



editorial

DAVID MATEO

Director y editor *Artcrónica.com*

► *Artcrónica.com*, revista digital que fundamos con este número, está concebida para promover la reflexión y el pensamiento acerca de las artes plásticas contemporáneas en las Américas y el Caribe y, en ese mismo sentido, presentar y legitimar obras y autores de la región.

Es una publicación dirigida a documentar tendencias y procesos sobresalientes en la pintura, la fotografía, la escultura, el grabado, el dibujo, la caricatura, el arte digital, el videoarte, la instalación y las llamadas prácticas transdisciplinarias; contribuir a la investigación sobre las causas y móviles que condicionan los procesos creativos en el área, y hacer registro de los valores individuales y colectivos que ellos generan.

Con frecuencia bimestral, podrá ser leída en español e inglés, y estará abierta a toda clase de género periodístico y soportes audiovisuales.

Artcrónica.com ha recibido el apoyo de un grupo de amigos residentes en Cuba y en el extranjero. Especialmente queremos agradecer a Diana Consuegra, Luciano Méndez, Antonio Eligio (Tonel), Adriana Almada, José Villa Soberón, Lesbia Vent Dumois, Leonardo Padura, Arturo Montoto, María Eugenia López, José Veigas, Magaly Espinosa y a todos los artistas que, junto al equipo editorial, confían en la repercusión que este nuevo proyecto puede tener para la cultura visual de la región.

CONVERSANDO CON;

MAREK BARTELIK

CARLOS ACERO RUIZ

ADRIANA ALMADA

NILOFUR FARRUKH

HENRY MEYRIC HUGHES

MARÍA LUZ CÁRDENAS

MARJORIE ALLTHORPE-GUYTON

CHUS MARTÍNEZ

FOTOGRAFÍAS DE;

CAMILA ZAYAS

CORTESÍA AICA PARAGUAY

44 CONGRESO

Arte y crítica en tiempos de crisis

► El 44 Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte tuvo lugar en Asunción, del 17 al 19 de octubre del 2011, organizado por AICA Paraguay, con la colaboración de la oficina internacional, con sede en París, y el patrocinio de la UNESCO. Desde su fundación en 1950, esta es la sexta ocasión en la que AICA, entidad que agrupa a más de 4 000 críticos de arte de 63 países, realiza una de sus reuniones periódicas en América Latina. Antes se han efectuado en Brasil (1959 y 2007), en Venezuela (1983), en Argentina (1988) y en Puerto Rico (1993).

Para esta edición –que contó con el apoyo de la Fundación Getty y el Ministerio de Cultura de Paraguay, además de otras importantes instituciones, empresas y representaciones diplomáticas con sede en ese país– el Comité Organizador reunió a un grupo numeroso de curadores, críticos, investigadores, académicos y editores de las Américas, Europa, Asia y África, convocados bajo el tema: “Arte y crítica en tiempos de crisis”.

¿Qué perspectivas y discursos adoptar en respuesta a las cambiantes relaciones entre arte, crítica y sociedad? ¿Cuál es hoy la responsabilidad del crítico frente a la sociedad en la que vive y trabaja?, fueron interrogantes fundamentales a partir de las cuales el 44 Congreso de AICA abordó el estado actual del arte en los contextos locales e internacionales.

Participaron del evento, en carácter de disertantes, especialistas relevantes en el ámbito del arte contemporáneo, tales como Marek Bartelik (USA, profesor de Historia del Arte en The Cooper Union for the Advancement of Science and Art, New York, y en las Universidades de Yale y el MIT; colaborador de *Artforum*); Henry Meyric Hughes (Reino Unido, presidente honorario de AICA Internacional); Chus Martínez (España-Alemania, jefa del Departamento Curatorial de Documenta 13, Kassel, y curadora asociada del MACBA, Barcelona, España); Suely Rolnik (Brasil, crítica de arte y psicoterapeuta, profesora y miembro del Centro de Investigación de la Subjetividad en la Universidad Católica de San Pablo, profesora del

Durante la Asamblea General de la AICA, celebrada en el Auditorio "Leopoldo Marechal", de la Embajada Argentina en Paraguay, fue elegido el nuevo presidente de AICA Internacional y renovado, en parte, su Consejo de Administración. De este modo, el organigrama de la AICA quedó así configurado:

COMITÉ EJECUTIVO

PRESIDENTE

► Marek Bartelik / EE.UU. (2011-2014)

SECRETARIA

► General Brane Kovic / Eslovenia (2010-2014)

► Tesorera Efi Strousa / (Interina)

VICEPRESIDENTES

► Carlos Acero Ruiz / República Dominicana (2011-2014)

► Adriana Almada / Paraguay (2010-2013)

► Nilofur Farrukh / Pakistán (2009-2012)

► Liam Kelly / Irlanda (2009-2012)

► Burcu Pelvanoglu / Turquía (2010-2013)

► Lisbeth Rebollo / Brasil (2010-2013)

► Myrna Rodríguez / Puerto Rico (2011-2014)

► Angus Stewart / Reino Unido (2009-2012)

► Jin Sup Yoon / Corea del Sur (2011-2014)

PRESIDENTES DE HONOR

► José Augusto França / Portugal

► Dan Haulica / Rumanía

► Henry Meyric Hughes / Reino Unido

► Wladyslaw Jaworska / Polonia

► Jacques Leenhardt / Francia

► Kim Levin / EE.UU.

► Bélgica Rodríguez / Venezuela

Programa de Estudios Independientes –IEP– del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona –MACBA–; Paul Ardenne (Francia, escritor y curador, colaborador de Art-Press y Archistorm); Ticio Escobar (Paraguay, crítico de arte, escritor y antropólogo, actual ministro de Cultura de Paraguay), Nilofur Farrukh (Pakistán, crítica e historiadora del arte, presidente de AICA Pakistán, editora fundadora de la revista *NuktaArt*); Hiroshi Minamishima (Japón, ex director del Museo de Arte Contemporáneo de Tokio), y Tania Bruguera (Cuba, artista, directora del proyecto académico Arte de Conducta; fundadora de *Immigrant Mouvement International*).

El evento reunió unos 200 participantes, entre quienes se encontraban Yacouba Konaté (Costa de Marfil, especialista en arte contemporáneo africano, y hasta ese momento presidente de AICA Internacional); Brane Kovic (Eslovenia, secretario general de AICA Internacional); Haydée Venegas (Puerto Rico, crítica de arte, miembro del Buró Ejecutivo de AICA hasta su fallecimiento, el 31 de diciembre de 2011); así como numerosos presidentes de secciones nacionales de AICA, como Marjorie Allthorpe-Guyton (Reino Unido); María Luz Cárdenas (Venezuela), Samuel Herzog (Suiza), Juraj Carny (Eslovaquia), Christian Chamberbert (Suecia); Lisbeth Rebollo (Brasil), entre otros.

En las conferencias se abordaron temas como la crítica y su relación con el contexto histórico, el influjo de las redes sociales, las libertades de expresión, la curaduría como espacio de discusión, la correlación entre arte y

ecología, el ejercicio de la crítica de arte en Internet, las paradojas del mercado del arte, la industria cultural, el arte urbano y público, los procesos creativos y reflexivos en países subdesarrollados, y la interdisciplinariedad, entre otros.

Durante el Congreso se entregó, por primera vez, el Premio a la Contribución Distinguida en el Campo de la Crítica de Arte, destinado a reconocer el aporte sobresaliente de un crítico del país anfitrión del congreso. El primer galardonado fue el teórico paraguayo Ticio Escobar, quien disertó sobre la relación entre arte y crisis. También se hizo entrega, por vez primera, del Premio AICA de Incentivo a Jóvenes Críticos que, en esta oportunidad, correspondió a Franck-Hermann Ekra, de Costa de Marfil, quien presentó una ponencia centrada básicamente en los procesos de la memoria, las relaciones de poder, las prácticas de representación y la imaginaria social. Al término del encuentro en Asunción, a modo de post-congreso, veinte críticos miembros de AICA visitaron las Bienales de Curitiba y de Porto Alegre, en Brasil. En la primera hubo un panel y en la segunda un *workshop*.

La revista *Artcrónica.com* con la colaboración de Adriana Almada –Presidenta del Comité organizador del 44 congreso–, logró contactar con algunos de los más destacados participantes del Congreso para conocer sus impresiones y criterios sobre el desarrollo de este importante evento.

MIEMBROS ELECTOS 2011-2012

► Marianne Brouwer: Países Bajos
► Therese Hadchity: Caribe Sur
► Silva Kalcic: Croacia
► Klara Kemp-Welch: Reino Unido
► Byoungsoo Kim: Corea del Sur
► Marja-Terttu Kivirinta: Finlandia
► Albán Martínez Gueyraud: Paraguay
► William Messer: EE.UU.
► Elena Oliveras: Argentina
► Malene Vest Hansen: Dinamarca

PRESIDENTES

DE SECCIONES NACIONALES

Alemania ► Thomas Wulffen
Argentina ► María José Herrera
Armenia ► Nazareth Karoyan
Australia ► Edward Gott
Austria ► Sabine B. Vogel
Bélgica ► Pierre-Yves Desaiwe
Brasil ► Lisbeth Rebollo Gonçalves
Bulgaria ► Iaroslava Boubnova
Canadá ► Ninon Gauthier
Caribe Sur ► Dominique Brebion
Chile ► Pedro Labowitz
Colombia ► Celia Sredni de Birbragher
Corea del Sur ► Ik-Yeong Youn

Costa de Marfil ► Simone Guirandou
Croacia ► Branko Franceschi
Dinamarca ► Cecilie Høgsbro Østergaard
EE.UU. ► Marek Bartelik
Eslovaquia ► Juraj Carny
Eslovenia ► Damir Globocnik
España-AECA ► Fernando Alvira Banzo
España-Catalonia ACCA ► Joan M. Minguet
España-Valencia AVCA ► José Luis Pérez Pont
Finlandia ► Juha-Heikki Tihinen
Francia ► Geneviève Breerette
Grecia ► Maria Marangou
Haití ► Michel Philippe Lerebours
Hong Kong ► John Batten
Hungría ► József Mélyi
Irlanda ► Ciaran Bennett
Israel ► Michael Levin
Italia ► Cecilia Casorati
Japón ► Toshiaki Minemura
Kazajistán ► Laura Urazbekova
Líbano ► Salah Stetie
Lituania ► Ramute Rachleviciute
Luxemburgo ► Lucien Kayser
Macedonia / FYROM ► Dejan Budjevac
México ► Rosario Giovannini
Nigeria ► Mike Omoighe
Noruega ► Erling Moestu Bugge

Países Bajos ► Robert-Jan Müller
Pakistán ► Niilofur Farrukh
Paraguay ► Adriana Almada
Polonia ► Andrzej Szczerski
Portugal ► Manuel Graça Dias
Puerto Rico ► Marimar Benítez
Reino Unido ► Marjorie Allthorpe-Guyton
República Checa ► Hana Larvova
República Democrática de Congo ► Charles Tumba Kekwo
República Dominicana ► César Ivan Feris
Rumania ► Irina Cios
Rusia ► Andrei Tolstoy
Senegal ► Abdou Sylla
Serbia ► Sasa Janjic
Singapur ► Lee Weng Choy
Suecia ► Christian Chambert
Suiza ► Samuel Herzog
Taiwán ► Shang Hsiang Hung
Turquía ► Osman Erden
Ucrania ► Zoya Chegusova
Uruguay ► Olga Larnaudie
Venezuela ► María Luz Cárdenas

MAREK BARTELIK

Enseña Historia de la crítica del arte en MIT. También ha enseñado Historia del arte en The Cooper Union for the Advancement of Science and Art y en Yale. Publica críticas de forma regular en *Artforum Internacional*. Su nuevo libro, *Gentle Rain: Notebook of an Art Critic* (Lluvia suave: Cuaderno de un crítico de arte) debe estar a la venta a finales de 2012. Para más información, visite: www.marekbartelik.com

► ¿Qué importancia le concede al hecho de que el 44 Congreso de la AICA se haya celebrado en América Latina, y específicamente en Paraguay?

Fue muy importante celebrar nuestros más recientes congresos anuales en Paraguay. Viajar allí nos proporcionó una oportunidad única de entrar en conversaciones dinámicas con críticos de arte y artistas locales y aprender sobre la cultura y las artes en su país. Tengo que admitir que yo no sabía casi nada sobre Paraguay antes de mi viaje, lo que, estoy seguro, fue también el caso con la mayoría de los miembros de AICA que



Marek Bartelik

participaron en el congreso. Ahora sé un poquito más acerca de las artes en ese bello país—y estoy ansioso de seguir aprendiendo.

Estamos extremadamente agradecidos a la presidenta de AICA Paraguay, Adriana Almada, así como a todas las organizaciones locales y a patrocinadores involucrados por haber hecho del congreso un éxito. Ese congreso siempre tendrá un significado especial para mí personalmente, porque fue donde fue elegido presidente de AICA Internacional, lo que considero un gran honor y una enorme obligación. Soy el presidente número quince de AICA, siguiendo los pasos de luminarias tales como James Johnson Sweeney (EE.UU.), René Berger (Suiza), Bélgica Rodríguez (Venezuela) y Jacques Leenhardt (Francia).

Desde su creación a fines de los años 1940, la misión de AICA ha sido la de representar a los críticos de todo el mundo. Nuestra organización tiene numerosas secciones en América Latina que —me complace decirlo— son muy activas. Yo he incluido como parte im-

portante de mi agenda como nuevo presidente, el ayudar a crear nuevas secciones en la región. ¿No sería magnífico tener una sección en Cuba?

¿Qué nuevas concepciones y estrategias perfiló este 44 Congreso -durante el cual Usted fue electo presidente de AICA internacional- para el desempeño de la Asociación en este nuevo período?

Al proponer mi programa para AICA Internacional como su próximo presidente, subrayé la necesidad de continuar nuestros programas en desarrollo. También propuse algunas iniciativas, en las que pretendo continuar trabajando durante mi mandato como presidente de AICA. Continuaremos organizando simposios internacionales dedicados a cuestiones relacionadas con el arte contemporáneo, y publicaremos libros dedicados a la crítica de arte en diferentes regiones alrededor del mundo. Resulta particularmente urgente concentrarse en analizar la red de conexiones “periferia-a-periferia”, en lugar de las usuales, “centro-a-periferia” o “periferia-a-centro”.

En Paraguay presentamos el primer Premio a la Contribución Distinguida a la Crítica de Arte, que fue concedido a Ticio Escobar, y el Premio AICA para un crítico joven, que fue entregado a Franck Hermann Ekra de Costa de Marfil y Francia por su ensayo crítico sobre el arte presentado durante la Bienal de Arte Africano Contemporáneo, Dak'Art, en 2010. Continuaremos otorgando estos premios durante nuestro próximo congreso, en Suiza, programado para julio de 2012. También estamos analizando crear un premio AICA para ser concedido a una organización que apoye la crítica de arte independiente en el mundo, el cual pudiera entregarse durante una bienal importante.

AICA necesita incrementar su presencia en Internet, no solo porque hoy en día es la forma más rápida y más efectiva de comunicarse con amplias audiencias en el mundo, sino también porque necesitamos atraer a jóvenes críticos a nuestra organización. Es un imperativo que tengamos una red de comunicación atractiva y efectiva, que nos permi-

ta hablar como grupo y hacer *lobby* con éxito a favor de nuestras causas. Uno de los principales objetivos para nosotros en el futuro inmediato es incrementar nuestra visibilidad y hacer a AICA aún más atractiva para los críticos de arte en todo el mundo que lo que hemos logrado en el pasado.

En su opinión, ¿cuál es el rol que está llamada a desempeñar AICA dentro de las expectativas y debates internacionales que enfrenta en la actualidad el ámbito del arte contemporáneo?

Hoy en día el crítico de arte se ve obligado de nuevo a reexaminar su papel en relación con su audiencia, o de lo contrario será aún más marginado. Durante mucho tiempo la crítica de arte fue percibida como una forma de "toma de conciencia privilegiada", una visión al interior del arte, que requiere habilidades especiales y esperamos que una sensibilidad artística. El viejo crítico de arte, ya fuera un profesional o un dilettante, realizaba una función reguladora, introspectiva y de proscripción de

la circulación y recepción del arte. Ese erudito ha sido reemplazado ya en gran medida por un crítico-curador-agente de arte rápido, semiprofesional, que lucha por una carrera que pudiera o no durar solo unos cuantos años, en dependencia de la rapidez del éxito de su programa. Necesitamos insistir en el profesionalismo del crítico de arte, así como en su compromiso con la sociedad en su conjunto, utilizando al propio tiempo todos los medios posibles.

Como han demostrado sucesos recientes en diferentes partes del mundo, tales como la "Primavera Árabe" y la "ocupación" de Wall Street por jóvenes manifestantes ultrajados por la codicia de los banqueros, los medios sociales de reciente desarrollo pueden proporcionar medios efectivos para la movilización pública contra la dominación de los sistemas de poder reinantes, incluyendo el de la llamada "industria de la cultura", que en medida creciente se encuentra en las manos de grandes corporaciones y gobiernos. Con la creciente inestabilidad política, económica y

militar del mundo actual, la tecnología, cuando es usada de forma consciente, puede convertirse en una herramienta poderosa para la propagación de nuestras ideas y brindar una nueva plataforma para el activismo.

En resumen, aún tenemos un papel importante que jugar en el campo del arte contemporáneo. En mi discurso de apertura durante el Congreso en Paraguay, argumenté que los "tiempos de crisis" de los que a menudo oímos hablar pueden impactar positivamente a la crítica de arte, ya que tales tiempos exigen una reevaluación y remodelación radicales de las metodologías existentes para sincronizarlas con la práctica actual.

Una cosa que descubro ahora de ser presidente de AICA Internacional es que no pasa un solo día sin que piense en las cuestiones mencionadas anteriormente. Todavía podemos marcar la diferencia: mientras más críticos haya, mejor, siempre y cuando sigamos cuestionándonos a nosotros mismos.



Auditorio "Leopoldo Marechal". Embajada de Argentina en Paraguay

CARLOS ACERO RUIZ

Vicepresidente de AICA, Vicepresidente de la Asociación Dominicana de Críticos de Arte, Director del Centro de la Imagen

► *¿Qué importancia concede al hecho de que el 44 Congreso de la AICA se haya celebrado en América Latina, y específicamente en Paraguay?*

Me parece un hecho significativo que nuevamente el Congreso de la AICA se haya celebrado en un país de América Latina y específicamente en Paraguay, coincidente esta vez con el año de la celebración del bicentenario de su independencia. Si bien todavía existe un número de países de América Latina que no forman parte de la AICA, poco a poco se irán integrando, y la presencia de críticos provenientes de esta región seguirá aumentando. Próximamente veremos la incorporación de Bolivia y varios países centroamericanos.

¿Cuál cree que ha sido el principal aporte de este congreso al ejercicio de la crítica de arte en América Latina?

Las ponencias fueron en su gran mayoría importantes aportaciones, revisando y analizando ideas en torno a la crítica en estos difíciles tiempos de crisis que vivimos, en los que el día a día arroja complejas situaciones culturales, sociales y políticas en las distintas sociedades donde el crítico de arte desarrolla su labor y ejerce distintas responsabilidades frente al mundo del arte.

ADRIANA ALMADA

Vicepresidente de AICA, Presidente
AICA Paraguay

► *¿Cuáles fueron las razones por las que se decidió celebrar el 44 Congreso de AICA en América Latina?*

La realización de este evento en Paraguay ha sido un hecho relevante, teniendo en cuenta que en más de 60 años de vida de AICA Internacional solo cinco congresos tuvieron lugar en



Adriana Almada y Carlos Acero

América Latina: en São Paulo, en 1959; en Caracas, en 1983; en Buenos Aires, en 1988; en Puerto Rico, en 1993, y en São Paulo, nuevamente en 2007. La mayoría de los encuentros se llevaron a cabo en países de Europa y Asia, así como en Estados Unidos, circunstancia esta que ha dificultado la posibilidad de asistir a muchos profesionales de América Latina. Obviamente, AICA Internacional era consciente de la necesidad de subsanar esto. Pero la elección del lugar no fue una decisión unilateral de AICA Internacional, sino el resultado de un acuerdo entre esta y AICA Paraguay, sección nacional que asumió la responsabilidad de diseñar y organizar el congreso, en colaboración del Buró Ejecutivo internacional. Nosotros aceptamos el desafío con la expectativa de generar en el Paraguay y en la región un espacio compartido de reflexión y análisis en torno a los temas que hoy problematizan al arte contemporáneo. De allí la iniciativa, surgida de AICA Paraguay, de plantear la crisis como contexto para debatir sobre la praxis artística y crítica en nuestros días, en sus aspectos globales, locales, sociales e individuales.

¿Con qué perspectivas fue concebida la plataforma conceptual del encuentro? ¿Qué temas esenciales fueron analizados o debatidos dentro del mismo?

Creímos interesante abordar la crisis como escenario de la producción simbólica y crítica, inmersos –como estamos– en un contexto global, regional y local cada vez más complejos. A medida que pasan los meses se me confirma lo oportuno del tema escogido. Basta con mirar alrededor, en cualquier lugar del planeta, no solo para percibir los signos de la crisis sino para experimentarla. Por otra parte, el estado del arte pareciera estar siempre en crisis, en tanto y en cuanto cuestiona los cimientos del orden establecido. El marco conceptual del congreso apuntó a identificar los ejes diversos de la(s) crisis, así como sus escenarios y las posibles respuestas del arte y la crítica. El primer eje del congreso intentaba establecer un “perfil de la crisis” a partir de indicadores políticos, éticos, sociales, económicos, culturales. El segundo, llamado “Espacios de Interacción/Campos de tensión” pretendía abordar las relaciones al interior de instituciones culturales (fundaciones,

museos, galerías, bienales, etc.), el rol de la prensa y los públicos, así como formas alternativas de interacción (nuevas modalidades de relacionamiento entre artistas, curadores y gestores culturales; formatos renovados de residencias y clínicas; proyectos de colaboración, etc. Un tercer eje aglutinó ponencias vinculadas a la práctica teórica y artística que se desarrolla *on line*. Si levantáramos un mapa temático a partir de las disertaciones encontraríamos las cuestiones candentes que hoy afligen a las sociedades (cuestiones políticas, de género, migraciones, medio ambiente, identidad, incertidumbre ante el futuro, etc.) y las probables respuestas –y muchas preguntas– del arte frente a ellas.

Además de los miembros de la Junta directiva de AICA, ¿qué otras personalidades del ámbito de las artes plásticas fueron invitadas y con qué propósito?

Fueron invitados importantes teóricos para que presentaran las conferencias principales. Entre ellos Marek Bartelik (Estados Unidos), Chus Martínez (Alemania-España), Paul Ardenne (Francia), Ticio Escobar (Paraguay), Suely Rolnik

(Brasil), Elena Oliveras (Argentina), Aloyse Ndiaye (Senegal), Jure Mikuz (Eslovenia), Alicia Haber (Uruguay), David Mateo (Cuba) y Montserrat Albores Gleason (México), quien no pudo llegar a causa de las cenizas volcánicas que obligaron a cerrar el aeropuerto en Buenos Aires. Otros invitados fueron Adolfo Montejó Navas (España-Brasil) y Tania Bruguera (Cuba), que llegó en carácter de invitada especial y realizó una *performance*. Además de los teóricos mencionados, hubo dieciséis expositores seleccionados entre aquellos que respondieron al llamado a presentar ponencias.

Luego de haber concluido las sesiones en Paraguay, algunos participantes viajaron a la Bienal de Curitiba, en Brasil. ¿Qué objetivos percibía este recorrido?

Cada congreso de AICA está habitualmente seguido de un “post congreso” que se realiza en alguna ciudad cercana donde se lleva a cabo un evento de arte contemporáneo. En este caso, el post congreso tuvo lugar en Curitiba y Porto Alegre, donde estaban en exposición la 6ª Bienal de Curitiba y la 8ª Bienal de Mercosul, respectivamente. En ambas

ciudades, tras recorrer las muestras, hubo sendos paneles en torno a la crítica.

¿La celebración del evento en América Latina tuvo alguna repercusión para el ingreso de nuevos especialistas del área en este órgano de dirección internacional?

En Asunción, finalizadas las sesiones abiertas al público, la AICA Internacional tuvo su Asamblea General el 20 de octubre. Allí se procedió a la elección del nuevo presidente, se renovó en parte el Consejo de Administración y se debatieron cuestiones institucionales. El hecho de que el congreso tuviera lugar en Paraguay hizo posible que numerosos colegas de América Latina pudieran asistir al evento y que algunos pudieran integrarse a la directiva internacional.

A partir de este congreso, ¿América Latina tendrá un mayor nivel de protagonismo dentro de las estrategias de trabajo de AICA internacional?

Pienso que sí, definitivamente.

NILOFUR FARRUKH

Vicepresidente y editora de AICA Pakistán, V Presidente de AICA Internacional, Editor de NuktaArt; www.nuktaartmag.com

► *Usted hizo un largo viaje para asistir al Congreso en Asunción. ¿Cuáles eran sus expectativas cuando decidió participar, y qué impresión extrajo del evento?*

Hice el largo viaje a Asunción y a Brasil para conocer a los críticos de arte, artistas y ver el arte allí, así como conocer la América Latina de la que tanto había leído. Más importante, para comprender las actuales tendencias del arte. En la región de Asia han existido muchos paralelos históricos y sociales entre algunos países allí y lo que el sur de Asia está enfrentando actualmente, en particular en el contexto de la crisis económica neo-imperialista y la marginalización cultural causada por la colonización, la globalización y la política de poder.

De izquierda a derecha: Fredi Casco (Paraguay), Yacouba Konaté (Costa de Marfil), Christian Chambert (Suecia) y Niilofur Farrukh (Pakistán)



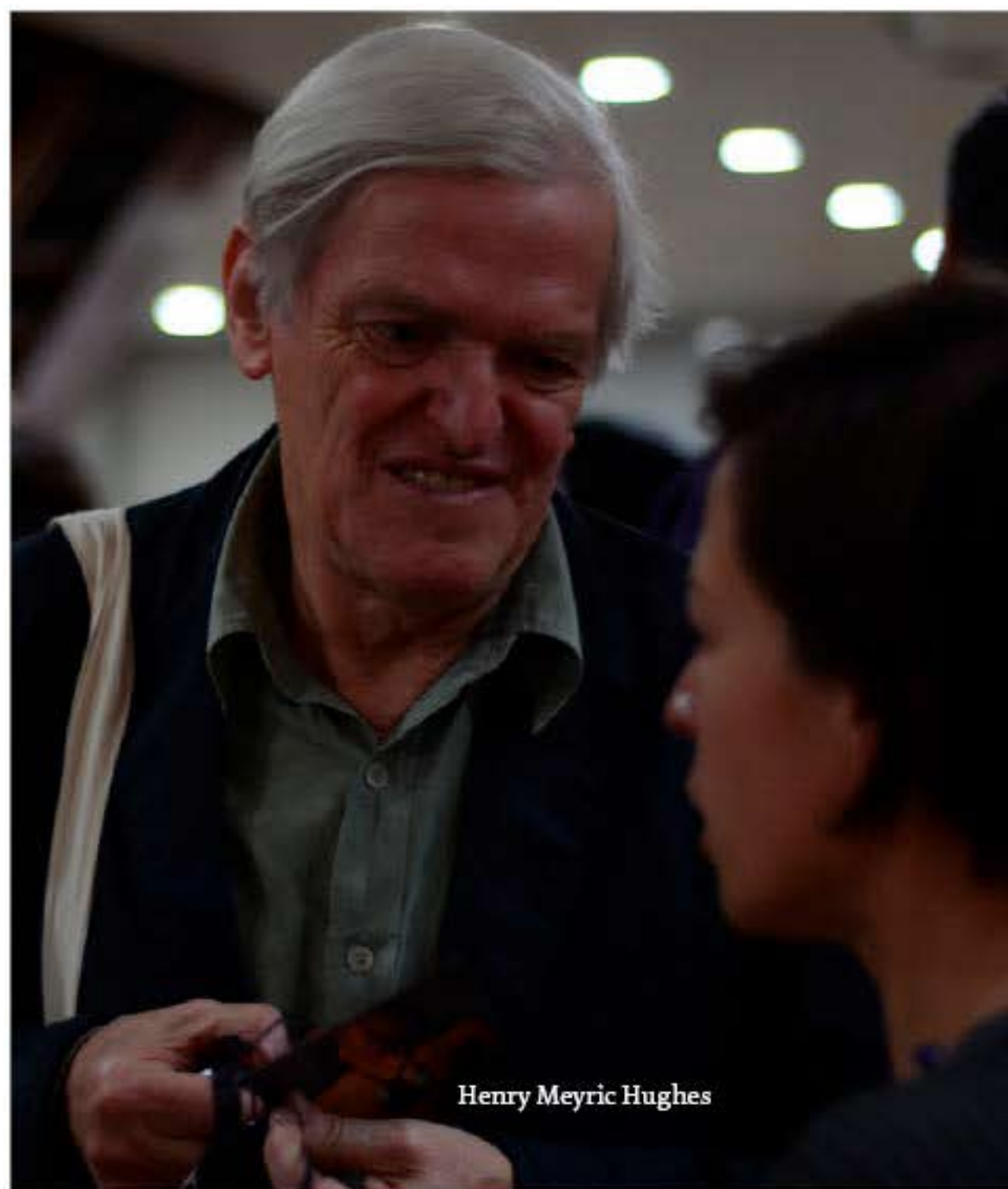
Pienso que el viaje fue una experiencia memorable, porque estuvo a la altura de las expectativas y mucho más. Tuve la oportunidad de conocer personas afectuosas, ver arte socialmente comprometido con las cuestiones que le rodean, y participar en un vibrante debate sobre arte, muy enraizado en su propia realidad. El viaje me ha introducido a la obra de muchos críticos de arte cuyos textos he comenzado a leer para acceder aún a otra capa de América Latina.

HENRY MEYRIC HUGHES

Presidente de Honor AICA

► *¿Qué importancia le concede usted al hecho de que el 44 Congreso AICA fue celebrado en América Latina, y particularmente en Paraguay?*

AICA tiene una larga membrecía en América Latina. El español es uno de los tres idiomas oficialmente reconocidos de la Asociación, y ha habido relativamente pocos eventos AICA allí, siendo el ejemplo sobresaliente el Congreso



Henry Meyric Hughes

Extraordinario AICA en Brasilia, Río de Janeiro y São Paulo (1959) para celebrar la creación de la nueva capital del país en Brasilia, el cual, en un sentido, marcó la marea alta en el reconocimiento internacional del poder de la crítica y del status de lo que había llegado a ser considerado casi como una nueva profesión. Posteriores congresos también se han celebrado en Caracas, sobre el tema "Perspectivas en el arte latinoamericano" (1983); Buenos Aires, sobre "Arte y tecno-cultura al final del post-modernismo" (1988); Puerto Rico, sobre "Contribuciones latinoamericanas al arte occidental" (1993); el Caribe del sur, con "Reposiciones, nuevas posesiones" (2003) y São Paulo, sobre "La institucionalización del arte contemporáneo: crítica de arte, bienales y el mercado (2007).

Tomando en cuenta que Cuba ha sido un poderoso polo de atracción para artistas e intelectuales en toda América Latina a partir de los años 60, es quizás sorprendente que ningún congreso AICA se haya celebrado allí y que aún no exista ninguna sección de AICA en la isla. Esto puede haberse debido, en me-

nor medida a cuestiones de ideología, accesibilidad o logística (todas las cuales pueden haber jugado un papel) que al hecho de que eventos tales como el gran Congreso Internacional de La Habana en enero de 1968 y, a partir de 1984 la Bienal de La Habana (en sí un nuevo foro de diálogo internacional) han sido un contrapeso a la Bienal de São Paulo, por ejemplo, y atraído con éxito la atención internacional, no solo hacia el arte de América Latina, sino hacia múltiples expresiones de modernidad de áreas del mundo que anteriormente habían estado relegadas a la segunda o tercera divisiones.

Desde hace tiempo Paraguay ha tenido una sección pequeña, pero dinámica, y la actual presidenta, Adriana Almada, no tuvo dificultad en persuadir a la Junta y a la Asamblea General de la Asociación del interés particular de celebrar un congreso allí en un momento en que uno de sus predecesores, el distinguido crítico de arte y curador Ticio Escobar era al mismo tiempo el actual ministro de Cultura y curador adjunto de la 6ta Bienal Ventosul de Curitiba, de la cual ella también era uno de los co-curadores.

Un elemento positivo adicional para los participantes en el 44 Congreso fue la oportunidad de participar en un breve recorrido post-Congreso que incluyó no solo a Ventosul, en Curitiba –la cual, como el propio Congreso, estuvo dedicada al tema de la crisis–, sino a la 8va Bienal de Mercosur, en Porto Alegre, cuyo título fue “Ensayos en Geopoéticas”. Ambos eventos lanzaron una mirada fresca a la geografía artística de la región –“sur-sur”, como fuere–, no solo en relación con la Bienal de São Paulo, establecida ya desde hace más tiempo, y las poderosas instituciones en el sudeste de Brasil, sino también a las relaciones culturales con otros países y continentes.

¿Qué papel debe jugar AICA como parte de las expectativas que se tienen actualmente en el campo del arte contemporáneo y en los debates internacionales entorno a esta cuestión?

Resulta difícil juzgar el papel, o la influencia, de los críticos hoy en día, dada la diversidad de su actividad y la forma en que se desdibujan los papeles de los críticos, curadores, dueños de galerías,

artistas, educadores y coleccionistas, todos los cuales juegan un papel importante en la formación del gusto y el juicio (ambas, palabras pasadas de moda). El crecimiento a nivel mundial del interés por el arte contemporáneo ha sido estimulado por la revolución en las comunicaciones y el repentino cambio de poder y riqueza precipitado por el proceso de globalización. Las nociones iluminadoras de la crítica y el juicio han cedido durante largo tiempo a un sentido generalizado de “criticalidad”, a pesar de que la función crítica en sí misma ha sido distribuida entre todo el rango de creatividad, participación y consumo del arte. AICA ha evolucionado grandemente, de la pequeña organización elitista que aspiraba a ser en los años 50 y 60, a una asociación representativa a gran escala de profesionales del arte, que están tan preocupados por las condiciones –y ética– de la producción y difusión del arte como con el arte en sí, y tanto con cuestiones de libertad artística y difusión del auditorio como con las preocupaciones tradicionales sobre estética y avance profesional. Con sus 4,500 miembros en todo el mundo, organizados siguiendo



Participantes en el Congreso AICA

pautas federales en 63 secciones y una "Sección Abierta" internacional, AICA está mejor posicionada que ninguna otra organización profesional comparable para promover la gama y diversidad de la expresión crítica y para contribuir al desarrollo de nuevos públicos y colaboraciones.

¿Qué aspectos piensa usted que están influyendo hoy en día el desarrollo y acreditación de la práctica de la crítica de arte, y cuáles contribuyen a perjudicarlos?

Las amenazas al libre ejercicio de nuestras facultades críticas y los nuevos mercados para ellas han surgido de causas similares –dinero (o falta o mal empleo del mismo), censura de muchos tipos diferentes (incluyendo formas particularmente insidiosas de autocensura), y cuestiones de traducción e interpretación (de conceptos, tanto como de idioma o cultura). Los miembros de AICA son elegidos individualmente por sus iguales sobre la base de sus éxitos probados, de manera que disfrutan de independencia relativa de las presiones sociales, políticas o mercantiles. Una de sus tareas

María Luz Cárdenas (Venezuela)
y Yacouba Konaté (Costa de Marfil)



máspreciadas es defender el espacio cada vez más reducido para el diálogo sin estorbos, en un terreno público que está siendo instrumentalizado de manera creciente por los intereses del capital y el Estado, y por fuerzas tales como Internet, que se comportan en formas que no son fácilmente susceptibles de interrogar.

MARÍA LUZ CÁRDENAS

Presidente AICA Venezuela

► *¿Qué importancia concede al hecho de que el 44 Congreso de la AICA se haya celebrado en América Latina, y específicamente en Paraguay?*

La realización del Congreso de la AICA en América Latina tiene una importancia fundamental para el desarrollo de la crítica a nivel regional, y representa una excelente oportunidad para difundir el conocimiento sobre las artes plásticas y fortalecer vínculos entre los países latinoamericanos participantes. El haber sido celebrado en Paraguay concede un matiz especial, por la ocasión que brindó

para conocer el estimulante estado de las instituciones culturales paraguayas, sus artistas y la situación de la crítica de arte. La organización estuvo impecable y los participantes de muy buen nivel. La presencia y apoyo del Ministerio de la Cultura, dirigido por el curador y crítico de arte Ticio Escobar, da muestras de cómo en Paraguay la cultura es un hecho de importancia política en el desarrollo nacional. Este aspecto es esencial para el crecimiento del pensamiento crítico. Por otra parte, se abren posibilidades para la creación de AICA Latinoamérica.

MARJORIE ALLTHORPE-GUYTON

Presidente AICA Reino Unido

► *¿Considera que el último congreso de la AICA, realizado en Asunción, deja una contribución relevante a la institución tanto en el aspecto teórico como organizacional?*

El Congreso AICA organizado por la sección paraguaya en Asunción en octubre de 2011 fue excepcional. El tema



A la derecha Marjorie Allthorpe-Guyton

"Arte y crítica en tiempos de crisis" fue más oportuno que usualmente, y brindó una plataforma para algunas contribuciones profundamente conmovedoras e intelectualmente mordaces. Si tuviera que escoger solo dos presentaciones, las de Hiroshi Minamishima (Japón) sobre "Arte en el Post 3.11" y Nilofur Farrukh (Paquistán), "No se vislumbra ningún paraíso" fueron particularmente pertinentes y provocadoras de ideas. Fue un honor escuchar a Ticio Escobar (Paraguay) y la concluyente nota reveladora de la artista Tania Bruguera (Cuba) disipó cualquier complacencia intelectual o emocional.

¿Cuáles han sido los puntos sobresalientes del encuentro?

El Congreso fue un éxito a muchos niveles, y fue un hito en la historia de los congresos de la AICA. Proporcionó un espacio crítico para un compromiso más profundo con las complejidades de las identidades nacionales que el brindado por las condiciones conflictivas y desenfocadas de la bienal o la feria de arte. También estuvo bien organizado, la única advertencia es que, como en la



Chus Martínez

mayoría de los congresos, no hubo suficiente tiempo para la discusión por el auditorio de las muchas cuestiones pertinentes planteadas por los oradores.

CHUS MARTÍNEZ

Jefa del departamento Documenta
y del Museo Fridericianum
Veranstaltungs-GmbH

► *Usted fue una de las disertantes principales del último congreso de AICA llevado a cabo en Asunción. ¿Cuál cree que ha sido el aporte de este encuentro al debate contemporáneo sobre el arte en tiempos de crisis?*

Honestamente, la aportación del congreso al debate contemporáneo fue moderada. No se malinterpreten mis palabras. Para contribuir al debate contemporáneo hace falta situar muy bien las cuestiones a las que se quiere responder y no siempre es el caso de estas situaciones. En el congreso, en general, se percibía un entendimiento de la escritura demasiado generalista sin acometer la tarea de intentar determinar cuáles son las diversas escrituras que

versan sobre el arte, así como los métodos y las formas de investigación que se corresponden con las mismas. Crítico, escritor, historiador, artista, literato muchos son los que escriben desde y sobre arte, y muchos los aspectos que esa escritura desvela. Renacionalizar la escritura como un espacio productivo dentro y en relación con otras disciplinas –historia, pensamiento, teoría estética, comentario o incluso ficción– es importante. En muchos casos el debate se centra demasiado, en mi opinión, en las políticas que determinan dónde y quién escribe, y muy poco en qué y para quién, así como la dimensión que la escritura puede alcanzar en un momento en que la investigación artística juega un papel fundamental dentro de la redefinición de las denominadas ciencias humanas.

En general, el esfuerzo de realizar el congreso en Latinoamérica es loable y debe ser continuado. Y las ponencias de ese continente fueron, sin duda, lo más interesante. ◀



En colaboración con AICA, nuestra revista *Artcrónica.com*, organizará en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, el 16 de mayo, un panel de homenaje a la destacada especialista puertorriqueña Haydée Venegas (1950-2011), Historiadora del arte, crítica y curadora, cuya obra resulta medular para el estudio, desarrollo y legitimación del arte de su país y la región caribeña.

Los invitados, el estadounidense Marek Bartelik, Presidente de AICA, y los destacados críticos cubanos Orlando Hernández, Yolanda Wood, Magaly Espinosa y José Manuel Noceda, disertarán acerca del trabajo que emprendiera la estudiosa, también directora de la sección de arte del Ateneo de Puerto Rico y Tesorera de AICA, y sobre el estado actual de la crítica de arte en la región.

Permanente colaboradora de la Bienal de La Habana, Venegas realizó sus últimas intervenciones como especialista, durante las sesiones del 44 Congreso de AICA en Paraguay, en las Bienales de Curitiba y Porto Alegre. ◀

Haydée Venegas durante el Coloquio de AICA
en la Bienal de Curitiba, Octubre 2011

Foto: Claiton Biaggi. Cortesía del Instituto Paranaense
de Arte, Curitiba, Brasil



calle 26, No. 308, apto 2 e/ 3ra y 5ta ave.
Miramar, Playa, La Habana, Cuba
telf.: 537 205 4692
email: lantonioespinosaf@hotmail.com

Atardecer entre olas grises, 2010, acrilico sobre lienzo, 118 x 230 cm.

018.jpg

Exposiciones

24 de marzo de 2012

El reparto flores. Volumen I
Lloyd's Register

11 de abril de 2012

La rosa del centro
Museo de Arte Contemporáneo de Panamá

Carlos Quintana

10 de mayo de 2012

El Reparto flores. Volumen II
Oncena Bienal de La Habana (Colateral)
Complejo Morro-Cabaña





Curador

José Manuel Noceda (Cuba)

Artistas

Bruno Pédurand (Guadalupe)

Hervé Beuze (Martinica)

Shirley Ruffin (Martinica)

Karine Taïlamé (Martinica)

Jean-François Boclé (Martinica)

David Gumbs (San Martín)

Alida Martínez (Aruba)

Abel Barroso (Cuba)

Raquel Paiewonsky

(República Dominicana)

Ras Ishi (Barbados)

Ernest Breleur (Martinica)

Habdaphaï (Martinica)

Christian Bertin (Martinica)

Vista panorámica de la exposición



ABEL BARROSO (Cuba)
Intolerancia o cena en la frontera, 2009 / Escultura xilográfica

Caribe expandido propone una visión renovada de la región, que se distingue tanto de los enfoques tradicionales (folclóricos, geográficos y etno-históricos), como de los que exploran el sincretismo, lo mágico-religioso y la cultura popular. Analiza, sobre todo, la interacción de las dinámicas artísticas del mundo contemporáneo, los deslizamientos sutiles, o fugas de una obra a la otra, y su principal interés son aquellas interrelaciones que a primera vista pudieran pasar inadvertidas.

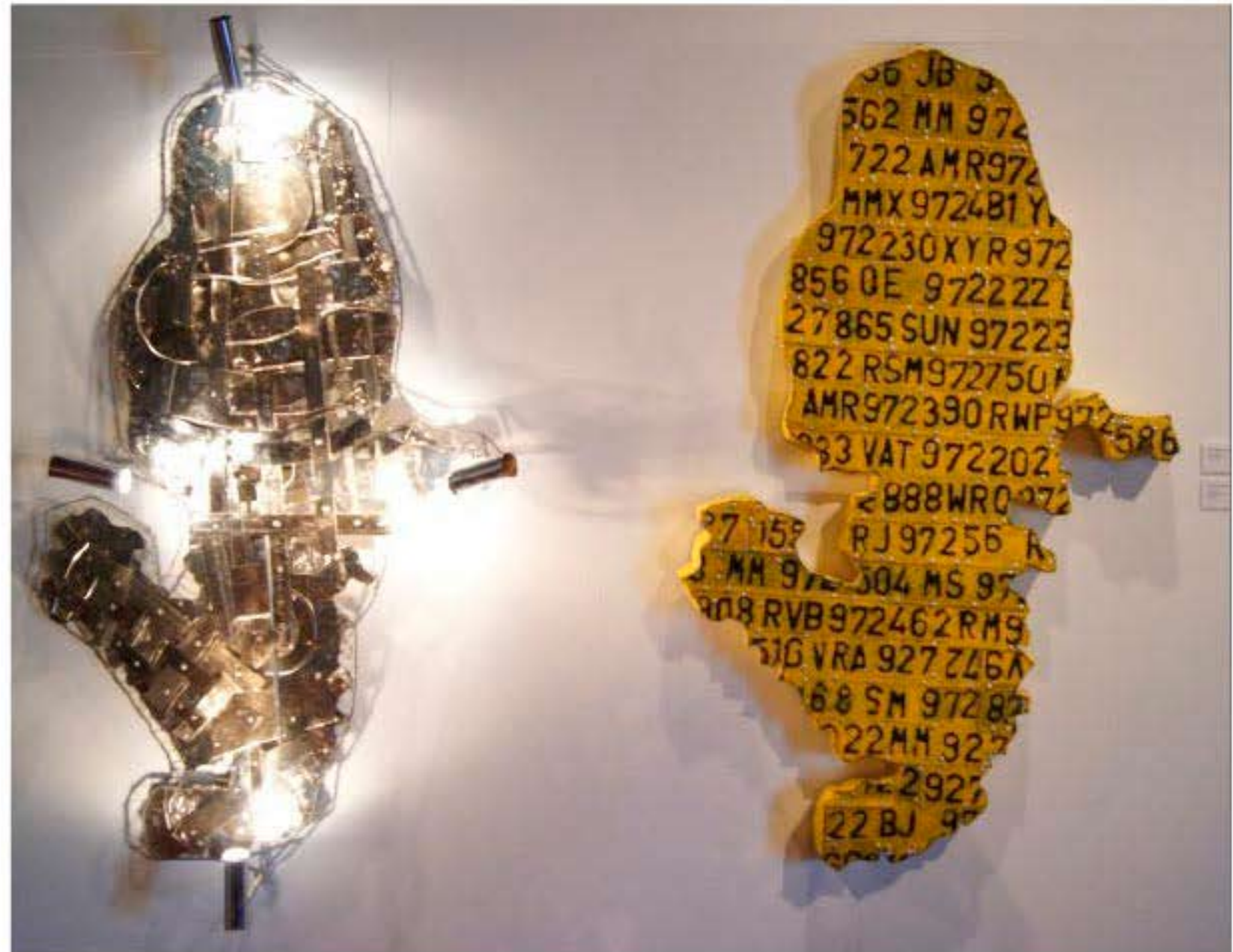
Los "Tótems-espíritus" del memorial efímero de Christian Bertin, en homenaje a las generaciones de esclavos que allí murieron, guían al espectador desde la entrada del Ingenio azucarero del siglo XVII del Fondo Saint Jacques hasta el espacio de exposición.

De cada extremo de la espaciosa nave de la Refinería se entreteje un diálogo entre dos obras, "Viaje en la Obra", instalación interactiva, video palimpsesto de David Gumbs y "Viaje de los espíritus", conjunto de dibujos realizados en sobres de carta de Habdaphai. Si David Gumbs invita a un viaje en la Obra, Habdaphai por su parte, organiza el viaje virtual y simbólico de sus obras a los museos del mundo entero. Como forma de protesta por la ausencia de creaciones de Martinica en las principales instituciones internacionales, él envía esos sobres adornados, repletos de especias locales cuyos efluvios liberados a su apertura se escapan y se

diseminan invadiendo el espacio de la muestra, asegurando conceptualmente con ello la presencia allí del espíritu del Caribe.

Entre esta travesía, el recorrido de la exposición prevé varias etapas. Comienza por una sección sombría y sonora donde planean los muertos, los espíritus, la descomposición con "Sigue siendo niño, soldado de Sierra Leona", de Ernest Breleur; "Acuérdate", de Bruno Pédurand; "Sustituciones", de Shirley Rufin. Los materiales utilizados: plexiglás, cristales pintados de negro y placas radiográficas, crean una oscura claridad muy singular en la que resuenan gruñidos, ráfagas de ametralladoras, latidos de corazones, fragmentos de frases.

"Colores, luces y armonía", video instalación de Karine Tailamé ofrece una respiración tranquilizadora de serenidad y delicadeza, que introduce interpretaciones plásticas en relación con el cuerpo, firmadas por dos artistas mujeres. Mientras en el video de Karine Tailamé el cuerpo en simbiosis con la naturaleza evoluciona graciosamente *como un pez en el agua*; Raquel Paiewonsky propone un análisis más crítico acerca de la mirada desvalorizadora que generalmente la sociedad concede a la mujer. Sus nueve esferas, cada una marcada de color diferente, terminan en una pequeña protuberancia cónica que revelan de modo rápido su verdadera



HERVÉ BEUZE (Martinica)

Tunning, 2009 / Escultura / Sun 972, 2009 / Escultura



KARINE TAÏLAMÉ (Martinica)
Colores, luces, armonías, 2011 / Instalación



SHIRLEY RUFFIN (Martinica)
Substitutions, 2011 / Fotografía sobre soporte transparente

identidad. Se trata de pechos gigantes, independientes de cuerpo alguno, con pezones exagerados y tonalidades representativas de los colores de piel de la sociedad dominicana. El título de la obra juega con el sentido de las palabras en inglés *Beach* y *Bitch*: *playa* y *perra*.

Una sutil transición de formas y matices, de curvas y tonalidades morenas de pechos, aseguran el paso de la sección femenina al cuestionamiento geopolítico de Hervé Beuze, Alida Martínez, Abel Barroso y Jean François Boclé. Hervé Beuze y Alida Martínez lo declinan a través del mapa de sus islas respectivas, vector de cuestionamiento identitario, mientras Barroso interroga las relaciones Norte-Sur con ayuda de un globo terráqueo en "Outsourcing", "Deslocalización" e "Intolerancia o cena en la frontera". Los colores de la bandera francesa están en los orígenes de "Huracán caribeño", de Jean-François Boclé. El rojo, el blanco y el azul de las cintas que invaden el espacio, lo azotan y crean una agitación incesante, evocando las banderas de los cuatro países presentes en el Caribe: Francia, Holanda, Reino Unido y los Estados Unidos. La utilización de los colores nacionales acentúa la fuerza de la violencia simbólica del fenómeno de aculturación. Estas obras, al igual que el tríptico de Ras Ishi cuestionan la sociedad poscolonial. Las desigualdades sociales y la aculturación desmitifican la tradicional visión idílica que podemos tener de esas islas. ◀



Un perro por París, 2011 / Serigrafía / 56 x 76 cm



IBRAHIM MIRANDA RAMOS
ibrahimmiranda.com

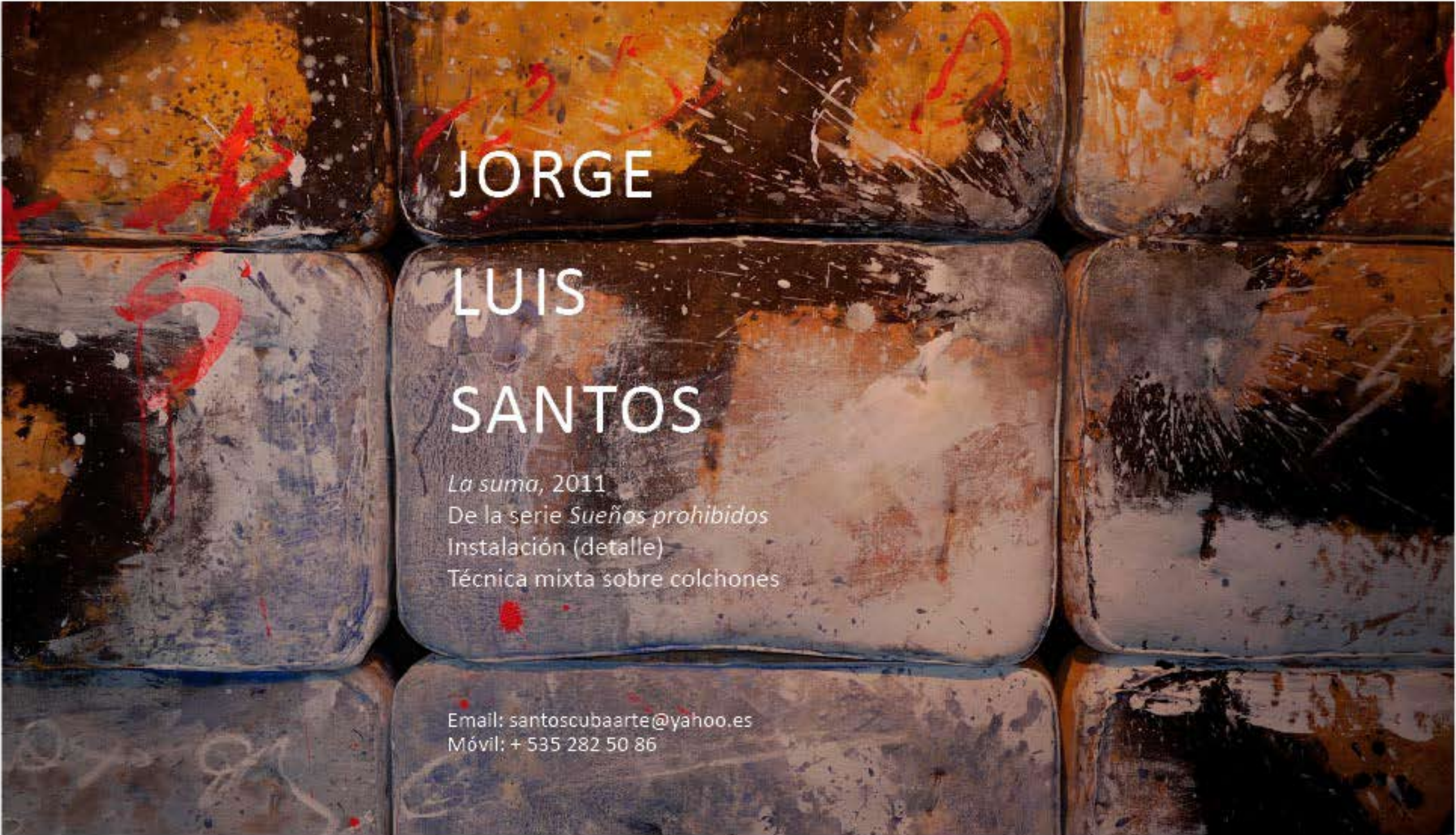
Contacto

estudioibrahim@gmail.com

ibrahim_miranda@hotmail.com

Estudio

Calle 27, entre 28 y 30, no. 1552, El Vedado, Plaza



JORGE

LUIS

SANTOS

La suma, 2011

De la serie Sueños prohibidos

Instalación (detalle)

Técnica mixta sobre colchones

Email: santoscubaarte@yahoo.es

Móvil: + 535 282 50 86

LETTERS

▶ MICHAEL MORRIS

Y LA POESÍA CONCRETA

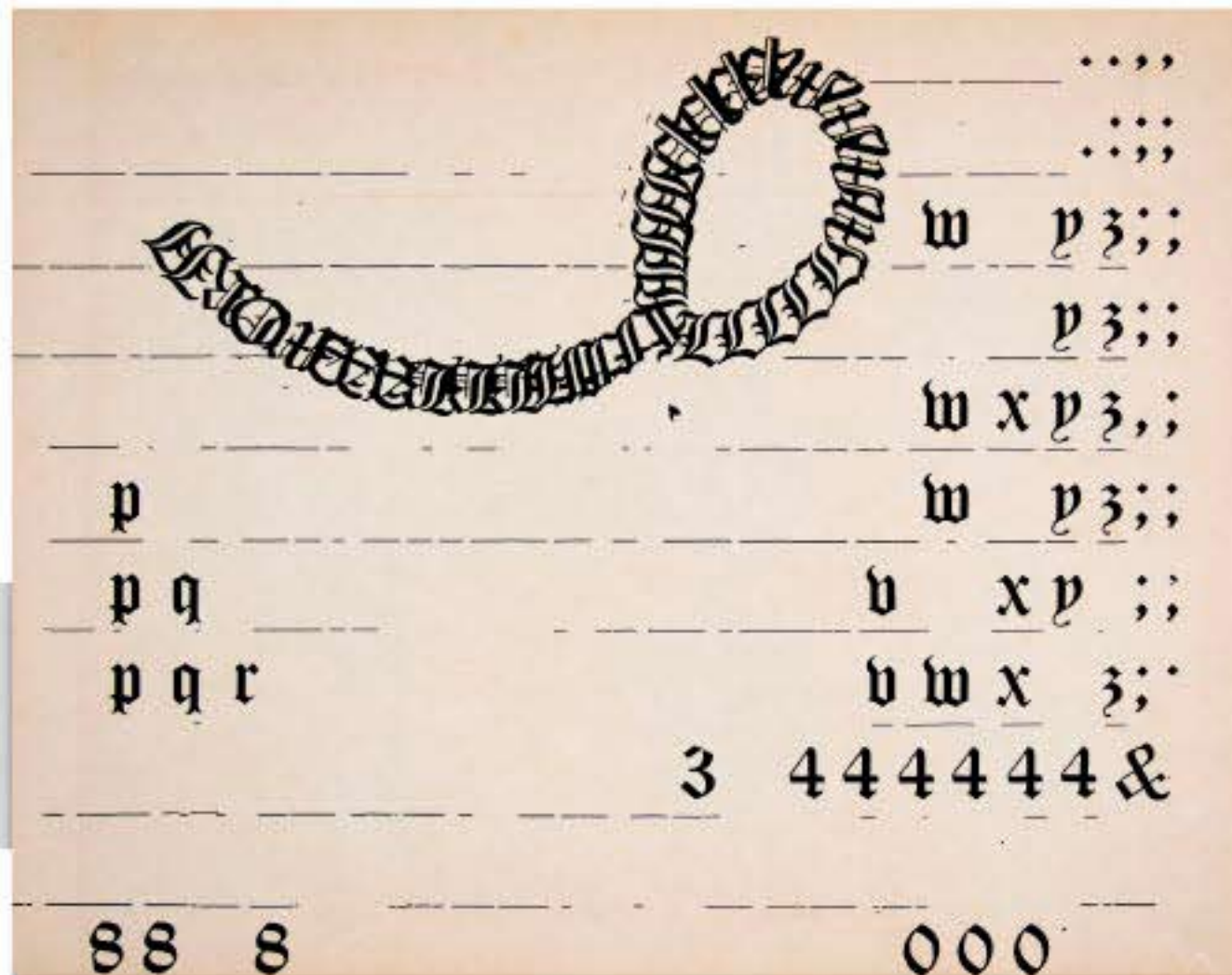


SCOTT WATSON

(CANADÁ) CURADOR Y CRÍTICO DE ARTE

Cortesía de Morris and Helen Belkin Art Gallery.
Universidad de Columbia Británica, Canadá

En noviembre de 1968 Michael Morris expuso cinco grandes cuadros rayados en la Galería Douglas de Vancouver. En aquel tiempo Morris era uno de los artistas jóvenes más celebrados en Canadá (tenía veintiséis años), y estaba en el epicentro de una tormenta de interés en Vancouver.



Morris había sido resaltado en el artículo de Philip Leiden "Vancouver: Escena sin escena" para *artscanda* en junio de 1967; en "Letra de Los Ángeles", de Kurt von Meier, en *Art International* en diciembre del mismo año, y por Barry Lord en "Canadá: la conmoción en Vancouver", en la edición de mayo de 1968 de *Art in America*. En el mismo mes, su cuadro "El problema de la nada" (1966) fue reproducido en *Artforum*. Morris tuvo obras en *West Coast Now*, en el Museo de Arte de Portland en febrero de 1968, y en la exposición *Canadá 101*, en el Festival de Edimburgo en agosto-septiembre de ese mismo año. Además de su exposición en la Galería Douglas, instaló un cuarto con espejos, "Prisma", con Gary Lee-Nova en la Galería de Arte de Vancouver, en mayo, y participó en *Escultores más jóvenes de Vancouver*, en octubre, en la Galería de Bellas Artes de la Universidad de Columbia Británica, todo esto mientras trabajaba como co-curador para una exposición de poesía concreta para la Universidad de Columbia Británica que se inauguró en febrero de 1969. (Él había visto la exposición de poesía concreta en el Instituto de Artes Contemporáneas, en Londres, en 1965.)

Cuando el artista estadounidense Ray Johnson vio "El problema de la nada" en *Artforum*, le escribió a Morris sobre sus eventos anti-happening llamados Nadas.

Tras participar en un taller en Intermedia en mayo con los veteranos de Experimentos en arte y Tecnología (Deborah Hay e Ivonne Rainer), Morris fue a visitar a Johnson y a Robert Rauschenberg en Nueva York, en junio, antes de regresar a Vancouver para trabajar en la Letra.

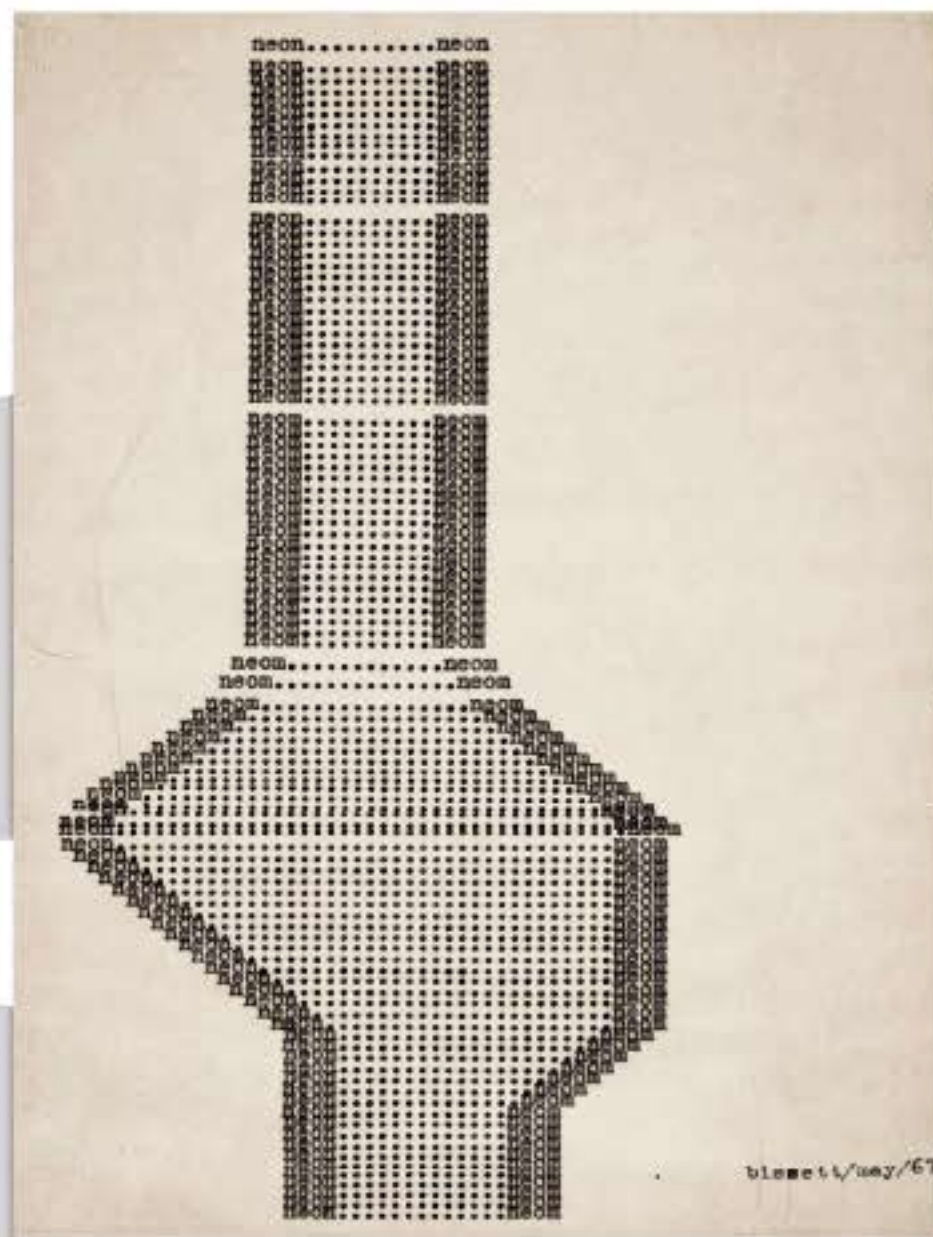
Los *Cuadros de la Letra* fueron los mayores y más ambiciosos cuadros hechos por Morris. Trípticos divididos por cintas de plexiglás con recuadros cóncavos de espejo, los *Cuadros de la Letra* fueron nombrados por la columna de Letras en *Art International*. (La obra de Morris había sido analizada en "Letras de Los Ángeles" en la edición de diciembre de 1967). Roma, París, Nueva York, Madrid, Beijing, Los Ángeles; seis cuadros grandes más un estudio para el mayor, *Letra de Nueva York*. Este cuadro, que no fue incluido en la exposición en la Galería Douglas y que nunca había sido visto en Vancouver hasta ahora es, en realidad, una fotografía. Los títulos dan un sentido del interés creciente de Morris en la red de arte por correo y en las posibilidades de redes de periferias y centros. Los cuadros incluyen espejos para hacer interactivas las obras dentro del espacio de la instalación y el espectador.

Esto sin dudas fue estimulado por sus entonces muy recientes encuentros con Hay, Rainer y Rauschenberg. Pero en fecha anterior ese año él había construido el cuarto





031.jpg



de espejos, *Prisma*, con Gary Lee-Nova; y un interés en los espejos y en reflejarse en ellos también había estado presente en los *collages* para su libro planeado de Poesía Concreta, *collages* y fotografías, el cual en 1965 había comenzado a llamar "El problema de la nada".

Las franjas de color degradado fueron pintadas a mano para confundir la apariencia gráfica más tajante de la pintura de bordes duros de la época. Morris había sido entrenado en la Escuela de Bellas Artes Slade, en Londres, durante el apogeo del arte Pop británico. Los *Cuadros de la Letra* y dibujos y carteles afines se refieren a la ostentación de Hollywood, al Art Deco retro y al creciente negocio de las fiestas de las celebridades y al narcisismo cultural. Densa y minimalista, la serie es formalmente seca e intensa.

Los *Cuadros de la Letra* fueron concebidos como algo frente a lo cual pudiera organizarse un *performance*. Al igual que su amigo Yves Gaucher, quien produjo sus ambiciosos cuadros *Grey sobre Grey* para una exposición en abril de 1969 en la Galería de Arte de Vancouver (la "Letra de Nueva York", de Morris se exhibe en Montreal en el Museo de Bellas Artes al mismo tiempo), Morris consideró que los cuadros eran "acondicionadores del entorno".

Letras

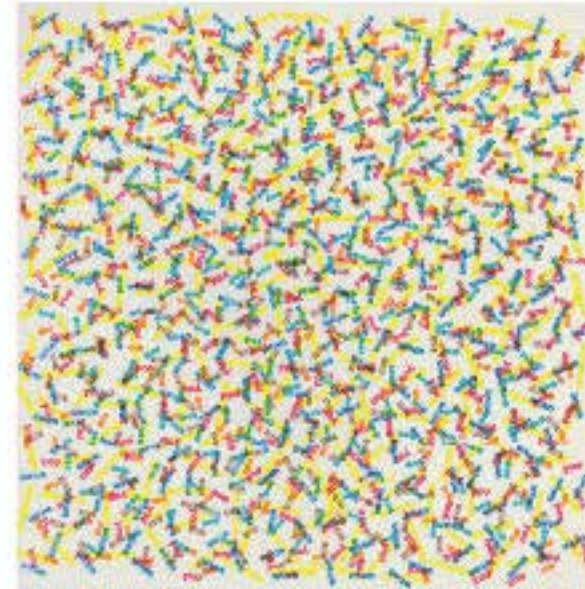
MICHAEL MORRIS Y LA POESÍA CONCRETA

Curada por Scott Watson y Michael Turner

Este proyecto ha sido posible por el generoso apoyo de la Fundación Audain, el Consejo Canadiense para las Artes, la Fundación Vancouver y el Consejo para las Artes de Columbia Británica. Hacemos constar con agradecimiento el apoyo de los miembros de nuestro Forum Belkin del Curador.

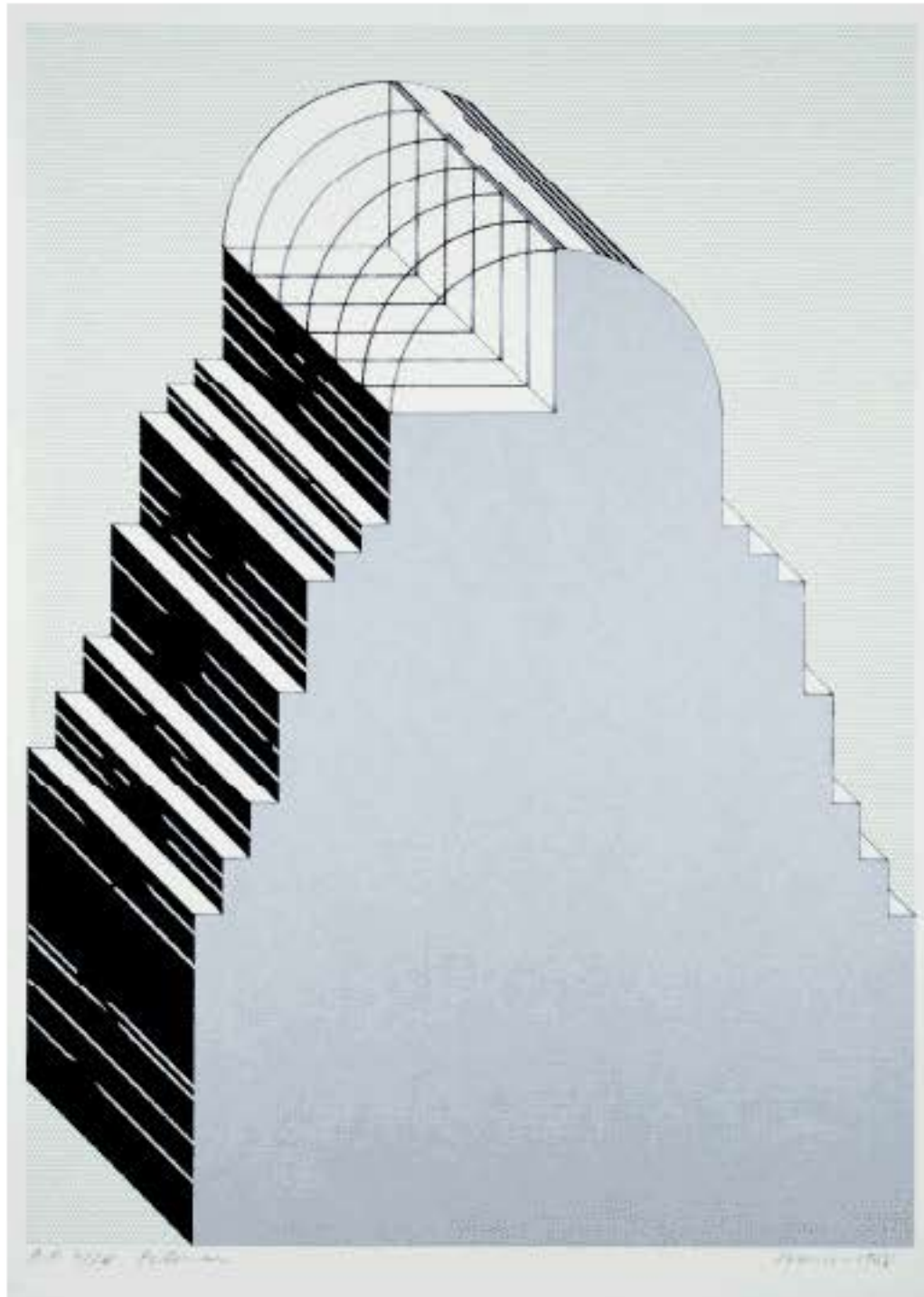
Los *Cuadros de la Letra*, al igual que los de Gaucher, enfrentan la pintura pura con la metáfora de la comunicación las que, en su momento, fueron perturbadas por las declaraciones de Marshall McLuhan sobre el cambio de paradigma que vendría con la era digital.

Experimentos en Arte y Tecnología (E.A.T.), una colaboración entre diez artistas y treinta ingenieros, científicos, músicos y bailarines, produjo *Nueve Noches: Teatro e Ingeniería*, en octubre de 1966. Los artistas fueron Robert Rauschenberg, John Cage, David Tudor, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Robert Whitman, Steve Paxton, Alex Hay, Lucinda Childs y Öyvind Fahlström.





034.jpg



MICHAEL MORRIS

NOTA BIOGRÁFICA

Artista, educador, curador, Michael Morris nació en 1942 en Saltdean, Inglaterra, y emigró a Canadá a la edad de cuatro años. Tras graduarse con honores de la Escuela de Arte de Vancouver (actualmente Universidad de Arte y Diseño Emily Carr) en 1964, Morris hizo dos años de estudios de postgrado en la Escuela de Bellas Artes Slade del University College de Londres.

Allí descubrió la obra de Fluxus y la vanguardia europea, desarrollos artísticos que tuvieron una profunda influencia en la escena del arte experimental en Vancouver. Cuando regresó a Vancouver en 1966, Morris se convirtió en curador suplente de la Galería de Arte de Vancouver y curador del Centro para las Comunicaciones y las Artes de la Universidad Simón Fraser en Burnaby.

En 1973, Morris y otros siete artistas (Martin Bartlett, Mo Van Nostrand, Kate Craig, Henry Greenhow, Glenn Lewis, Eric Metcalfe y Vincent Trasov) fundaron el Frente Occidental –uno de los primeros centros en Canadá administrados por artistas– donde trabajó como director durante siete años.

Morris ha participado en programas de artistas en residencia tanto en Canadá, en el Centro Banff (1990), como en el Estudio Abierto (2003), e internacionalmente en el Programa de Artistas de Berlín (1981-1998). Se le otorgó un Doctorado Honoris Causa en Humanidades por la Universidad de Arte y Diseño Emily Carr, en 2005.

Michael Morris ha sido una figura clave de la escena artística de la costa occidental desde los años sesenta, y su contribución al desarrollo de Vancouver como una ciudad de arte contemporáneo ha sido inmensa. En 2011 recibió el Premio de Artes Visuales y de los Medios del Gobernador General. Michael Morris actualmente vive y trabaja en Victoria. ◀

GABRIEL

SÁNCHEZ

Expo personal *Mare Nostrum*

TOLEDO

Lloyd's Register / 2012

www.gabrielsancheztoledo.com



Flatiron Building, 2012 / 135 cm x 180 cm / Acrílico sobre tela

Las distancias posibles

Laura Ruiz Montes

(Cuba) Escritora,
directora de la Revista del Vigía
y editora de Vigía



Ticio Escobar: *La mínima distancia*, Ediciones Matanzas, Cuba, 2010.

Ya en 1991, en *Hacia una teoría americana del arte*, Ticio Escobar, junto a Adolfo Columbres y Juan Acha, había articulado un nuevo estado de recepción del arte, más cercano en todos los sentidos a la región –y su realidad– en que estos teóricos viven y laboran. El conjunto de críticos y curadores se proponía entonces no invalidar la teoría occidental del arte

(ya se sabe que todos los fanatismos son peligrosos), sino revisarla y, a beneficio de inventario, trazar nuevas significaciones que podrían involucrar (otras) prácticas de origen popular e indígena.

Quince años más tarde, en un texto aparecido en *La Gaceta de Cuba*,¹ volvió Escobar sobre sus fueros. Se trata de “Zona en litigio. Los extraños lugares del arte en los tiempos del esteticismo total”.² Allí acreditó su posición de total apertura en torno a las mezclas interdisciplinarias y la influencia de los contextos sociales, a la par que hablaba de la imperiosa necesidad del lenguaje

del arte de abrirse a la “intemperie de la historia”, capaz de contagiarlo beneficiosamente. Su conclusión de que la “subversión puede ser productiva”,³ definió el lugar en el mundo del teórico latinoamericano.

Estos son algunos de los orígenes de los textos que ahora aparecen en los cuatro ensayos que bajo el título *La mínima distancia*, publicara Ediciones Matanzas en el 2010. Una de las ventajas prácticas de este volumen es que permite leer, como un conjunto entrelazado, ensayos que antes no habían sido agrupados en un libro único,⁴ facilitando al lector cubano una mirada más abarcadora.

1 No. 1, La Habana, ene.-feb., 2006.

2 Texto que el propio Ticio Escobar enviara al encuentro realizado sobre la obra de Gerardo Mosquera (La Habana, 15 de noviembre de 2006).

3 *Ibíd.*, p. 25.

4 Tres se publicaron en España, en el 2009, y un cuarto en Buenos Aires, en 2007.

La prerrogativa más funcional de esta edición, en cambio, estriba en los lúcidos análisis de su autor que tienen como uno de sus soportes los planteamientos de Walter Benjamin sobre la pérdida del misterio de la obra de arte y/o el desvanecimiento del aura de estas. No sorprenden entonces su tratamiento en torno a la antinomia forma/contenido en el arte, imposible de sostenerse en sí misma, ni su puesta al día de la representación como fenómeno, o su ahondar en los avatares de una producción artística imbricada en las tramas sociales.

El filósofo, abogado y actual ministro de cultura de Paraguay, hurga en la llamada "paradoja de la representación". Une eslabones y revisita sus textos anteriores aquí referidos, evidenciando la imposibilidad de descartar tanto la imagen como el concepto, imponiéndose quizás, para decirlo en palabras del autor, el imperativo de "una operación de administrar distancias".⁵ La inserción de lo real en los marcos de la representación en el arte actual es lo que haría posible una construcción colectiva –y una dimensión pública– donde la muerte del aura podría tener como una de sus posibles alternativas la diversidad cultural.

La necesidad de nuevos modelos está plasmada en estas páginas, esencialmente en el último de los ensayos: "Nandí verá", que en lengua guaraní significa "el resplandor de la nada". Iluminador desde un inicio por su tratamiento a los límites del lenguaje y sus alusiones a conceptos de pensadores europeos acerca de la representación, en una segunda parte clarifica muy bien –a partir del acercamiento de Escobar a algunas obras del arte latinoamericano– la necesidad de una adecuada articulación social. La *nada* se enuncia desde estas

páginas como "una vacancia dispuesta, un vacío construido, el espacio de la falta, abierto siempre a cobijar otros significados".⁶

Valiosos son en *La mínima distancia* el estudio de las obras de Kant, Heidegger, Lacan, Hegel, entre otros; la mirada acerca de lo sublime en la obra de Lyotard y la importantísima aproximación al antiesteticismo de Walter Benjamin. Las maneras de valorar –o no– la preponderancia de la forma sobre la función, la autonomía de aquella sobre esta o viceversa, propia de algunos pensadores, encuentran aquí respuesta en las propuestas de lecturas de un arte comprometido –sin que la palabra asuste– en las problemáticas sociales y en la necesidad de construir y reconstruirse en las esferas públicas, donde se pueden articular posiciones y tener una importante visión de conjunto.

El nuevo concepto que se exige del arte en nuestros días y la preocupación por una total transparencia de este que daría al traste con la posibilidad de cuestionar y la viabilidad de producción de sentidos recorren estas páginas. Una mirada al arte indígena que permite la incorporación de diferencias identitarias al arte actual, lejos de un encierro que las convierta en identidades nómadas y les excluya de la posibilidad de interactuar aporta vitalidad a la teoría crítica del teórico sudamericano y a su llamado a crear, a través del arte, un nuevo lugar de encuentro posible, insertado en los mapas culturales y políticos del momento actual. ◀

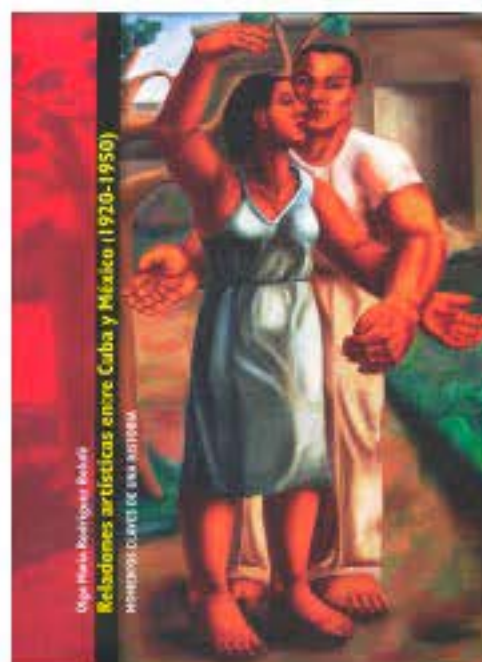
⁵ Libro reseñado (*La mínima distancia*), p. 11.

⁶ *Ibidem*, p. 165.

De México a Cuba: un viaje de ida y vuelta

Nahela Hechavarría
Pouymiró

(Cuba) Especialista de artes visuales.
Casa de las Américas



Olga María Rodríguez Bolufé:
*Relaciones artísticas entre Cuba y México
(1920-1950). Momentos claves de una
historia*, Universidad Iberoamericana
de México, 2011.

Para los que consideran a México un espacio inefable en magnitud y cultura, adentrarse en las sinuosidades de su devenir cultural siempre es un regocijo. Máxime cuando se exploran sus constantes aportes al arte latinoamericano-caribeño y universal en tanto lugar donde confluye(ó) parte de lo más selecto de la vanguardia artística de la región.

Desde este punto de vista, resulta ciertamente interesante el volumen *Relaciones artísticas entre Cuba y México (1920-1950). Momentos claves de una historia*, de la Dra. Olga María Rodríguez Bolufé, publicado por la Universidad Iberoamericana de México en 2011. Un exhaustivo análisis, como el presente, acerca del intercambio acaecido durante estas décadas iniciáticas se hizo palpable a partir de las diversas fuentes documentales consultadas, y pudiera considerarse como un paso más allá en la profundización que sobre las conexiones culturales entre ambos países ha venido investigando esta autora.

Si en su anterior libro, *Ojos que no ven, corazón que siente. Arte Cubano en México 1985-1996* (Universidad Iberoamericana, México, 2007), Rodríguez concentró su atención en lo que se dio en Ila-

mar el "Nuevo Arte Cubano" correspondiente a las décadas del ochenta y noventa,¹ y su inserción en el escenario artístico mexicano de ese momento, es plausible que esto la llevara a indagar en el pasado, buscando las semillas de una tradición de fructífero intercambio, que en el pasado siglo tuvo varios momentos, en el cual la influencias pueden ser rastreadas.

La instauración de un paradigma en el arte, su uso o reinterpretación, así como su posterior trasgresión, constituye un proceso que transcurre lentamente, conforme van desarrollándose varios factores. Es por ello que en *Relaciones artísticas entre Cuba y México (1920-1950)*..., la autora reedita el camino que siguiera el arte mexicano primero en las diversas revistas culturales que, como las conocidas *Social*, *Revista de Avance*, *Bohemia*, *Carteles*, el *Suplemento Literario del Diario de la Marina* u *Orígenes*, y las menos estudiadas *Grafos*, *Orto*, *Polémica*, *Mediodía*, promovieron el trabajo de artistas mexicanos de diversos origen y estética. Entre ellos destacan por su representatividad y habitual referencia en textos y reseñas, los "Tres Grandes" (David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco), así como también otros contemporáneos: Carlos Mérida, Emilio Amero, Miguel Covarrubias, Manuel Rodríguez Lozano, Roberto Montenegro, Agustín Lazo o Rufino Tamayo.

¹ De hecho un conjunto nutrido de artistas de esta época terminó por fijar residencia temporal o permanente en México, tras su salida de la Isla.

En efecto, *Relaciones artísticas entre Cuba y México (1920-1950)*... constituye un volumen necesario no ya para la historia del arte de los países objeto de estudio, si no para la historiografía latinoamericana, en general, dado que supone un análisis comparativo de fuentes y acervos visuales, a la par que una reconstrucción de la memoria cultural. Como indica el título, dirige su atención a los *momentos claves*, decisivos en el reconocimiento de la vanguardia mexicana como un paradigma dentro de la región, ya desde la crítica y la palabra de estudiosos cubanos como Juan Marinello, Loló de la Torriente, Alejo Carpentier, Guy Pérez Cisneros, entre otros; o desde la imagen, en tanto el volumen incluye un número considerable de obras de artistas cubanos en cuya poética es posible sentir el influjo vanguardista mexicano.²

De esta forma, constatamos cómo los viajes y estancias en México de Conrado Massaguer, Rafael Blanco, Eduardo Abela, Jorge Arche, Mariano Rodríguez, Jorge Rigol, Domingo Ravenet, Mario Carreño y Cundo Bermúdez, por solo citar algunos, constituyen momentos decisivos en la formación de estos jóvenes artistas, que luego devendrían figuras cimeras del arte moderno cubano, cuyas obras es posible visualizar en el volumen.

Igualmente, el libro recoge una serie de imágenes de la presencia de David Alfaro Siqueiros en Cuba en 1943 y los murales que hizo: el hoy destruido *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba* (en la residencia de la familia Carreño-Gómez Mena, esquina de 22 y 13, El Vedado); y el *Día de la Nueva Democracia* (originalmente en el hotel Sevilla; ahora en el Museo Nacional de Bellas Artes).

En este ir y venir de ideas, proyectos,³ e intelectuales a través del Golfo destacan dos figuras de clara ascendencia y relevancia político-social para México y Cuba: José Vasconcelos y Julio Antonio Mella. Cada uno consciente de la necesidad de cambios en lo social a partir de la cultura y el arte, desde un programa gubernamental que irradiara al hombre en el reconocimiento de una identidad propia, nacional. Para ello se concebía al arte en servicio del pueblo, a través de una serie de estrategias implementadas en el México posrevolucionario y que admirarían al joven líder cubano.

Un aparte necesario merece el tópico de las exposiciones referidas en el volumen. Ya sean personales, como las realizadas por el mexicano Emilio Amero en el Salón de la Asociación de Pintores y Escultores de Cuba (en fecha tan temprana como 1924, y nuevamente en 1928), la de Diego Rivera en el Lyceum de La Habana (1927) organizada por la *Revista de Avance*, así como las exposiciones personales en México de Eduardo Abela y Carlos Enríquez,

² La autora también desarrolló una investigación sobre la formación artística ("México y Cuba: relaciones históricas en la enseñanza artística" (www.discursovisual.net/dvwebneo/agora/agoolga.htm), que publicó en el número 10 de la revista *Discurso visual*, CENDIAP, México.

³ Recordar que la Escuela de Pintura al Aire Libre mexicana creada desde los años 20, ejerció una influencia decisiva en la fundación en 1937 del Estudio Libre de Pintura y Escultura, en la que Eduardo Abela fungiría como guía junto a Mariano Rodríguez. Abela, Ravenet, Arche, Amelia Peláez, René Portocarrero, entre otros artistas, llevarían a cabo ese mismo año un conjunto de murales para la Escuela Normal de la ciudad de Santa Clara, actualmente Escuela "Vietnam Heroico".



finalizando la década de 1930;⁴ o diversas muestras colectivas como: *Exposición de joven pintura mexicana* (La Habana, 1927), *Exposición de Grabados del Taller de Gráfica Popular* (Lyceum de La Habana, 1941), *Pintura moderna mexicana* (Salón de los Pasos Perdidos del Capitolio habanero, 1946) que dio pie a la muestra *Pintura cubana moderna* (Palacio de Bellas Artes, México D.F, 1946), o *Arte Mexicano Antiguo y Contemporáneo* (La Habana, 1948).

Desde las revistas, el viaje de formación del artista, las estancias de críticos e intelectuales cubanos en ambos países, las exposiciones y los murales..., sin dudas es posible apreciar que la impronta del arte vanguardista mexicano dejó huellas en la Isla.

Relaciones artísticas entre Cuba y México (1920-1950). Momentos claves de una historia es un volumen ineludible a la hora de estudiar los procesos de formación del arte moderno cubano y regional, pues México fungió como referente no solo para nuestro país, sino para El Caribe, en tanto supo desempeñar "un rol mediador de tendencias internacionales que fue nuevamente reinterpretado por los artistas e intelectuales insulares".⁵ Celebramos la aparición del presente libro cuya obra en portada de Mariano Rodríguez (*Unidad*, 1938) sienta las bases para la comprensión del devenir del arte como fenómeno caracterizado por las interinfluencias, la creatividad y la búsqueda de un lenguaje común a todos. ◀

⁴ Según la autora, dichas muestras tuvieron eco en periódicos mexicanos del momento como *Excelsior* y *Novedades*.

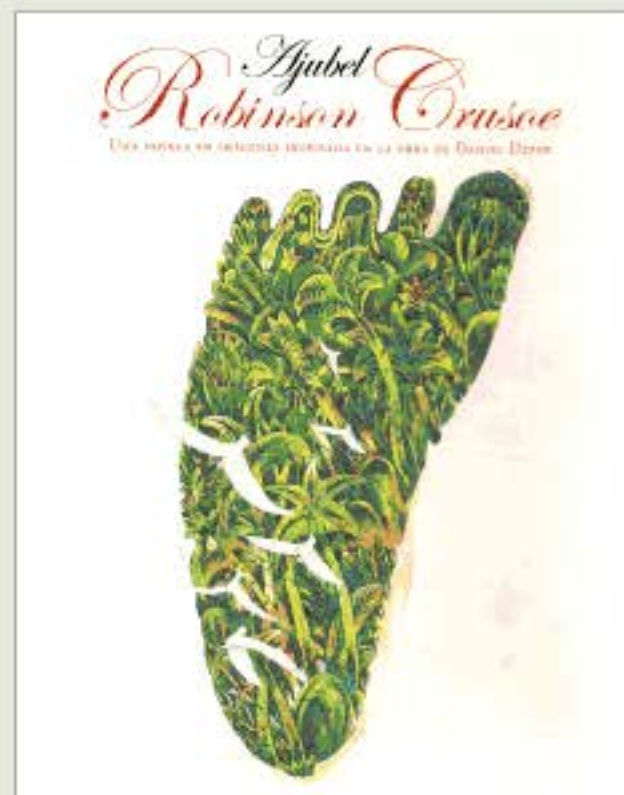
⁵ Olga María Rodríguez Bolufé, libro reseñado, p. 370.

Robinson Crusoe o la poesía gráfica de Ajubel

Caridad Blanco de la Cruz

(Cuba) Curadora y crítica de arte

Una línea zigzagueante es el comienzo de la historia. Su negra delgadez marca las páginas blancas como si fuera el destino. De regreso a casa, un niño inscribe ese signo para los lectores con el pequeño navío que remolcaba tras de sí. Así da inicio *Robinson Crusoe*, el relato gráfico de Alberto Morales Ajubel, inspirado en la obra de Daniel Defoe. El ansia por el viaje que recorre la obra de principio a fin, alcanza a definirse desde ese austero preámbulo, cual dictado de un anhelo irrefrenable que el rastro logra dibujar.



Alberto Morales Ajubel: *Robinson Crusoe*, Media Vaca, España, 2008.

El volumen *Robinson Crusoe* presentado por la editorial española Media Vaca en 2008, como el número 15 de su colección para niños, es un libro sin palabras. Las imágenes son las encargadas de llevarnos al mundo del reconocido náufrago de la literatura universal y, contrariamente a las minuciosas y extensas descripciones que abundan en la historia original, el relato de Ajubel se sostiene a partir de lo esencial y definitorio. El esplendor de la edición de Media Vaca, ampara lo que en igual sentido construyó la mano del artista cubano para las 180 páginas de sugerente composición, en las que a partir de la viveza de la plumilla y el hábil manejo de *photoshop*, se (re)crea el espíritu del personaje de manera que este vuelve a vibrar en la contemporaneidad, mientras se pulsa la trama con la intensidad precisa para comunicarnos sus vivencias, angustias, sueños.

La expresiva narración que Ajubel concibió, comienza a desarrollarse a partir de dar riendas al deseo de irse a la mar del joven Robinson, concentrándose –luego de una puesta en escena lírica de ese afán–, en lo que ocurre al personaje tras el naufragio donde resultó único superviviente, su larga y solitaria estancia en la isla, los desafíos de su nueva vida, así como las azarosas circunstancias que tras veintiocho años le permitirían abandonar la ínsula. Sin bien el dibujo a líneas (en blanco y negro), tiene una función metafórica en la apertura y cierre del relato, son las 77 ilustraciones a color que componen el libro –a doble página y abiertas como ventanas– las encargadas de contarnos acerca de la vida del náufrago. Esa figuración expresionista ofrece las coordenadas psicológicas del protagonista, contamina de emotividad la per-

cepción de lo que a este le ocurre, en el desarrollo por parte de Ajubel de esa capacidad para comunicar y mostrar la línea argumental cardinal de ese clásico de aventuras. Cada viñeta resulta imprescindible dentro de los conjuntos secuenciales encargados de traducir, lo que en la novela original se consigue a partir de profusas descripciones y soliloquios reflexivos del personaje.

La articulación de los grupos de secuencias que componen *Robinson Crusoe*, resultan de ese enfoque cinematográfico común a toda la obra de Ajubel. La notable implementación de planos y escenas conseguidos por medio de sugestivas imágenes hicieron posible la vibrante traslación del argumento de la obra literaria. Figuración y color se suman a lo anterior, y es en la combinación de estas particularidades con los planos adecuados que se modela el dramatismo del relato.

Los méritos del ejercicio gráfico que hay en este libro, están conectados con ese artista experimentado en el humor que es Alberto Morales Ajubel (Villa Clara, Cuba, 1956). Ligado en sus comienzos al semanario humorístico *Meláito*, desde 1973, pasó con posterioridad a formar parte de la nómina del quincenario *Dedeté*, contribuyendo con el calibre de su obra a consolidar uno de los momentos relevantes de esa publicación cubana de humor que obtuviera en 1985, en Forte dei Marmi, Italia, el premio a la mejor publicación de sátira política del mundo. El sesgo expresionista de su trabajo (acentuado hacia finales de los ochenta), el carácter poético y filosófico de sus humores, así como la talla conceptual que alcanzaron sus obras de entonces, se advierten en la puesta





en escena de este naufragio. Conexión que siento enlaza aquellas obras (dibujos en técnica mixta) que conformaron su exposición *Ser o no ser*, en el Museo de la Ciudad de México, en 1989, y las visiones que se nos revelan al hojear el libro. Aquel ayer y este ahora, son una totalidad marcada por la excelencia.

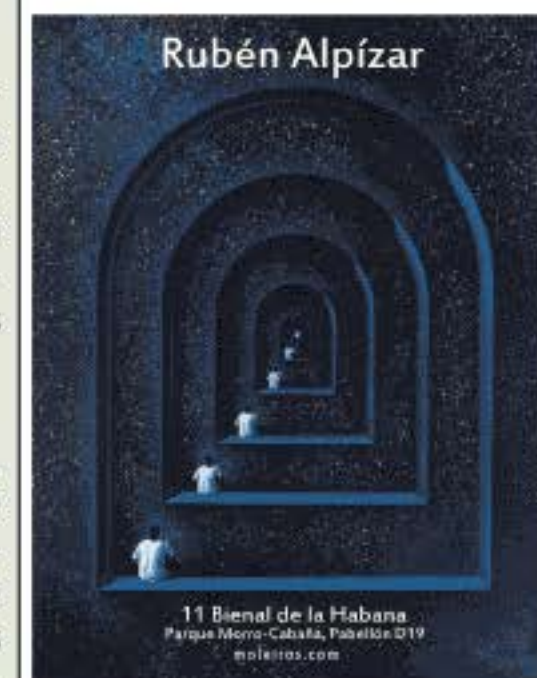
Decir que estas imágenes ilustran la historia concebida por Defoe, es insuficiente y reduccionista, porque en realidad tuvieron un desafío mayor. Los dibujos que conforman el libro *Robinson Crusoe*, narran, cuentan una historia. Son particulares viñetas, cuadros puntuales de un *storyboard* en el afán del artista por exponer la historia del naufragio. En ellas, se destaca su habilidad para los encuadres oportunos, ejercicio cuya práctica se remonta, de una parte, a las sugerentes historietas realizadas durante la década del 80 en Cuba –con su sitio privilegiado en la última página del *Dedeté*– y de otra, su vínculo con el cine de animación cubano. Aunque la clasificación de este trabajo suyo va unida a términos como: libro para niños y ejemplar ilustrado, esta obra de Ajubel editada por Media Vaca, es un hecho mayor y de tal naturaleza, que satisface las exigencias de más de un tipo de lector. Su enfoque, lo equipara además a lo mejor del arte de los comics o novela gráfica.

A semejanza de aquel Ajubel que conocí antes de que pasara a residir en España en 1990, con su cúmulo de reconocimientos (más de 60 premios nacionales y 16 internacionales), me llega –multipremiado– el libro *Robinson Crusoe*, que solo ahora alcanzo a degustar

en toda su magnitud. Entre sus venturas están: el Premio al Mejor Libro Ilustrado 2007-2008, en lengua castellana, otorgado por la Dirección General del Libro de la Consellería de Cultura Valenciana, en España; su inclusión en la Lista The White Ravens, de la Internationale Jugendbibliothek de Múnich 2009, y también el Premio Bologna Ragazzi Award 2009, en ficción, obtenido en la Feria Internacional del Libro Infantil de Bolonia, el CJ Picture Book Award 2009, en la categoría New Publications, en Corea; en tanto las ilustraciones que lo conforman fueron distinguidas en la primera edición del certamen Titan: illustration in design de Matosinhos, en Portugal.

Alberto Morales Ajubel sale airoso de los múltiples riesgos de versionar una historia de aventuras como la de *Robinson Crusoe*. Lo consigue su madurez expresiva, el tamaño de su arte y su capacidad para ir en la obra de Daniel Defoe a las esencias que resultan permanentes, esas que bien define el preciso mapa que es el comentario de Leonardo Padura incluido en el libro: “el precio de los sueños, el desamparo de la soledad, el ansia del regreso”.

La trama contada por Ajubel en su emotiva y dinámica belleza, pinta la sujeción de la especie humana al sueño y la consecución del viaje. Es la apuesta permanente por encontrar tras el horizonte, la otra orilla, a pesar de todos los naufragios. La huella del pie es una metáfora de ese tránsito. Una huella-isla que las gaviotas sobrevuelan. Así la distinguimos en la sobrecubierta de este *Robinson Crusoe*, y resulta una orilla salvadora a la que Alberto Morales Ajubel y la Editorial Media Vaca nos alientan a llegar. ◀





The-Merger:

► Una suerte de empresa artística

SUSET SÁNCHEZ
(CUBA) CRÍTICA DE ARTE Y CURADORA

un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación [...] actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) –cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo– y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, etc.).

Pierre Bourdieu y Loïc JD Wacquant:
Una invitación a la sociología reflexiva

Nick Tup, 2010 / Escultura de acero inoxidable
170 x 110 x 110 cm = 67 x 43 x 43 pulgadas
Peso: 110 Kg



Máquina sexual, 2010 / Escultura acero inoxidable perforada, sobre base de cuarzo
45 x 15 X 12 cm = 17,71 x 5,90 x 4,72 inches / Peso: 15 Kg / Series: 7



I

En términos económicos se define como fusión la unión de los patrimonios de dos o más personas jurídicamente independientes con el objetivo de formar una nueva sociedad. Mientras que en física, este término se refiere a un proceso por el cual la materia sólida cambia a un estado líquido debido a la acción del calor. O en física nuclear, se denomina así a otro proceso en el que varios núcleos atómicos de carga similar se unen para formar un núcleo más pesado; dicho fenómeno conlleva la liberación o absorción de una gran cantidad de energía.

Cualquiera de las situaciones anteriores podrían aplicarse para describir metafóricamente la condición prístina por la que surge The-Merger, una suerte de empresa artística –posiblemente las usuales nomenclaturas de grupo o colectivo, que han primado en el campo artístico cubano durante las últimas décadas, limitarían la comprensión de la estructura funcional de esta unión táctica entre tres creadores– formada en el año 2009 por Mario Miguel González (Holguín, 1969), Niels Moleiro Luis (La Habana, 1970) y Alain Pino (Camagüey, 1974), una combinación de patrimonios cuya fórmula arroja el control detallado, por parte de sus tres integrantes, sobre cada una de las fases de producción y circulación de la obra.¹

The-Merger, más que apelar a criterios asociativos o colaborativos a los que recurrieron los creadores durante los años 80 o 90 en Cuba –como modo de solventar la producción artística, creando alianzas estables o coyunturales según las necesidades creativas–, es una respuesta pragmática y estratégica a la propia realidad del campo y al recrudecimiento de las condiciones del trabajo artístico en la sociedad cubana actual y a la cada vez más depauperada y agónica economía del país que repercute directamente en el imposible agenciamiento de recursos para el desarrollo de la obra. Uno de los propósitos básicos de este ente radica en la posibilidad de quebrar la situación de dependencia de un sistema basado en la cadena producción-distribución-consumo, parafraseada en el vocabulario del campo artístico como la relación entre creador-institución-público. Con ello The-Merger rebasa el concepto del estudio

¹ Para un análisis sobre diferentes oleadas en las prácticas colaborativas dentro del arte cubano contemporáneo, véase: Frency Fernández: “Complots, del «conflicto» al «sinflicto»”, en *Artecubano*, no. 2-3, La Habana, 2003, pp. 2-7 (dossier); y Gisselle Gómez: “Producciones Dobocho. El pretexto de un alias para un reporte desde la ciénaga”, en *Artecubano*, La Habana, no. 2-3, 2003, pp. 12-15 (dossier).

de artista, para funcionar como una verdadera factoría en la que la idea evoluciona desde sus primeros bocetos hasta objeto en un taller de manufactura, continuando su viaje en el lugar transitorio que deviene el "estudio-galería" durante su exposición, y llegar finalmente al espacio de circulación signado por el mercado de arte primario o secundario y las instituciones artísticas. Esos diferentes pasos por los que discurre la obra de arte quedan aquí bajo la absoluta jurisdicción de este trío, que pone especial énfasis en el ejercicio en equipo y justamente en el proceso de trabajo como un todo.

Pocas veces se ha prestado particular atención al proceso creativo visto desde dentro en la historia reciente del arte cubano; como mucho, se han cons-

truido relatos curatoriales sobre el valor de la idea, el concepto de proyecto, el boceto, el dibujo esbozado, la fotografía o el vídeo como obra que adquiere autonomía por derecho propio o como registro documental de otras experiencias artísticas. Sin embargo, salvo ejemplos muy particulares, provenientes sobre todo del grabado o la escultura, la labor en el taller y el itinerario constructivo de la obra forman parte de

una trastienda, de un proceso productivo que queda al margen del relato historiográfico o crítico. De ahí que resulte interesante, más aún pertinente, el empeño que The-Merger pone en la documentación de esas fases de la estructura creativa, orquestando además visitas profesionales a sus diferentes talleres, para realizar un trayecto por los distintos momentos de conformación del objeto, práctica poco usual en

*Mickey, 2012 / Acero inoxidable sobre base de cuarzo
Dimensiones variables*



De la serie *La presa*, 2010 / Escultura de acero policromado
160 x 65 x 30 cm = 63 x 25, 5 x 12 pulgadas



un contexto donde el ámbito de la producción parece olvidado dentro de los discursos sobre el arte.

No es extraño que el acto fundacional de The-Merger ocurra precisamente en momentos de transición dentro de la sociedad cubana actual, un tiempo que apunta hacia las revisiones económicas del sistema y de los modelos de gestión de su capital. En ese sentido, adoptar una nomenclatura proveniente, por una parte, del registro de la economía, puede devenir guiño alentador respecto a un signo de cambio bajo el cual es imprescindible repostular las fórmulas de trabajo dentro del campo artístico y, por demás, borrar los vestigios más atávicos de una opción asistencialista de la cultura en un contexto donde la precariedad ha llevado a la ineficiencia absoluta de un campo sometido al estatus heterónomo establecido por el orden institucional del Estado.

Si pensamos en la trayectoria de cada uno de los integrantes de The-Merger, encontramos un artista multidisciplinar como Alain Pino, egresado del Instituto Superior de Arte de La Habana en 1999, con una prolífica obra en la que sobresalen los lenguajes instalativos y fotográficos; a Mario Miguel González (Mayito), activista cultural y creador autodidacta, fundador del Taller Estudio 61, que durante los años recientes se con-

virtió en espacio artístico independiente de obligada referencia en la vida cultural habanera, y de donde han emergido proyectos de curaduría que han logrado nuclear un número importante de artistas cubanos más allá de lenguajes, tendencias estéticas o filiaciones conceptuales; y a Niels Moleiro, también fotógrafo y pintor autodidacta con extensa experiencia en el ámbito de la economía del arte. Esta tríada logra fusionar competencias que constituyen el capital fundamental de The-Merger, valorizando esa sociedad entre sus componentes y activando un tipo de productividad que reduce el costo del proceso para sus respectivos miembros, al tiempo que potencia una unidad creativa más efectiva en tanto ha ampliado sus posibilidades de actuación y limitado las dependencias de otros actores del medio. Entonces The-Merger opera como un laboratorio de ideas y un espacio de producción en el que el patrimonio respectivo de sus tres actantes es consolidado como recurso común a partir del cual se detona la creatividad. En la medida que el presente contexto económico y sociopolítico cubano ha ejercido mayor presión sobre las condiciones del campo artístico, pareciera que estos tres átomos han llegado en un mismo instante y en similar grado a su temperatura de fusión, en una especie de fórmula física de la cual ha nacido esta combinatoria y la consecuente liberación de una sugerente energía poética.

En un intercambio de correos electrónicos con The-Merger, el grupo expuso una serie de elementos que conforman por ahora el *statement* central de su propuesta:

El trabajo comenzó al principio de manera muy intuitiva. Descubrimos en la chapistería y la pintura para autos un medio cargado de suficiente contenido plástico y simbólico. Inicialmente, la experiencia con Mayito en el proyecto *Monstruos devoradores de energía* nos dio la posibilidad de conocer nuevos oficios para aplicar a la escultura, y diferentes maneras de producir obras. Algunos de estos nuevos métodos, y procesos típicos de la chapistería callejera, como la pintura y el laqueado no industriales, son trasladados a la obra gracias a la manufactura de sus auténticos hacedores. A partir de esta experiencia logramos definir un proceso que será el sello de nuestra identidad como grupo.

Partiendo de una terminación en color brillante, y la utilización del objeto magnificado, escogido en algunos casos por ser un ícono cultural como la cuchilla suiza, el tacón de aguja del zapato femenino, o la llanta de auto, nuestra propuesta está cercana al Pop, interesándonos con ello señalar temáticas sociales y culturales. En muchos casos jugamos cínicamente

con herramientas básicas [...]. Es un juego con la idea del concepto popular [...]. Lo social es expresado desde íconos populares reelaborados y adaptados a nuevas circunstancias.

Por otro lado, nos interesa un tipo de escultura que posea otros atributos, como el aprovechamiento de la ingeniería, lo mecánico en el diseño, la articulación en la movilidad de las estructuras. En otras obras, la intervención o manipulación del objeto hasta el punto de subvertir su función, mezclándolo con dos o más objetos para aumentar sus capacidades simbólicas o anecdóticas [...]. Las ideas son buscadas según las posibilidades de lectura intrínsecas de cada objeto, en dependencia de su contexto o momento. Pensamos que cada objeto, por su diseño, tiene una historia almacenada, tanto por su función como por los contenidos adquiridos histórica y culturalmente, y por su reciclaje dentro del arte. Es por eso que cualquier alteración o manipulación del objeto desactiva o activa nuevos significados. De esta manera, nos interesa mucho el cómo se dice, y no ya tanto lo que se dice; intentar que el nuevo artefacto re-ensamblado estructure nuevos significados.²

El proceso constructivo del que se desprenden las propuestas de The-Merger, gira en derredor de la centrali-

dad de la escultura dentro de su práctica creativa. Los diferentes lenguajes, soportes y formatos en los que se articulan las obras, dibujos, modelados digitales 3D, acuarelas, lienzos, etc., son parte de un proceso de definición escultórico donde el objeto referenciado, extraído de la "realidad" en tanto ícono o *Ready-made*, guía los procedimientos constructivos y las intervenciones que sobre el mismo se llevarán a cabo. En cierto modo, la obra iniciática de The-Merger³ tiene reminiscencias pop que le acercan al imaginario cosificado de Claes Oldenburg y a los ensamblajes surrealistas. Objetos dispares —o cuyas funciones y asociaciones incongruentes coexisten en una suerte de cópula obscena, en este caso explícita además en las dimensiones de las obras—, se pasean aquí como híbridos o cosas mutantes que encierran una evidente capacidad alegórica y donde el "objeto-metáfora" porta un comentario que indefectiblemente remite al contexto social del que ha sido extraído.

² En correo electrónico enviado a la autora por The-Merger, 26 de enero de 2010.

³ Exhibida en la exposición de elocuente título *Fase recuperativa*, en el estudio-galería de The-Merger, realizada en el habanero barrio de El Vedado como parte del circuito alternativo de exposiciones durante la 10 Bienal de La Habana, 2009.

En el texto *La escultura en Cuba. Una historia cautivante*,⁴ la historiadora del arte y crítica María de los Ángeles Pereira advierte sobre el accidentado desarrollo de la escultura en Cuba, así como de las limitaciones formales que su tratamiento ha enfrentado debido a la carencia de materiales y tecnologías para su producción. También observa cómo en los años noventa hay una emergencia de artistas en los que la recuperación de tradiciones artesanales como la ebanistería o la yesería, vindica el preciosismo de los oficios en la “buena factura” del objeto, artefacto cuya apariencia hedonista se dispone como una gramática para el simulacro estético. Al respecto, posiblemente la vocación constructiva impecable, la pátina seductora y descaradamente efectista –entendiendo esta característica como una consciente estrategia de seducción hacia el espectador– en la obra de The-Merger, apenas encuentre paralelos en dos firmas imprescindibles en el reciente arte cubano, Los Carpinteros (Marco Castillo y Dagoberto Rodríguez) y la obra en solitario de Alexandre Arrechea tras

su separación de dicho grupo. Por otro lado, la atención a la naturaleza semántica de los objetos y sus representaciones en el antropófago imaginario popular cubano, coincide con las investigaciones que viene haciendo Ernesto Oroza, si bien esta última visión del consumo folclórico y su relación con una inventiva *povera* como solución en la composición del dispositivo, dista de la elaboración escultórica de The-Merger.

En cualquier caso, las obras de esta empresa colaborativa parecen nacer como monumentos simbólicos en los que el comentario social, matizado con una sutil ironía, queda atrapado en la ambivalente y desafiante presencia del objeto. Desde la primera muestra del colectivo, *Fase recuperativa*,⁵ el título hacía alusión

En cualquier caso, las obras de esta empresa colaborativa parecen nacer como monumentos simbólicos en los que el comentario social, matizado con una sutil ironía, queda atrapado en la ambivalente y desafiante presencia del objeto. Desde la primera muestra del colectivo, *Fase recuperativa*,⁵ el título hacía alusión

Adrenalina, 2009 / Escultura de acero policromado
85 x 160 x 85 cm = 33, 5 x 63 x 33, 5

⁴ María de los Ángeles Pereira: “La escultura en Cuba. Una historia cautivante”, en revista *Revolución y Cultura*, no. 3, may.- jun., La Habana, 1994, pp. 19-23.

⁵ La Fase recuperativa se establece por el Estado Mayor Nacional de la Defensa Civil después de la ocurrencia de desastres naturales u otras catástrofes, y en ella se realizan los trabajos necesarios para el restablecimiento de la normalidad en los territorios afectados, incluyendo la desmovilización de los órganos de dirección y los recursos usados durante los fenómenos.





Monarca, 2010
Escultura de acero inoxidable perforada,
sobre base de cuarzo
110 x 80 x 65 cm = 43. 30 x 31. 49 x 25. 59 pulgadas
Peso: 70 Kg

al vocabulario oficial del gobierno en argot mediático para decretar la vuelta a la "normalidad" tras un evento desestabilizador. Mientras que los títulos de algunas de las piezas incluidas en la exposición implicaban hechos de la historia de Cuba de las últimas décadas (Van Van, 2009 –relativo a la Zafra de los diez millones⁶), que bajo esa lectura podrían cuestionar en tono satírico un estado de "normalización" que parece ser el proyecto utópico del poder insular, que no termina por ser consumado en una sociedad caótica, en extremo precarizada y que parece habitar en una continua situación de miedo, zozobra y amenaza; que se mantiene en vigilia, en alerta permanente ante la posibilidad inminente de su destrucción final. La serie *Cuchilla cubana* devendría entonces alternativa, contendría las herramientas salvadoras, el auxilio y la voluntad emancipatoria, el potencial para el ansiado cambio.

Tomando el modelo de las modernas navajas suizas de bolsillo –cuyo diseño antecesor fue llamado

⁶ Se conoce con este nombre a la zafra de 1970 en la que, con el objetivo declarado de mejorar la situación financiera de la Isla, el gobierno dedicó todos los recursos del país a conseguir la producción de 10 millones de toneladas de azúcar. Para lograr dicho objetivo se dedicó la siembra extensiva de grandes cantidades de tierras con caña de azúcar y se movilizó a la zafra la mayor cantidad de ciudadanos. Pese a paralizar prácticamente el resto de las industrias del país, se produjo poco más de 8 millones de toneladas.

“cuchillo de soldado” por su función—, The-Merger crea un kit de instrumentos, un grupo de enseres articulados que perfectamente podría constituir el equipamiento del guerrillero cotidiano de esa batalla épica por la subsistencia que se libra en la sociedad cubana de hoy; alternando también con aquellos objetos que en el lenguaje del poder han determinado los episodios de la epopeya revolucionaria, a saber, los aperos del campesino, la mocha o el machete de las zafras, los útiles del microbrigadista en la construcción,⁷ o las armas de cimarrones y mambises en los periplos libertarios durante el período colonial. “A la lucha”, “Sobreviviendo”, “Resistiendo”, “Resolviendo” y “Trabajo voluntario” (todas fechadas en 2009), son algunas de las obras que forman parte de la serie *Cuchilla cubana* y que ineludiblemente remiten a una “teleología de la resistencia”:

El discurso oficial convoca a la resistencia frente al acecho del enemigo, somos reunidos y escuchamos que “este país lleva cuarenta años en guerra”. El tormento por la asechanza de la guerra se ha convertido en paranoia. [...] Eso, la guerra es fantasmal, insistente, ubicua. Del mismo modo que un ser y una nación no deben definirse por lo que no son, sino por lo que son, la vida no debiera partir de las reacciones, sino de las acciones; no tanto de las respuestas como de la plenitud. Pero la paranoia salida de una historia de conflicto sempiterno ha depositado la psicología del cubano en el límite, en el borde filosófico de la saeta y la

reyerta, lo cual alcanza a explicar, junto a otros condicionamientos, múltiples expresiones conductuales, gestuales, culturales, del cubano de a pie, que se plantea [...] la vida en términos de lucha, cuando no de guerra.

El carácter pendenciero del cubano —yo diría que noblemente pendenciero, toda vez que la lucha es exorcismo y ánimo de crecimiento— resulta de las encrucijadas en que la historia lo coloca. Cuando él mismo produce historia, el texto será entonces un grito igual de ronco. El doble código de la resistencia cubana trenza la afirmación política y la perseverancia de naturaleza más económica, que, ciertamente, la lucha diaria del cubano encauza en términos de solventación de la inmediatez, de resolución de la *jama*, el *gao* y el *curralo*. De este modo, el discurso oficial vehicula, metamorfosea y amplifica la propensión popular al rebasamiento de la dificultad.⁸

Estos artilugios parecen ser el instrumental con el cual The-Merger disecciona la historia de Cuba y la realidad presente, perpetrando un corte en la estructura de un discurso cuya violencia intrínseca —proveniente del estatus militarizado que regula los poderes fácticos en el sistema— se refleja críticamente en la propia imagen de contenida agresividad o sigilosa advertencia que se trasluce subrepticamente desde la pulida y encantadora superficie de estos objetos, desde el aceitado engranaje que facilita el que un abanico de hojas

de machetes se despliegue como un par de alas por las fisuras laterales del cuerpo central de la cuchilla. En ese instante en que los engranajes de la escultura se ponen en movimiento, y comprobamos la destreza que traduce la ingeniería de su construcción, nos percatamos de un deseo casi libidinal de interactuar con esos tentáculos afilados que como prótesis seriadas emergen de las cuchillas. ¿Acaso su elocuente belleza y provocador filo nos están retando a tocar, a recrearnos en su cualidad táctil a pesar de las señales de peligro que emiten estos atributos lacerantes del terror? Un juego de seducción comienza a tejerse a través de la mirada que llega hasta el objeto y que regresa convertida en un flujo perceptivo que invita a la caricia de estos cuerpos insistentemente fálicos. La mecánica

7 El Movimiento de Microbrigadas fue fundado por Fidel Castro el 30 de septiembre de 1986 como parte de la planificación económica del país en las “regulaciones para la construcción y reparación de viviendas, por constituir estas, dadas las características de nuestro país, la vía principal para incrementar el plan de construcción de viviendas y obras sociales, así como para la reparación y reconstrucción de edificios de viviendas”, según queda expresado en la Ley General de Vivienda de la República de Cuba. Véase el texto reglamentario en: <http://www.gacetaoficial.cu/html/ivivenda.html>

8 Rufo Caballero: “Bailarina en la oscuridad. Una teleología de la resistencia en el entorno social y estético del cubano hoy”, en revista *Temas*, no. 28, La Habana, ene.-mar., 2002, p. 39.



Fiancé, 211
Escultura en aluminio calado
sobre base de cuarzo rojo
74.5 x 58 x 10 cm

de la fascinación oculta tras estas máquinas de "vigilancia" y "castigo", metaforiza la experiencia límite del sujeto sometido a las tecnologías punitivas y totalitarias que le controlan y anulan, que le encierran y coaccionan, que condenan la libertad al gueto de la ilusión.

Insistiendo recurrentemente en esa paradójica pulsión de violencia y seducción, afianzada por el cromatismo de las obras –generalmente policromadas en rojo, blanco, o negro–, The-Merger crea otras imágenes insertas en un equilibrio casi histriónico entre opuestos, ensamblajes que recuerdan asociaciones morfológicas que muchas veces hemos imaginado en sueños modernos de máquinas infernales: un contrabajo del que asoma una sucesión de escalpelos o bisturís ("Sobreviviendo", escultura, 2009), un misil cuyo mecanismo giratorio hace brotar de sus entrañas una barra de labios ("Atomic Rouge", escultura, 2010), un zapato tacón de aguja de mujer que frena el neumático de una motocicleta ("Adrenalina", escultura, 2009). Lo más inquietante, es la tendencia a una evolución antropomorfa de estos objetos, que ya casi se asemejan a un cuerpo humano por el modo en que se disponen sus articulaciones y movimientos, y cuya concreción se observa en algunos proyectos abocetados por el colectivo, o planteados ya en acuarelas, lienzos o temperas, en los cuales la figura humana comienza a representarse de manera explícita. De hecho, en las diferentes esculturas nombradas "Presa" (2009 y 2010), se puede observar una relación más directa del objeto con una transfiguración animal.

Especial interés tiene en el trabajo de The-Merger otro diapasón de imágenes que una vez más pone su atención en los trazados de la violencia, en este caso aquella que se opera desde las representaciones cartográficas del poder en tanto distribución histórica, geopolítica y colonial del territorio, que prefigura un control de los movimientos y desplazamientos de los sujetos, al tiempo que determina la circulación de los valores económicos en el mundo globalizado. En estas obras, la intención del grupo de dar un tratamiento riguroso a la ingeniería de los artefactos escultóricos – de modo que estén articulados y puedan desvelar sus propios mecanismos internos, las entrañas del diseño físico de sus estructuras, su cinemática, dinámica, estática, etc. –, forma parte indisoluble del discurso, por las lecturas que estas capacidades motrices del objeto introducen en la enunciación de las piezas.

En “Nuevo orden económico mundial” (óleo sobre lienzo, 2010) y “Proyecto Monarca” (óleo sobre lienzo, 2009), se representa una deconstrucción territorial, ya sea a través del rompecabezas mecánico de un cubo de Rubik cuya superficie se basa en un mapamundi, o de la silueta de fragmentos continentales dispuestos como alas de mariposas a punto de iniciar un vuelo de escape, respectivamente. En el primer caso, las infinitas posibilidades de combinaciones de las piezas del cubo ponen en escena una redefinición

de los mapas y con ello de la distribución de poderes sobre la “realidad”. El norte cambia de posición y se sitúa al sur, el este al oeste, las imágenes de Oriente y Occidente dejan de existir bajo la forma estigmatizada de la diferencia, las fronteras son borradas o al menos expandidas en un movimiento incluyente, el mundo es colocado al revés; el fragmento que cada cuadrícula del cubo compone, rompe las otrora demarcaciones nacionales. El sentido del mundo como visión total queda reducido a una cuadrícula minúscula y atomizada que no termina por encajar; y volver a crear un mapa íntegro, tal como lo conocemos hoy, es tarea difícil, que culmina en el hartazgo y en el abandono de cualquier empeño de recolonización en el dibujo del mapa. “En todo caso, qué absurda pretensión la de un mundo al alcance, mundo domesticado de los mapas, mundo reunido, *puzzle* resuelto: siempre. Absurda, porque a veces los *puzzles* no casan. Es más: hay *puzzles* cuyo incentivo último es no llegar a recomponerse nunca”.⁹

En “Proyecto Monarca” se apropian de un referente que ha sido motivo reiterado en la obra del artista mexicano Carlos Amorales, donde ya quedan abiertos algunos de los significados con los que The-Merger manipula este icono migratorio. En este caso, la imagen nos muestra un grupo de “mariposas” cuyas alas se corresponden con la silueta de un fragmento extraído de un

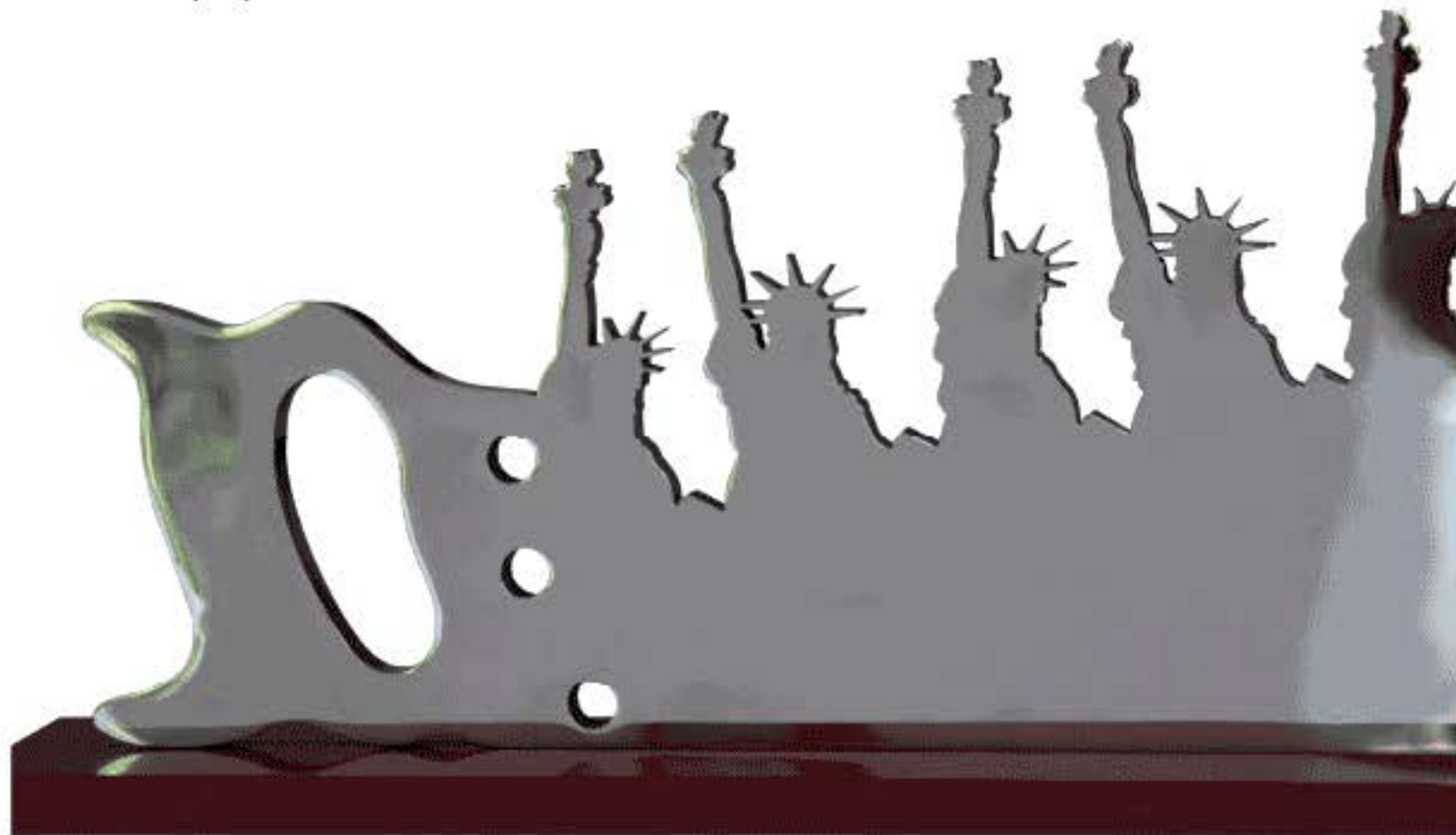
mapa, como si recortáramos el territorio de un país y compusiésemos con ese trozo de mundo la figura seriada de un lepidóptero. Es conocida la migración anual de estas mariposas, desplazamientos masivos de norte a sur entre verano y otoño, y de sur a norte en primavera, siendo de los escasos insectos que pueden cruzar el Atlántico. Por otra parte, está también corroborado el hecho de que estas travesías exceden el tiempo vital de un ejemplar, lo cual no impide que sus descendientes regresen al lugar de origen en una nueva oleada migratoria. Con este símbolo de aplastante actualidad, traduce The-Merger la inexorable naturaleza de los viajes migrantes y por supuesto la recodificación cultural que se introduce en la genética social de la diáspora. Al mismo tiempo, se habla de un viaje de ida y vuelta, del potencial retorno, o del drama de la muerte que como una sombra persigue al emigrante, el trauma de quedar sepultado por la lejanía. A propósito de estas obras, una vez más el grupo construye una metáfora híbrida en la que el objeto surge del coqueteo con utensilios de la vida cotidiana. En este caso, las patas del insecto se asemejan a las pinzas dentadas de un complemento femenino para el cabello. No sabemos si los artistas han

⁹ De Diego, Estrella: *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, Ed. Siruela, Madrid, 2008, p. 45. (Los subrayados de la cita corresponden a la autora.)

hecho este ensamblaje pensando simplemente en las propiedades articuladas de dicho elemento, o si además hay algún tipo de implicación de una perspectiva de género en este enfoque del fenómeno migratorio. Lo cierto es que las estadísticas sociológicas son elocuentes al respecto, y que la emigración forzosa desde el sur al norte tiene un marcado carácter femenino. Entonces, el artificio hedonista de un objeto sin mayores pretensiones que las decorativas, podría ser un sutil alegato que nos devuelve a las condiciones sociales de los contextos periféricos.

"Inflación" (óleo sobre lienzo, 2009) es el proyecto de una escultura que bajo la forma de una mesa de billar crea la silueta del continente americano y trata de representar las dinámicas económicas que activadas en el norte, especialmente en Estados Unidos, tienen su

*Trabajando para la libertad, 2010 / Escultura de acero inoxidable perforada, sobre base de cuarzo
130 x 40 x 18 cm = 51, 18 x 15,74 x 7 pulgadas
Peso: 40 Kg / Serie: 7*



impacto en las economías emergentes o en vía de desarrollo de Sudamérica. Para ello, la altura de las patas de la mesa se ha desnivelado, de modo que las bolas sometidas a la fuerza de gravedad dada por el grado de inclinación de la superficie corran hacia el extremo sur del continente a una determinada velocidad. Los recorridos de las bolas impulsadas por el choque de la bola "blanca" –curiosamente lanzada desde un punto en el norte– contra ellas, o por el rebote contra los irregulares bordes geográficos de la mesa, describen la trayectoria inflacionista en el juego macabro de la economía global y en el reparto de los poderes del mercado en el nuevo orden mundial. Al respecto son harto conocidas las asociaciones del Premio Nobel de Economía Milton Friedman para describir un modelo económico de causa y efecto basado en las concepciones mecanicistas de la causalidad y en el cálculo predictivo. Otra sugerente versión de este proyecto toma como referencia el mapa de relaciones Europa-África, multiplicando las bolas blancas y negras en un paisaje polarizado de hegemonía y subalternidad, en los que la angosta franja de un estrecho apenas da cabida al tránsito de las bolas de una zona geográfica a otra, dejando interrumpido el canal de traslaciones de sur a norte, las relecturas demográficas y las recomposiciones del mapa.

Me detendré apenas en otros dos proyectos, que si bien en términos figurativos se apartan de las anteriores

representaciones, indiscutiblemente inciden en la idea subversiva de un movimiento o desplazamiento geopolítico que termina desordenando los mapas y el orden sustentado por ese ejercicio representacional, aunque sea de un modo indirecto. Volviendo al uso de imágenes extraídas de la fauna objetual que puebla nuestra experiencia cotidiana, en "Deriva", The-Merger extrae el modelo de un set de planchado en el que la tabla proyectada en vidrio parece una lengua de mar o una ola de cuya pared emerge –como si de una tabla de surf se tratara– la punta de la plancha, semejante también a un tipo de lancha rápida, justo en el instante en que la maniobra *duck-diving*¹⁰ ha permitido trasponer la rompiente de la ola. Probabilidad y elección, la asunción del riesgo, son elementos anexos a esta metáfora surfista sobre la búsqueda de libertad y la lucha contra la ola. En tal sentido, no podemos dejar de encontrar la herencia conceptual de este proyecto en las emblemáticas obras "La regata" (1994), "Lo mejor del verano" (1993-94) o "La columna infinita" (2000) de Kcho: "La barca pobre, artesanal, desasida, náufraga, de Kcho, es la isla, la isla ida y permanente, exiliada de sí y consigo quedada, la isla en su sed de ida y vuelta, signo definitivo de su teoría. El navío, figura heterotópica como ninguna, lugar sin lugar, heterotopía que mira a la utopía, emplazamiento sobre las olas, suerte de las culturas, pues "en las civilizaciones sin barcos, los sueños se secan, el espionaje sustituye a la aventura, y la policía a los corsarios".¹¹ Aunque también la tensión de líneas de la composición en "Deriva", recuerda un "Dibujo para La

balsa de la Medusa" (1916-17) que se conserva en el Museo de Leicester, y que anteciedera, entre otros tantos bosquejos, al paradigmático cuadro del romanticismo francés creado por Théodore Géricault entre 1818 y 1819. En este lienzo, la desesperada fuerza y pesadez de la barca, que puja por un equilibrio, emerge en diagonal entre las líneas de las olas, y es este tipo de composición, hábilmente recuperada en "Deriva", pese a la limpieza con que se proyecta el uso de los materiales y la definición de los bordes de la figura, la que acentúa la idea de riesgo, tensión, y búsqueda de equilibrio.

El otro proyecto escultórico al que deseo hacer referencia lleva por título "Tsunami" y retoma la imagen del mar, específicamente la de la ola. Por naturaleza las islas miran al mar, están confinadas a la existencia perpetua fijada por unos márgenes acuosos que al mismo tiempo las encierran y les abren horizontes. Los isleños deben tener una relación especial con el agua, pues en gran parte deben a ella muchas de las obsesiones que los atormentan. De ahí se desprende un compendio extendido de iconografías relativas al viaje, las migraciones, los dramas escapistas, las utopías, en los que el mar es recurrente motivo de representación. Un paneo apresurado por la historia del arte cubano permite apreciar incesantes visiones sobre el mar, que provienen incluso de las primeras escenas recogidas por los grabados hechos por viajeros en el período colonial. Entre ellos sobresalen las obras de Federico Mialhe, en las que ya se percibía la rique-

za consolidada del desarrollo de una cultura del litoral decimonónica. Mientras que las románticas marinas de Leopoldo Romañach, en los inicios del siglo xx, traducen una mirada inquieta hacia el mar como vía de escape y refugio; o la mítica serie *Aguas territoriales* de los años sesenta, del pintor concreto Luis Martínez Pedro, remite a un repertorio de imágenes metafóricas sobre la condición insular.

La empatía con la naturaleza, con el espacio vital, el "espacio gnóstico", llevaría a José Lezama Lima a postular una "teleología de lo insular" como fundamento en el devenir de lo cubano: "Su deseo [...] de 'integrar el mito que nos falta' que para él era entonces el mito de la insularidad, del que se desprenderían, 'dentro del símbolo de nuestros sentimientos de lontananza', dos principios salvadores: el de 'la resaca', reverso altivo de las repetidas asimilaciones, o sea, 'el aporte que las islas pueden dar a las corrientes marinas'; y la 'teleología

¹⁰ Cuando los surfistas entran al mar deben remar hacia el lugar donde rompen las olas. Para poder llegar hasta ahí hay que atravesar la zona de impacto de las olas o rompiente, y las espumas de agua blanca. La maniobra o técnica que permite pasar por esta zona sin gastar demasiada energía es el Duck Diving, o hacer el "patito" (o la "cuchara"), simulando los movimientos de estos animales.

¹¹ Rufo Caballero: Ob. cit., p. 41. (El entrecomillado es del autor. Ver Michel Foucault: "Espacios diferentes", en *Toponimias. Ocho ideas del espacio*, La Caixa, Madrid, 1994, p. 38).

a que estamos obligados forzosamente por fronteras de agua', esa Teleología Insular..."¹² En Lezama el propio sino constitutivo de la Isla, afianzado en sus muros líquidos, fijaba el límite de lo cubano como identidad, creando una 'cultura del litoral' donde la naturaleza suponía los alcances cognoscitivos del ser. Una dinámica potenciada por el flujo de las olas, se convertía en la gran metáfora de los "vacíos" que para el autor conformarían la clave de nuestra ontología. Permanece la Isla, solo ella queda. El hombre viene y va, las cosas llegan y parten. Queda la memoria invadida de fragmentos de lo que en la historia fueron momentos conclusos, esos que ya parece imposible reconstruir. Nuestro cuerpo, el cuerpo de la Isla, su epidermis rocosa y de arenas, es erosionado por la ola inmortal, por la fuerza imperecedera que nos obliga al enclaustramiento. En esa tradición isleña, pervertida en sus pretensiones migratorias, encuentra Lezama la metodología para la construcción del ser nacional. El pensamiento hilozoísta lezamiano, a partir de que se busca nuestra esencia en la propia naturaleza insular, posibilita comprender esa presencia indomable e infinita del mar como el eterno laberinto que nos aprisiona.

En "Tsunami" la ola deviene en sí misma el arca sobre la cual navegamos, expectantes ante la posibilidad del naufragio o de la salvación. Las aguas nos invaden, advirtiendo sobre sus dominios incommensurables, amenazantes, infligiendo estremecimiento, o tentando a invadirlas. La ola acecha anhelante, devuelve la tierra ya fragmentada al mar, los trozos de geografía arrancados de un territorio; la ola escamotea la cartografía heredada de un mundo colonial. Nos sumergimos en sus aguas para consumir la utopía colectiva de la libertad. La ola, como un gigante, barre de una vez el orden preexistente, siembra el caos, destruye. Pero a la vez inyecta la idea del después, de un nuevo comienzo. En esta obra, la imagen sencilla es alegoría, codifica los peligros que entraña el mar como espacio de tránsito, como vehículo de consumación de una utopía. En ese registro redentor se debate el drama entre la vida y la muerte, cuyos únicos testigos son, en muchas ocasiones, las aguas.

¹² Cintio Vitier: "La aventura de Orígenes", en *La Gaceta de Cuba*, no. 3, La Habana, may.-jun., 1994, p. 5.

Navaja cubana de bolsillo, 2009 / Escultura de acero policromado
 Tamaño: Cerrada = 65 x 22 x 23 cm = 25, 5 x 8, 5 x 9 pulgadas
 Abierta = 122 x 22 x 96 cm = 48 x 8, 5 x 38 pulgadas / Serie: 5 versiones



IV

Más allá del orden del discurso, el valor intrínseco de The-Merger parece radicar en esa operación de empoderamiento sobre las disposiciones del campo artístico cubano, en la hábil intervención que sus integrantes realizan en la ingeniería de la cultura y en cómo sus prácticas están dando pruebas fehacientes de las estrategias a través de las cuales se consigue sortear las relaciones de poder que regulan el control de la institución arte en Cuba.

Recientemente hemos asistido a otras iniciativas de auto-organización dentro del sistema de la cultura en

Cuba, que también testifican un tiempo de transición en los modelos de gestión y gobernabilidad dentro del campo, y que manifiestan una voluntad expresa de discurrir en los contextos informales que quedan al margen del circuito institucional, encontrando efectivos—aunque necesariamente efímeros—espacios de libertad para el gesto artístico. Lo interesante en el caso de The-Merger, es que parece existir una conciencia nítida del papel rector que en ese proceso tiene el concepto de producción, y su filiación a unos cánones que ponen en cuestión obsoletas fórmulas de trabajo artístico y se reposicionan en un canal expedito de sin-

tonía con las condiciones globales de la economía del arte. The-Merger nace entonces dentro del panorama inmediato de la creación que se gesta desde Cuba, como un actor susceptible de afianzar un paradigma de producción y gestión que devenga agenciamiento simbólico de un cambio radical en la estructura de poder del arte, correlato de una inminente transformación en la esfera social. ◀

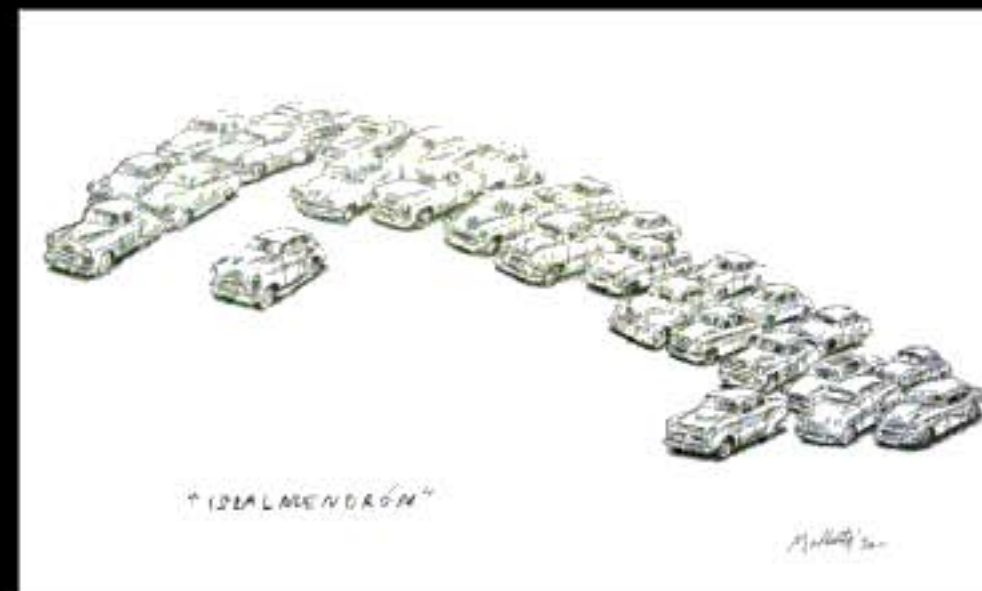
Madrid, noviembre de 2010

GUILLERMO RAMÍREZ MALBERTI

Islalmendrón, 2011

Boceto de instalación-Oncena Bienal de La Habana
(Calle Prado, frente al Capitolio)

Homenaje a los automóviles que en Cuba han desafiado el tiempo



Ocultar errores, 2011
Óleo sobre lienzo / 130 x 115 cm

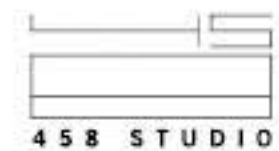


061.jpg

TO BE (GOOD BYE EGO)

MAYO/JUNIO/2012

Empedrado 458 e/ Villegas y Aguacate
La Habana Vieja, Cuba



Contacto
adonisferro@yahoo.es

ADONISFERRO

BIENAL

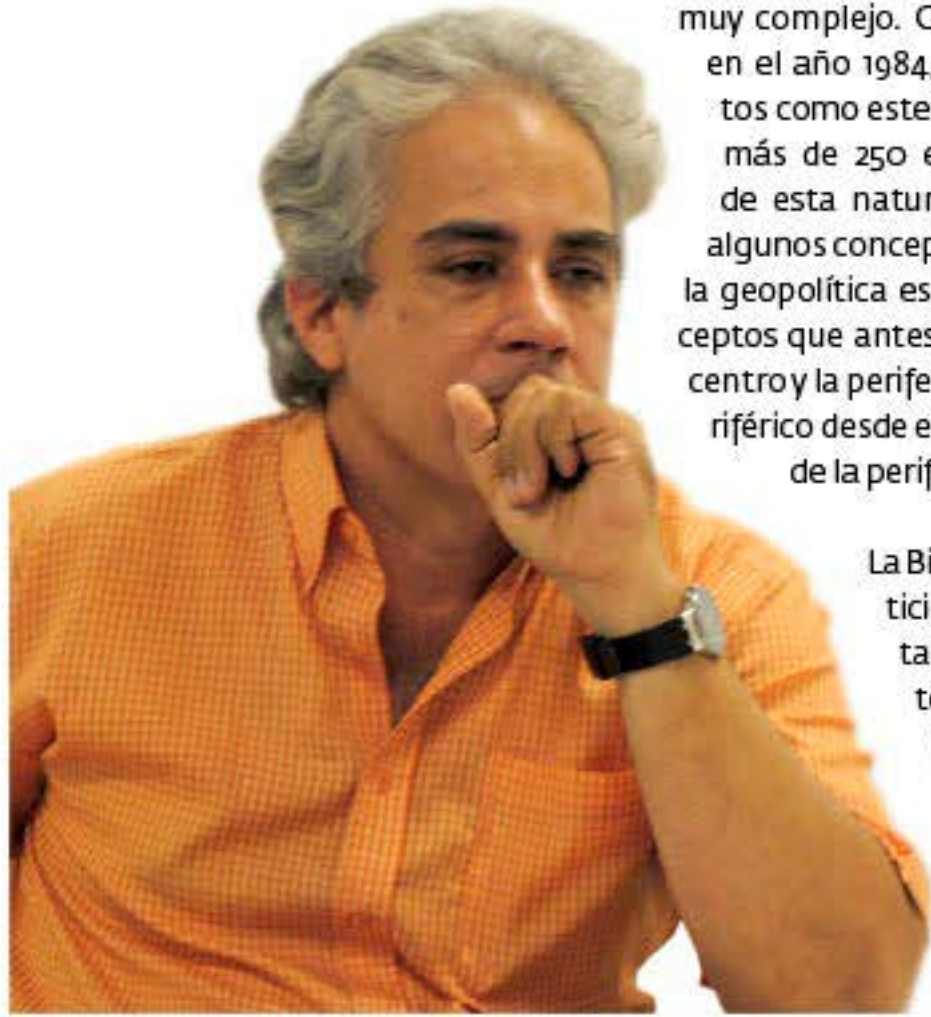
de las mediaciones

DAVID MATEO

(CUBA) CRÍTICO Y CURADOR DE ARTE

▶ **La oncena edición de la Bienal de La Habana**, evento que contra viento y marea se esfuerza por mantener su vigencia en el ámbito internacional de las artes plásticas, será inaugurada el próximo 11 de mayo. La revista *Artcrónica.com* contactó con Jorge Fernández, director del Centro de Arte Contemporáneo "Wifredo Lam", para obtener detalles sobre las concepciones y estrategias expositivas de esta importante convocatoria que ya tiene 28 años de fundada.

¿Cuál es el fundamento curatorial de esta Oncena Bienal de La Habana y de qué manera tratará de responder a las circunstancias y retos actuales del arte internacional?



Cualquier análisis o debate que hagamos hoy en función de buscar una idea curatorial para la Bienal de La Habana es algo muy complejo. Cuando la Bienal surgió, en el año 1984, no había tantos eventos como este en el mundo. Ahora hay más de 250 eventos internacionales de esta naturaleza y evidentemente algunos conceptos han ido cambiando: la geopolítica es uno de ellos y los conceptos que antes se manejaban sobre el centro y la periferia. Hoy se puede ser periférico desde el centro y ser centro desde la periferia.

La Bienal de La Habana se anticipó a muchos temas, instauró estilos desde el punto de vista museográfico y curatorial. Defendió la idea de romper con los

pabellones, de poner a artistas de diferentes regiones a dialogar, pensó en el arte emergente, trató de acompañar las exhibiciones con un cuerpo teórico para que los procesos del arte estuvieran pensados desde la teoría de la cultura, por investigaciones profundas alrededor de lo que estaba sucediendo en cada una de las regiones. Pero hoy el contexto es otro, no creo que haya un solo centro del arte, hay muchos centros del arte que se están desplazando a nivel internacional. Hay un *boom* tremendo de las curadurías, de los museos. La Bienal va a entrar, dentro de poco en sus 30 años, y hacer algo novedoso en la actualidad, distinto, con otra dinámica, es bien complejo atendiendo a la realidad internacional. Yo creo que lo nuevo hay que pensarlo de otra manera, hay que replantearse cuáles son las necesidades, cuáles son los

síntomas que se están moviendo en el arte y en el pensamiento.

Fueron muchas las sesiones de debate para llegar a lo que queríamos hacer. Yo me incorporé nuevo a este equipo de trabajo, había estado en la Bienal anterior donde ya el tema y la mayoría de los artistas estaban seleccionados, y esta me ha tocado trabajarla junto al equipo de curadores desde el principio. Fueron muchos debates, análisis extremadamente profundos sobre lo que debíamos emprender y finalmente optamos por *Prácticas artísticas y los imaginarios sociales*. Era difícil volver a pensar en esta idea cuando habíamos dicho en la edición anterior que, de alguna manera, *Integración y Resistencia en la era global* constituía un resumen de todo lo que se había hecho anteriormente.

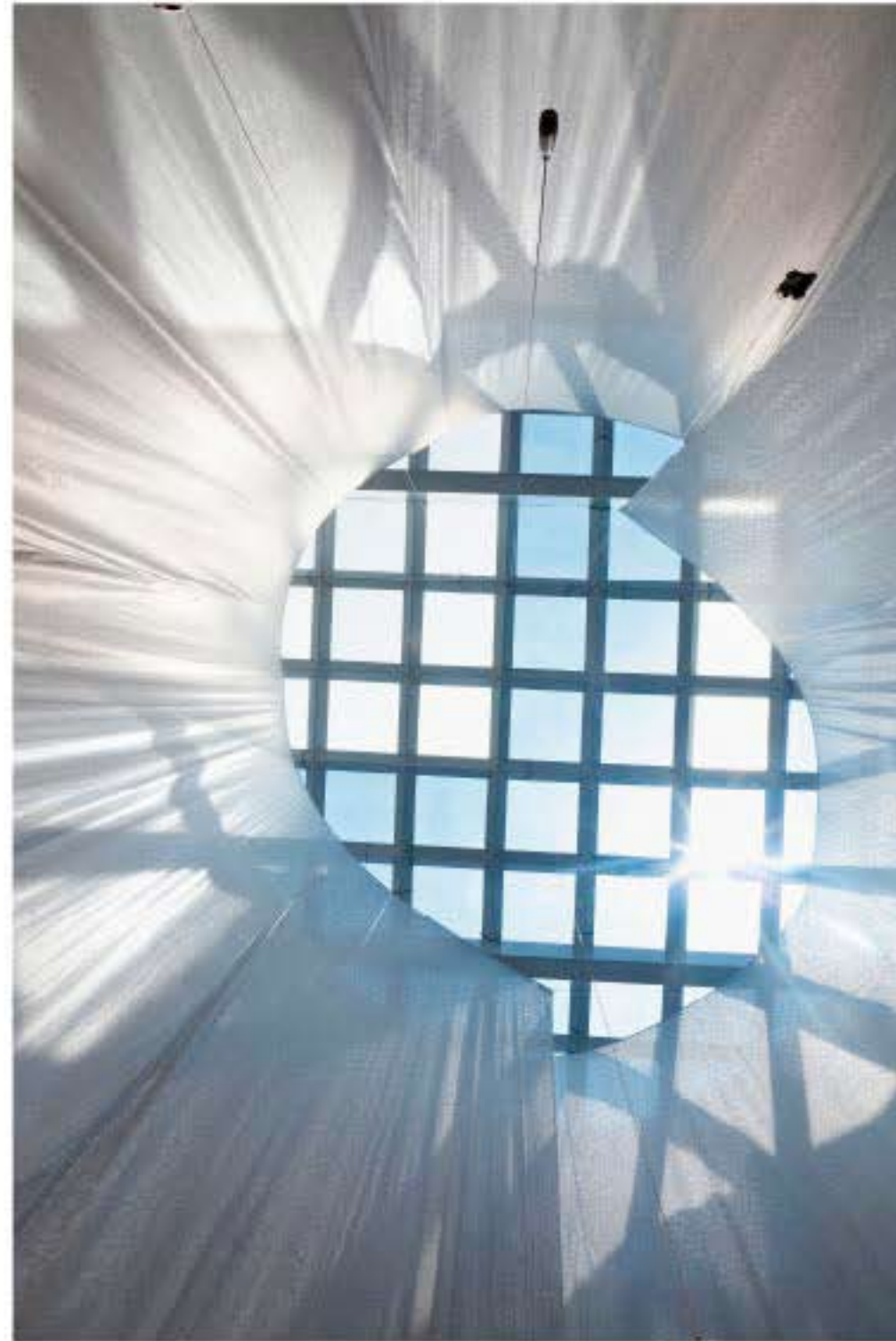
Jorge Fernández, director del Centro de Arte Contemporáneo "Wifredo Lam". Fotografía: Diana Consuegra

CARLITO CARVALHOSA (Brasil)

Roteiro para visitaç o, 2010 / Vista de la instalaci n en Pal cio da Aclama  o, Salvador
4 m x 8 m x 24 m / Fotografia: Carlito Carvalho /   2011 Carlito Carvalho



A mí me parece interesante cómo se está moviendo el pensamiento del arte alrededor de esta idea. Al final te das cuenta que no es un tema, son muchos los temas que están gravitando. Tampoco desconocíamos que a veces la obsesión por buscar un tópico se convierte en un comodín para justificar un grupo de propuestas que quizás no tienen nada que ver con lo que estás pensando, pero tienes que tener una idea, un pie forzado para empezar a trabajar en el evento. A partir de ahí, con toda la complejidad que lleva organizar una convocatoria de esta magnitud, nosotros tratamos de que el tema contuviera también muchos temas o tópicos. Hoy intelectuales, pensadores como Néstor García Canclini, Jesús Martín-Barbero, Omi Baba, Francisco Jarauta; y antropólogos norteamericanos de mucho prestigio como Charles Taylor o Boris Groys (que tiene un texto en la edición del catálogo de esta Bienal), están indagando en las siguientes interrogantes: ¿Qué es lo que podemos entender por imaginario? ¿Cómo se conforma



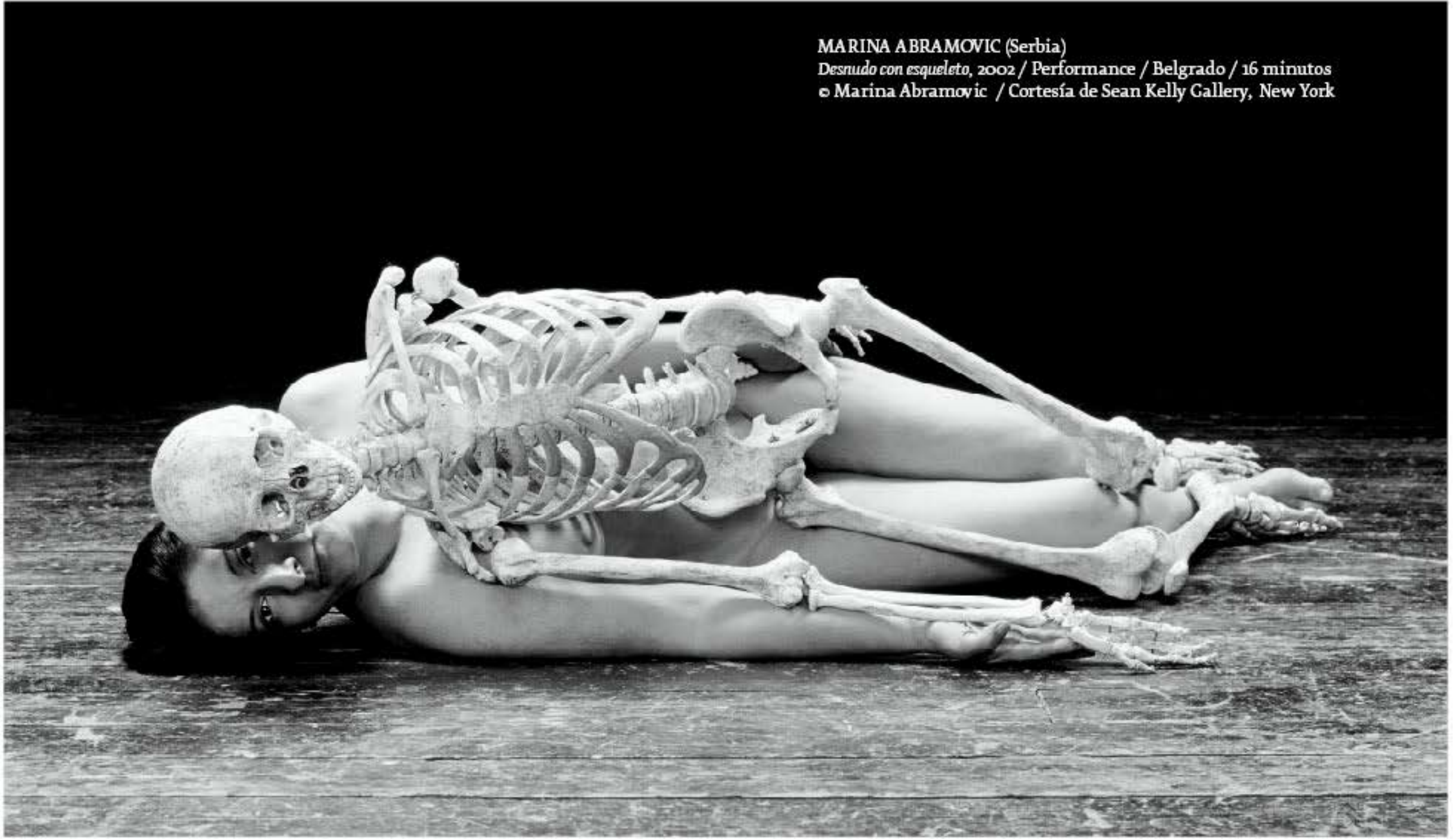
hoy el imaginario social? ¿Qué papel juega dentro de eso la esfera pública? ¿Cómo uno puede acercarse a la idea del interés común, del sentido común, de la opinión pública? El propio García Canclini decía en un momento dado que no se trataba de pensar en narrativa de nuestras regiones, que quizás los imaginarios sirvan mejor para entender cómo se dan cada uno de estos procesos. ¿Qué entendemos hoy por el espacio ciudadano? ¿Qué relación puede haber entre ese nuevo urbanismo que está generando la ciudad, entre el urbanismo y las urbanías? ¿Cómo se dan esas correlaciones, esos metarrelatos?

Los conceptos de lo público y la comunicación que teníamos hace un tiempo, no se están manejando de la misma forma. Con el tema de las redes, de los nuevos medios, es otro tipo de comunicación la que se establece entre personas de un

CARLITO CARVALHOSA (Brasil)

A soma dos dias, 2010 / Vista de la instalación en la Pinacoteca de São Paulo / 15 m x 14 m x 14 m
Fotografía: Carlito Carvalhosa
© 2011 Carlito Carvalhosa

MARINA ABRAMOVIC (Serbia)
Desnudo con esqueleto, 2002 / Performance / Belgrado / 16 minutos
© Marina Abramovic / Cortesía de Sean Kelly Gallery, New York



mismo país o de países diferentes. Todos esos fenómenos de alguna manera influyen en el arte. Además se suman otras razones prácticas, como el hecho de que nosotros habíamos realizado bienales anteriores con algunos proyectos con carácter de taller, habíamos trabajado con la gente en el espacio público y esos proyectos fueron los que más impacto tuvieron. A veces te desgastas en espacios expositivos como el Morro-Cabaña organizando una gran muestra y después va muy poca gente a verla, es un conflicto de las artes visuales actuales. Yo recuerdo a Ivo Mesquita cuando hizo en San Pablo la Bienal del vacío, él decía que una de las cosas que más le impresionaban con respecto a la población de San Pablo, una de las ciudades más grandes del mundo, era la cantidad tan pequeña de espectadores que visitaban el evento. En la Bienal de La Habana pasa lo mismo, nunca es la cantidad de público de un acontecimiento como la Feria del Libro. Sin ser

populista, sin hacer concesiones, para nosotros era muy importante pensar en la gente. No se trata de crear programas didácticos de bienales, juegos para niños, grandes programas pedagógicos; de lo que se trata es de pensar un poquito más el concepto de calle desde todas sus perspectivas, buscar un poco más las interrelaciones culturales y los procesos que se están dando en el arte, de carácter político, antropológico, etnográfico, social. No podemos seguir pensando que la cultura de masas es una cosa maldita que está destruyendo el arte, no podemos seguir pensando en un razonamiento elitista, hay que pensar también en y desde la gente. A veces entre quienes asistimos a las exposiciones parece que todo está prestablecido, somos los mismos quienes nos movemos de un sitio a otro; ahora se trata de confrontar con ese público no especializado para ver qué pasa.

Infiero que esta Oncena Bienal va a ser mucho más descentralizada en cuanto a los escenarios expositivos.

¿Esta

descentralización podría ser la tendencia de próximas ediciones?

No. No me atrevo a confirmar esa tendencia. Por el momento te puedo decir que en esta Oncena Bienal hay muy poca pintura, hay poco video monocal. Se trata de pensar más en el arte como campo expandido, no es una bienal de los medios artísticos, sino de las mediaciones y las negociaciones artísticas. No se trata tampoco de establecer curatorialmente tópicos y subtópicos que respondan a una metodología unívoca y lineal, sino de ver cómo hoy el arte negocia con diferentes instituciones. Es un reto que el Centro Lam, desde el propio Consejo Nacional de las Artes Plásticas, emprenda una negociación con toda la sociedad para crear con ello una tensión ética y estética. Aunque creo que los conflictos del arte hoy son más éticos que estéticos.



CARLOS MARTIEL DELGADO SAINZ (Cuba)
Derrames, 2011 / Performance / La Habana, Cuba Foto:
José Yaque

La capacidad de recursos y de movilidad internacional que tuvo en un tiempo el Centro Lam ha disminuido considerablemente.

¿Cómo

se las han agenciado para hacer el trabajo de campo, valorar con textos, obras y artistas?

El Centro Lam no cuenta hoy con recursos para realizar esos viajes de exploración que se hacían en ediciones anteriores. Desde hace mucho tiempo no tenemos dinero para viajes y dietas. Esta es una bienal que, como se dice en la calle, se hace "a pecho", con el apoyo y la solidaridad de mucha gente, lleva mucho trabajo de lobby, mucha negociación, y la labor de los curadores ha sido fundamental, son especialistas con muchas relaciones y créditos a nivel internacional. Pero nosotros nunca hemos renunciado a temas como la relación centro-periferia, o a lo que en un momento se entendió como Tercer Mundo. Para esta edición pudimos hacer una exploración muy tangencial en África, llegamos a Angola, fue difícil moverse a otros países y regiones. Una de nuestras curadoras, Dannys Montes de Oca, estuvo hace dos años en el Medio



ANDRÉS SERRANO (Estados Unidos)
Estados Unidos (Muchacho explorador John Schneider, Tropa 422), 2002



ANDRÉS SERRANO (Estados Unidos)
La interpretación de los sueños (Vaqueros e indios), 2001

Oriente. En el Festival de las artes que se hace en Argel hicimos una buena gestión a través de la embajada cubana en ese país, hemos ido aprovechando cualquier oportunidad que aparezca para contactar y buscar. A pesar de los problemas de comunicación que afrontamos con los artistas del continente africano, ese territorio no va a dejar de estar representado en la bienal, tenemos artistas de Camerún, de Nigeria. De América Latina sí habrá una presencia importante, estará México, Colombia, Brasil, por intermedio de una de nuestras especialistas Ibis Hernández Abascal. Otra curadora nuestra, Margarita Sánchez, a través de una gestión con el ex Consejero Cultural de Argentina pudo hacer un periplo por Argentina y Chile, que realmente funcionó muy bien. Tenemos contactos con Ticio Es-

cobar que es ahora Ministro de Cultura de Paraguay y también nos ha apoyado. José Manuel Noceda, también especialista del Centro tiene contactos sólidos en el Caribe, ha estado en Aruba, Martinica, fue Director artístico de la Bienal de Cuenca, estuvo presente en la Bienal del Istmo Centroamericano que se está convirtiendo en un espacio muy activo, con obras que vienen muy bien para apoyar todo lo que estamos presentando en La Habana, tuvimos contacto con Santiago Olmo, con Virginia Pérez-Ratton (recientemente fallecida)... O sea, creo que América Latina y el Caribe constituyen regiones privilegiadas dentro de la Oncena Bienal de La Habana, son zonas con las que tenemos contactos fuertes y sistemáticos. Se dificulta más el trabajo con África, Asia y Medio Oriente.

MARINA ABRAMOVIC (Serbia)
Retrato con flores, 2009 / Reproducción en blanco y negro, gelatina, virado en plata
© Marina Abramovic / Cortesía de Sean Kelly Gallery, New York



¿Estarán

presentes en esta edición las nuevas tecnologías?

En esta Oncena Bienal de La Habana habrá también un grupo de obras dedicadas al arte y a las tecnologías, no digo que por primera vez se presenten obras de arte y tecnología, no digo que por primera vez se presenten obras en espacios públicos, pero sí por primera vez hay una cantidad considerable de obras dedicadas al arte y a la tecnología y a los espacios públicos. Hoy no se puede hablar del arte sin su relación con los nuevos medios, se trata de una realidad con la que hay que aprender a convivir y de la que hay que apropiarse. José Luis Brea en el libro *El tercer umbral*, que considero premonitorio, decía: "ya no vivimos en la memoria Rom, estamos viviendo en la era de la memoria Ram".

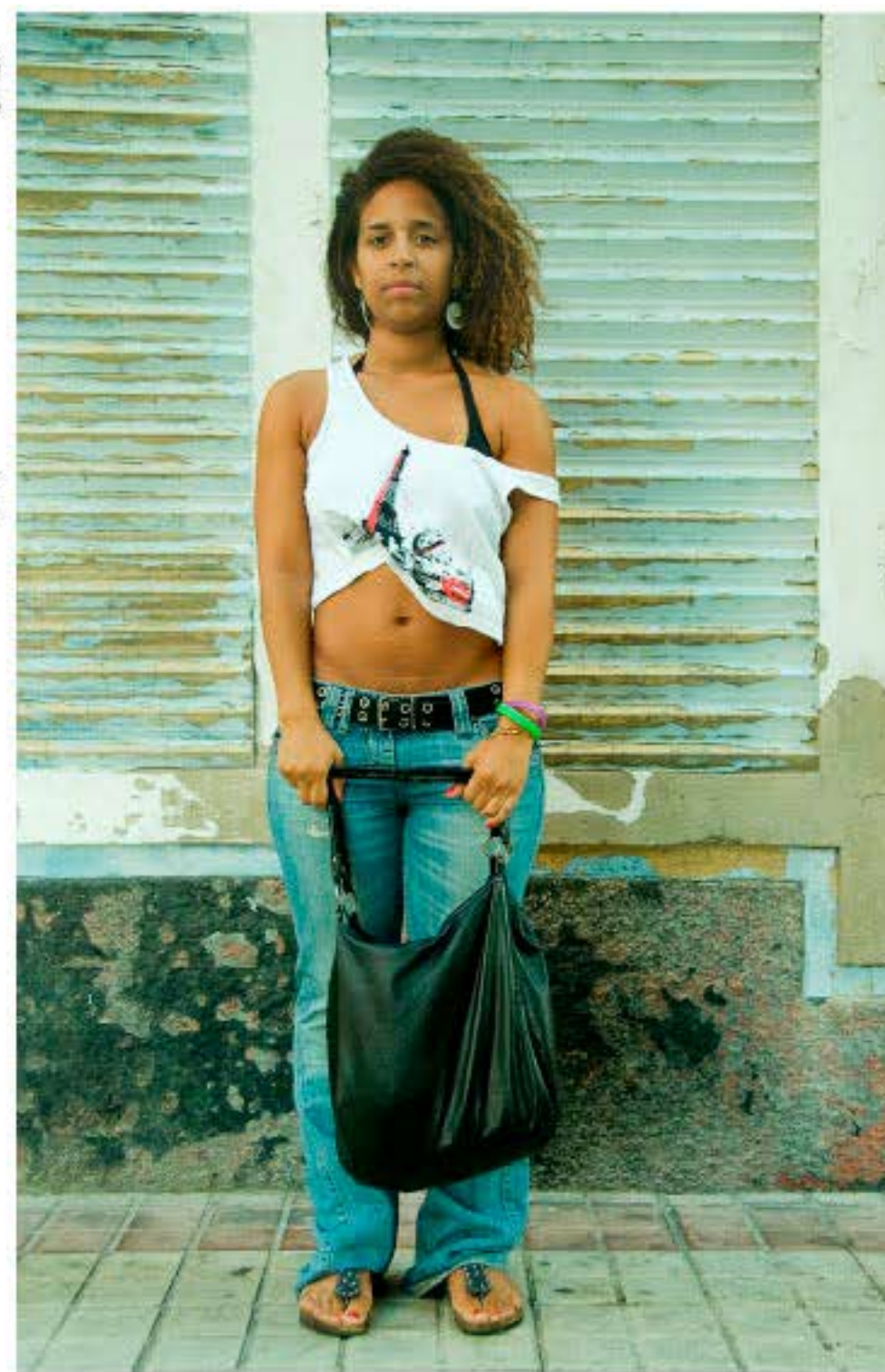
Notsikelelo Loló Veleko (Sudáfrica)
Aleluia Barbosa Vicente Vieira, Cape Verde, Las Palmas, 2009

¿Habrá

algunos espacios centrales dentro de la programación de exposiciones?

No vamos a tener muestras centrales, nuestro trabajo de curaduría estará esta vez más diseminado, pero tendremos en el Gran Teatro de La Habana *Prácticas artísticas e imaginarios sociales*, que se va a complementar con lo que está pasando en el Lam y en La Habana Vieja. Queremos que todo lo que esté pasando en el interior de las galerías se relacione con lo que está pasando afuera, que sean obras para vivirlas, experimentarlas, completarlas con la gente. Tenemos en el Pabellón Cuba el proyecto *Creaciones compartidas*, de un sentido más lúdico, interactivo. Ya está entre

nosotros Tony Labat realizando su pieza para ese lugar. El cubano Carlos Garaicoa va a exhibir en el Centro Lam *El fin del silencio*; la cubana Magdalena Campos va a tener otro proyecto que se llama *Fefa*, en el que se van a producir panes para la gente. Vamos a tener a uno de los diseñadores más interesantes hoy día en los Estados Unidos (Craig Shillitto), su proyecto se llama Proyecto Paladar en el que van a participar doce cocineros americanos y doce cubanos, y cocinarán para la gente. Ese es el tipo de obra que a nosotros nos interesa promover en esta Oncena Bienal de La Habana.





¿Crees

en la reactivación de la Bienal de La Habana como espacio para el encuentro y legitimación de artistas?

Creo firmemente en esa reactivación de la Bienal. Sin embargo, En esta edición recibiremos a muchos artistas de occidente, artistas que están hoy circulando a nivel internacional. (Occidente entre comillas porque Marina Abramovic es serbia, por ejemplo...) Yo quedé muy impresionado con la penúltima Bienal de Estambul, fueron tres curadoras croatas las que organizaron el evento y hubo una buena presencia de artistas de Europa del Este, una región con la que quisiéramos tener mayores contactos. Una cosa que distingue a esta Bienal de La Habana es que a ella están invitados varios artistas de primer nivel, lo que pasa también es que muchos aunque no viven en sus regiones de origen siguen muy conectados con ellas. Pongo el caso de Gabriel Orozco que vive en Nueva York y mantie-

ne su conexión con México. Orozco era un mito, nadie se atrevía a invitarlo a la Bienal y mediante Ibis Hernández Abascal hicimos contacto con la Galería Kurimanzutto de México, y lo localizamos. Hoy mantenemos una comunicación interesante, fluida. Hace poco vino a La Habana y participó en una charla muy amena que preparé con los estudiantes del ISA, donde imparto clases hace algún tiempo. Una de las alumnas le preguntó por qué no había venido antes a la Bienal de La Habana, le dijo que porque no lo habían invitado; le preguntó también por qué aceptaba participar en la Bienal y él le respondió que porque creía en la Bienal de La Habana. Junto con Orozco estarán también Damián Ortega y Rafael Lozano-Hemmer, quien ya estuvo en la Bienal, en el 2000.

Ayer mismo le estaba escribiendo a Marina Abramovic que quiere presentar en la Bienal una película que hizo en el MoMA, y está muy contenta con participar. Va a hacer en el ISA el *performance* titulado *Pasado, presente y futuro del performance*. Gabriel Orozco va a trabajar con la ruinas de la Facultad de Ballet, en el ISA, con 30 estudiantes, hará un taller de experiencia en el que trabajará la energía, el concepto de parque arquitectónico. El austriaco Hermann Nitsch, pionero del *performance* de casi 80 años, va a estar también en el ISA trabajando con músicos y actores. Los artistas han respondido muy bien a la convocatoria y eso es porque creen en la Bienal. ◀



RENÉ FRANCISCO

Diciembre 2011 / Febrero 2012

Exposición *Viejo Verde*. Museo Nacional de Bellas Artes

(Cuba)

"La exposición *Viejo verde* toca un punto de la sociedad cubana cuando ya nadie habla de contenidos y quiere evadirlos [...] Mi trabajo se sitúa en un momento en el que las jóvenes generaciones están tratando de desprenderse de los contenidos, pero también es un trabajo que toca el sexo como algo que está desprovisto de esos contenidos, nadie se ha fijado en eso pero yo sí he querido, cómo hacer una conexión entre lo viejo y lo nuevo a partir de un contenido que es neutro, de obsesiones que están en los jóvenes y en los viejos".

RENÉ FRANCISCO

Fragmento de entrevista con el artista (Video) / [link](#)



CIUDAD GENEROSA

Proyecto del colectivo 4ta Pragmática
para la oncenava edición de la Bienal de La Habana





MAGALY ESPINOSA
(CUBA) CRÍTICA DE ARTE Y CURADORA

RESEÑA DE UN CONGRESO

crítica e identidad en América Latina

*dar el tiempo y las condiciones necesarias para repensar la
matriz ética de las políticas de representación y reconocimiento
en miras de un nuevo equilibrio entre las identidades,
las subjetividades y la diversidad cultural*

JOAQUÍN BARRIENDOS

► La categoría de identidad asombra por su constancia para reaparecer de las formas más disímiles, tanto dentro de las teorías postcoloniales y de las teorías artísticas, como en lo referido a la curaduría y crítica de arte. Considero que se debe a que a su alrededor se aglutina de una u otra manera, todo aquello que tiene que ver con las transferencias culturales, las vías que adoptan los sujetos sociales y sus formas de objetivación, deslizadas a través de las relaciones entre lo global y lo local.

En una época de desvanecimientos y contaminaciones se cruzan muchos caminos cuando de lo "auténtico" se trata. ¿Cómo se hace posible entonces que repensar los signos de identidad sea además algo estimable?

Entre los días 18 al 20 de octubre del pasado año, como parte de la vida académica del Instituto de Historiografía "Julio Caro Baroja" e Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III,

de Madrid,¹ un grupo de diez especialistas de distintas ramas del saber del arte y la cultura latinoamericana, se dieron cita en el Congreso Internacional: "Del indigenismo a la interculturalidad: Balance del debate identitario en la crítica de arte latinoamericana", bajo la dirección del Dr. José Luis de la Nuez Santana.

El programa utilizó en su portada una bella foto de la artista cubana Glenda León, que presenta la imagen de un paisaje invertido de un árbol sin hojas, las que serían sus raíces están iluminadas como si hubieran sido alcanzadas por un rayo, de esta forma, la doble metáfora condensa la realidad de una vida que subsiste ante las más difíciles circunstancias.

En el evento se presentaron 8 ponencias impartidas por especialistas de México,

¹ Patrocinaron el evento, el Departamento de Humanidades: Historia, Geografía y Arte de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación (UC3M) y La Universidad Autónoma Ciudad Juárez, (México).

Cuba y España; una conferencia inaugural, dictada por la Dra. Diana Wechsler, de Argentina, bajo el tema: "¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas", y la de clausura a cargo de quien escribe estas páginas: "La mirada de la crítica: de la estética relacional al arte de inserción social". A su vez, se realizó la Mesa Redonda: "¿Qué interesa a la crítica artística latinoamericana en los inicios del siglo XXI?", y tres mesas de comunicaciones, que agruparon unas 17 intervenciones.

Estos datos dan una idea de la organización del evento para llevar adelante el tema elegido, mediante ponencias y debates. Enlazar el concepto de identidad con el de crítica de arte es un intento digno de elogio, ello implica reconocer los aportes de la crítica de arte en torno al tema de la identidad, en cuanto a las facetas culturales por las que ha pasado el continente tratando de entenderse a sí mismo. Alrededor de la práctica artística se han ido tejiendo los juicios críticos y de autoconciencia creativa, que han posibilitado al arte mirarse en su propio espejo.



Mesa redonda: "¿Qué interesa a la crítica latinoamericana en los inicios del siglo XXI?" Intervienen: Diana Wechsler, Magaly Espinosa y Antonio Eligio Fernández. Modera José Luis de la Nuez.



Conferencia Inaugural: "¿De qué hablamos cuando decimos arte latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas" Dra. Diana Wechsler (Argentina)

Esto explica que animara el comienzo del cónclave, la pregunta hecha por la Dra. Wechsler acerca de qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano. La solución vislumbrada por la disertante consiste en emprender ese propósito discerniendo el mundo del arte en sus exposiciones y considerando las perspectivas críticas que las valoran. La forma en la cual el arte se expresa en sus exposiciones permite comprender con más claridad cuáles han sido sus elecciones, qué líneas creativas han predominado, qué derroteros ha tomado su comportamiento al lidiar con la sociedad, la cultura y el mercado, y cómo podemos reconocernos bajo ese poder del arte para vestir y desnudar una cultura, imaginando el cuerpo y el alma que la anima. En la actualidad son múltiples los elementos que influyen sobre el arte y las formas críticas de interpretarlo, teniendo en cuenta que tanto los códigos postmodernos, la condición post y decolonial, las políticas de representación y las transferencias culturales, combinan un escenario donde lo local se extiende hacia lo global en incesante influencia, generada alrededor de las	emergentes redes de intercambio. Un nuevo internacionalismo parece dominar el escenario de esos intercambios en el terreno artístico, y pone a la orden del día los intereses de Occidente al asumir la representación del otro, combinando disímiles y diversas formas de control geopolítico. El tema de la identidad vuelve sobre sí mismo bajo otras condiciones estéticas y culturales: la dialéctica de lo global y lo local, la globalización de la diversidad cultural, las políticas de representación transcultural, así como aquellos factores estético-culturales referidos al exotismo y al autoexotismo, apropiaciones, resignificaciones y posibilidades reales para actuar dentro de las redes globales, tratando de generar una conciencia crítica de las condiciones de dependencia sobre las cuales se erigen esos intercambios. Como señala Néstor García Canclini la pregunta no es qué es el arte, si no qué puede hacer.² 2 Néstor García Canclini: "La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia", Ed. Katz editores, Argentina, 2010, pp. 211.	Tales factores fueron emprendidos desde perspectivas generales, así aconteció en la intervención del Dr. Daniel Verdú, de la Universidad Carlos III, al tratar los posibles modelos de crítica de arte <i>desde y para</i> América Latina, y contenidos más específicos referidos a algunos de los pensadores que han realizado aportes significativos a la crítica latinoamericana, ello se pudo valorar en la ponencia del organizador del evento, el Dr. de la Nuez, con el texto: "Visiones de la identidad en el pensamiento de Néstor García Canclini", también en la exposición de la Dra. Estela Meza, de la Universidad Autónoma Ciudad Juárez (México) bajo el título: "El concepto de identidad en el pensamiento crítico de Martha Traba: una revisión contemporánea a sus aportaciones", o la Comunicación brindada por Dagmary Olívar Graterol sobre "Revisión del latinoamericanismo en la propuesta teórica y crítica de Juan Acha". Entre unas y otras visiones se situaron tres intervenciones, dos de ellas dirigidas más hacia factores estético-artísticos y una que, tomando el modelo de un proceso nacional vivido por el arte, trazaba	un interesante trayecto entre la crítica de arte, la ideología y la práctica artística. En la primera dirección se encontraron la ponencia del Dr. Jorge Luis Marzo, de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, nombrada "La esquizofrenia del barroco en la crítica artística latinoamericana" y la que presenté con el título anteriormente señalado, que se acerca al tema de las prácticas artísticas interesadas en penetrar los procesos socio-culturales y expresarse a través de ellos. En la segunda dirección, la disertación del artista y crítico de arte cubano Antonio Eligio Fernández (Tonel): "Releer a Mosquera, repensar a Volumen I. Crítica de Arte, ideología y un suceso en la calle de San Rafael". Trazar un balance del encuentro en el que hubo intensas discusiones, excelentes comunicaciones que se desplazaban bajo los ejes lógicos de lo general y lo particular, de experiencias locales y coyunturas regionales, permite constatar las posibilidades tan amplias que se le ofrecen a la crítica y a la interpretación teórica del arte, al situarse en medio de
---	--	---	--

coyunturas que han hecho variar los intercambios culturales, sin implicar una remodelación a fondo de las políticas de representación y de la geopolítica de la dominación, sobre una zona cultural cuyos confines geoestéticos son difíciles de fijar.

Fueron varios los ejes de discusión alrededor del tema, entre ellos, la interrogante del crítico y curador cubano Gerardo Mosquera acerca de que "El arte latinoamericano había dejado de serlo".³ Esta fue citada en más de una ocasión siguiendo su sentido metafórico, de acertijo, pues no solo tiene la intención de desmitificar el concepto, sino que insta a reinterpretarlo en las condiciones actuales de un arte desde América Latina, cuando afirma: "Dejar de ser 'arte latinoamericano' significa alejarse de la simplificación para resal-

tar la variedad extraordinaria de la producción simbólica en el continente".⁴

A la luz de los debates, la mirada hacia la identidad no se concentró en los marcos estrechos que puede abarcar su significación, el interés se desplazó a comprender los lazos renovadores que emergen desde ella y cómo puede ser representada por medio del arte. Los maestros de la Escuela de Frankfurt, siempre insistían en la necesidad de la distancia crítica para comprender el alcance y las dimensiones de cualquier objeto de estudio, valga pues que en esos intensos días, la perspectiva crítica predominante fuera la búsqueda común en la interpretación del arte y su compañera inseparable de ruta, la crítica de arte, en este mundo de consensos, flujos y resignificaciones culturales. ◀

3 Gerardo Mosquera: *El arte latinoamericano deja de serlo*, ARCO Latino, Madrid, 1996, pp. 7-10.

4 Gerardo Mosquera: *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalización y cultura*, Ed. EXIT Publicaciones, Madrid, 2010, pp. 129.

KELVIN LÓPEZ

home sweet home

GALERIA
LA ACACIA
IV VCVIV

AGOSTO 2012

Home sweet home, 2009 - 2011. Óleo sobre lienzo / 140 x 170 cm



►

MERCOSUR
LAS BIENALES:
LYON
CURITIBA

¿GLOBALIZACIÓN O DESGLOBALIZACIÓN?

MARÍA AMELIA BULHÕES
(BRASIL) CRÍTICA DE ARTE Y CURADORA

[TRADUCCIÓN DEL ORIGINAL EN PORTUGUÉS: CARLOS MANUEL MENÉNDEZ LARA]
FOTOS ARCHIVOS DE LA AUTORA

¿Cuál es el sentido del surgimiento y del mantenimiento, aún hoy, de las Bienales? ¿Cuáles son sus sentidos geopolíticos? ¿Existe una red internacional de Bienales en las que participa un mismo grupo de autores, artistas y curadores? ¿Qué papel desempeñan en el sistema globalizado del arte?

Según Néstor García Canclini:

Desglobalizar puede entenderse de dos maneras: incumplir las promesas de integración mundial dejando fuera a países o a vastas poblaciones, o también aprovechar los movimientos globales para crear infraestructuras locales (físicas y humanas) que rebasen lo local. Incluir a artistas, discursos y públicos en intercambios más equilibrados, modificar las maneras de experimentar lo propio y lo de los demás.

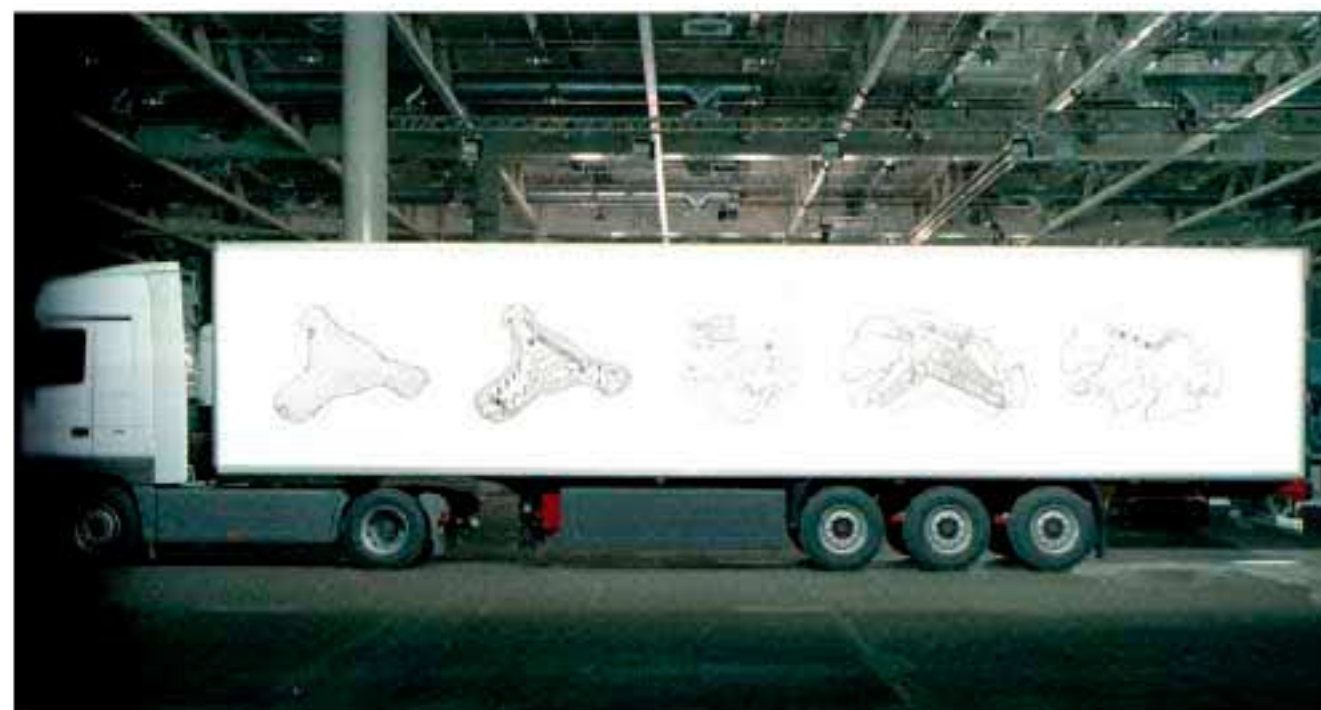
A partir de esta afirmación, ¿cómo reflexionar sobre las tres Bienales que tuvieron lugar casi de modo concomitante en el segundo semestre de 2011: Lyon, en Francia, y Porto Alegre y Curitiba, en Brasil?

INSERCIONES GEOPOLÍTICAS DEL ARTE

Las Bienales, que desde sus orígenes en 1900 se evidenciaron como un fenómeno de modernidad "internacionalizante" en el campo de las artes visuales, alcanzaron una proliferación inigualable a partir de la segunda mitad del siglo xx. La explosión de este tipo de exposiciones tuvo su ápice en los años 90, justamente en la época en que surgieron las bienales de Lyon (1991), en Francia, y del Mercosur (1997), en Porto Alegre, Brasil. Un poco más tarde, en 2001, fue creada la Bienal de Curitiba, también en Brasil. Las tres localizadas en regiones geopolíticas poco representativas, ninguna en la capital del país o en polos de categoría mundial.

¿Qué buscan esas ciudades con la creación y el mantenimiento de esos mega-eventos, una vez que han sido promovidos por las municipalidades y financiados con recursos públicos?

Insertarse en el mapa cultural internacional parece ser una de las respuestas, considerando la amplitud de actividades que incluye cada una. Esas Bienales no se realizan simplemente como grandes exposiciones; ellas se extienden por la ciudad e incluso por la región, en un complejo conjunto de actividades tales como residencias de artistas, proyectos con comunidades y en articulación con otras instituciones culturales. Además, estos megaeventos modifican las relaciones de los moradores y los visitantes con los espacios y el



Ressonance / Bienal de Lyon





Performance de Adonis Flores, Curitiba



Bienal de Lyon

equipamiento destinado a las artes visuales en el medio urbano. Las tres ciudades: Lyon, Porto Alegre y Curitiba, aunque relativamente grandes y económicamente importantes, no cuentan con muchos locales destinados a exposiciones de obras contemporáneas.

En Lyon y Curitiba hay museos de arte contemporáneo; en Porto Alegre, no. De cualquier manera, para la realización de cada una de las Bienales se hizo necesario habilitar espacios alternativos. En Lyon, una antigua fábrica de azúcar; en Porto Alegre, un muelle del puerto desactivado; en Curitiba, el jardín botánico. Esos y muchos otros lugares, que se integran como espacios expositivos interesantes de las Bienales, exigieron en algunos casos propuestas específicas de artistas o adaptaciones de sus estructuras.

Los nuevos usos generan importantes debates públicos que involucran a sectores tradicionalmente ajenos a esta problemática. También el hecho de ser instaladas obras en locales fuera de los círculos tradicionales caracterizan formas de inscribir al público en intercambios más equilibrados, buscando espectadores del arte no usuales. La muestra de Curitiba en 2011 contó con la participación de 70 artistas de 36 países, dispersos por la ciudad en 22 espacios.

En la Bienal de Mercosur 2011, el segmento "Ciudad no vista" seleccionó locales (librería, observatorio astronómico, cúpula de centro cultural, chimenea de antigua fábrica, aeronave, prefectura municipal, palacio de gobierno estadual, escalinata en calle céntrica, viaducto) para que los artistas interviniesen con su trabajo. Se creó así una nueva dinámica con la población de las comunidades próximas.

Incluir artistas locales y generar intercambios más equilibrados mediante una red alternativa de eventos puede conceder mayor visibilidad a la producción artística de las regiones periféricas, casi siempre de excelente calidad y poco conocida en el circuito globalizado del arte.

En Curitiba, los críticos locales integraron un cuerpo de curadores para la selección de artistas residentes

en la ciudad que participarían en la Bienal. En Lyon, instituciones culturales, colectivos de artistas y galerías de arte se asociaron a la Bienal para desarrollar lo que denominaron Resonancia. Así, paralelamente en el mismo período, se estableció un recorrido de más de 180 eventos (danza, *performance*, fotografía, video, instalaciones, diseño, música, literatura) en la región Ródano-Alpes, divulgado en el material de difusión de la Bienal.

Bienal de Mercosur



Publicaciones Bienal de Mercosur



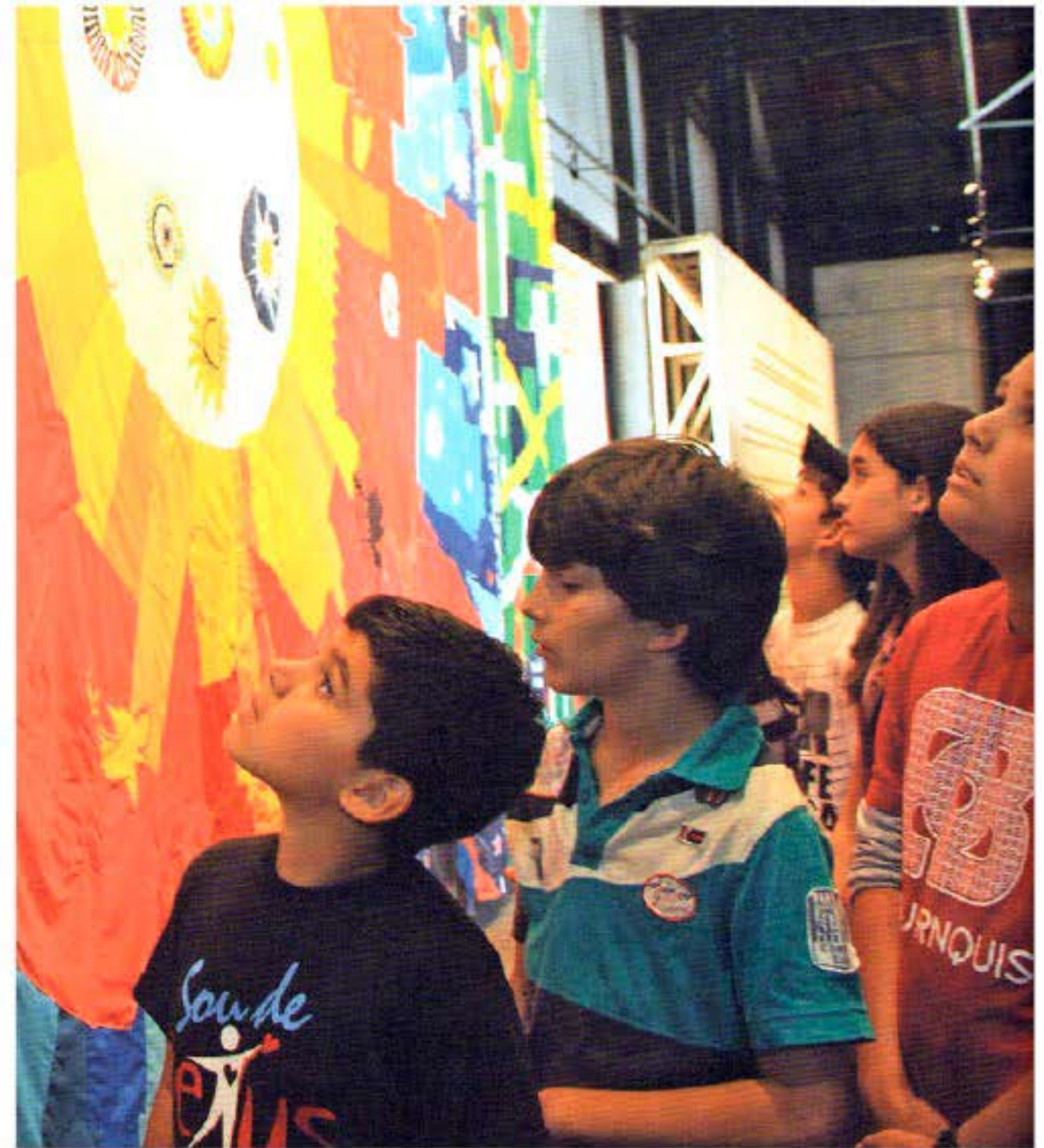
Bienal de Curitiba, Joana Rajkows

La fuerte presencia de artistas latinos en Lyon (29 entre 90 artistas); Curitiba (33 entre 70) y Mercosur (60 entre los 107) puede ser pensada como elemento fundamental de desglobalización en el sentido que apunta Canclini. Un aspecto que contribuyó fue la selección de curadores latinos.

El paraguayo Ticio Escobar, curador de Curitiba 2011, había fungido como curador adjunto de las tres primeras ediciones de Mercosur y el colombiano José Roca asumió Mercosur 2011. La Séptima Bienal de Mercosur (2009), curada por la argentina Victoria Noorthoorn, tuvo una amplia participación de artistas latinos (Artur Lescher, Bernardo Ortiz, Erick Beltrán, Laura Lima, Lenora de Barros, Marina De Caro, Mario Navarro y Roberto Jacoby) quienes luego participarían en la 11ª Bienal de Lyon 2011, también curada por Noorthoorn.

En estas bienales los curadores trabajaron de forma integrada con artistas locales, integraron las producciones plásticas de regiones periféricas, subvirtiendo así las relaciones de dependencia en relación con los grandes centros y creando circuitos alternativos cuya calidad sobrepasa fronteras. En ese panorama de creciente espacio latinoamericano, algunos países destacan como fuente de creadores.

Bienal de Mercosur





Bienal de Curitiba



En Lyon participaron artistas originarios de México, Venezuela, Argentina, Colombia y Perú. En Mercosur: de Cuba, Argentina, México, Perú, Venezuela, Paraguay, Ecuador, Costa Rica, Chile, Guatemala y Colombia. En Curitiba: de Cuba, Colombia, México, Paraguay, Ecuador, Uruguay, Argentina, Perú, Bolivia, Chile y Guatemala. Son de Brasil 9 de los 29 latinos en Lyon; 33 de los 60 en Mercosur, y 17 de los 33 latinos en Curitiba.

De los artistas mencionados, muchos, a pesar de haber nacido en el continente latinoamericano, viven en grandes centros de Europa y de los EE.UU., lo que relativiza los efectos desglobalizantes de estas Bienales en la geopolítica del arte.

Hay una gran preocupación con una articulación internacional y una difusión globalizada por parte de esas bienales, que articulan formas de aprovechamiento de movimientos globales para crear infraestructuras locales. En términos de publicaciones impresas, las tres presentan voluminosos catálogos bilingües, importantes documentos de los eventos y memorias.

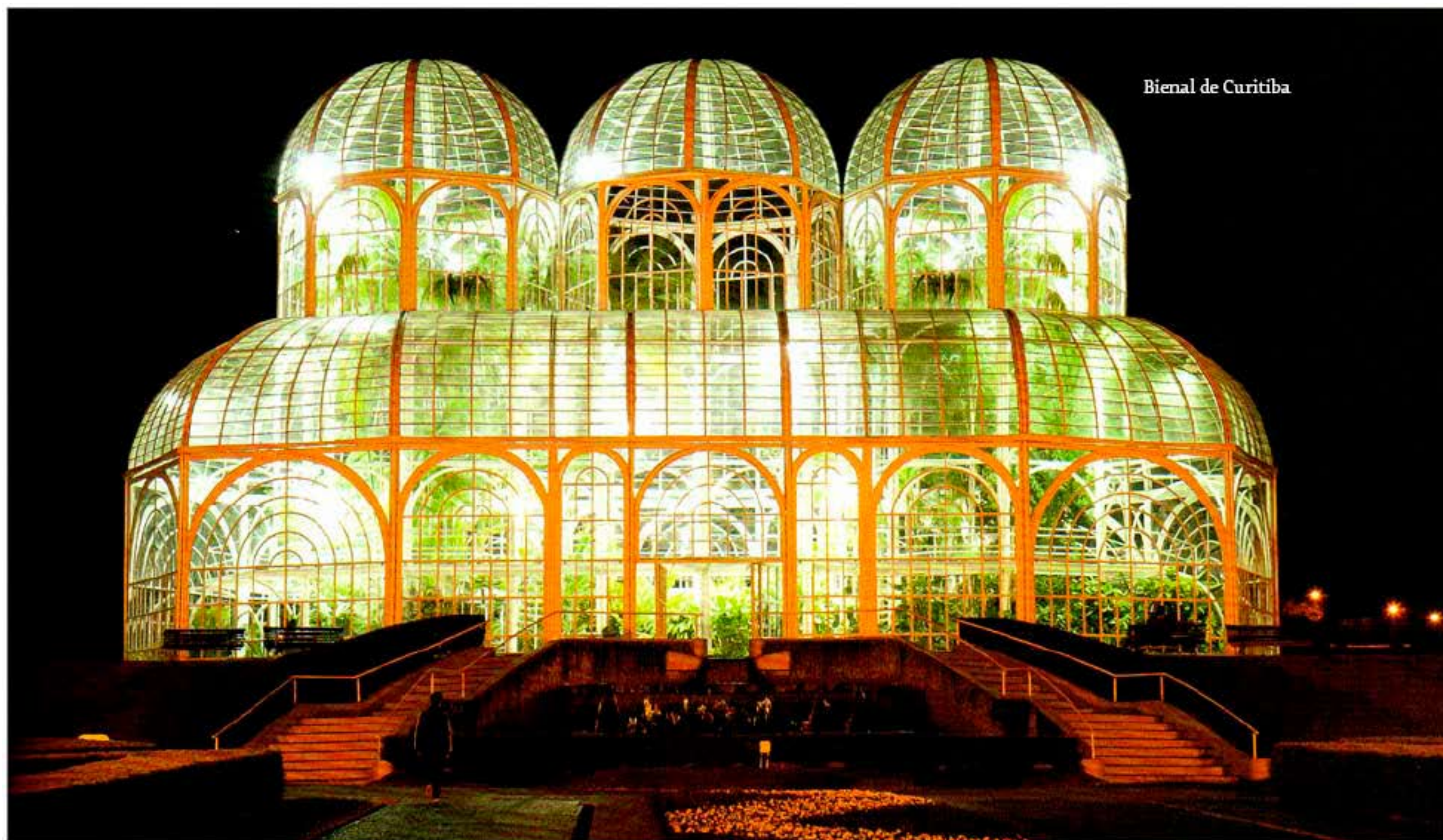
Ese tipo de material, que va más allá del evento en sí mismo, constituye una importante documentación de la historia del arte. Y los sitios *on-line* establecen diálogos locales e internacionales, con versiones en inglés además de la lengua autóctona. Análisis más detallados permiten observar la riqueza de tales es-

pacios, en cuanto infraestructuras locales articulados globalmente sobre bases más dinámicas y participativas: <http://www.bienalmercosul.art.br/> <http://www.bienaldecuiritiba.com.br/2011/home/> <http://www.biennaledelyon.com/biennale/edition/>

En el ámbito de la mundialización del arte, las Bienales son instrumentos de inserción de las producciones de diferentes regiones del mundo en el circuito internacional, estableciendo interconexiones con las instancias nacionales y regionales. La cuestión fundamental hoy no pasa por el cuestionamiento de la legitimidad de este proceso irreversible, sino más bien por la exploración de las estrategias adoptadas y de su adecuación a los propósitos más o menos pluralistas y cuestionadores. No se puede pensar este tipo de evento desde una perspectiva homogeneizadora y simplista omitiendo, en la dominación globalizante, los matices y experiencias concretas.

INTEGRACIÓN Y DIFUSIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Hoy las Bienales se caracterizan por exponer predominantemente la producción del arte contemporáneo, estableciendo espacios de legitimación de esa tendencia artística en el panorama internacional. Según Artur Danto, el arte contemporáneo es un filosofar sobre el mundo realizado plásticamente.



Al inscribir sus discursos conceptuales en temas como *Ha nacido una terrible belleza* (Lyon), *Ensayos de geopoéticas* (Mercosur) y *Más allá de la crisis* (Curitiba), esas muestras van más allá de lo filosófico, realizando un pensar sobre el mundo más próximo a vertientes antropológicas, sociológicas e incluso históricas.

Lo importante es la forma como esas reflexiones se manifiestan visual y sensorialmente, dejando evidente la clara y tenue línea que separa una documentación de una poética visual comprometida con la realidad. Las tres Bienales presentan conjuntos de trabajos no siempre homogéneos, pero cuyo foco se dirige a un enfrentamiento con la realidad de la vida cotidiana en sus aspectos más prosaicos y más chocantes.

Las nuevas generaciones de artistas abandonaron el grito revolucionario de los viejos modernistas buscando una manera de pensar que se ocupa de documentar la realidad, abriendo espacios donde emergen la crítica política y la reflexión. Los curadores emergentes se ocupan de esas propuestas osadas, con fuerte presencia de colectivos de artistas, y muchos de ellos ni siquiera destacan los nombres de los participantes.

En Lyon participaron "The artic perspective initiative", "The Center for historical reenactments", en Mercosur estuvieron presentes "Center for land use interpretation", "Slavs and tatars", "Torolab", "Ykon" y

"Young-hae chang heavy industries". En estos casos, el deseo y el placer de realizar los trabajos sustituye la individualidad autoral, y los resultados evidencian obras conjuntas.

En las tres Bienales se amplían las categorías artísticas, con predominio de la fotografía, instalación, vídeo y el

performance. Contrasta un poco el espacio de la Casa Andrade Muricy, totalmente dedicado a la pintura, en Curitiba, toda vez que esta categoría artística casi no es vista en Mercosur y en Lyon su participación se diluye. También es pequeña la participación de trabajos en tecnologías digitales en las tres muestras. Lo que se destaca son las proposiciones en que los artistas

Bienal de Mercosur



Bienal de Lyon

L'USINE T.A.S.E.

Construite en 1924, l'Usine T.A.S.E. (Textiles Artificiels du Sud-Est) inscrite au patrimoine industriel, est une ancienne fabrique de soie artificielle, qui fait aujourd'hui l'objet d'un projet d'urbanisation à l'échelle de l'ensemble du quartier Carré de Soie Lyon-Vaulx-en-Velin. Elle accueille la Biennale de Lyon pour la première fois.



Proyecto pedagógico. Bienal de Mercosur

desarrollan trabajos con comunidades, no solo utilizando lo popular como fuente de inspiración o como objeto de enseñanza, sino como posibilidad concreta de intercambios fructíferos para ambos involucrados, en la línea de análisis de Jacques Rancière.

En Porto Alegre, el colectivo Ykon trabajó con una cooperativa de costureras para deshacer banderas y reordenarlas en un gran panel con la imagen de un sol, de gran valor simbólico. También Kochta y Kalleinen, viviendo con una comunidad del interior, organizó con los moradores una coral de quejas (asuntos de intereses del grupo), cuyo vídeo fue presentado en la bienal: <http://www.youtube.com/watch?v=bnOBgJMQfAg>

Esos grandes eventos, que atraen multitudes y en los cuales el arte es tratado como un fenómeno de masas, además de promover una creciente división de tareas con la creación de especialidades profesionales (productores, montadores, iluminadores, curadores, conservadores etc.), amplían, incuestionablemente, el número de participantes en los circuitos del arte. Eso, entretanto, no caracteriza un abandono de su carácter de distinción social y dominación cultural, pues una elite continúa imponiendo sus patrones estéticos al conjunto de la sociedad.

Así como es grande el número de individuos que acceden a los eventos artísticos, la multiplicidad de tendencias ofrecidas al público y cierto hermetismo de

muchos trabajos tienden a obstaculizar los códigos de disfrute de la mayoría de las obras. Ellas son consumidas de forma superficial y espectacularizada, sin una comprensión de sus significados ni de las cuestiones conceptuales contenidas en su concepción.

Se establece así una gran diferenciación entre los niveles de apropiación del público lego y de los aficionados integrantes del sistema, y se refuerzan las exclusiones. En este sentido, los proyectos pedagógicos corresponden a un esfuerzo de formación de público que es un aspecto fundamental para las inserciones locales y regionales.

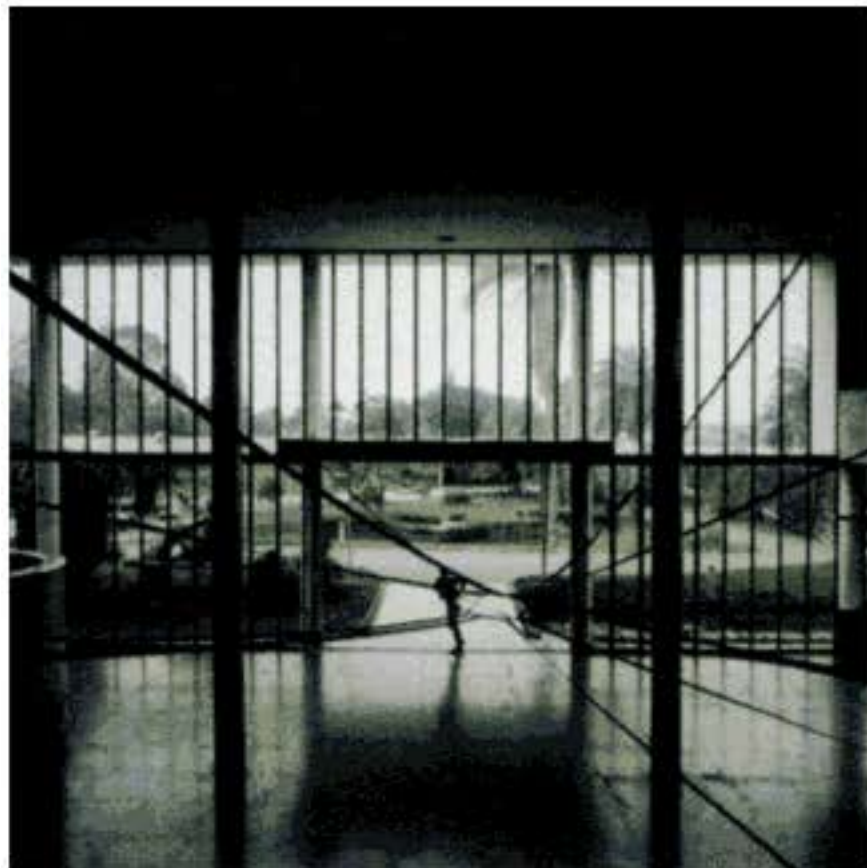
Tanto en Lyon como en Porto Alegre los proyectos pedagógicos merecen especial atención y destaque con la formación especializada de mediadores y la producción de calificados materiales pedagógicos. Actividades lúdicas para niños, e incluso para adultos, aspiran a una participación más activa del público y a una mayor comprensión de los contenidos artísticos incluidos en las muestras.

Con estas tres Bienales se crean oportunidades de conocer más el arte contemporáneo de las regiones periféricas en el gran circuito internacional. A pesar de las diferentes estrategias curatoriales emprendidas, puede observarse que las opciones de las tres han consistido en mantener un cierto enfoque regional, mirando hacia el otro. Hacia el Tercer Mundo, América

Latina y el este europeo, en el caso de Lyon, y hacia la América Latina, desde Brasil.

Mantener y enfatizar este aspecto puede ser considerado una variación significativa en vista del agotamiento del modelo "Bienal globalizada", casi siempre organizada en torno a los mismos grandes nombres. Se abren

Performance / Bienal de Lyon



oportunidades de entrar en contacto con trabajos y creadores de regiones periféricas –la mayoría de ellos desconocidos fuera de sus contextos–, estableciendo una red alternativa de visibilidades y legitimación.

Las Bienales son grandes momentos de las artes visuales por la magnitud de sus recursos, del personal especializado que articulan en su entorno y de los espacios físicos y mediáticos que absorben. Ellas son importantes, no solamente para atraer nuevos públicos, sino también para activar el medio artístico con la circulación de críticos, artistas y otros profesionales de diferentes países.

Estas tres Bienales han contribuido de forma significativa a la consolidación y difusión de las tendencias artísticas contemporáneas. Ellas promueven alteraciones en el régimen de imágenes, tanto dentro del circuito de producción artística como en la recepción del público no especializado. En el ámbito de la mundialización del arte, son decisivos instrumentos de inserción de la producción regional en el circuito internacional. Con diferentes proyectos y resultados, ellas han enfrentado el desafío de colocarse como agentes de desglobalización, asumiendo posiciones críticas y desarrollando estrategias estéticas innovadoras, adecuadas a propósitos más pluralistas y cuestionadores. ◀

René Rodríguez

Infalible, 2012

(Proyecto para
escultura inflable)



e-mail:

renerodriguezh@yahoo.es

Tel.: +535 298 3769

artcronica.com
revista de artes visuales

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

artcronica.com
revista de artes visuales

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