, llegan al orgasmo y después tienen que quedarse un ratito para que se vea el post también, esas son las reglas. Con esto aparte de hablar de todo lo que decía sobre la comunicación del rostro, quiero crear una imagen sobrecogedora: el espectador entrará en ese espacio y habrá estas veinte personas viniéndose al mismo tiempo, gritando, en distintas etapas, uno está en el post, otro se está calentado, el otro ha llegado al clímax, y todas estas voces y toda esta gente de distintas razas allí. Es decir, no hay concentración, es como una especie de Babel que refiere precisamente al exceso de información del mundo contemporáneo ¿no?, a todo este

mundo de imagen mediática, a todo el mundo del *reality show* en el que vivimos, del cual esto es quizás el ejemplo máximo. Entonces se trata de un efecto curatorial que quiero crear con estas imágenes, que tiene muchos puntos de posible discusión. A lo mejor ustedes me ayudan en esto. Mi idea primera es presentar diez hombres y diez mujeres, pero después me enteré en el intercambio con la gente del sitio, cuya base es nada más y nada menos que Nueva Zelanda, resulta que hay muchas más mujeres que hombres que participan. E incluso ha dicho un crítico que parece que este servicio ha venido a satisfacer una necesidad femenina, que había muchas mujeres locas porque vieran sus orgasmos en la red.

DN: ¿No se dice nada sobre la fuente del orgasmo: autoerotismo, heterosexual, homo? ¿No se sabe nada en la imagen?

GM: No se ve pero en algunos casos te das cuenta de que se están masturbando por el movimiento del hombro u oyes el sonido de un vibrador, y en algún caso se ve que hay un *partner*, un compañero sexual ahí porque incluso la persona habla o le dice algo y se nota, pero no se ven. Pero eso es libre, lo único es que tiene que ser del cuello para arriba, que es donde uno está verdaderamente desnudo, según dicen los organizadores de este sitio. Entonces, como hay más mujeres, estaba pensando en poner más mujeres que hombres en este ambiente que quiero crear. No sé,

¿qué creen ustedes? ¿Poner diez hombres y diez mujeres para que no me ataquen las feministas y eso y parezca como más *even*? Pero de pronto la realidad es que hay más mujeres que les gusta esto que a los tipos. Entonces no sé, bueno, después me dicen...

DN: Es que aquí siempre la cuota es un problema.

GM: Dayanita Singh, una fotógrafa de la India, nos lleva de visita a la casa-museo de la familia Nehru. Saben que Jawaharlal Nehru fue el presidente Indio que sucedió al famoso Mahatma Gandhi y me interesan estas fotos porque no son retratos, pero el retrato es el componente principal de la construcción del sentido de la imagen. Es este austero lugar donde vivía esta familia, se ven ahí sus pertenencias, pero es la presencia física del retrato, es decir, es un retrato dentro de la foto, lo que da el tono, lo que termina de cerrar la semiosis de la imagen que se presenta.

Lee Friedlander durante mucho tiempo hacía autorretratos de su sombra proyectada sobre espacios, o como en este caso sobre personas. Es un retrato de una mujer de espaldas, y es a la vez un autorretrato del artista, pero no se ven ninguno de los dos rostros, no se pueden identificar. Es una negación de lo que hablábamos del rostro pero a la vez me interesa la intervención del artista dentro del mismo retrato. Es una combinación de retrato y autorretrato. Son unas imágenes muy interesantes.

Hans-Peter Feldmann, un artista que me encanta tiene esa obra en la que ha tomado una foto a escala real de todas y cada una de las fresas contenidas en una libra de fresas compradas en el mercado. Son treinta y cuatro retratos de treinta y cuatro fresas, porque el artista busca revelarnos que tras el término generalizador “fresa”, o más aún, “una libra de fresas”, hay treinta y cuatro entidades cada una con su forma, su color, su edad, su carácter. Son retratos de cosas. Como ven, en algunos casos llego a extremos, a fronteras del propio tema.

No sé si todos alcanzan a leer: “Noe Reyes, del estado de Puebla trabaja como repartidor de comida rápida en Brooklyn, Nueva York. Manda quinientos dólares a la semana. Es Superman”. Esta artista mexicana, Dulce Pinzón, tiene toda una serie de fotos con inmigrantes disfrazados, caracterizados como personajes de las películas o del cómic. Está el Hombre Araña, está Batman, pero a través de estos disfraces ella quiebra la imagen del inmigrante, tan atacada ahora en Estados Unidos, en particular en Arizona. Ustedes saben todas estas cosas que están ocurriendo. De nuevo el inmigrante como traficante de drogas, violento, vago, una carga social. Y entonces ella los muestra como Supermanes y Hombres Araña cotidianos que están allí construyendo la sociedad norteamericana y además mandan quinientos dólares a la familia en México todas las semanas. ¿Quién tuviera uno por allá que mandara para acá también?

Bueno, Shilpa Gupta, artista de la India, tiene una serie sobre los tres monitos. Un proverbio que ustedes deben conocer. “Mono no ve, mono no oye –y sobre todo– mono no habla”. Un proverbio que practicamos todos aquí diariamente. Ella usa varios brazos a la manera de las divinidades hindúes y me interesa que aquí la creación del sentido está dada por la ocultación de los rasgos expresivos del rostro. Es decir, es lo opuesto. Vemos algunos artistas que es su solo rostro que comunica el sentido, en otros casos intervienen en el rostro. Ella interviene el rostro pero ocultándolo. Y el hecho de estar vestida de camuflaje le da ciertos ribetes también políticos a su obra.

Bueno, Nancy Burson, esta muy conocida artista neoyorquina es también una inventora. En una etapa muy temprana de la computación preparó y trabajó con otros expertos en programas que le permitían sintetizar rostros. Estas dos composiciones de belleza son hechas mezclando las imágenes de actrices de Hollywood. Son cinco actrices en cada una, y se obtiene esta imagen-síntesis. De nuevo la experimentación con el rostro, con la identidad, con los tópicos de la belleza, la construcción de la belleza...

DN: La cirugía estética...

GM: La cirugía estética y la manipulación genética del futuro de que ya se habla. Se habla de un futuro de personas todas bellas. Hay una cantidad de men-

sajes, de cosas a discutir a partir de estas imágenes. La exposición termina con una obra de Mona Hatoum, que va a estar sola en un cuartico. Es un pequeño espejo en el cual el espectador, que después de haber visto a los treinta y tres artistas en la muestra, pues entra en este cuarto y ve su propio rostro en el espejo, donde hay una inscripción que dice: “Usted está todavía aquí”. Y quiero terminar con este mensaje: que quizás después de este recorrido por tantos malabarismos y tantos laberintos del rostro, al final uno queda solo con su propio rostro: quiero terminar así, un poco borgianamente, el discurso expositivo.

Esta muestra tiene otra cosa también muy especial y es que como parte de los exponentes hay una exposición independiente. Es decir, una exposición dentro de la exposición. Yo he invitado a una curadora para que presente su exposición basada en una investigación muy exhaustiva que ha hecho. Va a tener su espacio aparte, va a tener su presentación, su crédito y todo. Es como una obra de la exposición, pero es una exposición independiente que ella va a hacer a su criterio y bueno, la curadora está aquí, es Giselle Victoria Gómez y se trata de una exposición sobre las quinceañeras. Las famosas fotos de quince. Todas estas extraordinarias fotos, muchas de ellas con esas delirantes manipulaciones de *photoshop*, de construcción de ideales, de aspiraciones, etc.

DN: Son los ideales pero del espectador ¿no?

GM: Hay para todo el mundo, hasta para el gato... La exposición, esta *Face Contact*... No sé si alcanzaron a leer al inicio por qué el título en inglés. Y es porque es una alusión al término inglés *eye contact*, que no existe en castellano en ese sentido. Es decir, es el mirarse a los ojos, el contacto visual, pero que se usa mucho en el medio anglosajón porque es un medio muy atento a la privacidad, a la distancia, a la individualidad. Entonces incluso al hacer *eye contact* en el metro de Nueva York, por ejemplo, la gente te hace una mueca, no quiere que le invadas ese espacio. Por eso hago la alusión: *Face Contact*, todas son caras en contacto, es retrato y comunicación. La exposición no tiene un gran relato unificador, no es una exposición de tesis, no hay un discurso que tenga comienzo, elaboración y culminación en los términos tradicionales expositivos. Es una exposición llena de transversalidades, de diálogos entre las obras. Me gusta decir que las obras mismas van a estar en *face contact*, no van a ser solamente en el espacio de la obra sino entre ellas, tratando de hacer diálogos y relaciones, pero a la vez, y esto es muy importante, respetando el espacio individual de los artistas y de sus obras. Me gusta ponerlos en relación, pero no quiero para nada usarlos como piezas en una maquinaria que yo construya, quiero darles su espacio, incluso de un modo en que se produzcan fricciones, es decir, quiero ir de las obras hacia la exposición y no al revés, y es para mí uno de los problemas que



CINDY SHERMAN / De la serie *Untitled Film Stills*

tiene mucha práctica curatorial demasiado elaborada en la cual el curador usa a los artistas como palabras para hacer su discurso. Yo quiero ir de las obras a la exposición.

Bueno, creo que he consumido mucho tiempo, les voy a poner otro ejemplo y abrimos a las preguntas. Ya hasta se he hecho de noche y todo. A ver cuál les pongo. Bueno, les voy a poner dos pasando muy rápido. Otra cosa que quería anotar, como han visto en esta exposición, hay mucho contenido social, se tocan temas candentes de actualidad en un sentido crítico, cosa que no habían tenido tanto los otros PHotoEspaña, que estaban –por supuesto hay excepciones, estoy haciendo una generalización—, que iban más en un enfoque más artístico, estético, y menos social. Aquí, pues, yo también doy un giro en eso, espero que los muchachos lo reporten para ver si por lo menos me ponen un cubarte, me permiten acceso a email en mi país, algo que estoy pidiendo desde el año 1999 y no me lo han dado, y así me facilitan un poco el trabajo aquí con PHotoEspaña desde La Habana.

Mil caras. Ninguna cara. Un rostro. Cindy Sherman, “la mujer de las mil caras”. La artista que ha llevado al máximo, que ha hecho ya una muy larga carrera con juegos de identidad y de comunicación de esas identidades, a veces mediante la caricaturización. La exposición va a tener tres de sus series más tempranas, en blanco y negro, donde esto aparece de modo más

literal, menos elaborado quizás, pero como más cálido. Esta es la serie de los que montan guaguas. La otra es la primera, es precisamente de las primeras obras que ella hizo, que eran con la mueca, se maquillaba un poco, se ponía un sombrero, pero era sobre todo a través de la mímica, después bueno, ya incluso se disfrazaba, se cambiaba el color de la piel... Y esta, bueno, de los famosos *Untitled Films Stills*, una de sus series más conocidas, donde se caracteriza como si fueran imágenes de esas tomadas de las películas, sobre todo de serie B. Entonces estas son las *Mil caras*...

Las *Cero caras* es la serie de los retratos de Thomas Ruff, donde él hace exactamente lo inverso de Sherman. Retrata a gente muy distinta, pero a todos los retrata del mismo modo: con una expresión neutral, con el mismo fondo, con una iluminación plana como para diluirlos, hablando de la mecanización de la identidad a través de los métodos de identidad contemporáneos. No importa el individuo que está detrás, lo que importa es su fisonomía para poder identificarlo aplanando la subjetividad. Es decir, *Cero caras*.

Un rostro: esto es un hallazgo total, es una completa primicia. Hay un coleccionista en México que compró una caja donde había veintitrés fotos de este señor, Frank Montero, un señor nacido a mediados del siglo XIX en Puebla y que no sabemos ni quién es. Tengo a una persona investigando esto. Y este señor se ha personificado a sí mismo en las distintas etapas de

su vida, se ha teatralizado y se ha hecho fotos de estudio. Un poco como si Magaly –y él ponía notas– se pusiera como la profesora y dijera: “Magaly Espinosa, profesora de la Facultad de Filosofía e Historia, de la Universidad de La Habana”. Después, “Magaly Espinosa –no sé– profesora del ISA”. Después, “Magaly Espinosa, independiente”. ¿No ven? En la primera el tipo es un niño y en la última, que vamos a ver aquí, es ya un anciano, parece que refugiado en un monasterio. Pero a todas estas no sabemos si el tipo de verdad se fue al monasterio o esto es una fabulación. No sabemos, vamos a investigar, pero en todo caso este es un Cindy Sherman de sí mismo, él se ha personificado en las distintas situaciones y momentos de su vida, es decir, es un rostro. *Mil caras, cero caras, un rostro*: esta es una exposición que también curo y voy a para Telefónica.

Volviendo a *la concreta*, yo quería hacer una personal de Cindy Sherman. Hablamos con ella pero está muy ocupada y, obviamente, para ella hacer una exposición en Telefónica y mierda es lo mismo, es una gran estrella. Entonces, negociamos y lo más que conseguimos es que estuviera en una muestra con un mínimo de cinco artistas y donde no fuera protagonista para nada. Es decir, en una colectiva de cinco. Pero entonces a mí se me ocurrió esto y se lo mandé para allá. Le dije: “Coño, tres de este modo”. Y entonces le gustó la idea. Yo pensé que me iba a batear, porque me iba a decir además: “Coño, el mexicano ese impresionante, que no se sabe ni quién es ahí, el cheo ese,

qué me vas a poner tú a mí con él". Por el contrario, le gustó y entonces pues la vamos a hacer. Esto tuve que hacerlo así: inventarlo en el aire porque me quedé sin exposición. Estaba aprobada Cindy Sherman por la Fundación Telefónica, todo el mundo embullado, presupuesto, el libro, ya íbamos a ver quién iba a escribir todo esto, y de pronto la mujer dice que no. Entonces que si cinco, que si esto, negociando con la galería de ella, Metro Pictures, todo esto, y al final tuve que inventar una exposición al instante y me salió esto que por suerte le gustó y pienso que es interesante. Invento mientras crea que estoy produciendo algo que pueda tener sentido, no es tampoco inventar por salir del paso y llenar un espacio. Al final hubiera preferido dejar Telefónica vacía si no se podía encontrar algo o proponer otra cosa.

Bueno, yo creo que vamos a cortar aquí ya para abrir a las preguntas, ¿verdad? Ahh, les voy a poner a Ron Gallela, que es muy divertido, nada más para pasarlo rápido, para que vean este pecado, este pecado que es la exposición de Ron Gallela. La voy a poner porque es rápida y es divertida y es distinta, es el *paparazzo di paparazzi*. Es este *paparazzo* newyorquino famoso. Aquí van a ver algunas de las fotos, son muy divertidas, pero son a la vez de gran interés fotográfico y artístico. Vean esta preciosidad de Jackie Kennedy, que fue una mujer que él persiguió sistemáticamente a través de los años y aquí aparece huyendo de él en el paisaje, es una imagen preciosa. La mujer que huye

del *paparazzo*, pero ¡es de una frescura la imagen! Aquí Mick Jagger le hace señas a Gallela para que no lo joda más, mientras Jerry se ríe. Aquí está Gallela junto con Marlon Brando, usando este casco, porque por una foto famosa que le hizo a Brando este lo golpeó y le rompió varios dientes, y tuvo que pagarle la cirugía reconstructiva, pues llegaron a un acuerdo. Pero él lo siguió retratando, aunque protegido por este casco. Bueno, esta es la clásica de Jackie, la clásica foto de Ron Gallela, bellísima. Aquí tienen al Rey, al viejo Rey, Elvis Presley con sus guardaespaldas. Todas estas fotos tienen ese encanto, que el guardaespaldas mira a Gallela y está así. Ahí hay una espontaneidad que me interesa mucho. Sofía Loren... Miren quién aparece ahí, esto es viendo una exposición de Andy Warhol... Y vean esta bellísima foto, este es un retrato precioso de Gallela, como foto es verdaderamente... no tiene que envidiar a nadie. Por eso, esto es un esfuerzo también... Bueno, Gallela está siendo legitimado últimamente. Se le hizo un documental que se presentó por la televisión, donde hay incluso varios artistas que hablan, entre ellos Chuck Close, que habla muy bien de él.

Con esto yo también hago mis chistes, porque uno tiene que divertirse en esto, con tanto trabajo, y entonces la exposición de Gallela va para el Círculo de Bellas Artes, que es como el epítome de la intelectualidad madrileña. Es el lugar como más *chic*, como pijo en términos de intelectualidad. Y entonces pues

allí va Gallela, como un modo también de legitimar a un fotógrafo heterodoxo desde este punto de vista, y otra parte de la exposición se pondrá en la tienda de Loewe en Madrid, que es la que nos financia ambas exposiciones. Loewe tiene una tienda que es una preciosidad ecléctica de principios del siglo xx ahí en la Gran Vía, que tiene arriba un espacio de exposición. Me gustó muchísimo, estoy encantado en hacer la exposición ahí, queda muy bien. Así, irá parte en el Círculo de Bellas Artes y parte en el mundo de la moda más sofisticada. Este tipo de juegos y de combinaciones, un poco quizás rancierescas, me gustan...

DN: Isabel Grow... ahora mismo yo voy a publicar un texto de Isabel Grow: *Moda artemorfa, Arte modomorfo*, literalmente traducido del alemán, así literalmente, por ese vínculo.

GM: Y tú sabes que Rancière hablaba de que el arte político era precisamente aquel que creaba una desestabilización estética. Es decir, rompía las convenciones, las expectativas, cambiaba los regímenes de sensibilidades. Entonces, bueno, estoy haciendo un rancieranismo político aquí con Gallela también. En fin, hay muchas más cosas, pero vamos a abrir a preguntas, así que... ustedes tienen la palabra. A pesar de que los he abrumado aquí con tanto tiempo lo que les he presentado es nada más que un poquito de todo lo que es esta enormidad de PHotoEspaña.



JARBAS LOPES / De la serie *El debate*, 2002-2003

ME: Bueno, entonces pasamos a las preguntas... Creo que nos interesa sobre todo indagar en la estructura interna que ha llevado a Gerardo a poder dinamizar este espacio expositivo europeo que tiene ya un peso, y cuando a un curador se le invita a un espacio con un peso como el de PHotoEspaña, pues entonces yo creo que lo interesante es ver desde qué márgenes él ha logrado dinamizar ese espacio y adentrarse en el aspecto creativo de la curaduría. Esto es importante porque el curador siempre..., es decir, entre las distintas maneras que se tiene de ver el trabajo del curador siempre me acerco mucho a aquella desde la cual el curador puede convertirse también en un creador, es decir, puede con su proyecto de trabajo con el arte abrirle camino al arte. Entonces creo que esto es lo interesante que podemos aprovechar de la experiencia de Gerardo en esta posibilidad que se le ha dado que es enormemente rica. Entonces veamos las preguntas del público.

P: ¿En que se diferencia PHotoEspaña de ese otro evento crucial para la fotografía como lo es ParísFoto?

GM: Bueno, ambos son eventos viejos, en el sentido de que han tenido muchas ediciones ya, y cambian de una edición a otra. Realmente no puedo responderte. Realmente no sé, es que depende... Quizás el de París ha sido como más clásico, claro, entendiendo clásico en un sentido contemporáneo, pero más ortodoxamente fotográfico, vamos a decirlo así...

Entonces PHotoEspaña, sobre todo con las tres curadurías de Sérgio Mah, se abrió bastante. Sérgio metió un poco de fotos científicas, metió el video, cine, fotografía de modas... Y entonces conmigo bueno... pues ya... yo voy a poner hasta una exposición de retratos de Fayum, que para mí son las primeras fotos en la historia de la humanidad. En los retratos de Fayum se pintaba el Egipto romanizado sobre una pequeña tabla o, en ocasiones, sobre un lienzo duro, el retrato del muerto, de la momia. Es decir, en vez de la careta que se hacía en la cultura egipcia (aquí estamos hablando de un producto híbrido, porque es el Egipto de los Ptolomeos, conquistado por Alejandro Magno y posteriormente por Roma). Entonces entra la pintura más realista grecorromana, pero se aplica en la vieja tradición de la momificación y de la identidad del difunto. Ahora bien, la cuestión es que estos retratos tenían que quedar igualitos, porque su misión era como de carnet de identidad: cuando el tipo llegaba al reino de Osiris era a través de ese retrato que una de sus almas, Ka, lo identificaba y lo conducía. Tenías que enseñar tu ID a tu propia alma, entonces te identificaban: "pasa". Entonces los retratos de Fayum son absolutamente fascinantes. Hay un texto magnífico de John Berger, acerca de ellos. Son, además, el único ejemplo de pintura que pudiéramos llamar de caballete, de la Antigüedad, que ha llegado hasta nosotros, a la vez son los primeros, los más antiguos retratos pictóricos que se han conservado, y yo voy un poco más allá diciendo que son las

primeras fotos, porque estos personajes estén pintados de una manera realista, muy realista, a la romana, parecen gente que te vas a encontrar allí en la cola, están vivos. Incluso existe el misterio, que no se ha podido dilucidar, de cuándo se hacían. Si se hacían al muerto en el proceso de momificación, pues entonces estos pintores eran mejores que Rembrandt, porque los tipos tienen subjetividad, tienen expresión, tienen carácter. Entonces, ¿cómo? ¿Los hacían en vida? Algunos son de niños, otros son de viejos... es un misterio..., en todo caso los voy a presentar como las primeras fotos de carnet, los primeros retratos fotográficos de la historia de la humanidad... No sé cómo me lo han admitido, porque con esto ya me voy para un campo de gran libertad ¿no?, es como una "fotografía sin fronteras", para hacer alusión a un viejo término. Pero los voy a presentar junto con un video de Adrian Paci que tú conoces muy bien, que es el de los inmigrantes, que se presentó en la Bienal de La Habana. Esto va a estar en el Museo de Antropología de Madrid, que está todavía en proceso de renovación, pero voy a tener una sala alargada. Todavía estamos luchando por conseguir los retratos, quiero de ser posible, poner dieciocho, es mi ideal, tengo ocho hasta ahora, nada más, que los da el British Museum. Entonces están ellos aquí y en una pared así aquí proyectado el video de Adrian Paci, que aparentemente no tiene nada que ver con esto pero sí tiene mucho que ver, porque es de nuevo esta gente que se va, que viajan pero no saben a dónde van, no

está el avión, está la escalera pero no está el avión. Y son rostros... la cámara a veces viene al rostro, son rostros como de inmigrantes. Dice John Berger que lo que hace que los retratos de Fayum sean tan humanos es que son inmigrantes; es decir, es la gente que emigra hacia el reino de Osiris, son inmigrantes hacia el otro mundo, y es por eso que nos resultan tan familiares. Son como los rostros de los inmigrantes que nos rodean por todos lados. Estos que estamos viendo son del British. Pero miren esto... ¡son fotos! Miren este de acá, la expresividad, el mundo interior que tiene... Ah bueno, y estos son cuatro *stills* del video de Adrian Paci...

P: Yo tengo una pregunta: es una pregunta-observación. Me llamó mucho la atención la obra esta de la cara de los orgasmos. ¿Eso es una obra, no? Es una pregunta. ¿Es una obra que usted hace? A mí me parece muy interesante porque en su curaduría hay, al menos en la parte que presenta, dos puntos: esta, que es muy linda como obra incluso, o sea, independientemente de la autoría me parece muy linda como obra y muy para mí sintomática de una cosa que yo he estado observando, desde el punto de vista de un artista, que cada vez más la curaduría adquiere una autonomía. Y el otro caso es lo de Giselle, a quien conozco como curadora, y es como otra obra también. Y entonces me parece muy interesante, no sé si eso es una cosa intencional dentro de su curaduría, es como un *statement*, pienso yo. Ahora, no sé si eso es una apreciación

mía desde el punto de vista de artista o es algo como un *statement* que usted está proponiendo...

GM: Con mucha frecuencia en mis curadurías hay cosas de este tipo, que si tú quieres las puedes llamar como algo que sobrepasa la labor del curador en el estricto sentido de poner arte ya hecho, y se dirige quizás a crear una situación. Yo sí veo la exposición como un discurso, es decir, me queda muy claro que es un discurso que se articula no solamente por la selección de obras y artistas, sino por la manera como se organizan en el espacio, los diálogos entre ellas, la iluminación, el recorrido... Ha dicho Peter Flood, un curador, que toda buena curaduría es como una coreografía, tiene un movimiento. A mí me interesa mucho esto de la curaduría como un discurso. Me interesa mucho el trabajo en el espacio. La obra de arte nunca está sola, y esto lo ha demostrado muy bien Louise Lawler en sus series fotográficas, que no sé si las conocen. Ella retrata obras de arte que, en determinados lugares, transforman grandemente el sentido de esas obras. No sé, un Van Gogh en una sala de reuniones corporativa. Es decir, siempre el contexto está hablando, y me interesan mucho estos diálogos entre las obras. Por ejemplo, en mis exposiciones casi nunca uso cubos negros; me gusta poner los videos a que dialoguen con el resto de las obras, les creo un espacio más oscuro, por ejemplo aquí pondría a lo mejor un video allá y aquí pondría obra y a lo mejor ahí un dibujo, que lleva menos

iluminación. Me gusta que haya no solo la coreografía sino las relaciones y diálogos entre obras, y entre las obras y el espacio. Hay toda una articulación discursiva ahí que me interesa mucho y disfruto mucho. Aunque tú no te lo propongas, aunque seas totalmente neutral en esto, hasta en la manera azarosa en que va a quedar montada una exposición va a haber siempre una construcción semiótica. Toda exposición es un acto de semiosis, aunque no te lo propongas. Entonces yo quiero tratar de controlar eso, quiero usarlo, quiero expresar con eso. Sabes que se ha discutido mucho esto: el curador artista o el curador técnico, ¿qué sé yo? Pero bueno, esto es una discusión muy vasta, pero a mí lo que me interesa es sobre todo la no limitación del trabajo del curador. Si el curador quiere hacer algo que tiene sentido y puede contribuir a que la exposición sea más significativa, pues olvídate de las clasificaciones. Mira, ahora tengo un problema en México: estoy haciendo una gigantesca exposición en el Palacio de Bellas Artes, que es la exposición que quizás más gusto me está dando hacer en toda mi vida, porque me han dado el Palacio de Bellas Artes completo, que es un ícono de la Ciudad de México, es como el Morro en Cuba o el Empire State de New York y, por primera vez, va a ser intervenido el edificio. Voy a hacer intervenciones en la fachada, las banderas en blanco y negro de Wilfredo Prieto van a estar en las terrazas. Gonzalo Díaz, el chileno, va a intervenir el edificio con "Las trece palabras del poder", de Pablo Oyarzún,

con neones, va a ponerle luz roja a la fachada. Marcos Ramírez, ERRE instalará un baño público, uno de esos que se alquilan, allí en la puerta de Bellas Artes por donde va a entrar el mismo Presidente de México el día de la inauguración, va a estar el baño de uso público apestoso ahí. El buitre de Jimmy Durhan sobre un pedestal va a estar ahí. Es una obra de cinco metros de altura que se llama *Te estoy mirando*, y va a estar ahí mirando para el Palacio. Voy a usar todas las siete salas, pero además los espacios de tránsito. Voy a incorporar a la muestra los murales clásicos que alberga el edificio. Y digo esto con respecto a algo que quiero hacer y que tiene que ver con lo que tú dices: el famoso mural de Siqueiros de Bellas Artes, el de la mujer de las tetas, la mujer del gorro frigio que está así rompiendo las cadenas y tiene las dos tetonas así hacia adelante, que es ese mural clásico que todos seguramente han visto, que se llama *El triunfo de la democracia*. El mural en realidad está dividido en tres secciones, cosa que yo no había notado: está la gran sección central y hay dos pedazos a cada lado, con un pedacito de pared en medio. En esos dos pedacitos de pared a cada lado voy a intentar vincular ese mural con la contemporaneidad. ¿Qué es el mural? Es el *summum* de la utopía: la libertad con el gorro frigio rompe las cadenas y todo, y hay hasta un llamado vitalista de fecundidad con las dos grandes tetas y todo esto así. Entonces a un lado voy a poner una obra de Luis Camnitzer, un grabado hecho en homenaje al Che en el año 68, en New York. Es un peque-

ño plano blanco y en letras ariales dice "Che". Eso es todo. Es un homenaje al Che dentro de la más clásica estética minimalista conceptual neoyorquina de la época. Entonces quiero ponerlo ahí. Ves el mural que es la utopía, y si uno piensa en alguien utópico piensa en el Che. Entonces, en el otro pedacito de pared, adivinen qué va. Va un billete de diez pesos cubanos firmado por el Che Guevara cuando era Ministro Presidente del Banco Nacional de Cuba, quien lo firmó "Che", así solamente: Es decir, voy a tener el honor de tener al Che Guevara como artista incluido en mi exposición, porque el Presidente del Banco Nacional que firma el papel moneda "Che", está haciendo un gesto duchampiano y quizás también...

DN: ...y performativo: "Por este medio declaro que este tiene valor"...

GM: ...pero dice Che, es decir, deconstruye toda la autoridad de que está investida una persona que está al frente del Banco Nacional. Se trata además de alguien que estaba en contra del dinero y, sin embargo, es Presidente del Banco y firma "Che". Es un gesto también derridiano...

DN: ...no firma con el nombre propio. Sería lo normal Ernesto Guevara...

GM: "Che", entonces voy a poner el billete ese ahí. Algunos me han estado diciendo: "¿Óigame, pero, este

es un artista? ¿Es esto arte?" Bueno, yo no sé lo que es, pero queda bien, me encanta hacerlo. Coño, además, para cuando vaya el embajador de Cuba y vea eso ahí diga: "¡Coño, mira a Gerardito, qué bien se está portando... y todo eso...!" A ver si me dan el *email* de cu-barte, chico...

ME: Gerardo, yo quería preguntarte, ¿qué concesiones tuviste que hacer en el proyecto a partir de tus propósitos?

GM: Mira, en realidad me he quedado asombrado porque a todas estas locuras me dicen que sí, y no solamente los organizadores, con quienes tengo muy buena comunicación (por eso también acepté hacer PHotoEspaña, son gente inteligente, muy receptiva), sino más difícil aún, con los responsables de las instituciones que acogen las muestras. Incluso vamos la directora de PHotoEspaña y yo, visitamos a todos, y en algunas ocasiones que les llevamos un proyecto decimos: "Oye, este nos lo van a batear, esto no se lo van a tragar". Pero vamos, hablamos, está ahí también la parte de relaciones públicas del curador, que tiene un fuerte componente de relaciones humanas, de relaciones públicas, y hasta ahora los han aceptado todos, salvo uno que ha sido un fracaso. Fue uno de los proyectos en que curé al curador: lo pedí a Yukie Kamiya, una excelente curadora japonesa joven que conozco de cuando estaba en New York y ahora es la curadora en jefe del Museo de Hiroshima.



Quinceañeras

Ella ideó un proyecto precioso que se llama *Superhé- roes*. Lo propusimos al Canal de Isabel II, lo aprobó el Ayuntamiento de Madrid que es el que lleva eso, y ella hizo todo su trabajo en el espacio, presupuesto y todo, y después un buen día se va de ahí la persona responsable y nos dicen que no, que no querían el proyecto. Entonces tengo ese proyecto colgado, que estoy viendo ya si BMVA lo acepta porque es un proyecto precioso. Tuve que proponer otra cosa para el Canal de Isabel II, y ese sí lo aceptaron. Pero en realidad he podido hacer todo. ¿Qué cosas prácticas hay? Por ejemplo, Fayum. El British nos da ocho o nueve: es muy poco. Entonces, el lugar ideal para pedir esto es el Museo de Arte Egipcio de El Cairo, que tienen hasta para botar. Pero entonces, ya tú sabes, quieren que haya un comisario que vaya ahí y esté durante todo el tiempo de exhibición del 1ro. de junio al 24 de julio, en Madrid con dieta, hotel de cinco estrellas y no sé qué: algo que no podemos asumir y nos obliga a buscar a ver dónde conseguimos otras piezas. Diane Arbus, hay una de las exposiciones que, mira, esto sí es una concesión... una muestra que titulé *Freaks* y es Diane Arbus, Richard Avedon y Paz Errazuriz. El título es de gancho, porque al final el mensaje es que todos somos *freaks*. Es la foto anti-glamorosa. Son fotos de la gente real y no de la construcción de imagen tan propia de la cultura mediática contemporánea. Pero entonces resulta que bueno, ustedes saben que Diane Arbus se suicidó hace ya muchos años y la que tiene el *estate* es la hija. Entonces le propusimos esto

al galerista y le encantó, pero entonces habló con la hija de Arbus ella dijo que no, que no participaba ahí. Bueno, pues nos quedamos así y entonces averiguando y tal me enteré de que ella rechaza la palabra *freak* con respecto a cualquier cosa relacionada con la obra de su madre, y rechaza cualquier alusión al suicidio. Ahora hay una persona que va a hacer la negociación con ella y con el galerista y entonces le cambié el título de *Freaks*, concesión, por el de *Nosotros*, pues al final la idea era que todos somos *freaks*, así que ahora se llama *Nosotros*, y ahí va el *freak* *para- de* detrás del título.

ME: Sí, yo te hice esa pregunta porque a veces en nuestro medio, conversando con algunos colegas, no nos damos cuenta de que cualquier concesión es parte de un proceso continuo de negociación que tiene que asumir el curador, y a veces para lograr un objetivo mayor hay que hacer concesiones a últimos medios. Yo esto quizás lo aprendí un poco de oírte en algunas conferencias donde tú has hablado muy sinceramente de qué cosas, en cada curaduría, hay que conceder. Es decir, infiero que para poder tener a Diane Arbus, tú decidiste cambiar el título de la muestra.

GM: Así es y otra limitante es el dinero. De la exposición *Face Contact*, por ejemplo, ya he tenido que sacar gente, he tenido que sacar artistas por el dinero, la exposición de Giselle de las quinceañeras me la querían

sacar... Digamos que el dinero es el factor que más te obliga a hacer concesiones.

P: ¿Le ha interesado en lo particular la fotografía como lenguaje visual que puede llegar a ser tridimensional?

GM: Bueno, no es que sea una cosa que me haya motivado especialmente, pero sin duda alguna es el futuro, es algo que sí va a ir ganando más y más espacio debido al progreso tecnológico que permite no ya hacer esto, sino hacer arte con esto, que es un desafío que se plantea y que sin duda alguna es muy interesante, pero está todavía en un terreno bastante inicial.

ME: Bien, si no hay ninguna otra pregunta, agradecemos mucho a Gerardo que haya estado con nosotros, compartir con él es una enseñanza sobre el trabajo de un curador que penetra en el campo de la curaduría y la convierte en creación. ◀

Transcripción y edición: Lic. Anaeli Ibarra Cáceres
y Lic. Patricia Martínez Chiroles

Coordinado por Magaly Espinosa



Galería Génesis / Miramar Trade Center
31 DE AGOSTO AL 29 DE SEPTIEMBRE

GABRIEL SÁNCHEZ TOLEDO

www.gabrielsancheztoledo.com

Conga Bye Bye, 2012 / Acrílico sobre tela / 150 x 200 cm

DOMINIQUE BREBION (MARTINICA)
PRESIDENTA AICA CARIBE SUR, CURADORA Y CRÍTICA DE ARTE

¿QUÉ SE PUEDE DECIR EN 2012 DE LA DIFUSIÓN INTERNACIONAL DEL ARTE DEL CARIBE?*

* Intervención en la XI Bienal de la Habana, 15 de mayo de 2012, Universidad de la Habana.

► Todos nos planteamos esta cuestión, pero para intentar delimitarla es primordial distinguir:

La difusión institucional en los museos y en las bienales de las capitales del arte, de la inserción en el mercado internacional a través de las galerías o las subastas.

La proyección individual de artistas prestigiosos (Lam, Kcho, Télémaque) de la difusión del arte caribeño, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿Qué es el arte caribeño? En realidad, a los periodistas y a los aficionados les gustan las fórmulas generalizantes y simples, pero cada uno de nosotros aplica esta etiqueta a realidades diferentes.

La difusión surgida en el Caribe de la difusión originada en las capitales del arte.

Los diferentes vehículos de difusión internacional: exposiciones, ventas, edición, medios de comunicación digitales.



¿Cómo se crea la imagen del Caribe en el circuito internacional?

Es evidente que artistas como Lam, Télémaque o Kcho han formado parte a escala internacional del circuito institucional de difusión y del propio mercado. Pero si nos referimos a lo que para simplificar llamamos arte del Caribe, percibimos desde hace poco un comienzo de difusión institucional, es cierto, pero aún queda al margen del circuito comercial internacional. De hecho, el Caribe no se considera todavía un mercado emergente, mientras que la India y China han adquirido este estatus en los últimos años.

La Bienal de La Habana fue la primera, y durante mucho tiempo la única, en promover las artes del Tercer Mundo, invitando a críticos y profesionales de todo el mundo a dicha manifestación, lo que impulsó la creación de una red y de nuevos proyectos. Así, Hamdi El Hattar, iniciador del proyecto Karibische Kunst Heute, presentado en Kassel en 1994, asistió a la Bienal de la Habana de 1989.

Es preciso reconocer que la dinámica caribeña surgió en el propio archipiélago, más de quince años después de la pionera Bienal de la Habana (1984), con antecedentes desde principios de los años 90 (Gala di arte, Curaçao, 1990; Carib art, Curaçao, 1992; Bienal de pintura del Caribe y de América Central, República Dominicana 1992). El 500 aniversario del encuentro de los dos mundos sirvió sin duda de detonador.

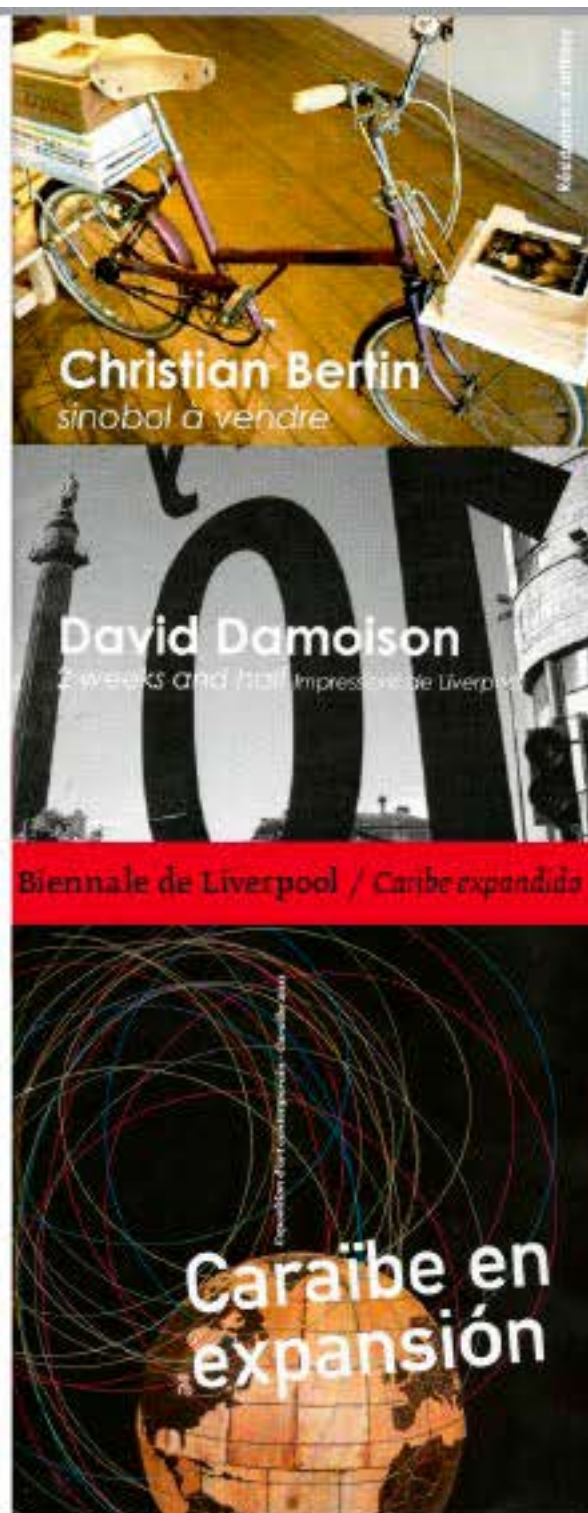
Sin embargo, el entusiasmo de los precursores no excluía algunos intentos. ¿Cómo podemos acercar y comparar la producción artística de islas-líder en virtud de su historia (Jamaica, Cuba, República Dominicana) o de regiones continentales latinoamericanas (Venezuela, Colombia) con la de otras islas que aún están en curso de estructuración artística (Martinica, Barbados, Guadalupe, Trinidad) sin olvidarnos de otros territorios minúsculos? De hecho, en tres de las islas más grandes y más pobladas se concentran las escuelas de arte y los museos más antiguos o las bienales nacionales o internacionales más mediáticas, beneficiándose de la sinergia del con-

tinente latinoamericano, que integra con buena voluntad a sus hermanas hispanohablantes.

La difusión del arte contemporáneo del Caribe de la década de 2000 es muy diferente de la de la década de 1990. El Caribe comienza a tener mayor presencia en los museos americanos o europeos.

Tras la exposición *Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso* (1998), presentada en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz y en la Casa de América de Madrid, diversas manifestaciones de alcance internacional han promovido el arte contemporáneo del arco antillano a lo largo de la primera década del siglo XXI, tanto en instituciones de renombre (Brooklyn Museum, Tate Liverpool, Art Museum of the Americas), capitales del arte (Nueva York, Liverpool, París, Washington) y centros artísticos consolidados, en Hartford (Rockstone & Botheel) y Miami (The Global Caribbean), en las Islas Canarias y en el Caribe (Horizontes insulares).

De una década a otra, cada vez que se ha pasado de una selección estric-



tamente nacional a una práctica museística basada en criterios temáticos o artísticos, la imagen del Caribe se ha consolidado y ha adquirido más coherencia. A todas luces, este es el paso que se ha dado entre las primeras bienales de pintura y la reciente Trienal de la República Dominicana, entre las primeras participaciones de los países del Caribe en las bienales de São Paulo de 1994 y 1996 y la exposición colectiva dentro de esta misma biennial, *El Caribe: una historia en blanco y negro*, en 1998. Las realizaciones más recientes, como *Infinite Island* o *Rockstone & Botheel* hacen más hincapié en las propias obras que en la representatividad nacional, en una producción artística del Caribe, y no de cada una de las islas del Caribe.

En 2012, se han programado dos importantes exposiciones: *Who are more Sy-Fy than us*, en el Kade Kunsthal de Amersfoort (Holanda), y *Caribbean Crossroad of the World*, en tres museos de Nueva York.

Desde finales de la década de 2000 se advierte un nuevo impulso caribeño. También conviene mencionar algunos proyectos iniciados en la región: *Atlan-*

tide Caraïbe (2008), *Vous-êtes ici* (2010), *Caribe expandido* (2011), *Wrestling with the image* (2011), tanto si se presentan en la región o fuera de ella. De hecho, continúa la dinámica caribeña en favor de la proyección de los artistas de la zona. Muestra de ello es el Pabellón del Caribe de la Bienal de Liverpool (2009), coordinado por el International Curator's Forum. Las consecuencias positivas del seminario de la Fundación Clément y de la AICA Caribe Sur de 2008: al seminario asistieron varias instituciones y expertos internacionales, diferentes representantes de las redes de arte contemporáneo. A consecuencia de los contactos de este simposio, el HKW (Haus der cultura der Welt) de Berlín recibe en 2012 al artista Bertrand Grosol, La Fundación Clément inicia *Tres por Tres*, tres exposiciones individuales de artistas de Martinica en París (en la Galerie Robert, la Galerie Les filles du Calvaire y la Galerie Anne de Villepoix), y el posterior proyecto OMA, en el marco del Año de Ultramar. La presencia en el seminario de 2008 del equipo de gestión museística de *Caribbean crossroad of the world* ha facilitado asimismo la presencia de artistas de Martinica en la exposición.

1

AICA – SC
Association internationale des critiques d'art
Section Caraïbe du sud



Visual créé par Hérode

English

Français

Español

2

english . español

donate

newsletter

facebook

twitter

arte-sur.org

members area

join us

search

art fairs

festivals

biennials

press

calendars

city maps

by country

what is artesur?

contact



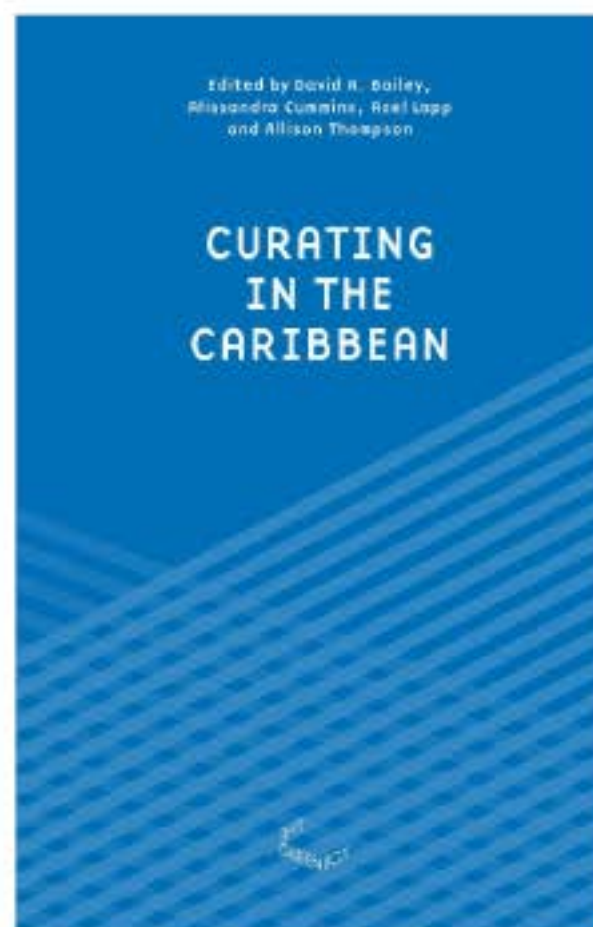
1. AICA Caribe Sur
2. Atlantide Caraïbe
3. Papeles de cultura contemporánea
4. Arte Sur



arte-sur.org a free and unique
network of artists and
professionals of contemporary art
in Latin America + more

3

4



Curating in the Caribbean

La edición y los medios de comunicación digitales también participan en la proyección de las artes actuales del Caribe.

Además de *Small axe*, editada por el Duke University Press desde 1997 (37 números), han surgido nuevas revistas: *Arte Sur*, *Arte por excelencias*, *ARC*, pero la barrera lingüística suele ser un freno importante para la circulación de las ideas: ¿Qué zona lingüística tiene el mayor número de lectores potenciales?

—25 068 273 de hispanohablantes en el Caribe, frente a los 365 millones de habitantes del continente latinoamericano.

—8 670 419 anglófonos, que pueden cautivar a algunos lectores británicos y americanos.

—1 037 723 francófonos, sin contabilizar a los 9 923 243 haitianos, ya que las dificultades económicas, políticas y climáticas les han llevado a romper la dinámica que existía cuando Lam y Césaire viajaban a Puerto Príncipe para asistir a seminarios, o cuando Breton y Malraux participaban en el reconocimiento internacional del arte *naïf* haitiano. Los

neerlandófonos son mucho menos numerosos (alrededor de 8 000).

Algunos números especiales de revistas europeas se han dedicado al arte del Caribe: *Art Absolument*, noviembre de 2011, *Papeles de cultura contemporánea*, no. 14 de diciembre de 2011. También se han publicado obras como *Curating in the Caribbean*, presentada en el Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”, con motivo de la XI Bienal de la Habana.

Pero también hay que tener en cuenta las publicaciones electrónicas: *Arte América*, revista digital de la Casa de las Américas, en línea desde 2001 (27 números); o más recientemente, la excelente *Artcrónica*, puesta en línea desde hace poco; o *Draconian Switch*, editada conjuntamente por Christopher Cozier y Richard Rawlins (16 números desde 2010). Además de las revistas, los catálogos electrónicos contribuyen notablemente a un mejor conocimiento de las exposiciones y los artistas.

Los blogs y los sitios web desempeñan un papel importante. Voy a citar dos de ellos: *Arte Sur* (www.arte-sur.org), homónimo de

la revista cubana, donde se recoge todo lo relacionado con el arte latinoamericano: artistas, acontecimientos; conservadores, exposiciones, críticas. Y también la web de la *Aica Caribe Sur* (www.aica-sc.net)

Como ya han señalado Annie Paul (catálogo *The Global Caribbean*) y Christopher Cozier (*Wrestling with the image*), el desarrollo de los medios de comunicación digitales ha modificado la forma de trabajar y promocionarse de los artistas. Así, los aficionados pueden seguir paso a paso la creación artística y la preparación de las exposiciones de Sheena Rose en su blog: sroseart.tumblr.com. Y no hace falta viajar para asistir a través de Facebook a una *performance* de Ebony Patterson, *Cheap and Clean*, visible en la pantalla y al mismo tiempo en Fresh Milk (St. George's, Granada), en la Bermuda National Gallery (Hamilton, Bermuda), en Alice Yard (Puerto España, Trinidad), en Popop Studios (Nassau, Bahamas) y en el Kentucky Museum of Art (Lexington, Kentucky).

En la actualidad, lo fundamental es consolidar y reforzar una red caribeña para incrementar nuestra visibilidad. ◀

WWW.LOPEZPARDOART.COM

LOPEZPARDO

CAJA NEGRA

GALERÍA VILLA MANUELA

5 - Octubre - 6.00pm



MIGRACIÓN, de la serie *Caja Negra* / 2012 / Lápiz polychromos / Cartulina / 80 x 120 cm



Ania
Toledo

SEPTEMBER **13**
6-8 pm / 2012

Broadway Gallery NYC

473 Broadway, séptimo piso
Nueva York, NY 10013
T. 212.274-8993

El Bosque de La Habana, 2012
Óleo sobre lienzo
146 x 114 cm

Coordinada por Luisa Marisy, próximamente *Artcrónica* contará con un espacio dedicado al análisis, reflexión y promoción de las prácticas artísticas que, desde la expansión hacia el audiovisual –dígase videoarte, cine experimental, new media, etc.–, cobran significación en el ámbito de las Américas y el Caribe.



Fastforward

LUISA MARISY
(Cuba) Crítica de arte

- Fast Forward toma su nombre de un proyecto curatorial que desde el año 2005 comenzamos a desarrollar, primero en el contexto del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, y más adelante de manera independiente en otros espacios expositivos, con el propósito de concederle mayor visibilidad a la obra audiovisual realizada por los artistas cubanos y que ahora incluirá también a los artistas de América Latina y el área del Caribe, cuya producción artística en este sentido continúa prácticamente ignorada por la mayoría de los espacios de validación del arte contemporáneo. El nombre del proyecto constituye una metáfora del hecho artístico, una manera de demostrar el desarrollo acelerado y creciente que han tenido el videoarte y las nuevas tecnologías en el contexto de las artes visuales en esta zona geográfica. En el espacio Fast Forward aparecerán ensayos, reseñas críticas, entrevistas a creadores, críticos y curadores, imágenes y fichas de obras y otras informaciones que contribuyan a formar una visión lo más abarcadora posible de lo que acontece respecto al audiovisual en las artes visuales en América latina y el Caribe, y para ello invitaremos a colaborar a reconocidos críticos, investigadores y estudiosos de la región.



FELIPE DULZAIDES
On the ball, 2000
Still de video Color / 2'25
Español / Sonido

El rápido desarrollo de la informatización y las constantes renovaciones de la tecnología en el mundo contemporáneo, acentúan cada vez más las diferencias entre los países más ricos y aquellos que no poseen las condiciones económicas para seguir el frenético ritmo de cambio que dictan las transnacionales del poder tecnológico. Esto se refleja en todas las esferas de la vida y, por supuesto, también del arte pues ralentiza el desarrollo y la evolución de algunas manifestaciones que requieren de caras tecnologías y de las redes electrónicas para hacerse visibles.

Resulta perturbador y contradictorio que, rebasada la primera década del siglo *xxi*, con el desarrollo alcanzado en el terreno de las tecnologías y la comunicación digital, no tengamos un mayor conocimiento de la producción artística de los diferentes países de la región. El uso de Internet, que contribuye a la eliminación de las barreras geográficas, tecnológicas y sociales, sigue siendo privilegio de unos pocos, por lo tanto, no debe sorprendernos que carezcamos de una adecuada red de intercambio que nos permita un mayor conocimiento de los artistas y las obras realizadas en soporte electrónico.

En general, en América Latina y en el Caribe, es bastante difícil buscar, estudiar y jerarquizar la información relativa al desarrollo del videoarte, el cine experimental y el uso de las nuevas tecnologías, aún después de la explosión digital de los años noventa, porque no

existen suficientes bases de datos, páginas *web* o archivos *online* que nos permitan acceder con facilidad a la historia y ulterior desarrollo de estos medios, a pesar de que su surgimiento y desarrollo en países como Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, Francia e Italia –por solo citar unos pocos– cuentan con más de treinta años de historia.

En varios países latinoamericanos, el descubrimiento del videoarte, ocurre a partir de la presentación de muestras internacionales –mayormente de artistas norteamericanos–, ocurridas en la década del setenta, que propiciaron discusiones teóricas, conferencias y la realización de talleres, que actuaron como desencadenantes de los primeros ejercicios de creación por parte de los artistas locales, aunque desafortunadamente, algunas de estas excelentes exposiciones no tuvieron la resonancia adecuada por parte de la prensa, la crítica especializada, ni los propios artistas.

Algunos eventos de carácter internacional, por su sistematicidad y propuestas abarcadores e inclusivas, sirvieron de plataforma para el desarrollo del videoarte en nuestra región, como el Festival Franco Latinoamericano de VideoArte que involucró a varios países de América del Sur, como Chile, Argentina, Colombia y Uruguay y en su edición de 1992, se presentó simultáneamente en la capital de cada uno de ellos, convirtiéndose en “una de las más trascendentales exposiciones internacionales a nivel suramericano” que

“generó un importante espacio de diálogo e intercambio para el videoarte entre Francia y el conjunto de los países latinoamericanos”.¹

En general, en nuestro continente, el videoarte, tuvo desarrollos muy variados. En algunos países como Argentina, México y Brasil, llega relativamente pronto. Además de los países antes mencionados, también en Venezuela, se comienza a trabajar el videoarte en los años setenta con una factura bastante profesional. En otros como Perú o Cuba, solo en los ochenta e incluso en los noventa, se puede considerar que comienzan a contar con una producción interesante y sostenida del videoarte y casi siempre ligados a muestras o festivales internacionales que actuaron como catalizadores de estos procesos de desarrollo.

A partir de la década del noventa y, sobre todo a partir del año 2000, el videoarte y el arte electrónico en sus diversas manifestaciones audiovisuales, va alcanzando una presencia creciente dentro de los diferentes eventos cinematográficos y de artes visuales, en general a nivel internacional. Salones, Ferias, Bienales, etc. van destinando un espacio dentro de sus programas para exhibir este tipo de obras donde intervienen las nuevas tecnologías. Sin embargo, no es usual encontrar en América Latina y el Caribe, eventos

¹ Véase: *Aproximación a una historia del videoarte en Colombia*; <http://www.bitlo.net/vac/>



ENRIQUE ÁLVAREZ

El malestar de Sofía, 2009 / Video instalación compuesta por las obras El Malestar de Sofía, Rompiendo la Historia y La persistencia de la memoria



ENRIQUE PINEDA BARNET

Cosmorama, 1964 / Still de video / Color / 4'42 / Sonido

culturales de significación y alcance que se dediquen específicamente a mostrar este tipo de producciones audiovisuales.

Entre los países que, en la actualidad, desarrollan eventos de importancia relevante, en los que esta manera de hacer constituye el centro de atención, podemos mencionar a Brasil, México, Perú, Cuba y Costa Rica.

El Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) de Costa Rica, por ejemplo, convoca al concurso *Inquieta Imagen*, en el que además de la muestra competitiva, se organizan exposiciones de videoarte internacional pero, sobre todo, de los países del área centroamericana y se desarrollan coloquios encaminados al análisis del fenómeno vídeo artístico y de la producción digital. El MADC realiza una importante labor aglutinadora con los países de Centro América que muchas veces resultan excluidos de las muestras latinoamericanas.

En Brasil se creó en el año 2000 el Festival Internacional de Lenguajes Electrónicos (FILE) de São Paulo que, según definen sus organizadores: "es una organización cultural sin fines lucrativos que tiene como objetivo promover, estimular y divulgar la producción nacional e internacional de la cultura digital", con un espacio permanente en Internet. Además se mantiene Videobrasil, que constituye uno de los más prestigiosos festivales de este tipo a nivel internacional.

Con la intención de propiciar el diálogo e intercambio de información entre los países de la región, recientemente, una de las curadoras del Festival Franco Latinoamericano de Video Arte en Colombia, Marta Lucía Vélez junto a Carolina Zuluaga y Jairo Aníbal Márquez, crearon la página www.ladiferencia.org; que funciona como centro de documentación *online*, en el que podemos encontrar información ampliada sobre Memoria del videoarte en Colombia, y realizar búsquedas avanzadas sobre términos específicos de videoarte y artes electrónicas en Colombia y los países de América Latina. La repetición de experiencias como esta (lograda con la colaboración del Ministerio de Cultura y la embajada de Francia) en los diferentes países, contribuiría en gran medida al flujo de información y el mayor conocimiento del audiovisual latinoamericano entre los países de la región.

También en Cuba, a partir de 1999, comienza a realizarse el Salón y Coloquio Internacional de Arte Digital convocado por el Centro Cultural "Pablo de la Torriente Brau", que abrió un camino propicio para la promoción y difusión del videoarte, tanto nacional como internacional y de las obras realizadas electrónicamente. Después de diez ediciones podemos asegurar que los Salones de Arte Digital se han convertido en eventos aglutinadores y puntos de encuentro para creadores, críticos y estudiosos de América Latina y numerosos países de Europa, y también de Estados Unidos y Canadá, pues no se limitan a exhibir

solamente los resultados artísticos derivados de los nuevos medios, sino que convocan cada año a un Coloquio como espacio de reflexión sobre el uso de las nuevas tecnologías en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas, y ha propiciado el conocimiento del videoarte de países de Centroamérica como Honduras (a través de la organización Mujeres en las Artes / MUA), y Nicaragua y el Salvador (a través de CLIC), países que tienen poca representatividad en los eventos de este tipo en la región.

La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, con sede en La Habana, Cuba, ha subido a Internet el Portal del Cine y el Audiovisual en América Latina y el Caribe, uno de los más abarcadores y completos proyectos con que contamos en la red.

Sin embargo de todos los Festivales e iniciativas desarrolladas en los últimos años con la intención de interconectar y promocionar el videoarte y el audiovisual de América Latina y el Caribe, uno de los más completos y destacables resulta el proyecto Visionarios, que contó con la curaduría colectiva de un grupo de destacados expertos de la región y representa un primer intento por "buscar, estudiar y jerarquizar",²

² Arlindo Machado: *Voces y luces de un continente desconocido. Texto de presentación del catálogo de la muestra Visionarios: Audiovisual na América Latina* / Organização Núcleo Audiovisual-São Paulo, Itaú Cultural, 2008, p. 6.

información sobre la producción de cine experimental y videoarte en América Latina y el Caribe. Se trata de una iniciativa del Instituto Itaú Cultural de São Paulo, Brasil, con el objetivo de presentar de conjunto, una antología histórica de los pioneros que marcaron pautas dentro del cine experimental y cuyas obras, en muchos casos, favorecieron la aparición de un grupo de trabajos realizados en video, que destacan en el contexto cultural de principios del siglo XXI. El trabajo de investigación realizado por los curadores de las muestras "delineó principios conceptuales y estableció propuestas temáticas".³

"Aunque todavía modesto en su alcance", refiere Arlindo Machado en el catálogo de la muestra, "el proyecto ha tenido la sabiduría de hacer que sus curadores recorriesen América Latina en la búsqueda de informaciones dispersas y del contacto directo con las obras y los realizadores, para evitar así trabajar en base a los pocos documentos existentes y no correr el riesgo de repetir lo que ya se sabe. Como resultado, viene a la luz una América casi desconocida, además de enigmática y sorprendente en su lujuriosa diferencia".⁴

³ Ídem.

⁴ Íbidem, p. 9.

El resultado de este trabajo de investigación y curaduría en equipo resulta extraordinario y ciertamente abarcador; por cuanto es la primera vez que se trata seriamente de sistematizar la Historia del cine y el video experimental en América Latina y el Caribe. Con frecuencia los curadores, críticos e investigadores de cada país, organizan y exportan muestras de videoarte latinoamericano, que se presentan en eventos, centros de arte y festivales del Primer Mundo; pero casi siempre el criterio curatorial responde a la necesidad de mostrar las obras más contemporáneas realizadas por destacados artistas de sus respectivos países, en sintonía con las últimas tendencias del arte internacional. Sin embargo, no es usual que se realice este tipo de defectación o deconstrucción de la historia del audiovisual de todo un continente, para conformar una muestra tan abarcadora y exhaustiva como la que nos propone el equipo curatorial del proyecto Visionarios... Por todas las razones antes expuestas, esperamos poder ofrecer a los lectores de *Artcrónica*, en lo adelante, los criterios especializados de los investigadores, críticos y curadores de la región que quieran colaborar con nosotros en el empeño de ofrecer una visión lo más abarcadora e incluyente posible, respecto a las producciones audiovisuales de los países de América Latina y el Caribe. ◀

La expo se titula *Twisted Horizon*, que sería como horizonte doblado o algo así. Escogí el puente como figura central para discursar sobre una temática que he venido tratando de algún modo en obras anteriores, es la idea tanto del control como del fracaso. Cada uno de los puentes tiene una historia diferente vinculada a la desaparición o a la transformación. Todos los puentes utilizados vienen apoyados en manos o sobre rieles de líneas de tren. Por un lado está la pieza *Conversation in Vienna*, 2012, un puente en Viena, Austria, que resistió la primera y segunda guerra mundial, y es una suerte de sobreviviente. Es un puente de finales del siglo xix. Luego, la pieza *The last days of Champlain*, 2012, un puente en los Estados Unidos que, declarado inseguro, fue destruido hace aproximadamente tres años. Es un puente de principios de siglo xx. *River*, 2012 utiliza un puente de los Estados Unidos que, declarado inseguro para el transporte pesado, se convierte en cruce de peatones: Yo lo he colocado sobre carros que van por la línea del tren para dar un poco esa sensación de descontrol. Cuando pensamos que vamos en una dirección, en realidad una estructura nos conduce hacia otra. Estas transformaciones me permiten hablar del éxito y del fracaso. Pero también las manos que los sostienen de algún modo los intentan rescatar y colocarlos todos a un mismo nivel. Ellos, sin embargo, están acogidos a una historia particular y todo intento por atraparlos es también un intento que se desvanece entre nuestras manos. O sea que la intención por controlar una determinada historia siempre termina en cierto forcejeo con esta.

Galería Magnan-Metz NY, NY / Marzo-Abril, 2012
Instalaciones y dibujos

ALEXANDRE ARRECHEA / *Twisted Horizon*

Fuera de esta cuerda de los puentes, la obra *Louvre* es una reflexión sobre el museo. En este caso he convertido la fachada del Louvre, en París, en una especie de cinta de motor o como algunos la han calificado en carrete de película. Para mí, más que nada, se trata de mostrar el museo como un mecanismo de aparente solidez y funcionamiento, aunque en realidad esta pieza se descubre como pantomima, algo que verdaderamente parece funcionar pero no lo hace. Los dibujos son reflexiones que tienen que ver más con un proyecto de futuras obras, como suelo hacer de forma general con mis dibujos: obras autónomas que reflexionan en torno a esa idea de la realidad como fragmentos que se agrupan para dar una determinada coherencia sobre algo. Un ejemplo es *Pain free o sin dolor*, una máquina de escribir antigua a la que se le ha sustraído las teclas P-A-I-N (dolor en inglés). Como si sustrayendo el "dolor" del objeto este desapareciera, sin embargo crea más "dolor" el hecho de no contar con esas teclas.



THE PENZANCE CONVENTION

ERIKA Y JAVIER

The Penzance Convention

The Exchange

Princes Street TR18 2NL Penzance

<http://www.thepenzanceconvention.com>

United Kingdom

Rubén Alpízar

rubenalpizar@yahoo.es
moleiros.com
+53 52924883



De la serie: *Pequeños vínculos*, 2012 / Técnica mixta sobre madera, 90 x 106 x 16 cm

(KASSEL)

ELOGIO DE LA CONFUSIÓN

ADRIANA ALMADA

(Paraguay). Crítica de arte, vicepresidente AiCA Internacional
Presidente AiCA Paraguay

► Kassel, Museo de los Hermanos Grimm, 16 de julio de 2012. Ante una veintena de críticos llegados de diferentes países, Bertram Hilgen expone a grandes trazos la historia de Documenta. Pone énfasis en la paradoja de que "el evento de arte contemporáneo más importante del mundo" no se realice en cualquiera de los grandes centros del circuito artístico sino en una pequeña ciudad alemana. Una ciudad que, desde hace más de medio siglo, destina a esta aventura sus más extraordinarios recursos. Y señala con entusiasmo el compromiso político del Estado con lo que comenzó siendo "un sueño de locos". Más allá del *trade-mark* que hoy es Documenta, confieso que sus palabras me conmueven.

Severamente bombardeada por británicos y americanos durante la segunda guerra mundial, Kassel había sido un importante centro político y económico que proveía locomotoras, autos y armas desde los tiempos de Bismarck hasta los de Hitler (a cuyo ejército entregaba torretas para los carros blindados). Documenta nació del trauma de posguerra, en 1955, cuando Alemania todavía sentía los efectos de la ruina política, social y económica. Su fundador, Arnold Bode, comenzó exponiendo en Kassel las obras que el nazismo había proscripto bajo la acusación de "arte degenerado", al tiempo que convocaba a artistas del mundo entero a ensayar nuevas experiencias. Un origen muy distinto, por cierto, al de la Bienal de Venecia, cuyos antecedentes son



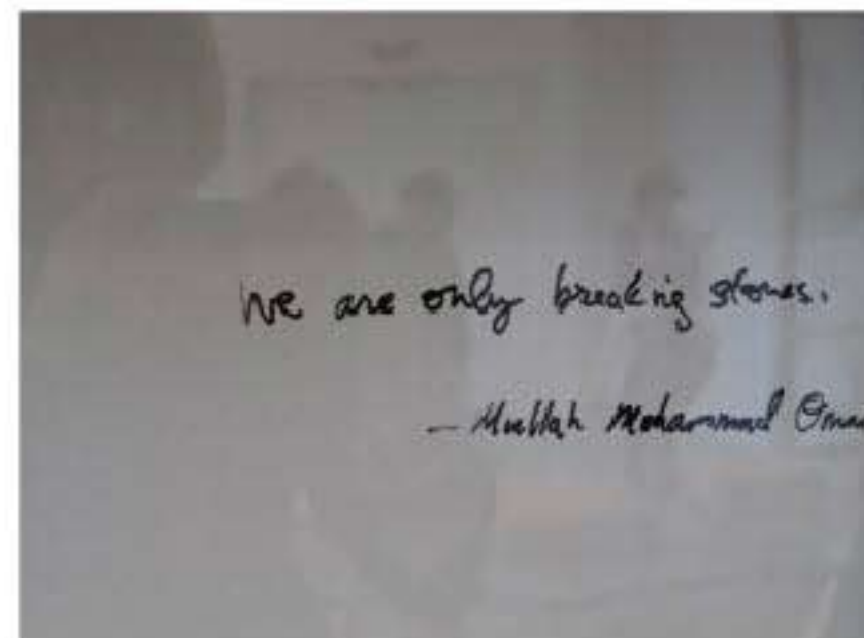
las ferias universales que celebraban el progreso y la expansión colonial de Occidente.

Con una periodicidad de cinco años y marcada desde el principio por cuestiones problemáticas, Documenta se caracterizó por su fuerte apuesta conceptual. Tuvo curadores memorables como Harald Szeemann, Okwui Enwezor o Catherine David. La presente edición, concebida por Carolyn Christov-Bakargiev, sin título, sin tema y con cierto acento en lo sensorial, aborda un complejo de situaciones que van desde los límites del arte hasta los alcances de la ciencia o

la función poética de la praxis social y política. Su visión de conjunto podría resumirse en un cierto sentimiento de *homelessness*; es decir, de intemperie, al que curiosamente acompaña una buena dosis de optimismo y confianza en el género humano. Un optimismo no amnésico, pues la necesidad o el deseo de archivo (memoria) transversaliza todo el evento. Vale apuntar que Documenta es un proceso vivo, orgánico, que no se reduce a una serie de grandes exposiciones diseminadas por Kassel y otras ciudades, sino que articula diversas actividades entre las cuales el ejercicio editorial ha sido una de las más relevantes. ¿Qué decir, enton-

ces, en pocas líneas, de una constelación inabarcable de obras, discursos, gestos, acciones comunitarias, pensamiento, esoterismo, investigación científica, desarrollados a lo largo de un tiempo prolongado? Al llegar a la Hauptbahnhof (estación principal del ferrocarril) supe que solo podría captar, con suerte, el 7 % (por citar un número caro al psicoanálisis). Mejor reducir esta crónica, entonces, a unas pocas obras capaces de dar cuenta del ADN de Documenta 13.

En esa estación está la obra de William Kendridge, el artista sudafricano que hace del tiempo, y su rechazo,



el insumo principal de su trabajo. Su video-instalación ocupa un gran espacio: una decena de proyecciones sobre los muros desgastados de un viejo hangar interpelan al visitante en tanto el sonido de músicas, situaciones y máquinas-esculturas lo envuelven. Imágenes "de archivo" apelan a la memoria del colonialismo y a las múltiples vías que las sociedades subalternas encuentran para, simplemente, vivir.

En el Friedericianum, uno de los primeros museos de Europa, exponen más de 180 artistas de 55 países. Aquí está "el núcleo central de Documenta". Tras

circular por la inquietante instalación de Ida Applebroog llego a la sala de Michael Racowitz, cuya obra *What dust will rise?* trasciende cualquier consideración estética sobre la puesta en obra para generar una obligada reflexión sobre la condición humana. El artista confronta los vestigios de los famosos *Budas de Bamiyán* —dos magníficas obras de arte sacro oriental destruidas hace pocos años por el fanatismo religioso— con los restos de la biblioteca del Friedericianum, quemada durante el bombardeo aliado a Kassel en 1941. Antiguos manuscritos casi carbonizados son expuestos en vitrinas propias de los museos

de ciencias naturales, sobre cuyos cristales Racowitz dibuja y escribe. Leo, por ejemplo, la notable frase del Imán Omar en el momento en que las fuerzas Talibán hacían volar en pedazos las inmensas esculturas: "Sólo estamos destruyendo piedras". A los pequeños trozos de los Budas debidamente clasificados y a las piezas medievales rescatadas sin mucho éxito del fuego se suma un tercer elemento arqueológico: un minúsculo meteoro caído a la tierra en 1954.

Otra obra relevante es la del joven francés Kader Attia, *The Repair of the Occident to Extra-Occidental*





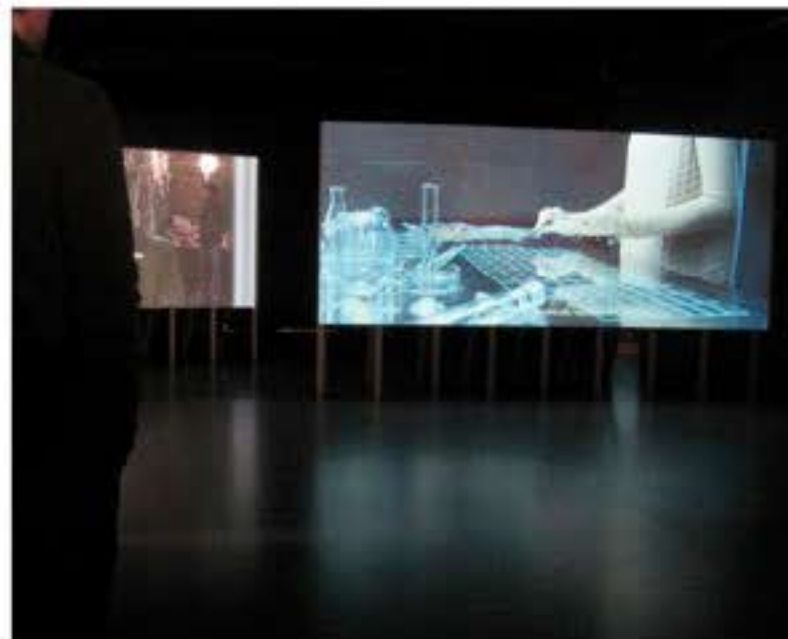
Cultures, una asombrosa colección de artefactos africanos y diversos materiales (fotografías, libros, revistas). Colonialismo. Violencia. De nuevo, las estrategias de supervivencia de los dominados y la superación del dolor: casquetes de balas y partes de armas diversas transformados en utensilios de uso familiar y cotidiano. Junto a ellos, un sobrecogedor *slide-show* que contrapone las heridas faciales de los soldados europeos de la Primera Guerra Mundial a las célebres máscaras africanas que tanto influirían en el desarrollo del arte occidental del siglo xx. ¿El pasado se vuelve futuro?



En la Rotonda de Friedericianum está, según Christov-Bakargiev, el "cerebro" de Documenta 13. Una selección de piezas de diferente procedencia cultural y temporal, a modo de constelación de sentidos. Entre lo mucho que hay aquí: las imágenes del apartamento de Hitler tomadas por Lee Miller (cuya condición de fotógrafa fue muchas veces eclipsada por la de amante de Man Ray), estatuillas orientales (minúsculas Venus) de más de 2000 años de antigüedad, obras de Giorgio Morandi... y dos pequeñas cerámicas, una de Juana Marta Rodas y otra de Julia Isídrez. La fila para ingresar a este espacio central, rodeado de vidrio, es siempre interminable.



En el Kunsthalle la reconocida artista hindú Nalini Malani expone *In search of Vanished Blood* una videoinstalación en varios canales con pinturas sobre cilindros de acrílico que, al girar, generan un inesperado juego de sombras a partir de imágenes (pintadas) del tradicional panteón hindú. Cuestiones de género y alusiones al fundamentalismo. Impresionante y oportuna es la obra de Moon Kyungwon & Jeon Joonho titulada *El fin del mundo*, una instalación en dos pantallas y material documental-ficcional. Un tema tratado tantas veces por el cine y la literatura que aquí suma un componente estético de belleza perturbadora.



Me impresiona el extraordinario dispositivo editorial de la presente Documenta. A la par de los proyectos artísticos, coloquios, investigaciones, una serie de 100 publicaciones llamadas *Notebooks* reúne textos de pensadores contemporáneos en torno a los más variados asuntos, desde Apadurai hasta Jodorosky, pasando por Cornelius Castoriadis, Susan Burk-Moss, Judith Butler, Melanie Klein, entre muchos otros, así como textos de numerosos artistas.

"Lo que veremos en Kassel será arte, o quizás no", dijo Carolyn Christov-Bakargiev hace algunos meses. Lo cierto es que, siendo arte o no, Documenta 13 es una plataforma que releva preocupación y esperanza: una especie de conversación con el pasado y una anticipación de futuro. La curadora ha afirmado sin ambages: "La confusión es algo verdaderamente maravilloso y asumo el riesgo de desconcertar a muchos". Sin concepto definido, esta edición aparece como "el campo de experimentación de un murmullo anónimo y colectivo". Algo que, ciertamente, vale la pena conocer. ◀





ERNESTO NETO (Brasil)
Vórtice Ogún Tiempo (Vortice Ogum Tempo), 1999

CIFO

Conversación con **Ella Fontanals-Cisneros**
EN LA HABANA
DAVID MATEO
(Cuba) Editor y crítico de arte

Fotos de archivo, Fundación CIFO



Ella Fontanals-Cisneros

Durante un encuentro de trabajo con el artista René Francisco me enteré que la conocida coleccionista cubana-venezolana Ella Fontanals-Cisneros, directora de la Fundación CIFO, había arribado a La Habana. René me comentó que su espléndido yate estaba anclado en la Marina Hemingway, al oeste de la ciudad, y que allí iba ir a visitarla con un grupo de estudiantes del Instituto Superior de Arte. Luego leí en uno de los boletines distribuidos por el Centro de Arte Contemporáneo "Wifredo Lam" que Ella iba a exhibir una parte significativa de su colección en el Museo Nacional, durante la 11na Bienal de La Habana. La noticia sobre su presencia en Cuba me pareció trascendente en aquel momento por varias razones: en primer lugar, porque ofrecía evidencias de una nueva –y muy efectiva– alternativa de promoción para los artistas plásticos cubanos; en segundo, porque denotaba la continuidad y el fortalecimiento de un intercambio institucional con coleccionistas de alto perfil; y en tercer lugar, porque corroboraba una circunstancia de mayor flexibilidad en el diálogo con una parte representativa de la comunidad cubana radicada en el exterior.

Antes de que René Francisco fuera al encuentro con la Cisneros, le pedí que intercediera

por mí para tratar de realizarle una entrevista para la publicación digital Artcrónica; pero no fue él en realidad quien pudo ayudarme a concretar ese encuentro con Ella, sino Moraima Clavijo, la Directora del Museo Nacional, con quien estaba coordinando por esos días una visita al Museo para el presidente de la Asociación Internacional de Críticos de arte Marek Bartelík. Moraima me puso en contacto con la directora de prensa de CIFO, y unos días antes de la inauguración de la muestra en la sala de Arte Universal, fui invitado a participar en la Conferencia de Prensa. Por suerte –y como ya parece habitual entre los periodistas cubanos que atienden las artes plásticas– los asistentes solo se dedicaron a escuchar y a recoger los materiales promocionales, casi no realizaron preguntas. La rueda de prensa duró apenas media hora y Ella Fontanals-Cisneros pudo dedicarme un poco más de tiempo para responder sin apremio el cuestionario que tenía preparado...

¿Ella, cómo surgió la idea de esta exposición organizada por su Fundación CIFO para el Museo Nacional de Bellas Artes?

Estaba de visita en La Habana, con el curador Osbel Suárez, buscando artistas



IRAN DO ESPIRITO SANTO (Brasil)
Sin título (Ojo de cerradura), 2003



SHIRIN NESHAT (Irán)
Sin título (De la serie arrebatado), 1999

para incluir en la Colección CIFO y fuimos a conocer a Moraima Clavijo, la directora del Museo Nacional de Bellas Artes. Le llevé algunos libros de mi colección. En ese encuentro Moraima me dijo: "¿Te interesaría hacer una exhibición aquí?" Eso fue una sorpresa para mí. Y le contesté: "bueno déjame pensarlo un poco". Tenía miedo por las condiciones específicas en las que serían mostradas las obras, el problema que existía con el aire acondicionado que en aquel momento no funcionaba...; y luego de pensarlo mucho me dije: "Sí, quiero hacerlo porque esto no se ha hecho antes y puede convertirse en una apertura para que otras cosas más se hagan".

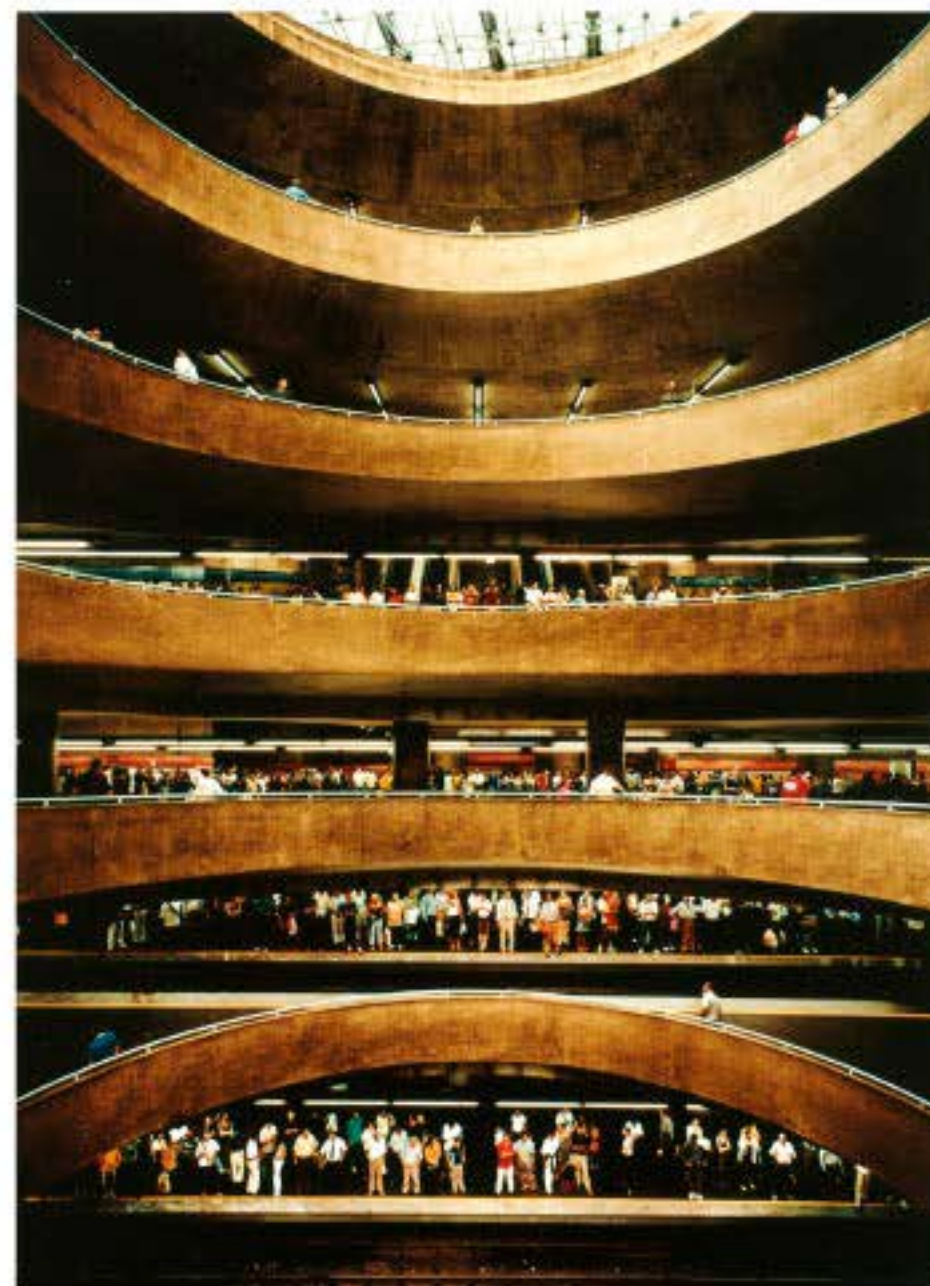
Supongo que debió sortear muchos obstáculos para traer la muestra a La Habana...

No fueron tantos los obstáculos como la demora que llevó todo el proceso de aprobación desde diferentes instituciones y niveles. Estuvimos como tres meses esperando la aprobación definitiva. Yo estaba un poco nerviosa porque para hacer un buen proyecto como este hay que organizarse con tiempo y veía que el tiempo de la decisión pasaba; pero

al final llegó y todo salió bien y valió la pena el esfuerzo.

¿Cómo cree que interpretarán en Miami su iniciativa de intercambio con el Museo Nacional?

También esa fue una de las cosas en las que pensé, aunque yo no soy residente en Miami. Hace unos días el periódico *Miami Herald* afirmó que soy residente, y que era cubano-americana. No soy cubano-americana soy venezolano-cubana y española también, estos últimos cuatro años he vivido entre Suiza y España. Tengo la Fundación en los Estados Unidos porque mis hijas viven allí, una en Miami y la otra en Nueva York, ellas son una parte importante de la Fundación. También hicimos una sede en España. O sea, la Fundación es una mezcla, las obras están allí pero yo presto obras a todas partes del mundo, las obras están todo el tiempo viajando. Volviendo a la esencia de tu pregunta, sí, tuve miedo de que algo pasara. Hasta ahora todo ha sido perfecto, no he tenido ninguna crítica en contra, dos o tres personas me llamaron por un artículo que salió publicado en *The Wall*



ANDREAS CURSKY (Alemania)
São Paulo, Brazil, 2002



MICHELANGELO PISTOLETTO (Italia)
El peso de la imagen (Il peso dell'immagine), 1976

Street Journal, amigos de Cuba radicados en Miami, y me dijeron que tenía que contestarle al periódico, pero en realidad hasta ahora no ha habido mayores inconvenientes.

¿No le preocupa una repercusión negativa para futuros desempeños de la fundación en Miami?

Veremos qué pasa, pero hasta ahora no ha habido nadie en contra del proyecto. El arte no debe ser tratado como parte de la política, sino como una alternativa de acercamiento entre los pueblos, y espero que esta concepción sea respetada y considerada.

El riesgo hay que tomarlo de vez en cuando para contribuir a cambiar las cosas...

Sí, yo he decidido correr ese riesgo.

Su iniciativa de exposición se inserta dentro de un período en el que han ido consolidándose los vínculos entre importantes coleccionistas de arte internacional y latinoamericano y los artistas y las instituciones del estado cubano. Pienso, por ejemplo, en Nina Menocal, Peter Ludwig, Farber, Daros,

Brownstone, entre otros... ¿Qué aspectos o intereses cree Ud. que la identifican con este grupo de coleccionistas y cuáles establecen una diferencia con ellos?

Tengo entendido que Ludwig y Brownstone de alguna manera han vivido o han tenido vínculos sistemáticos con Cuba, han sido parte del crecimiento normal, orgánico, del ámbito artístico. En el caso de Nina Menocal ella es una gallerista que siempre ha mantenido relaciones comerciales con los artistas y Daros son extranjeros también, yo me imagino que vienen a Cuba porque tienen también una colección latinoamericana y Cuba está dentro de esos intereses. Yo soy una cubana que creció en otro país, pero cubana. No tengo ningún interés comercial, yo vengo a dar, no vengo a llevarme nada. Quizás soy algo nuevo, fresco, alguien que llegó con una idea, una propuesta, que quizás tenga resultados positivos para el país... Rubén del Valle, el Presidente del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, una vez me dijo: "Realmente sabemos que tú no tienes necesidad de venir aquí a exhibir tu colección para tomar ventaja, porque tu colección es muy conocida y ha viajado

por todo el mundo". Eso es algo muy cierto, pero creo que para mí tiene un significado importante, siendo cubana, el tener la oportunidad de acercarme para ofrecer lo que puedo a un público y un pueblo que está muy cerca de mí.

¿Considera que la aceptación de su proyecto expositivo en el Museo es una señal de nuevos tiempos en las estrategias y procedimientos culturales y políticos, sobre todo con la comunidad cubana radicada en el exterior? ¿Cree en la funcionalidad de la cultura y el arte para producir cambios en las mentalidades y procedimientos políticos?

Los artistas siempre han sido precursores de grandes cambios en el mundo, lo mismo políticos que sociales, porque representan y reflejan lo que viven y su situación dentro del contexto en el que se desenvuelven. Tampoco puedo adjudicarme la bandera de que todos los cambios vengan por mí y mi proyecto, yo creo que los artistas en estos últimos tiempos han estado contribuyendo en ello. Y el gobierno de Cuba ha sido muy flexible en dejar que ellos se expresen como han querido y, de cierta manera expongan sus reflexiones. Desde hace



TRACEY EMIN (Inglaterra)
Gente como tu necesita follar a gente como yo, 2002



MARINE HUGONNIER (Francia)
Arte para la Arquitectura Moderna de la Crisis de Mísiles GCU Guardián Cuba, 2011

unos 7 u 8 años hemos podido comprobar cómo el movimiento artístico cubano ha cambiado su forma de ver el arte, sus modos de expresarse, y ha habido una apertura del gobierno al dejarlos expresarse y respetar sus libertades. Espero que dentro de ese contexto yo también pueda marcar o abrir un puente para que otros pasen, otros vengan y hagan cosas similares.

Ud. ha manifestado su interés en ayudar a difundir internacionalmente el arte cubano a través de su Fundación. De poder llevar a cabo este cometido abiertamente, sin obstáculos. ¿A partir de qué principios haría la selección de los artistas y las obras para incluir en esa estrategia? ¿Tiene ya algún vínculo, está trabajando con algún artista cubano?

Acuérdate que nosotros por la Fundación trabajamos a través de los curadores. Aquí en Cuba tenemos a Gerardo Mosquera y a Cristina Vives, parte de nuestro grupo asesor, y quisiera ampliar también ese grupo asesor con otros especialistas. Ellos ven a los artistas, los promueven y nos los mandan. Todos los artistas que participan con nosotros en

la Fundación tienen que ser promovidos y acreditados por estos curadores. Después esos artistas quedan en nuestra base de datos. Tenemos ahora una manera de conectarnos con todo los museos, ellos tienen acceso a nuestra base de datos y eso facilita la interacción entre distintas partes del mundo y los artistas de Latinoamérica. Estamos haciendo siempre cosas innovadoras para promover a los artistas.

¿Pudiera mencionar algunos nombres de artistas cubanos que a su juicio pudieran incorporarse a los trabajos promocionales de su Fundación?

Dos artistas cubanos acaban de ganar uno de nuestros premios: Tania Bruguera y Glexis Novoa. En la colección tengo varios artistas cubanos contemporáneos.

En su colección, y en esta muestra particular que ha traído a Cuba, hay algunos artistas cubanos emblemáticos como Félix González-Torres, Ana Mendieta, María Martínez Cañas. Sin embargo, en la información general de la colección que se ha distribuido no aparecen artistas nuestros



ANA MENDIETA (Cuba) / Sin título, 1973



AI WEIWEI (China)
'Por siempre' Bicicletas, 2003

que emigraron durante los años ochenta, también emblemáticos para la historia de la plástica cubana.

Los artistas incluidos en la exposición del Museo son cubanoamericanos y los incluimos a ellos con toda la intención, porque ustedes han tenido la oportunidad de ver a todos esos artistas cubanos a los que te refieres aquí en el territorio. La idea era traer obras que nunca se habían visto, a las que el público cubano no haya tenido acceso, pero en la colección de la Fundación tenemos a muchos otros artistas, como Roberto Diago, René Francisco, Los Carpinteros, Carlos Garaicoa, Jaca, Glenda León, Felipe Dulzaides, Yoan Capote, y muchos otros jóvenes.

Hago esta acotación sobre los artistas plásticos cubanos que emigraron durante los ochenta, porque uno de los reclamos del público de acá es tener la oportunidad de ver y actualizarse con la obra reciente de esos artistas...

Sí, comprendo tu enfoque, te refieres a que sería muy interesante hacer una exhibición con algunos de esos artistas...

Bueno, yo quisiera hacer muchas cosas con los artistas cubanos. Vamos a ver ahora, después de la Bienal, qué otros proyectos podemos hacer. Yo estoy muy interesada, por ejemplo, en hacer un video corto, de diez minutos, que me pidió Sotheby's, la casa de subastas. Ellos van a realizar ventas de obras de Latinoamérica, y me han pedido un espacio en el evento para pasar un video de artistas cubanos y sobre lo que estamos haciendo aquí. Yo creo que estas son las opciones y los contactos que tenemos que utilizar para promover a los artistas cubanos en el mundo. También creo que haremos exhibiciones de artistas cubanos en el extranjero y traeremos proyectos acá a Cuba.

Aunque se afirma que la muestra Una mirada múltiple fue estructurada por Osbel Suárez desde una concepción curatorial abierta, expansiva, desde el punto de vista perceptual e interpretativo, me gustaría conocer las expectativas o intenciones específicas con las que fue realizada la selección de obras para el público cubano. ¿Qué esperaba más usted del público cubano con esta muestra: un estado de constatación o de sorpresa?

JAC LEIRNER (Brasil)
Los cien (Os Cem), 1996



Yo creo que es una mezcla de los dos. El público cubano es un público ávido de la cultura, informado, actualizado, preparado; a mí me sorprenden aquí todos los sucesos culturales, hay más gentes inquietas que espacios para satisfacerlas, hay una intención muy fuerte de aprender y ver cosas nuevas. Por otro lado pienso que lo que estamos trayendo es una verdadera novedad. Por ejemplo, traemos muchas obras de Ana Mendieta porque los mismos artistas y especialistas me lo pidieron, es una artista cubana que casi todo el mundo conoce, muy influyente, pero de la que no habían visto mucha obra; trajimos una escultura de Ai Weiwei porque ha sido un artista conflictivo, disidente, y la gente tiene mucho interés en conocer su trabajo, sopesar lo que piensa y hace... La exposición es una mezcla de cosas nuevas para que el público se interese, para el aprendizaje, para abrir la curiosidad e investigar un poco más acerca del arte internacional. Cuando hablé con el curador le dije: "Creo que la colección es muy extensa y debemos traer a Cuba cosas de diferentes partes del mundo; hay que incorporar obras que sabemos con seguridad no han sido

vistas y constituyen un motivo de novedad para el público de la isla".

¿Cree usted en la idea que han promovido algunos especialistas de que el llamado arte globalizado ha puesto en entredicho la denominación de "Arte latinoamericano"?

Lo que creo es que tenemos que romper esa idea de que el arte tiene fronteras y acabar con ese seccionalismo y, precisamente por eso, creo que el arte latinoamericano, siendo tan poderoso, tan importante visualmente, se fue quedando atrás... Ahora no, ahora hay un interés renovado en el arte latinoamericano, y yo me he ocupado mucho de eso. Cuando hago una exhibición en Miami, o fuera de Miami, pongo a los artistas latinoamericanos al lado de los mejores, interactuando con artistas de todo el mundo. Creo que hay que integrar a los artistas latinoamericanos al mundo, más que separarlos. No podemos hablar del arte latinoamericano *per se*, sino del arte como forma general, mundial, global, llamémosle como queramos, pero siempre en una sola unidad.



Ella Fontanals-Cisneros conversando con David Mateo



¿Cómo ha contribuido CIFO a la promoción y desarrollo del arte en América Latina? ¿Y qué lugar le augura usted a Cuba en las propuestas y estrategias futuras de la Fundación después de este vínculo con el Museo Nacional?

CIFO ha hecho un trabajo exitoso en los últimos diez años. La mejor evidencia es que CIFO es conocido por los artistas en toda Latinoamérica y todos quieren participar de nuestros proyectos. Hemos hecho un trabajo constante, abierto, con resultados en todo el mundo. En el contexto cubano tengo mucho interés personal. Si hemos hecho un trabajo en otras partes del mundo, por qué no hacerlo en Cuba donde hay más necesidad y donde el esfuerzo podría ser multiplicado fácilmente. Vas a Brasil, a Argentina, Venezuela y los proyectos de este tipo cuestan bastante dinero, la tecnología es cara; aquí en este país con menos dinero se puede hacer mucho más. No estoy poniéndole valor a lo que hemos hecho aquí, pero si el esfuerzo ha sido fructífero en otras partes, aquí podría ser mucho más provechoso. Estamos dispuestos a hacer todo lo que tengamos que hacer para ayudar al arte y a los artistas cubanos. ◀

artcronica.com
revista de artes visuales

Una publicación para el pensamiento sobre las artes visuales de América y el Caribe