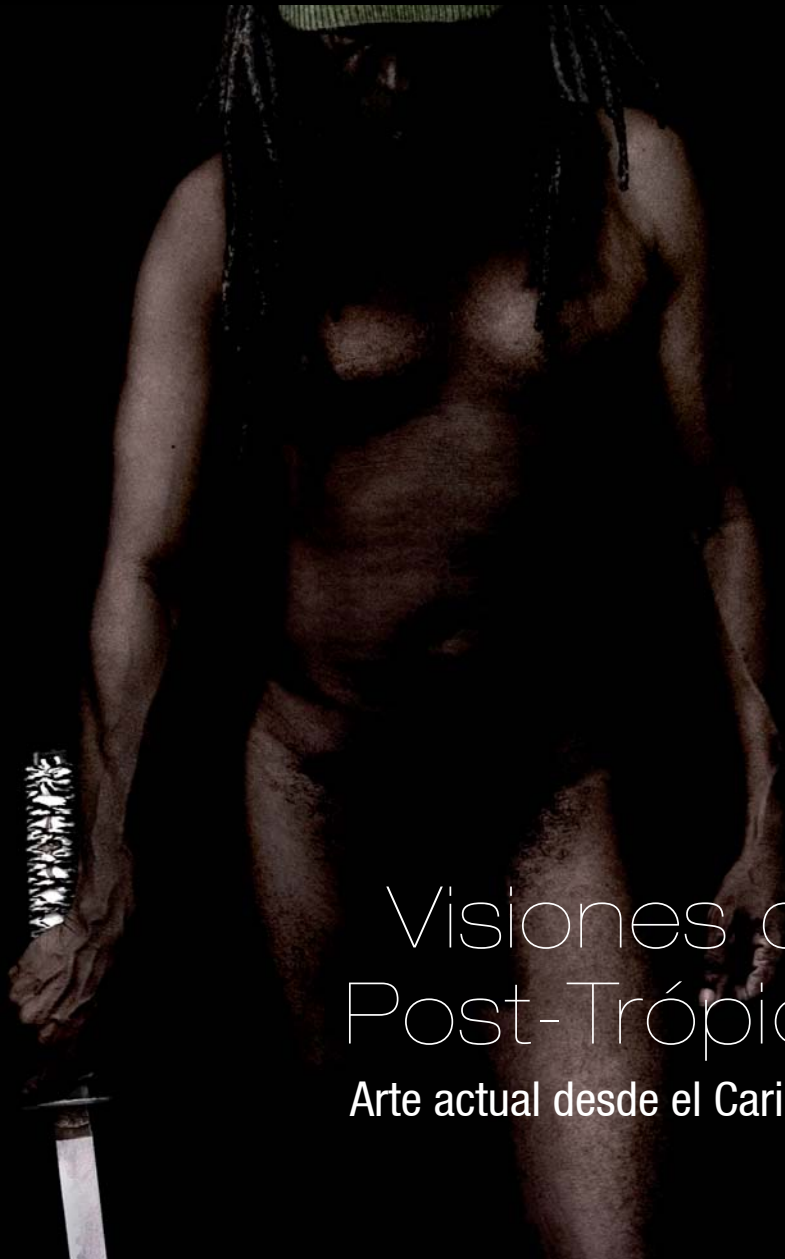


# HUM 36

## PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

Núm. 16 / DICIEMBRE 2012



Visiones del  
Post-Trópico  
Arte actual desde el Caribe (II)

# Índice

<b>Presentación</b>	
Carlos Garrido Castellano	3
<b>Hablemos de arte puertorriqueño. Entrevista a Nelson Herrera.</b>	
Daniel Expósito Sánchez	4
<b>Viendo la frase. Entrevista con José Manuel Noceda Fernández.</b>	
Carlos Garrido Castellano	10
<b>Las Madres at Immigrant Movement International. Why is the participant always situated within the context of production?</b>	
Stephanie Noach	24
<b>Caribbean Art Dub: A Hauntology.</b>	
Annie Paul	31
<b>Los Post-exóticos.</b>	
Jorge Pineda Pérez	38
<b>Un panorama de alternativas en diálogo desde Puerto Rico.</b>	
Abdiel D. Segarra Ríos	46

# PRESENTACIÓN

Este número continúa las aportaciones recogidas en la edición 14 de la revista Papeles de Cultura Contemporánea. Entonces nos preguntábamos cuál era el signo de un conjunto de producciones recientes procedentes de latitudes y contextos harto diferentes. Si algo parecía unir a obras y procesos creativos tan dispares entre sí era sin duda una voluntad por separarse de cualquier definición restrictiva de identidad, por buscar una ampliación del marco en el que se desenvolvían.

Los trabajos que forman el número 16 de Papeles persiguen un objetivo similar, al tiempo que permiten completar el panorama ofrecido hace un año con ejemplos pertenecientes a contextos que no habían sido analizados en el anterior número. En una entrevista con Daniel Expósito, Nelson Rivera, el crítico y curador puertorriqueño responsable de un cambio de paradigma en la historiografía artística boricua, se acerca a la compleja relación entre vanguardia artística y proceso político en el ámbito de Puerto Rico. Las palabras de José Manuel Noceda Fernández, fundador de la Bienal de La Habana y responsable de la selección de artistas caribeños que integran cada edición de la muestra, trasladan en gran medida las preguntas de Rivera y de tantas otras voces a un marco regional.

Cualquier mirada que trate de examinar la transformación que tiene lugar en la visualidad del archipiélago caribeño tendrá que tener en cuenta la importancia del sistema artístico en el que se enmarca el acto creativo. El público, la institución, el mercado aparecen, así, como realidades inseparables a la actividad productiva. A partir de una pieza de Tania Bruguera, Stephanie Noach plantea algunas preguntas sobre el papel del público en la obra colaborativa que demandan urgentemente su ampliación a otros casos de estudio. Por su parte, Annie Paul inicia un itinerario por el Caribe a partir de experiencias personales y viajes realizados, itinerario que le servirá para plantear un modelo basado en la reinterpretación y la movilidad de los recursos visuales, lleno de implicaciones respecto a la originalidad, la utilización de lo popular,..., que sigue el ritmo del *dub*.

Los dos últimos textos incluidos en este monográfico abordan procesos relacionados con la exposición. En el primero Jorge Pineda, artista y curador dominicano, analiza el resultado de uno de los principales concursos nacionales del país, lo que le sirve para esbozar los contornos de una creatividad abierta a una cantidad mucho mayor de referentes. Finalmente, Abdiel Segarra inventaría los espacios de creación gestionados por artistas en suelo puertorriqueño durante la última década. Como Pineda, Segarra ha sido un participante directo en ese proceso, y es desde un profundo convencimiento de la dificultad de los éxitos y la abundancia de los obstáculos que narra una historia que la actual crisis no ha podido interrumpir.

Carlos Garrido Castellano

# Hablemos de arte puertorriqueño: Entrevista a Nelson Rivera

## Palabras clave

Arte, Puerto Rico, crítica de arte, identidad, Caribe, Latinoamérica

## Keywords

Art, Puerto Rico, art criticism, identity, Caribbean, Latin America

## Resumen

Entrevista a Nelson Rivera, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Puerto Rico en Humacao, crítico, dramaturgo y artista, en la que se abordan diversos aspectos relacionados con el arte puertorriqueño contemporáneo, tales como la identidad, el papel jugado en el contexto artístico internacional, o el rol de las administraciones públicas y las galerías en su desarrollo.

## Abstract

An interview to Nelson Rivera, professor of Art History at University of Puerto Rico at Humacao, art critic, dramatist and artist, in which he tackles various aspects about contemporary Puerto Rican arts as identity, the role played in the international art context, or the role played by public administrations and art galleries in its development.

**Daniel Expósito Sánchez - Para empezar, y bajo el contexto de un “Estado Libre Asociado”, ¿qué debemos y/o deberíamos entender por arte puertorriqueño?**

Nelson Rivera - Sabes, esa pregunta no se le hace a un español, a un alemán, o a un estadounidense, pues se da por sentado que tal cosa como “lo alemán” o “lo americano” existe y todo el mundo sabe lo que es. “Lo puertorriqueño”, obviamente, no. Para definir el arte de una nación es imprescindible conocer la cultura, la trayectoria de esa nación. Para entender lo que es el arte puertorriqueño hay que entender lo que es Puerto Rico y esa tarea no se realiza al leer dos o tres párrafos en una publicación. Me sospecho que la pre-

gunta se nos hace siempre, primero, por el desconocimiento general que hay de la cultura y la historia puertorriqueña y, segundo, por lo difícil que se hace reconocer el estado colonial de Puerto Rico. Definir un arte nacional es siempre complicado. Si te pidiera definir el arte español estoy seguro de que tomarías en consideración las diferencias culturales que existen en tu país, pero intentarías de alguna manera disolver esas diferencias para lograr alguna definición exclusiva. De tal modo de que cuando uno piense en Velázquez, Goya, y Picasso, lo único que puedas concluir sea “pintura española”, aún con todos los problemas que tal definición acarree. Lo mismo en Puerto Rico, y aquí insisto en “Puerto Rico” y no en el tal “Estado Libre Asociado”, que es un embeleco sórdido

que ni nosotros mismos reconocemos. Lo que para mí define el arte puertorriqueño como un arte nacional es su conciencia absoluta de su grandeza, esa seguridad de estar posicionado en igualdad con la humanidad toda, junto a una conciencia crítica del estado colonial, estado que impide el reconocimiento pleno de esa grandeza. Aclaro que mi definición es muy personal, y sin pretensiones. Pero veo esa tensión en el trabajo de un José Campeche en el siglo XVIII al igual que en el de un Osvaldo Budet en el siglo XXI, y creo que esa persistencia define muy bien un arte nacional. Somos y estamos aunque no se nos reconozca.

**DES - Buena parte de la producción artística de la isla se encuentra estrechamente relacionada con el concepto de identidad.**

NR - Es que eso es francamente inevitable cuando de una situación colonial se trata. Si constantemente se te dice que eres insignificante y que la dependencia define tu existencia, y se fortalece esa nefasta idea a través de un sistema de violencia institucionalizada, a los artistas no les queda más remedio que crear imágenes que contradigan la negación oficial de nuestra existencia. Para ello, tienen que explorar aquellos elementos que entienden nos definen y nos diferencian del invasor. Esta tarea provoca una variedad extraordinaria de respuestas, aún contradictorias, que hacen del arte puertorriqueño un espacio fascinante. Considera que no hay nada más poroso y cambiante que eso que llamamos “la identidad”, por lo cual el intento de definirla es siempre un reto imposible de vencer, pero no por ello menos urgente.

**DES - En varios de los textos publi-**

**cados en tu libro, Con urgencia: Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo (2009), aborda críticamente lo que, al parecer, supone para muchos una verdad inapelable: el “arte accesible”, es decir, lejos de las influencias foráneas, como aquel que debe defender los valores de la “otredad” frente al dominio colonial.**

NR - Creo que no hay tal cosa como estar “lejos de las influencias foráneas”; en Puerto Rico eso fue tan imposible en el siglo XVIII como lo es ahora. Pero hay muchas maneras de canibalizar esas influencias foráneas y creo que el arte latinoamericano, región a la que pertenece el arte puertorriqueño, ha dado múltiples y valiosísimos ejemplos de ello. Fíjate que nadie acusa a Ai Weiwei de “traicionar los altos valores tradicionales de la cultura china” al echar mano del vocabulario del arte pop en su trabajo, entonces, ¿por qué exigirnos una imposible “pureza”? Nuestro arte es tan puertorriqueño como chino es el de Ai Weiwei, independientemente del vocabulario que desarrollamos a la hora de hacer arte.

**DES - Entonces, ¿consideras que el arte de Puerto Rico es, en esencia, un arte internacional?**

NR - Habría aquí que definir “arte internacional”, que, por lo que vemos, realmente quiere decir “arte europeo y estadounidense”. A ese arte, de cuando en vez, entran otras regiones, si es que en ellas está ocurriendo alguna situación que amerite la atención de ese mundo “internacional”. Los artistas puertorriqueños tienen mucho que aportar al arte “internacional”, tanto como los españoles o los nigerianos. Vivimos todos en el mismo mundo con los mismos problemas. La exclusión

o inclusión de unos y otros responde más bien a un asunto de mercado, sobre todo en estos momentos en que se confunden las fronteras nacionales.

**DES - Un número cuantioso de artífices que han trabajado en la isla no son originarios de allí, sino que, precisamente, llegaron debido a distintas circunstancias. Hablo, por ejemplo, de Jack Délano, Susana Espinosa y Bernardo Hogan, Toni Hambleton, “Compostela” o Rolando López Dirube, entre otros.**

NR - En mi ensayo sobre Jack Délano, me refiero a ese artista nacido en Ucrania como “artista puertorriqueño”. No creo que el lugar de nacimiento del artista determine la nacionalidad de su arte, sino su adhesión a ese nuevo espacio particular. Por eso nomino el arte de Délano como “puertorriqueño”, porque en él hubo una voluntad de hacer, decir, “como puertorriqueño”. Claro, tendríamos que estudiar cada caso por separado.

**DES - En 1988, Samuel B. Cherson lanzaba la siguiente pregunta: “¿Por qué es que el arte puertorriqueño contemporáneo –vigoroso y abundante como es– resulta ser tan poco conocido fuera de la isla, especialmente en los Estados Unidos?” ¿Continúa esto siendo una realidad?**

NR - Nuestro arte no es reconocido por causa de nuestra situación colonial. Ningún invasor se puede dar el lujo de que se reconozca la ilegalidad de su poderío sobre una colectividad. Creo firmemente que todo el arte puertorriqueño es una demostración contundente de la injusticia de la relación colonial y, como tal, tiene que ser negado por la metrópoli. José Campeche ya pintaba en San Juan cuando todavía los

Estados Unidos de América no existían y, sin embargo, cuando en 1997 se exhibió su pintura en Washington D.C., los yanquis tuvieron la insolencia de anunciarlo como “one of our own”. En Francia, nadie osaría reclamar a Picasso como “artista francés”. La falta de visibilidad del arte puertorriqueño no se puede desvincular de nuestra particular situación política. Nuestros artistas sí tienen una presencia tanto en los Estados Unidos como en el resto del mundo, pero es de forma individual, limitada, una presencia luchada por los mismos artistas y mayormente carente de apoyo institucional. Dado el desconocimiento general que existe sobre nosotros, llamarlos “artistas puertorriqueños” es lo mismo que no llamarlos, no significa nada en el extranjero. Lo mismo pasa con nuestra excepcional poesía, por cierto.

**DES - Curiosamente, en su Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño (1971), Marta Traba cargaba con dureza contra artistas boricuas que se encontraban experimentando en Nueva York.**

NR - Ah, destapas una descomunal olla de grillos. Admito ser hijo idolatrante de Marta Traba, quien ha sido siempre mi modelo. No obstante, jamás he estado de acuerdo con sus posturas sobre la experimentación. Traba en Puerto Rico defendió nuestros más valiosos artistas, pero no pudo entender que nuestros experimentalistas también tenían cosas importantes que decir. De hecho, Traba nunca les reconoció siquiera que tuvieran algo remotamente significativo que decir, porque lo hacían de formas inusuales que ella incorrectamente identificaba como imperialistas. Muy duro juicio el suyo, pero comprensible para su momento. Pienso que de no haber sido por su muerte a destiempo, Traba hubiera cambiado de pare-

cer. La práctica misma de los artistas lo hubiese hecho necesario y Traba tenía una sensibilidad particular para detectar bellas “anomalías”.

**DES - ¿Existe realmente esa “agresión cultural”, de la que hablaba la crítica argentina, en las manifestaciones artísticas llevadas a cabo en Puerto Rico?**

NR - La agresión cultural es una de las formas más efectivas para mantener todo poder colonial y Puerto Rico dista mucho de ser la excepción. Traba supo reconocer la resistencia que implica la mera existencia del arte puertorriqueño, ese ha sido uno de sus aportes más valiosos e inteligentes a nuestra crítica.

**DES - En líneas generales, ¿el arte desarrollado en la isla a lo largo del siglo XX se encuentra inmerso en esos conglomerados a los que suelen denominarse “arte caribeño” o, mejor aún, “arte latinoamericano”? Los manuales que tratan la materia suelen dejarlo al margen, en el mejor de los casos.**

NR - Destapas otra olla de grillos. Suelo colocar nuestro arte en el renglón de “latinoamericano” porque doy lo “caribeño” por sentado. Me consta que desde fuera no se nos trata así, pues a veces no se nos considera ni como latinoamericanos ni como caribeños. He denunciado nuestra escandalosa ausencia en los libros sobre arte latinoamericano de Edward Lucie-Smith y de Jacqueline Barnitz. La realidad es que es imposible hablar propiamente de arte latinoamericano sin destacar a José Campeche en el siglo XVIII y a Francisco Oller en el XIX. Son maestros imprescindibles en sus respectivas épocas. En el caso de Oller, se trata del primero y único pintor impresionista de América, contemporáneo del movimiento impresionista mismo, por

lo cual es un disparate mayúsculo eliminarlo de las historias de arte latinoamericano. Y si comparas la pintura de Campeche con la de sus contemporáneos, te sorprende la calidad indiscutible de su trabajo, pues Campeche pinta, mientras que otros dibujan y colorean. Siempre me ha resultado conmovedor el que uno de sus retratos haya sido alguna vez confundido con el de un inmenso e inalcanzable genio como Goya. En el siglo XX, Puerto Rico tiene un maestrazo excepcional en el pintor Julio Rosado del Valle, tan justamente admirado por Traba. Uno de nuestros grandes desconocidos es Antonio Navia, cuyas construcciones kinéticas y pinturas inobjetivas son ejemplares en toda América. Y si se reconociera el extraordinario trabajo, tanto artístico como organizativo, de nuestras mujeres artistas, sería la envidia de la comunidad internacional. A veces observo lo que se exhibe o se publica en el “arte internacional” y no dejo de pensar, “ah, ya en Puerto Rico habíamos hecho eso”. Creo que nuestro arte es paradigma del arte latinoamericano, pero a los mismos latinoamericanos se les hace difícil aceptarnos por nuestra condición colonial, y peor se torna la situación cuando la mirada es desde “lo internacional”.

**DES - Teniendo esto presente, ¿es visible el arte puertorriqueño más allá de las fronteras insulares?**

NR - La visibilidad de un arte depende de su mercado y el nuestro es en extremo limitado. Tampoco contamos con instituciones que promuevan nuestro arte en espacios internacionales.

**DES - ¿Qué papel han jugado –y continúan jugando hoy– las instituciones públicas en el desarrollo de las artes?**

NR - Las instituciones gubernamenta-

les —el Instituto de Cultura Puertorriqueña y el Museo de Arte de Puerto Rico— están atadas a los vaivenes políticos, por lo cual su efectividad queda usualmente maniata-da por los intereses de grupos particu-lares. Las instituciones independientes —el Museo de Arte Contemporáneo, el Museo de las Américas— sobreviven en la pre-ca-riedad constante de sus partidas presu-pestarias. Todas, sin embargo, realizan un trabajo valioso que poco se les recono-ce y apoya, y cuyo gran valor se debe, en gran medida, a la voluntad y al compromi-so de los que en ellas trabajan, más que a una política cultural planificada.

**DES - ¿Y las galerías y coleccionistas privados? Algunas están promoviendo a artistas jóvenes en ferias internacio-nales como Scope Miami o Emerge Art Fair, en Washington.**

NR - Desconfío totalmente de las ga-lerías, coleccionistas privados, y las ferias de arte a la hora de aquilatar el arte puerto-riqueño, pues en éstas las consideracio-nes comerciales van muy por encima de las artísticas. Encuentro triste que se nos reconozca por nuestra presencia en esos espacios. Si bien no le veo valor a esa par-ticipación, tampoco objeto que los artistas participen en ellas, pues como dijo Brecht, “erst kommt das Fressen”.

**DES - ¿Y la crítica? Tú mismo sigues apostando por algunos artífices en tus escritos. Pienso, por ejemplo, en Héctor Méndez Caratini.**

NR - Me interesa mucho la continuidad en nuestras artes, descubrir los puntos de contacto, los enlaces entre artistas de di-versos momentos. No estoy solo en ese proyecto, pues está presente tanto en el trabajo mismo de los artistas como en el de los historiadores y críticos. Creo que

es una necesidad del sujeto colonial, ese insistir en la existencia de una historia común, siempre negada por la oficiali-dad, como apoyo para nuestra existencia presente. Como crítico me ocupo de los jóvenes pero siempre con un ojo puesto en los maestros vivos, como Méndez Ca-ratini, Antonio Martorell, Myrna Báez, por-que creo que nuestro arte no se desarrolla por rupturas entre generaciones, sino por el intercambio solidario que se establece entre todos ellos. Hoy me conmueve el en-riquecedor diálogo que han establecido un maestro como Martorell y un joven como Omar Obdulio Peña Forty, con la obra de Francisco Oller, por dar un ejemplo.

**DES - Háblame de los grandes olvi-dados de las artes puertorriqueñas: la escultura, la instalación, la performan-ce... Desde la crítica e, incluso, desde la propia acción, siempre has mostrado una postura firme en defensa de tales manifestaciones.**

NR - Amo el arte que se reconoce des-de un principio como marginal, sin aspira-ciones ni posibilidades de ser aceptado ni mercadeado. Para mí, ese es el arte puer-torriqueño más valioso, ese arte que “se tira al desperdicio”, sin esperar nada, pero con la absoluta convicción de su necesi-dad colectiva. Los maestros puertorrique-ños siempre han hecho arte de esa mane-ra, pero entre nosotros hay unos medios más riesgosos que otros y ese ha sido el caso de la escultura, por ejemplo. Siempre he apostado a los más atrevidos de ellos, Antonio Navia, Jaime Suárez, Melquiades Rosario, y recientemente al excepcional trabajo en cera de Elizabeth Robles, cuya obra amerita inclusión urgente en las más importantes bienales internacionales. Creo que en esas manifestaciones “olvidadas” es que mejor se define nuestro arte.



**DES - Ante un panorama de crisis tan complejo como el actual, ¿qué les depara el futuro?**

NR – Ay bendito, si en Puerto Rico la crisis es nuestro estado normal. Pero mi país es el lugar del “a mayor represión mayor combatividad”. No importa qué, aquí siempre ha habido, hay, y habrá arte. Y de excelencia.

**DES - ¿Podríamos afirmar que, en la actualidad, existe una hoja de ruta para el arte puertorriqueño?**

NR - De haber alguna, sería la de los grillos que se escaparon de las ollas: múltiples, aventureras, testarudas.

# Viendo la frase. Entrevista con José Manuel Noceda Fernández.

## Palabras clave

Arte caribeño; Bienal de la Habana; Curaduría artística; Exposiciones.

## Keywords

Caribbean Art; Curatorship; Havana Biennial; Exhibitions.

## Resumen

A partir de una conversación con José Manuel Noceda, curador del Centro Wifredo Lam de La Habana y fundador de la bienal habanera, este trabajo reconstruye los principales eventos expositivos relacionados con el arte de la región del Caribe que han jalonado las últimas dos décadas.

## Abstract

Arising from a conversation with José Manuel Noceda, curator of Wifredo Lam Center of Havana and founder of Havana Biennial, this paper tends to analyze the main Caribbean Art exhibitions that have shaped the last two decades.

**Carlos Garrido - Hola José Manuel. Quisiera comenzar preguntándote cómo comenzaste a trabajar en el contexto de la Bienal de La Habana, y cómo evalúas desde el momento presente todo el proceso de principios de los noventa, cuando tienen lugar un buen número de grandes exposiciones colectivas que exponen el arte del Caribe tanto dentro como fuera de la región.**

José Manuel Noceda - Comencé a trabajar en el año 1984, acabado de graduar de la Universidad de La Habana. Colaboro al final con la Primera Bienal, pero sin formar parte todavía de un Centro Wifredo Lam que estaba creado por Decreto Ley de Consejo de Minis-

tros, pero que en realidad no existía. La primera Bienal de La Habana la organiza un Centro Wifredo Lam nominal, pero en la práctica quienes llevan la concepción y la organización del proyecto, y quienes la echan a andar, es la Dirección de Artes Plásticas en el Ministerio de Cultura, con la colaboración de entidades como Casa de las Américas y un grupo de artistas, críticos, profesores, etc., que fueron los que en realidad trabajaron en esa primera Bienal de La Habana. En ese momento yo estaba estudiando todavía. El Centro no se había creado en realidad, no estaba conformado.

Me gradúo, Lillian Llanes, que es la persona que acepta dirigir y conformar la realidad del Centro, me pide que cola-

bore en el desarrollo de la Bienal. Trabajé por unas semanas en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, que era donde estaban concentradas todas las obras. Ese fue el único contacto que tuve con la Primera Bienal, al final. Pocas semanas después, Lillian comienza a estructurar el Centro y yo me incorporo, soy uno de los fundadores del Centro, pero no de la Bienal. Entonces, cuando Lillian me hace esta propuesta, me plantea su interés de que yo me dedicara a la investigación de Wifredo Lam. Para mí fue todo un reto, porque no sé cómo se manejará el tema Lam en la actualidad en la Universidad de La Habana, pero en los años en los que yo estudié, a finales de los setenta y principios de los ochenta, era una figura incómoda, una figura que no encajaba, o a la que no se lograba ubicar ni en los estudios sobre el arte contemporáneo a escala universal, ni en los estudios sobre el arte cubano del siglo XX. Se le pasaba por encima, a vuelo de pájaro. Recuerdo que, por ejemplo, en el curso sobre el arte del siglo XX, a Lam no se le mencionaba, y después, en otro curso sobre el arte cubano del Modernismo en adelante, se le dedicó un seminario, algo que desarrollaron dos compañeras del curso, y punto.

De modo que para mí fue un gran reto. Yo conocí lo que se exhibe de Lam en el Museo Nacional, las grandes obras que tiene en su colección el Museo Nacional, algunas cosas que había podido consultar en revistas, libros, ..., y punto. Nunca me había sentado a reflexionar sistemáticamente sobre la obra de Lam. Y, por supuesto, me interesó el asunto y acepté. Comienzo a trabajar con Gerardo Mosquera en el Departamento de Investigaciones del Centro, sobre todo en función

de los Eventos Teóricos de la Bienal de La Habana. Esas son las dos orientaciones que tomó mi trabajo hasta el año 1991. Junto con Margarita Sánchez, trabajamos con Gerardo en los Eventos Teóricos de la Segunda y Tercera bienales de La Habana. Después Margarita pasa a otro departamento, Gerardo se va del Centro, y yo organizo el Evento Teórico de la Cuarta Bienal en el año 1991. Creo que a partir de ahí se produce un corte importante en el interior del trabajo del Centro, porque Lillian decide conformar un equipo de curadoría. Entonces, algunos especialistas que estábamos trabajando en diferentes departamentos pasamos a conformar ese equipo de trabajo, y es ahí donde se me pide que me dedique al Caribe y Centroamérica. Ahí comienza mi trabajo de investigación sobre el arte contemporáneo en el Caribe.

Pienso que fue otro reto, porque si bien existía ya una extensa bibliografía de carácter teórico, histórico, sobre el Caribe, sobre problemáticas generales del Caribe, la literatura sobre las artes visuales era escasa en aquel entonces. Y pienso que buena parte de lo que se dedicaba al estudio de la visualidad caribeña tenía un corte marcadamente académico, e ignoraba toda una serie de producciones visuales que a principios de los noventa ya se estaban fraguando al interior del Caribe. Eran lecturas sobre el Caribe que miraban más bien hacia atrás. Yo pienso que el Caribe hasta principios de los noventa estuvo entrampado en determinados cánones de representación que procedían del Modernismo, sobre todo del Surrealismo, del onirismo... Había mucha pintura de base surrealista, onírica, abstracta, y creo que hacia esas directrices pictóricas era hacia donde

se había desplazado la crítica y la historiografía. Y sin embargo, ya en los años noventa comenzaba a emerger un grupo de artistas con poéticas radicalmente diferentes. Comienzo a trabajar en función de esas poéticas, tuve la dicha de encontrarme al comienzo de mi investigación con esa producción, y en la Bienal de La Habana de 1994, la Quinta, se invita a un grupo de artistas que ya no proceden sólo de Cuba, Puerto Rico, República Dominicana o Jamaica, sino que procedían de otros pequeños territorios caribeños que habían estado ignorados hasta el momento: Aruba, Curaçao, Barbados, Bahamas, Trinidad.

### C - ¿Quién viene en esa época?

JM - Bueno, ya en el 94, por ejemplo, fue significativa la presencia cubana. Es la Bienal que lanza a esa generación que Gerardo Mosquera definió como “La Mala Hierba”, después del éxodo brutal que se produjo a finales de los ochenta, y que Dannys [Montes de Oca] también recoge en *El oficio del arte*, el proyecto curatorial que hace a principios de esa década y que da a conocer a esa nueva promoción. La Bienal de la Habana presenta a Los Carpinteros, Estereo Segura, Carlos Garaicoa, Kcho, Tania Bruguera, Fernando Rodríguez, y otros.

Pero, por ejemplo, de República Dominicana la participación es también significativa: están Marcos Lora o Raúl Recio, y otros artistas que quizá no encajen con ese perfil de emergentes...De Guadalupe se invita a Thierry Alet; de Barbados a Annalee Davis; de Aruba a Elvis Lopez, a Alida Martínez; de Trinidad a Chris Cozier; Yubi Kirindongo de Curaçao...Todo ese grupo de artistas que hoy en día yo pienso que son los artistas

consolidados del arte contemporáneo del Caribe se presenta internacionalmente en la Bienal de La Habana en 1994. En ese mismo año yo ofrezco en la Segunda Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica de Santo Domingo una conferencia que ya titulaba “*Hacia una nueva imagen del Caribe*”, refiriéndome a esta producción que a mi modo de ver introduce puntos de giro conceptuales y lingüísticos, trasladada por completo, en un giro de 360°, los referentes que se estaban manejando al interior del arte contemporáneo del Caribe.

En ese mismo decenio el arte del Caribe comienza a ser de interés en determinados circuitos internacionales. Era un arte que había tenido muy poca presencia más allá de las fronteras del Caribe mismo. En los ochenta se produjo el boom del arte latinoamericano a escala internacional, con una gran cantidad de exposiciones colectivas en territorios de Europa y sobre todo de Estados Unidos; ahora bien, si tú analizas esas exposiciones, vas a ver la escasísima presencia del arte del Caribe en esos proyectos. Recuerdo, por ejemplo, *Art of the Fantastic*, una exposición que se organiza en 1987, que se organiza para los juegos panamericanos de Indianapolis. Además de manejar un concepto, un estereotipo, que se derivaba de toda esta resaca que deja el surrealismo y el onirismo, e incluso teorías generadas dentro del Caribe y del continente mismo, como lo Real Maravilloso o el Realismo Mágico de García Márquez, recuerdo que sólo invitaban a tres ó cuatro artistas del Caribe, a Arnaldo Roche Rabell, a José Bedia, a Lam,...Y el resto eran artistas de América del Sur.

Pero en los noventa, no obstante, se producen dos proyectos de envergadura.

El primero de ellos *Caribbean Visions*, en territorio norteamericano, una exposición que fue curada desde los Estados Unidos, creo que con base más bien en Jamaica. Una exposición controvertida. Cuestionaba la definición de Caribe que habían utilizado a la hora de plantearse el proyecto desde el punto de vista curatorial. Pero, además de ello, cuando revisas la nómina de artistas invitados, te das cuenta de que existen grandes disparidades, y que se manejaron diferentes criterios de selección según los países que intervinieron en la muestra. Por ejemplo, aparecen pequeños territorios del Caribe con una representación excesiva, que no se fundamenta en la práctica artística de esos contextos. En el caso de Cuba, por ejemplo, recuerdo que se visionaron sólo artistas cubanos que viven en el extranjero. Desconocieron, ignoraron por completo, el contexto visual local.

El otro proyecto de envergadura es el que comisaría María Lluïsa Borràs y Antonio Zaya: *Caribe Insular: exclusión, fragmentación y paraíso*. Me parece que fue un proyecto mucho más redondo, se realiza en el 98, y trabajaron con una nómina de artistas de primer nivel, hicieron un trabajo de investigación, eran dos profesionales españoles que estaban muy vinculados al Caribe, llevaban mucho tiempo visitando el Caribe, lo conocían con cierta profundidad, y eso les permitió desarrollar un trabajo mucho más coherente. Fue una exposición mucho más interesante, sobre el acontecer visual del Caribe en aquel momento. Ahí estuvo buena parte de la vanguardia visual caribeña de los años 90, con independencia de que puedas estar en desacuerdo con algún que otro artista seleccionado, con algunas omisiones, que siempre van a

existir, pero fue un proyecto mucho más cerrado, coherente.

Además, ellos se auxiliaron de una serie de críticos, curadores, docentes del Caribe que luego contribuyeron con los textos que aparecen en el catálogo. Ellos venían de haber hecho *Cuba siglo XX: Modernidad y Sincretismo*, en su momento el proyecto expositivo más grande y abarcador que se había hecho sobre el arte cubano. De modo que, ya te digo, no eran dos curadores paracaidistas que caían tres días en un contexto y venían ya con una nómina de tres o cuatro artistas que algún crítico amigo les había sugerido, se concentraban en ellos, desconocían el resto de la producción local, y a partir de ellos trabajaban. Había un conocimiento de lo que se estaba haciendo, estaban desplazándose por el Caribe, dedicándole tiempo...Creo que establecer ese tipo de relación intensa con el área de estudio es muy importante.

Ahora bien; a mí me parece que lo más interesante de esos años noventa es que, al interior del Caribe, también comienza a generarse procesos y proyectos de investigación, de promoción, y de difusión del arte del Caribe. Por ejemplo, en el 1991 se organiza en Curaçao *Carib Art*, un proyecto que para mí tuvo sólo el atractivo de generarse en el Caribe, en una pequeña isla que apenas resalta dentro del Caribe, perteneciente al llamado Caribe Holandés, que es el más aislado dentro de todo el rosario de islas, un proyecto que se genera en esa pequeña isla para unificar, para exponer arte contemporáneo del Caribe, de las Antillas.

**C - Siempre me he preguntado por qué encontramos Aruba y Curaçao detrás de esa primera exposición...**

JM - Creo que fue una iniciativa de la Comisión de la UNESCO para las Antillas Holandesas. Para mí fue el primer esfuerzo por aglutinar, por acercar las producciones visuales de las Antillas en los años noventa. Más allá de eso no creo que tuviera mucho valor, fue muy cuestionable, estuvo dedicada sobre todo a la pintura, la manifestación predominante hasta aquel entonces en la plástica del Caribe, y además manejaba un criterio de cuotas a la hora de regular la participación por países, creo que eran cinco o seis artistas por isla, y cada artista con una pintura. Son esas grandes exposiciones sin sentido, más allá del esfuerzo, pero, ¿qué te puede decir a ti una pintura de un artista? No mucho...Y teniendo en cuenta los desniveles y las asimetrías al interior de la producción visual del Caribe, de los esfuerzos institucionales del Caribe, de las grandes lagunas en la enseñanza del arte, a mí esa equidad que manejó *Carib Art* me parecía insostenible, injustificada por completo. Creo, además, que la organizaron personas que quizá no tenían un gran conocimiento sobre el arte del Caribe, en el sentido en general, y mucho menos sobre el arte contemporáneo en la región. Pero con todos esos desaciertos creo que fue el primer intento de mirar hacia el Caribe desde el Caribe mismo.

Otro gran esfuerzo que aparece en esos años, un año después, es la Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica en Santo Domingo, una Bienal que emerge dentro de toda la fanfarria pro-Quinto Centenario que el gobierno de Joaquín Balaguer promueve, dentro de esa fastuosidad y monumentalidad, y en ese contexto aparece organizada por el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo. Creo que en sus principios tuvo ciertos

problemas. Ya lastraba determinadas limitaciones; la primera se hace en el 1992, no estuve en esa primera ocasión, escribí un texto con mucho entusiasmo que se publicó en el Listín Diario de Santo Domingo y que se tituló "Bienal del Caribe desde el Caribe", lo escribí desde aquí, y a priori. Después, tuve que reformular algunas de las ideas que planteaba en ese breve trabajo, pero creo que es el otro gran proyecto que se gesta en el Caribe para el Caribe. En este caso, la Bienal trabajó con el sentido de cuenca, no se circunscribió al arte de las Antillas, sino que expandió su sentido a toda la cuenca del Caribe desde México, Centroamérica, el Caribe continental y las Antillas. Fue una Bienal que, como su nombre indicaba, estaba dirigida a la pintura, en un momento en que ya las instalaciones, la fotografía, los medios mixtos y otras disciplinas del arte contemporáneo comenzaban a ser manejados dentro del Caribe.

**C - Quizá la labor de completar un poco ese panorama correspondió a Silvano Lora y la Anti-Bienal...**

JM - Claro, claro, Silvano Lora fue, además, un artista adelantado al contexto dominicano. Recuerdo la obra de Silvano en la Primera Bienal de La Habana, en la que trabajó con materiales de reciclaje, con ensamblaje,...Exactamente. Entonces, ya te digo, es una Bienal que surge en un momento de cambio y de ruptura al interior de las artes visuales del Caribe. Y el concepto de esa Bienal desconoce esas nuevas poéticas, esos nuevos modos de representación que ya dentro del Caribe comenzaban a intervenir.

Lo otro que también me pareció totalmente errado fue establecer un sistema de cuotas por países, crear una especie

de igualitarismo en la participación de todos los contextos que intervenían en la Bienal de Santo Domingo. Creo que cada país podía, o debía, seleccionar al mismo número de artistas, aunque ya el número de obras por artista difería en relación con *Carib Art*. En todo caso, fue otro gran esfuerzo por aproximar a los artistas, los críticos y los curadores de toda la región. Fue una Bienal que manejó desde sus comienzos premios individuales, y daba tres premios a las representaciones por países. Y bajo esas reglas de juego la Bienal desarrolló tres o cuatro ediciones, hasta el año 2000 en que la bienal introduce algunas modificaciones en sus presupuestos y de alguna manera se abre a todas las disciplinas y manifestaciones. Ese fue el elemento transformador más importante que observo que se produjo en el concepto de la Bienal. Ahí hubo un par de eventos, y se interrumpe de nuevo la Bienal hasta el pasado septiembre [2010], en que ellos relanzan el evento pero convertido en Trienal Internacional del Caribe, y expanden un poco más el radio de acción de esa Trienal incorporando el sur de Estados Unidos, sobre todo Florida.

Otro de los elementos significativo de la Bienal es que ellos trabajaban con curadorías nacionales. Cada país era responsable de seleccionar a los representantes de ese país en cada una de las ediciones del evento, y los curadores y el comité organizador de la Bienal no intervenían para nada en las decisiones curatoriales nacionales. Cada curador en Cuba, Puerto Rico, México, Venezuela, Guatemala, ..., decidía lo que se iba a exhibir de cada país en República Dominicana, y era absolutamente aceptado por ellos. No había un filtro curatorial posterior desde la Bienal misma. En esta Trie-

nal del Caribe este es otro de los elementos que se modifica: ellos renuncian a las curadorías nacionales, e invitan a cinco curadores a trabajar determinadas regiones geo-lingüísticas del Caribe, o determinados territorios geo-culturales como Centroamérica o lo que ellos llaman el Gran Caribe, que en el caso de la Trienal se concentra en el Sur de Estados Unidos y en el norte de América del Sur. Esa es otra de las modificaciones sustanciales que se introduce dentro de esta primera Trienal Internacional del Caribe.

Tanto *Carib Art* como esta Bienal fueron dos esfuerzos bien importantes, sobre todo para comenzar a articular mejor las producciones visuales al interior del Caribe y su promoción más allá de la región. El otro evento que estaba aconteciendo desde los ochenta es la Bienal de La Habana. La Bienal siempre tuvo muy en cuenta al Caribe, desde la primera edición. Ahí comienzan a participar los maestros de países del Caribe, los grandes nombres, algo que pasó no sólo con el Caribe, sino con toda América del Sur y Centroamérica. Las dos primeras bienales fueron encuentros en los que intervinieron artistas ya con trayectorias consolidadas. Pero en el caso del Caribe, es a partir del año 1991 y sobre todo del 1994 que comienza a hacer acto de presencia esta nueva generación, estos artistas emergentes que ya trabajan con otros conceptos y otros referentes lingüísticos. Hasta ese momento, el Caribe había estado dominado por la pintura, y ya a principio de los noventa toman mucha fuerza las instalaciones, el arte-objeto, la fotografía y hasta el video. Si sorprende que Chris Cozier esté invitado a la Bienal ya en 1994, sorprende más si cabe que lo que Chris exhibe en la Quinta Bienal de

La Habana es una video-instalación, con cuatro monitores y un dibujo en la pared. Ese tipo de manifestaciones es el que cobra fuerza a principios de los noventa, y el que la Bienal de La Habana favorece, a tono con la dinámica curatorial del evento en sentido general.

Con posterioridad, el video, la performance, las acciones comenzarán a incidir en esa producción, y la Bienal también las ha exhibido. En este sentido, la Bienal de La Habana ha puesto su grano de arena también para el mejor conocimiento a escala internacional de esta producción caribeña, que hasta entonces era bastante desconocida e ignorada, el Caribe era como otra de las grandes ultraperiferias, uno de los grandes territorios preteridos en los circuitos internacionales del arte. Salvo figuras y trayectorias como las de Wifredo Lam, el modernismo cubano...

**C - Existe, además, otra cuestión que viene determinada por el hecho de que, en esos casos, la valoración de los artistas se produce a raíz de su cercanía a movimientos artísticos que no son caribeños, por su parecido a modelos exteriores...**

JM - Claro, es lo que pasa, por ejemplo, de Hervé Télémaque, el haitiano. Quizá también gozaban de cierto reconocimiento la escuela de pintura popular haitiana, de pintura intuitiva de Jamaica,...Era lo que más se conocía del Caribe fuera del Caribe. El resto de las producciones visuales del área estaba totalmente fuera de esos grandes circuitos internacionales del arte. Y me parece que uno de los posibles méritos de la Bienal de La Habana ha sido el favorecer una mayor aproximación de esos centros de poder hacia el arte contemporáneo de la

región. Creo que esos fueron los proyectos curatoriales más importantes en los noventa.

**C - Dentro de esa época, ¿qué relación observas entre las políticas curatoriales que surgen en el interior de la región, y las que se organizan desde fuera? ¿Existe un diálogo? ¿Funcionan de manera paralela?**

JM - A veces pienso que las visiones son muy escasas. Te ponía el ejemplo de *Caribbean Visions*. Con el caso de Cuba no hubo ninguna relación; todo lo contrario sucede con proyectos como Caribe Insular, en el que la dinámica curatorial se auxilió, se acuñó, en el saber, en el conocimiento de los territorios del Caribe. Respecto a otros proyectos, como *Cariforo*, tengo serias dudas con él, recuerdo en un momento que se nos pidió ayuda con un artista, pero son solicitudes de esas "rápidas", que ni te involucran, ni te permiten acceder al evento con mayor profundidad. Sencillamente, te piden una colaboración y punto, para después itinerar una muestra,...Tengo mi recelo con ese otro tipo de proyección curatorial.

**C - Para completar el panorama, encontramos ejemplos de producción de arte vinculada a festivales, como *Carifesta*, *Indigo*, que no son puramente exposiciones de artes plásticas, ni tampoco exposiciones de arte contemporáneo. ¿Cómo evalúas ese otro modelo?**

JM - También tengo criterios sobre eso. Yo no creo que sean digamos decisiones curatoriales muy felices. A veces se van por las ramas, trabajan con un tipo de producción del Caribe que ya no es la más contemporánea, se supeditan muchas oportunidades a determinados



estereotipos y clichés que todavía dentro del propio Caribe se siguen utilizando: la identidad, la unidad caribeña, la exuberancia, lo festivo...Se van por ahí, y desconocen quizá las orientaciones más fecundas y felices del acontecer visual actual dentro del Caribe. Creo que sucede así con la Fiesta del Fuego en Santiago de Cuba, por poner el ejemplo más cercano. Tengo la impresión de que ese es el tipo de situación que uno encuentra al interior de estos festivales. Se trata de festivales de carácter cultural, que insertan las artes plásticas dentro de ellos, pero que las personas o los profesionales encargados de llevar a la práctica la selección de las exposiciones, de los artistas, las propuestas curatoriales, temáticas,...., de la parte visual, no son personas que estén al día, y en este sentido pues un poco se desorientan, y escogen quizá problemáticas, artistas, que hoy en día ya no aportan mucho.

**C - Siguiendo por ese camino, paralelamente a este sistema de exposiciones que están presentes a lo largo de la década, ¿crees que ha habido un desarrollo similar de las instituciones y los centros que están detrás de esas iniciativas?**

JM - Sí y no. Creo que todavía existen muchas limitaciones a nivel institucional dentro del Caribe. Pero hoy en día el Caribe está en unas condiciones mucho mejores que diez, quince años atrás. Por ejemplo, se han generado fundaciones en países como Haití, que ha organizado proyectos expositivos, simposios,...Existen fundaciones en Curaçao, en países como Aruba. En otros casos, encontramos países con cierta estructura institucional como Cuba, como República Dominicana, como Puerto Rico, institucio-

nes de carácter educacional, museístico, centros de arte contemporáneo, galerías, como existen en Jamaica con la *National Gallery*, igual en Martinica, Guadalupe... En otros lugares, por ejemplo, tenemos el CCA en Trinidad y Tobago fundada por Charlotte Elias en los noventa, que fue también un centro movilizador, dinamizador no sólo del contexto trinitario, sino del Caribe sur. En otras islas, por ejemplo, están generando programas educativos, como el *Instituto Buena Vista* en Curaçao. En Aruba existen varias fundaciones, está el *Atelier 89* que dirige Elvis Lopez, que tiene carácter educativo y expositivo.

De modo que, ya te digo, creo que se está en mejores condiciones para encarar el arte contemporáneo, y los procesos que se están generando dentro del Caribe, pero todavía no es suficiente. Siguen existiendo grandes asimetrías: no puedes comparar a Cuba, República Dominicana o Puerto Rico, con lo que sucede en otros contextos del Caribe anglófono, francófono u holandés. Creo que están en una posición mucho más privilegiada.

**C - Quizá debido al sistema educativo y a la tradición institucional...**

JM - Sí, por supuesto. Al sistema educativo, son países con una mayor tradición dentro del campo del arte.

**C - A nivel de políticas curatoriales, me interesa ver cómo se han manejado ciertos temas, como la memoria, la conexión con África, la conexión con Europa... ¿Qué vías observas en el panorama contemporáneo?**

JM - Para mí la memoria es un tópico fundamental. Aquí a veces uno se cohibe a la hora de plantearse el tema,

porque nosotros dedicamos una bienal al tema de la memoria, y eso crea disgustos, porque se cree que si ya una Bienal ha tocado el tema de la memoria, si tú lo tratas estás reiterando un tópico que la Bienal de La Habana abordó. Me parece que en el caso del Caribe es todo lo contrario. Me acuerdo que Derek Walcott decía que el Mar Caribe es historia, y me parece que todos los grandes pensadores que ha dado el Caribe, de un modo u otro se han tenido que referir al papel de la memoria, a las coartadas históricas que han conformado el Caribe. Me parece que es uno de los tópicos esenciales. Carpentier se refería a la problemática del tiempo, y hablaba del tiempo del pasado o el tiempo de la memoria, del tiempo del presente o del tiempo de la intuición, y del tiempo del futuro o el tiempo de la espera. Algo que Benítez Rojo reelabora, cuando habla de que el presente caribeño es un presente que oscila entre el pasado y el futuro. Me parece que detrás de esas reflexiones de Benítez Rojo están las reflexiones de Carpentier...Pero Glissant también lo hizo, lo hizo Walcott, lo hicieron Rex Nettleford, Edward Kamau Brathwaite, Césaire...Creo que es un tópico ineludible en el arte contemporáneo del Caribe, al cual el Caribe le ha prestado mucha atención, creo que hay una línea dentro de las orientaciones visuales del Caribe que constantemente se está remitiendo a ese tema.

### C - ¿Curatorialmente también?

JM - En menor medida curatorialmente. Sobre todo me estoy refiriendo a la producción visual. Aunque ahora, desde el punto de vista curatorial y crítico, también se observa. Recuerdo que en el año 1995, en la Tercera Bienal del

Caribe, ofrecí una conferencia que se titulaba "Las glorias no se olvidan", y era trabajando sobre las producciones de un grupo de artistas del Caribe para los cuales la memoria, o determinados expedientes de la memoria, eran esenciales. Y, por ejemplo, ahora hace muy poco recuerdo un texto de Dominique Brébion sobre la memoria en el arte contemporáneo de Martinica, que se va a publicar en la Revista *Arte Sur*. Pero como tópico curatorial ahora no recuerdo muchos proyectos curatoriales que directamente se lo estén planteando. Yo trabajo con él en octubre próximo en "*Caribe expandido*", una exposición que llevo en Martinica. Este proyecto se genera a través de las residencias de curador que ellos me permitieron desarrollar en Martinica. En esa residencia yo trabajé con una preselección de artistas, y a partir de esa preselección de artistas, con los cuales pude conversar, interactuar y familiarizarme, a algunos los conocía, como Breleur, a otros no. Y a partir de esas visitas, y de ese trabajo curatorial con ellos, me piden una exposición que salga de esa nómina de artistas con los que trabajé, incorporando a un artista del Caribe anglófono, otro del Caribe hispano, y otro del Caribe holandés. Pero son básicamente artistas de Martinica.

Ahí pude constatar el peso que la memoria tiene, sobre todo a partir del legado de Aimé Césaire y de la poética de la Negritud. Me estoy planteando el título de Caribe Expandido, porque dentro de esa selección se incluyen diez artistas que a mi modo de ver representan mejor los cambios que te comentaba se han producido en el arte contemporáneo del Caribe a partir de los noventa, y me voy a concentrar en las relaciones entre

memoria, espacio y materia. Cómo estos artistas articulan esas poéticas desde la memoria y desde la materia, sobre todo, teniendo por medio el espacio de la insularidad. Pero no planteo el tema de la memoria desde el mismo título; lo desarrollo desde dentro, en el concepto curatorial.

**C - En relación con los planteamientos teóricos sobre la memoria, ¿crees que ha habido diálogo entre las lecturas que se hacen en el Caribe francófono, anglófono e hispanófono? Parece que los autores que circulan son distintos..., baste comparar los textos de Benítez Rojo con los de Césaire o con los de Paul Gilroy. ¿Hay algún punto de encuentro, o son caminos separados?**

JM - Hay un punto de partida que puede ser común, pero después las orientaciones del discurso me parece que son diferentes. Lo puedes constatar aquí mismo, en Cuba, o haciendo la comparación entre Cuba y Martinica. Martinica está todavía atrapada en el problema de la negritud, en el mirar al África de una manera muy peculiar, de ahí el discurso de un Glissant, el tratar de ver esa problemática desde otra perspectiva, desde otro ángulo, y de sacudirse ese lastre de encima. Me parece que tienen orientaciones distintas. No sé hasta qué punto en el Caribe holandés eso influye, es una realidad muy sui generis, creo que están más allá de esos temas, por lo menos por lo que he podido constatar en Curaçao y en Aruba, que son y no son parte de Holanda, siguen atados también umbilicalmente al territorio metropolitano, pero bueno, ya tienen un estatus aparte. El Caribe es tan rico, tan contradictorio...Es increíble. Yo en los noventa me ponía a pensar y decía, en el Caribe encuentras el único reducto prácticamente del socialismo en el mun-

do, antes de Chávez, de Correa,...; tienes un Estado Libre Asociado; tienes islas que pertenecían, o pertenecen, a dos metrópolis, como St. Martin, isla minúscula que pertenece a Francia y a Holanda; tienes los Departamentos Franceses de Ultramar, y tienes las Antillas Holandesas...Como quiera que mires al acontecer político, administrativo... En las Antillas Holandesas, por ejemplo, ellos le llaman "estatus aparte" a este proceso de cierta autonomía en relación con la metrópoli. Ahora en Aruba, por ejemplo, estaban conmemorando un aniversario del estatus aparte, y es la nomenclatura en la que han entrado Curaçao y el St. Martin holandés, pero siguen siendo conexiones umbilicales con las antiguas metrópolis, a nivel económico y administrativo también. Se mantienen las ataduras...Es un contexto complejo, lleno de contradicciones, pero muy fecundo e interesante.

**C - La conexión presente de cada territorio con la evolución histórica de esos mismos espacios, con la esclavitud, el colonialismo, parece que no ha desaparecido, si miramos, por ejemplo, a dos exposiciones recientes como *Kréyol Factory (Parc de la Villette, París, 2009)* o *Afro Modern: Journeys Through the Black Atlantic (Tate Liverpool, 2010)* ¿Qué elementos hacen que estos temas estén presentes hoy en día?**

JM - Pienso que tiene que ver con el papel de la memoria, con la cuestión poscolonial. Hay territorios del Caribe en los que la memoria, la creolización,..., son todavía muy significativos. Y quizá también por el hecho de ser miradas desde fuera, que se dirigen más bien a estos territorios y a estos tópicos, quizá tenga que ver con eso. Por otro lado, quizá el arte cu-

bano haya superado ya estas preocupaciones, y quizá sea más difícil encasillar a los artistas cubanos dentro de un concepto de esa naturaleza, ¿no? Creo que el arte cubano tiene sus propias preocupaciones, va por un camino muy singular, y ha superado una serie de cuestiones que hoy día no inciden en la producción visual contemporánea de Cuba.

**C - Acerquémonos al 2000. ¿Cuáles son los hitos, los temas, los cambios, que crees que marcan el tránsito entre una década y otra?**

JM - Creo que después de los proyectos de los noventa hubo un impasse, el arte del Caribe siguió avanzando. Creo que hoy día es mucho más activo, y creo que a finales del 2000 comienza de nuevo a moverse el panorama expositivo internacional con proyectos como *Atlántida Caribe*, *Kréyol Factory*, o las grandes exposiciones que se organizan en Estados Unidos, como *Infinite Islands*, que presenta a una nueva generación de artistas dentro del Caribe, o el proyecto de Duval-Carrié, *The Global Caribbean*, o *Rockstone and Bootheel* en Hartford, Connecticut.

Creo que el arte del Caribe de los últimos diez años ha expandido mucho más su radio de acción, su alcance. Se ha abierto, creo que son muchas más las problemáticas que están hoy en juego, las disciplinas que se utilizan, en los noventa se utilizó mucho la instalación, hoy los medios mixtos, el video, el performance también, aunque en menor medida, está protagonizando cosas interesantes. Creo que dentro de esa dinámica ha ido ganando mucho más terreno el arte, y se ha ido renovando.

**C - ¿Cómo encuentras el estado de**

**las publicaciones sobre arte contemporáneo?**

JM - Creo que también se ha avanzado. Existen publicaciones en Martinita, en República Dominicana, aunque es difícil mantener publicaciones, sobre todo en los casos en que tienen ciertas pretensiones y mantienen la calidad, bien impresas, con contenido atractivo. Son costosas, difíciles de mantener. Pero hasta hace poco teníamos *Arthème*, *Arte Cubano*, *Cariforo*, *ArtesSD*, y así. Esas son las irregularidades, lo que encuentras. Es un contexto muy inestable en sentido general: aparecen proyectos, instituciones, curadores, críticos, y después desaparecen, los críticos dejan de actuar dentro de los territorios del Caribe,...Sobre todo en las Antillas menores hay mucha inestabilidad.

**C - Ahora que mencionas esto, ¿la relación con la diáspora se ha visto modificada? ¿Hay un acercamiento entre los artistas que viven en la región y los que viven fuera?**

JM - Yo te puedo hablar desde la proyección de la Bienal de La Habana. Para nosotros no existen barreras, y aquí hemos exhibido a buena parte de lo que yo denomino la nueva vanguardia artística en el Caribe, tanto con base en el Caribe, como en sus diásporas. Por aquí han pasado artistas como Nari Ward, Albert Chong, Alex Burke, Dione Simpson, Nicolás Dumit Estévez. Nosotros no establecemos ninguna diferenciación. Cuando miramos al Caribe, miramos a lo que se está produciendo dentro del Caribe, y a la diáspora asentada en Europa y Estados Unidos. Le conferimos la misma atención, el mismo interés. Me parece que son, incluso, dos realidades que se

complementan, las miradas que se generan desde el Caribe, y aquellas que, procediendo de la región, se generan en contextos metropolitanos o del Primer Mundo, con un nivel de actualización de la mirada algo superior, pero que siguen manejando referentes del Caribe, relacionados con la historia o con el presente caribeño. No sé si en otros contextos funciona de la misma manera.

**C - ¿Cómo ves el caso del arte cubano?**

JM - Ese es un tema complejo. Al menos lo que uno recibe de información sobre las proyecciones del arte cubano fuera de Cuba es tan poco, que yo no me arriesgaría a emitir una valoración. Creo que aquí se le ha perdido el rastro a muchos de los artistas, imagino que te refieres a los artistas que se fueron a finales de los ochenta, porque con los de los noventa, Carlos Garaicoa,...., el vínculo se mantiene. Me parece que, en el primer caso, la relación no creo que sea tanta; de todos modos, no estoy muy informado del trabajo de estos artistas, más allá de algunos conocidos como Bedía, Glexis Novoa, Ciro Quintana, Gustavo Acosta,...., que a veces uno encuentra. Pero en el resto, yo les he perdido un poco la pista y no me quiero aventurar a comparar. Creo que el arte cubano a partir de los noventa ha tenido orientaciones muy específicas, que quizá marchen por un camino totalmente diferente. Ha habido también desorientaciones dentro de esa producción, sobre todo a principios del dos mil, creo que el mercado hizo mucho daño y hubo cierta desorientación, y aquél sentido coherente que generó la generación de los noventa se perdió. Creo que ahora está rearticulándose toda la escena, pero hubo determinado vacío

en su momento, la pintura recobró mucha fuerza, para bien y para mal, hubo artistas que estuvieron pintando en función del mercado, y el tópic de que eran muy bien comercializables...

**C - Siguiendo en esta línea, y conectando con algo que hablábamos antes sobre la memoria, paralelamente al pasado está lo espacial, el mapa. ¿Qué lleva a que en los noventa se trabaje tanto el mapa?**

JM - En los noventa se trabaja el mapa en Cuba, me parece que no tanto en el resto del Caribe. En Cuba sí, es uno de los iconos, porque se trabajan las problemáticas del contexto, y dentro de esas problemáticas la isla viene a ser un elemento simbólico muy importante, y tuvo preeminencia. Lo trabajaron Tonel, Abel Barroso, muchos artistas en Cuba, y creo que también fue un referente simbólico importante. Ahora, ya en este último decenio en el Caribe el mapa tiene también resonancias simbólicas, es increíble, en República Dominicana, en Martinica, en Aruba. La cartografía, la noción del territorio desde el punto de vista simbólico, y a nivel de representación, comienza a cobrar importancia.

**C - Quizá con retraso respecto a lo que estaba pasando en Cuba...**

JM - Sí, sí, con retraso. No fue de interés para el arte del Caribe en los años noventa, o si lo fue, fue en menor medida. Una obra como el Bloqueo de Tonel es del año 89, creo. El icono de la isla se presta para analizar todas las cuestiones de la insularidad, del aislamiento,...

**C - Cambiando un poco, y yendo a cómo en los ochenta en Cuba se trabajó la relación arte-institución, arte-**

**público, a cómo se intentó conectar el arte con la vida, con lo que pasaba en la calle, ¿cómo encuentras la reflexión sobre lo político, o el “arte social”, a partir del 2000? Estoy pensando en las acciones de performance, en la gente que hace video...**

JM - En determinado momento, después de los noventa hubo cierta desorientación en el arte cubano contemporáneo. Recuerdo una entrevista que Gerardo Mosquera le hace a Lam. Al final de la entrevista, Gerardo le pregunta a Lam, qué creía del arte cubano de su época, y Lam le dice, “yo veo las letras, pero no leo la frase”. Eso alude a la relación difícil que se produjo entre Lam y su generación, cuando Lam regresa a Cuba en el año 1941. Hay quien plantea que Lam se sentía por encima de los pintores cubanos de la Vanguardia, de Amelia, de Portocarrero, de Carlos Enriquez, de todo ese grupo que ya estaba consolidado en la isla en el 40. Hay quienes dicen que muchos de estos pintores vieron a Lam como un intruso, que llegaba de Europa rodeado de todo el halo de amistad con Picasso, de haber exhibido en las grandes exposiciones del arte europeo de aquellos años, pero lo cierto es que se produjo una relación difícil. Yo imagino por quién dijo Lam eso...

Y me parece que algo parecido sucedió aquí en ciertos momentos durante los últimos años. Uno veía las letras, pero no veía la frase. El arte cubano se desarticuló por completo, se perdió, se desorientó. Por eso muchos de los artistas que habían sido protagonistas a principios de los noventa se fueron a vivir fuera de Cuba, iban y venían, perdieron esa permanencia, esa estabilidad, no los veías a tiempo completo, no exhibían a tiempo

completo. Y a mí me parece que en los últimos años se comienza de nuevo a ver la frase, sólo te voy a decir esto. Creo que se está recuperando el sentido crítico del arte, que es lo que a mí me parece que identificó al arte cubano de los ochenta, fuera social, de carácter público, más o menos político. El sentido crítico del arte, que puede haber identificado a las producciones visuales de Cuba en los ochenta, se está recuperando hoy en día.

### **C - ¿A partir de qué?**

JM - A partir sobre todo de algunos artistas y de algunos egresados de la Cátedra de Arte y Conducta de Tania [Bruguera]. No voy a mencionar nombres para no entrar en omisiones, pero creo que se está recomponiendo la frase del arte cubano, desde las condiciones y las perspectivas de este momento. Se está reconstruyendo, y por diferentes vías. Creo que hay muchas orientaciones en juego, orientaciones válidas, que están convergiendo, reestructurando la escena visual cubana, y muchas de ellas desde este sentido crítico, desde mirar la realidad cubana con otros ojos y desde otra perspectiva.

### **C - ¿Dónde se sitúa la reflexión sobre el texto, pensando de manera amplia, desde artistas como Luis Gómez a otros más jóvenes?**

JM- Son poéticas que están ya consolidadas, Luis viene de los ochenta, con un trabajo sólido, sostenido, incluso en el ámbito del video. Pero me refería no sólo a eso, sino a un grupo de poéticas, a varias orientaciones. Están las que se derivan de la Galería DUPP, que René Francisco ha reabierto. Y me refería a casos como Luis Gárciga, Javier Castro, Grethel Rasúa,...Todas estas posturas están rear-

ticulando la frase que vendría a ser el arte cubano contemporáneo, y que hacen que este momento difiera de ese extravío que yo observé se produjo en determinado momento.

**C - Mil gracias por todo, José Manuel.**

# Las Madres at Immigrant Movement International. Why is the participant always situated within the context of production?

## Palabras clave:

Arte latinoamericano; Bruguera, Tania; Performance; Público [en el arte]

## Keywords

Bruguera, Tania; Latin American Art; Performance Art; Public [in art]

## Resumen

Este artículo pretende analizar la relación entre arte, público y participación a partir de una pieza de la artista cubana Tania Bruguera. La evolución del arte ligado a procesos de creación colectivos obliga a incluir como asunto central las prácticas colaborativas, así como a cuestionar el papel de las personas que toman parte en la acción y “acompañan” al artista.

## Abstract

This paper focuses on analyzing the links between art, public and involvement from an artwork of Cuban artist Tania Bruguera. The evolution of collective process-oriented art forces us to include as a central point the collaborative practices; it also lead to question the role of the people taking part in the action and “accompanying” the artist.

It is early in the morning when I arrive, but they are already dancing. I count fifteen of them; definitely more than I expected. They move to the Latin American beats that blast through the speakers—from merengue to bachata, from salsa to reggaeton. Just for a moment, they seem to forget about their daily concerns. When “Muévete Pa’Ca Muévete Pa’Illa” by Calle Latina plays, and their movements become more sensual, many of them cannot resist making little comments: “you sure know how to shake it.”

After a 2 hour intensive zumba class, a woman called Emma walks in and asks for a couple of minutes of their time. Emma works at the Aids Center of Queens County (ACQC). She tells them about

their organization’s mission to prevent the spread of HIV and educate communities about their sexual health. They learn that they can all sign up for a test. Meanwhile she hands out condoms: ribbed ones, extra large, and colored. They accept them reservedly. One of the oldest says she will not use it herself. She does not do “those things” anymore. They are for her niece. At the same time, the others comment that they are afraid of doing an HIV test. They confess that they have never taken one before. There seems to be confidence amongst them, a silent confidence. They do not talk much but obviously do trust each other. Some agree upon going to ACQC together. Others arrange to take care of each other’s children on the day of



their appointment.

They are young and middle-aged women, single moms and married, some with full-time jobs or unemployed, others with college degrees or without having finished high school. They are *las madres*, the mothers. They have one thing in common: they are all immigrants.

Several times a week, this group of about twenty women comes together at the headquarters of “Immigrant Movement International” (IM International). Cuban artist Tania Bruguera initiated this community space in a storefront in Corona, Queens in the spring of 2009. Run with the help of two staff members, a few interns and a team of volunteers, “IM International” deals with the social and political representation of immigrants. “My goal is to change the current prejudiced vision of immigrants. But, I also want to strengthen the position of the community we work with on a more personal level,” says the artist. She does not like the word empowerment very much, but that primarily covers what she wishes to convey. She hopes that “thanks to their involvement in this project, immigrants in our community feel more secure about themselves, and empowered to undertake things outside of this space.”<sup>1</sup>

### The Women

It was not Bruguera’s intention, but with the passing of time, “IM International” very much turned out to be a project for women. It is women who keep the project running, and, most of all, *las madres*—a name invented by the women themselves. They make up almost seventy percent of those who participate

in the workshops; ranging from dance, English through art history, and nutrition, to the cine club. They are teachers of workshops. Gloria, for example, provides help for women who are the victims of domestic violence. Verónica teaches zumba every morning. They take care of children in the afternoon through the after school program. They register the demographics of “IM International’s” users. Yesse spends several mornings a week at “IM International” digitalizing their general statistics: nationality, gender, age, and occupation. They help organize the space. On national holidays they organize events for local communities, such as last Thanksgiving when they held a lunch party at the center and cooked local dishes. They even contribute to the project on a more structural level. Besides proposing some of the workshops, such as ballet and computer classes, they have suggested publishing a newspaper.

When talking about “IM International”, I cannot help but think about these women; about the mothers; about Victoria, Gloria and Yesse. It is them who keep the project running.

### The Artist

I wonder why none of the texts about “IM International” mentions *las madres*. Critics, curators and art historians seem to be more concerned with Bruguera and what she says about the project. The artist tells me that many of the writers have not been to Queens. Sometimes, they just held a thirty-minute interview with her over the phone. Subsequently, they quote her discussing how she conceptualized this project (after witnessing the riots in the banlieues of Paris in 2005) or what she believes to be the function of art, “not

---

<sup>1</sup> Interview with the artist.

to signal problems, but to actually create the proposal and implementation of possible solutions.”<sup>2</sup>

The focus on the artist characterizes many of the discussions about the art practices we refer to as socially engaged art, collaborative art, community-based art, participatory art, interventionist art, research-based art, or useful art. Would we gain a better understanding of these works if we interviewed members of the community that were involved in them? And if we made them the center of the discussion? I do not have answers to these questions. For now, I just want to state that, when discussing socially engaged art, critics pay extensive attention to the artist.

Certain questions keep on arising: What makes a project like “IM International” a work of art? In what sense are these works different from activism? And from politics? And from a social practice? How should we define the artist of these works? Are they not more of an initiator, a mediator, or an overseer? The people who actually are the protagonists in socially engaged art, in this case the immigrants, are often of little importance in these discussions. Critics tend to fall into the stereotypes I have just fallen into; they refer to the ones involved in these projects as the poor, the uneducated, the delinquents or the unemployed.

There are, of course, those who do pay attention to the communities involved in participatory art practices. Claire Bishop, Tom Finkelpearl, Grant Kester, Miwon Kwon and Shannon Jackson are amongst

these scholars. Their focus, however, has been on the ways the communities relate to the artist.<sup>3</sup> Generally, they argue that the community is not made up of passive spectators; those who look without being looked at, who observe without undertaking any action, who receive without the possibility to transmit.

### Participating Spectators

We have heard these voices before. And certainly not only within the context of the visual arts. Literary critics, philosophers and playwrights have talked about participation of the public. It was as early as 1934 when Walter Benjamin pleaded that the artwork should provide a model that turns spectators into collaborators.<sup>4</sup> By then, playwrights Bertolt Brecht and Antonin Artaud had already understood what this meant. Through one’s “Epic Theater” and the other’s “Theater of Cruelty”, they aimed at transforming the audience into active agents. By creating estrangement effects- actors playing multiple roles, flooding the theater with lights, actors directly talking to the audience- Brecht encouraged the spectator to stop identifying with the actors. Ideally, the audience would take up a critical attitude towards the action on the stage. Artaud activated the spectator by literally bringing them closer to the actor. They were drawn into the center of the play, and became one of the central figures.

The list of those speaking about the participation of the spectator does not

<sup>2</sup> Bruguera, Tania. Introduction on useful art. 04/23/2012. [www.taniabruguera.com](http://www.taniabruguera.com), < <http://www.taniabruguera.com/cms/528-0-Introduction+on+Useful+Art.htm>>

<sup>3</sup> Claire Bishop is one amongst some exceptions. For the article “And What Happened There” in “Thomas Hirschhorn. Establishing a Critical Corpus”, she interviewed six participants of the Bijlmer Spinoza-Festival which took place in Amsterdam in 2009.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, ‘The Author as Producer’, in Walter Benjamin: Selected Writings, vol 2: part 2, 1931-1934 (Cambridge: Harvard University Press, 2003):777.

end here. Art, architecture and theater historians, together with philosophers, curators and educators have contributed to the discussion. And while their standpoints and backgrounds differ, they all share a belief in the involvement of the spectator. Collaborators, co-producers and co-artists are terms they use to deal with these figures.

Something about these designations unsettles me. They imply some kind of equality between artist and community, between artist and audience, as if both could be held responsible for the execution of an artwork. It is true that the artist resigns, partly, and that he entrusts the community with some of his responsibilities. However, the authority of the artist as author, in truth, has never been at stake: the intervention of the community is his decision, and therefore, confirms his role as author. Bruguera might give the madres the possibility to propose new workshops. They might even be busy preparing the first edition of a newspaper. But, the artist has not given up her authority; she designs the framework in which she allows them to act.

### **Friendly Collaboration or Collaborating Friends?**

As much as I do not believe in the shared authorship of artist and community, my interest in this essay is elsewhere. I ask myself other questions: Why has the relation between artist and participant always been analyzed as one of working together? Why is the participant mainly seen as someone who helps the artist in his creation of an artwork? Why is the participant continually situated within the context of production?

If we conceive the encounter between

participant and artist within a context of production, we get an idea of their relationship that is much colder and distant than it actually is. So much formality and indifference shock me. How can the emotional, the affective, the attentive factors, which are of such importance in the relationship between the artist and the community, not even be considered? Is it because the relation that in many of these works is really established remains outside of the margins of academic discourse? Or else, is it because there is no way to measure such relationships? For whatever reason, the intervention of the participants allows them to be closer to the artist. Besides being co-producers, co-artists or collaborators, they can also be friends, confidants, intimates.

### **One Night They Stand**

It was after meeting Cuban artist Tatiana Mesa when I realized we should broaden our understanding of the participant. Her works, as well as many others', illustrate that collaborators can simultaneously be friends, lovers, family members, or all (of) these other, often indefinable, relationships that can be established between two people. This was the case of "Llamadas telefónicas sin hablar" for which she and a former schoolmate used to call each other just to listen to each other's silence. Or in "Un lugar no mirado", for which Mesa and her accomplice left behind jewelry at public places in Havana: an archive of the national library, a pen case in a shop nobody ever visits or the top of a wall. The other would go there, get the jewelry, and hide it in another place that she describes as "un lugar que no es mirado, ni tocado por nadie" (a place that is not looked at, or not touched by anybody).

In other works by Mesa the relationship between her and the participant is fleeting. Such was the case in “El sueño”. For this experience –the term she uses to define her actions– she slept with a stranger. They met in a hotel room in Old Havana:

The stranger was on the balcony when Mesa entered. For a few seconds, they looked at each other. Then she turned her eyes away. He walked to the minibar and opened a beer. She did not want to drink. For while they just sat. They did nothing besides getting used to each others presence. Again, she decided to interrupt the moment. She walked to the bedroom to prepare herself for the night. She got into bed. After a few minutes, he followed. They slept. He left early in the morning. She did not notice it, there was no goodbye.

That night in the hotel room was their first encounter; it was also their last. During the little time they shared together, they did not talk or touch each other. They were just present. We do not know the man; his name, age and nationality remain unrevealed.

What was established between Mesa and the stranger remains open to question. The artist is extremely careful when presenting this work. She is afraid of sharing her intimacy, but, even more, of sharing his intimacy. However, I am unsure whether this is the reason for the lack of insight we have into their relationship. Would our understanding be greater if Mesa openly talked about what she believes was established during that night? Would we need to uncover the stranger and ask him about his experiences as well? And even if we did so, how could

we be certain that what they told us was really true? And, for that matter, does the truthfulness even serve us at all? On the other hand, I wonder if there would even be a way to understand their relationship. Is it not too complex, too abstract to be theorized?

In any case, it is not my goal here to specify the link between them. For the moment, I just want to argue that their relationship was not only one of collaboration. There was something more to it. Was it because they did not seek distraction in external things –reading a book, watching television or listening to music? Because, physically, they only dedicated themselves to being together? All this seems extremely intimate to me. But, someone would argue, this might be just too subjective. However, I do not think I am just speculating if I say that during one night these two strangers made themselves completely vulnerable to each other. Both had to trust that the other had no particular interest besides that of sleeping together. Both had to trust that the other would consist with what they had agreed upon: no touching, no talking.

### **Miscommunication**

Of course, not all participatory artworks lead to a relationship of trust between artist and participant. In fact, many artists seem to have a double agenda when providing the audience the possibility to participate. They are aware of the success of an art in which everybody is included, in which there exists no hierarchy, and in which everybody is equal. Their intention seems not as much to elevate the spectator to collaborators or confidants, but instead to follow the

trend of participation, and thus to attract a greater audience.

We see this on the Internet, daily, and on reality television. In the last few years, the participant has also taken the lead in some of the world's most important institutions. In the atrium of the Museum of Modern Art he was able to engage in dialogue with Marina Abramovi, in the Turbine Hall of London's Tate Modern he held philosophical conversations with Tino Sehgal's interpreters.

Abramovi's "The Artist is Present" represents that other side of the coin; a case in which collaboration does not go hand in hand with those other relationships. For this performance, the artist and I looked into each other's eyes. I was one out of many people who occupied the empty chair in front of her. My intention was to engage in what Abramovi had called an energetic dialogue. The instructions were clear: I could stay in the chair as long as I wanted, as long as our exchange was one of energy, and not of words, gestures or touch. When I sat there, I soon realized that I was not able to communicate with the artist on such a level. The reason might have been that I was distracted by the blazing lights, by the numerous visitors staring at us, by the photographers taking pictures. This definitely did not improve our communication, but I doubt whether this fully explains its failure. I had seen people before me cry while looking at Abramovi. I had heard them speak about their spiritual and transforming communication. For me, those ten minutes with Abramovi were an illusion. I sat in front of the most important performance artist. It was about her. And not about us.

### **Participants May Be Closer Than They Appear**

I am skeptical about the intentions of the artist: I doubt if he really tries to establish a spiritual, emotional or energetic relationship with his participants. Just as much as I doubt that the audience can really contribute to participatory artworks. Whether the intentions of the artist are true might affect the integrity of an artwork. But, again, that is not of interest to me, now. Even if they are fictitious, we cannot deny them when thinking about the relationship between artist and participant.

I did not believe in the energetic relationship between Abramovi and her participants. But to refer to *las madres*, or to Tatiana Mesa's *stranger*, as just collaborators, is -to put it mildly- to negate an important part of their relationship with the artist. The *stranger* in Mesa's "El sueño" slept with the artist. During one night, they shared each other's presence. The women in Bruguera's "IM International" talk to each other about their intimate affairs. They celebrate holidays together. They join each other for a doctors appointments. They take care of each other's children. These women cannot be conceived only as those who assist Bruguera in producing an artwork. The *stranger* cannot be seen as merely a co-producer. Between the *stranger* and Mesa, between the mothers, and between the artist and the mothers, much more profound connections have been established, connections exceeding collaboration. Beyond work relationships, they have established friendly, intimate and confidential relationships.

"IM International" and "El sueño", like



many other participatory artworks, should lead us to think about other terms that much better capture the identity of those intervening in the artwork; terms such as proximate, confident, friend.

# Caribbean Art Dub: A Hauntology

## Palabras clave

Arte caribeño; Cultura popular; Relaciones culturales; Surinam.

## Keywords

Caribbean Art; Cultural Relations; Popular Culture; Surinam.

## Resumen

Este texto destaca algunas de las conexiones establecidas en el contexto artístico caribeño actual. Trata de demostrar que dichas relaciones artísticas pueden ser entendidas desde la noción musical de “dub”, una versión de canciones ya existentes. A partir de esta posición, trataremos de confrontar el Caribe entendido como un “espacio dub”.

## Abstract

: The present paper outlines some of the connections established within the Caribbean artistic context. It tries to demonstrate that those artistic relations can be examined from the musical notion of “dub”, a version of already existing songs. Arising from that point, we will try to confront the Caribbean understood as a dub space.

This innocuous word resurfaced in my consciousness over and over as I made my acquaintance with Paramaribo. Version as a concept first gained resonance for me in Kingston, Jamaica, where almost every local song has a dub version, a haunting instrumental Side B simply titled ‘Version’, full of echoes and reverbs and the voice dropped out. A dub is a ‘postsong’, what Michael Veal describes as “linguistic, formal and symbolic indeterminacy”; A dub mix, according to him is “a version of a pre-existing song that allows fragments of its prior incarnations to remain audible as an obvious part of the final product.”

The Caribbean itself can be seen as a series of dubbed spaces or dub mixes of the European countries they once were colonies or outposts of. Moving from island to island is like visiting a series of ghost towns where the distinctive English, Dutch, French and Spanish architecture is now repopulated, re-

composed and remixed into Creole versions of European cultures. Language isolates and separates Caribbean countries from each other but the common grammar of the Creoles and Patwas of the region unite them.

Nicholas Laughlin’s essay ‘Guiana Dreams’ describes the fantasy of El Dorado, the golden city that lured lustful European explorers and adventurers to the jungles of South America, precipitating the era of colonialism and slavery in the so-called New World. Another by-product of this rush to capture new territory and wealth was piracy, a form of organized crime that flourished in the Caribbean and became synonymous with it.

The flag pirates flew, often referred to as The Jolly Roger, depicted a skull over two crossed bones. This simple black and white image would have been one of the earliest instances of modern graphics in the region. The skull as a graphic element continues

to have resonance today it seems; as it turns out, images of skulls played a significant role in my exposure to art from Suriname, an area of the Caribbean I was exposed to when I participated in a cross-cultural art experiment between Dutch and Surinamese artists named Span Paramaribo in February 2010.

### Connecting the Dots...

The process of writing about art and the symbology used by artists can sometimes be like detective work. I felt this strongly when on a trip to Trinidad and Tobago I took the opportunity to have a catch-up session with Christopher Cozier. I had written about his artworks in the past and we work together closely on the journal *Small Axe* and other projects.

The last two years had found each of us so busy that this was the first time in a couple of years that I was able to show him some of the visual works coming out of Jamaica recently that I found interesting.

One of these was an eloquent, trenchant commentary on the political situation in Zimbabwe by a young Jamaican artist, Michael 'Flynn' Elliott. It seemed to me that Flynn had proved with this painting that he was capable of the kind of imaginative leaps that his customary photorealism often left one craving for. Titled "The Trillionaire", the painting depicts a self-absorbed and abstracted Mugabe sitting amidst the ruins and debris of a burnt out building. He is seated



Michael Elliott "Flynn". *The Trillionaire*



Marcel Pinas. *Wakaman*

on a patch of red velvet, drinking wine, surrounded by piles of Zimbabwe dollars. On the left is a heap of bleached out skulls. The painting is testament to the power of an image to convey what a trillion words could not .

Previously all of Flynn's paintings had faithfully reproduced in lifelike detail whatever subject his camera captured. These would customarily be abandoned buildings; an old railway engine; mounds of fruit, fish or on occasion something more macabre, like bullets. But there had never been anything like *The Trillionaire*. What had motivated such a departure from his usual subject matter I asked young Flynn. Well, said he, he had been in Suriname recently, visiting fellow graduates of the Edna Manley College of Visual Arts there and had come across the

ruined building. While photographing it, the image of Mugabe sitting in the ruined interior suddenly came to him. Normally he would have simply reproduced the interior, brick by brick, in loving detail, but this time something had clearly jostled his imagination. Whatever the reason, I thought the resulting painting was an exciting departure and leap forward for Elliott.

Being notoriously critical of painting qua painting Chris nevertheless agreed that 'The Trillionaire', with its pile of skulls, was intriguing; it reminded him of the work of Surinamese artists such as Marcel Pinas who had graduated from the Edna Manley School of Visual Art (located in Kingston, Jamaica) in 1999 at the top of his class. It seemed to Cozier that the artist was dealing with the the-

me of mass killings, perhaps genocide. When I mentioned that *The Trillionaire* was inspired by Elliott's recent Suriname trip Cozier pulled up a Pinas image called 'Wakaman' on the internet from a recent exhibit of his, to show me what he was getting at (As Usha Marhe later informed me *Wakaman* is a Sranantongo (Surinamese lingua) word literally meaning 'walking man'. It expresses somebody who has cut himself loose from everything and everybody, going here and going there, with no obligations). The work, part of an installation, clearly hinted at what might have nudged Elliott's imagination and provoked the devastating image of Mugabe he subsequently produced. Pinas's work often references the destruction of the N'dyuka culture in Suriname. The N'dyuka is the Maroon community Pinas was born into, whose way of life is gradually vanishing.

How interesting, I thought to myself,

listening to Chris Cozier and noting the pile of skulls in Pinas's installation. Ping Pong! The circuit of influence had bounced back and forth between Jamaica and Suriname. Pinas attributes the development of his artistic language to his education in Jamaica at the Edna Manley Art College; Michael 'Flynn' Elliott, also an alumnus of the Edna Manley College travels to Suriname and is inspired by the landscape and the artwork he sees there to produce a new kind of work for him, *The Trillionaire*.

After all this when Chris asked if I would come to Suriname and participate in the Span Paramaribo project by attending the launch of the DSB exhibition and the activities around it, then writing about it, I immediately agreed:

I was coming to Suriname fresh from having participated in the second international Reggae conference at the University of the West Indies where I had



George Struikelblok. *Groei*



Dhiradj Ramsamoedj, *Adji Gilas*

chaired a panel on the collection, preservation and dissemination of cultural heritage which really was a discussion of Jamaican music and its collection and preservation. I have written at length elsewhere about the dysfunctionalities of the Jamaican art scene, about the fact that despite entire institutions devoted to its study and dissemination it has not produced an art to match its music; in fact it completely lacks the ecosystem of art as we understand it today in terms of functional galleries, art criticism and a review culture.

There is no analogue to a Marcel Pinas in Jamaica. You rarely see work in Kingston or Jamaica as materially and formally innovative or as eloquent as 'Wakaman'. It was surprising therefore to find Surinamese artists such as Kurt Nahar, Marcel Pinas and others crediting the Edna Manley College and the Jamaican art scene with having inspired them

to produce innovative and groundbreaking work. I wonder if the experience of travelling to a culture so different from their own proved stimulating and game-changing. It also suggests however that the problem with Jamaican art lies outside the Edna Manley College which seems to be executing its mandate with the minimal resources it's provided with .

At the Span show I was struck by two contrasting works: Dhiradj Ramsamoedj's *Adji Gilas* and George Struikelblok's *Groei*. The latter consisted of a purpose-built chicken coop in which 200 chicks were housed. The chicks had hatched the day I saw this work for the first time, February 25, 2010 but there was no way you could have guessed this because they were all busy feeding and watering themselves with an industry and aptitude that belied their tender age. Their constant chirping was amplified, filling the atmosphere with insistent tweets. Inadvertently the installation evoked the omnipresent omniscient cyberphenomenon of Twitter, that twenty first century Argos Panoptes, with a trillion eyes around the world spewing a never-ending data-stream of observations and announcements. The chicks were statistical icons, penned for convenience and economy, and provided with the means of their subsistence .

The artists' intention was to comment on state-run orphanages; I instantly thought of the Armadale Juvenile Correctional Centre scandal that was rocking Jamaica just as I left to come to Suriname. In May 2009 seven young girls, aged 15-16 were killed in a fire at the home. A commission of inquiry was instituted and the findings had just been made public. The girls had rebelled at

the horrific conditions they faced at the home (23 girls locked in a room with seven bunk beds) and demanded improvements. As their protests escalated a police constable threw a canister of tear gas into the room igniting a fire which led to the deaths of seven of the girls.

Wouldn't the chicks soon outgrow the coop I asked George? What did he plan to do with them? The plan he said, was to give the chicks to children at various orphanages in Suriname to teach them the value of life and to give those who depended on others for everything a chance to be responsible for another life.

Adji Gilas by Ramsamoedj on the other hand could be seen as a multimedia, multivalent tribute to the importance of socialization by family rather than by state institution. A gentle tour de force, the simple, eloquent poetry of the aluminium cups, themselves institutional in their plain functionality, each one transformed by the image of the artist's grandmother, created evocative visual statements. Every room was mined for childhood memories and resurrected as a stage, the deceptively simple chiaroscuro recalling the magic of shadow play, sometimes happy, sometimes frightening. The frail and crumbling stairway viewers had to negotiate to reach the interior spaces of the old wooden home itself symbolized the fragility of Indo-Surinamese identity today, the tenuousness of family life and of individual memory and livity in contrast to the robust but harsh economies of corporate life as evoked by Struikelblok's Groei. With Adji Gilas Ramsamoedj has displayed his fluency in several different media. His subversion and resignification of the texts in printed novels, each page now

turned into a canvas for fluidly rendered paintings of childhood memories was particularly effective, moving viewers to reconsider the existentiality of books, themselves today an endangered species. The video of Adji's mugs on the windowsill, appearing, disappearing and reappearing was a poetic visualization of loss, memory and recovery. In its plangent silences, its exaggerated reverberating shadows and its recurring echoes of memories Adji Gilas is a powerful dub version of an analogue world whose shadows and cobwebs are likely to be swept away by the fluorescent glare of the digital.

The monument culture of Suriname, reinterpreted by Pinas in his sublime Marrojiwne Monument commemorating the massacre of a Maroon village in 1986 is a focal point of the SPAN Paramaribo project. It brings to mind another project that unfolded in Kingston in April 2010, the inaugural performance of Curacaoan artist Tirzo Martha's *The Adventures of Captain Caribbean and His Side Kcik Knockoff*. The project involves a performance in which Captain Caribbean visits the national heroes in each island asking permission and blessings for his mission. Captain Caribbean "wears a KFC bucket as his mask as a symbol of his wealth and fashion (like everybody eats KFC if they can afford it). His Dashiki, the wooden Rosary, his rubber gloves and his machete are the basic pieces of his costume.

"His sidekick, Knockoff, wears mostly wigs and dark glasses because these he can steal easily. He also tend to wear fake brands of clothing and shoes."

Artists in the Caribbean occupy a di-

fferent world today. The tools once available only to the most talented, skilled or well-connected among us, webs of privilege granted those who produced that ephemeral something called 'Art' are now widely available to all and sundry. What was once an artist's prerogative, has been outsourced to anyone with access to a computer, a karaoke machine or a digital camera and every man, woman and child is now a writer, an artist, a film-maker or curator.

In fact programs like Twitter and Facebook have made curators of us all and we make our selections available online, broadcasting them as far and wide as we want. Where once we were relegated to being consumers we now find the means of creative production at our fingertips with bottomless archives of digital material available, mediated by better and faster search engines. Our products can be published in a variety of media, with Youtube leading the way. The optic of the market struggles to regain focus as the intermediary in this global creative commons but has yet to find any purchase (so to speak). In the breathing space produced by this conjuncture Trinidadian artists are busy exploiting the myriad of new opportunities for creative expression.

In Port-of-Spain, for example, a group of artistically-minded individuals ranging from architects to graphic designers to dancers, writers, musicians and artists designated a humble backyard known as Alice Yard a creative space where they would perform, display or otherwise showcase their productions. The antithesis of the grand theatre, music hall or national gallery Alice Yard has served as a focal point for real time art

happenings whose life is then extended by digital means--blogging, tweeting and facebooking the resulting images, video and texts to wider and wider audiences elsewhere. As one of the key players Nicholas Laughlin explains:

"The whole enterprise runs on a half-a-shoestring budget. We set up the Alice Yard website as an inexpensive way to document and publicize our projects and programs, and of course it's helped us engage with an international audience. More interestingly, in the past three or four years there's been a decided shift towards online media in contemporary Caribbean art. The reason is simple: it's easy to share images via websites and e-mail, an artist can set up a professional website using free online tools, and the medium makes it possible to see, hear, and discuss in a common space the work of artists otherwise separated by geography. Within the Caribbean there's a dire shortage of formal exhibition spaces, serious art criticism, and art publishing. It used to be that in order to experience the work of contemporaries in other Caribbean or diaspora locations, an artist had to travel or seek out printed catalogues. The web has shortened those circuits, and younger artists in particular have been quick to take advantage of the free virtual exhibition space offered by WordPress, Blogger, Flickr, YouTube, Vimeo, and other tools and sites. The phenomenon raises interesting questions about curatorship, audience, influences, mediums, and forms. And it makes the old local-versus-foreign dichotomy seem

inadequate as a means of understanding artists' negotiations with global economies of images and ideas. Alice Yard, via our website, is somewhere in the middle of that, trying to figure it out, like everyone else."

Alice Yard has maintained a hectic exhibition schedule inviting artists from different Caribbean locations to create and show their work there. One of the most moving performances in recent months has been by Jamaican artist Ebony Patterson who spent her residency building coffin for those killed in violent confrontations during the two weeks she spent there. Titled 9 of 219 the performance consisted of a candlelit procession of male and female pall bearers carrying the exuberantly decorated coffins along with anyone else who chose to join in.

Patterson's Trinidadian meditation on violence recalled a performance titled Letters from the Dead that took place in Kingston in 2009. Memory; commemoration; restoration; reparation; community. These are recurrent key words in the recent work of Honor Ford-Smith, the Jamaican dramaturge and esteemed co-founder of the Kingston-based women's collective, Sistren. A prominent actor in the cultural revolution that swept Jamaica in the 1970s, Ford-Smith is one of the few activist intellectuals of that era who have managed to transform their practice, updating and retooling it for contemporary times and producing interventions that apply the latest artistic technologies and

language to persistent problems such as abject poverty, voicelessness, violence, and social invisibility. Her collaborative 2009 performance work titled Letters From the Dead: Pedagogies of Performance & Transnational Democracy was transnational in ambit. Performed in both Toronto and Kingston, Letters' enactment of grief and commemoration in public spaces connected not only those cities but also linked them to the streets of Buenos Aires and other urban spaces by exposing, intervening in, and attempting to address common lesions that seem to exist wherever poverty and deprivation are to be found.

Public commemorations and acts of grieving such as the ones choreographed by Ford-Smith and the communities and groups she worked with are multi-significant and multi-functional. Letters to the Dead not only acknowledges the traumas experienced by impoverished communities transnationally--those whom Mbembe calls the "people with no stake"--but engages the bereaved in public and communal performances of their loss and pain that are ultimately therapeutic. By explicitly linking the predicament of Jamaican mothers to that of the Argentinian madres who demanded redress, the archetypal women who inspired Bob Marley's elegiac No Woman, No Cry are given the solace of knowing that they are not isolated in their terrible losses in the same way that the families of the youth killed in Toronto were briefly allowed to feel that their sorrow was not unnoticed,

unmarked or invisible. In contrast to art that is designed to be exhibited in the context of gallery walls, Ford-Smith's interpretation of performance art as intervention into social memory represents a powerful tool that can be used to demolish the barriers--the walls--that maintain and reinforce the distance between people occupying the same geographical, national and communal space.

The various versions of art-making outlined above constitute a regional hauntology, a series of poignant dubs by visual artists attempting to come to terms with the spectres, spooks and duppies lingering in the traumatic, troubled present of the Caribbean. Only if artists in the region are exposed to each others' aesthetic takes and double takes, through residencies, exchanges and the systematic archiving and discussion of significant artistic interventions will the Caribbean stand a ghost of a chance of placating its phantoms or exorcising its demons.

# Los Post-exóticos

## Palabras clave

Arte dominicano; Estereotipos [en el arte]; Exotismo; Exposiciones artísticas  
**Keywords**

Dominican Art; Exhibitions; Exoticism; Stereotypes [in art]

## Resumen

A partir del comentario de las obras seleccionadas en el XXIII Concurso León Jimenes, celebrado en Santiago de los Caballeros, República Dominicana, el autor reflexiona sobre los mecanismos de la creación caribeña para huir de los estereotipos del exotismo.

## Abstract

Starting from the comment of the artworks selected for the XXIIIth Concurso León Jimenes, held in Santiago de los Caballeros, Dominican Republic, the author reflects on the mechanisms disposed by Caribbean creativity in order to escape from the stereotypes of exoticism.

Todo esfuerzo físico que conlleva la preparación del cuerpo para ser una “go-go girl” o un “go-go boy” de cualquier programa de la televisión rosa, es asumido como necesario por el sujeto que lo practica. Y este esfuerzo para someter el cuerpo, para que responda cuando toca al mismo tiempo el suelo y su ombligo con la punta de la lengua, es igual al esfuerzo que necesitaría para someter su espíritu a un encuentro con la razón. La superficialidad y la profundidad, como metas, necesitan la misma energía para ser alcanzadas. Ambas requieren fe de santos, para llegar a la cima de su absoluta perfección.<sup>1</sup>

Pero en cualquiera de los casos, la mediocridad acecha con su máscara de

mentiras para distraernos del objetivo. Así, la sexualidad, la alegría, la tristeza, el amor, el dolor entre otros mil asuntos que invariablemente los artistas han tratado, hoy se nos revelan con nuevos sistemas de camuflaje subrayados por la mentira, navegando a la deriva entre estos dos polos. Este embeleco en que el ser humano se ha instalado, ha alterado el orden de sentido, como por siglos se había enseñado, lo que ha obligado a los artistas a buscar nuevos modos para hacer visibles los temas, para acercarse a la verdad, pero ésta, como la mentira, tampoco es absoluta. Esto ha generado grandes dificultades, tanto al artista como al espectador, al momento de negociar con la realidad, abarrotada de unos referentes cada vez más indefinidos, franqueada como está, por unos extremos confusos, creados por un sistema en el que el individuo se siente cómodo en tanto no

<sup>1</sup> Este texto forma parte del catálogo de la XXIII edición del Concurso de Ate Eduardo León Jimenes, celebrado en Santiago de los Caballeros, República Dominicana, en 2010. Agradecemos al Centr León y a Jorge Pineda su cesión para este número



esté fuera de él, hasta el punto de asumir como un valor, ser un enfermo nominal de este mundo bipolar, que le bautiza con su mismo nombre. Es este lugar, donde el equilibrio perverso entre lo que soy y lo que parezco, es decidido por elementos externos a nuestra realidad, en el que somos juez y parte.

En esta sociedad, analizada por algo más de cien años con la tabla comparativa de los conflictos griegos, y donde todos nos sabemos en posesión de un trauma de niñez, con culpables clarísimos llamados padre y madre, todos los sistemas que predominaban para codificar y controlar al individuo y a la colectividad, sufrieron cambios que se reflejaron en las estrategias para mantener o subvertir el orden; sin embargo a pesar del tiempo, algunas de estas estrategias siguen siendo efectivas y es así, como al igual que Sócrates, que engañaba al hermoso Fedro llevándole hasta la trampa del encanto de las ideas, a cambio de que este compartiera con él el encanto de su cuerpo, en el sistema del arte los artistas buscan estratagemas nuevas para llevar hasta sus trampa a los espectadores y que allí ambos puedan saciar la sed, al acercarse a las diferentes verdades que crean estos encuentros. Estos espectadores, antiguos y nuevos, son el resultado impreciso generado por cambios constantes: son mutantes. Lo que se percibe también en los artistas, contagiados como están, ambos, del virus de la globalización. Estas son algunas de las exigencias, que impiden al creador asumir con inocencia su cuota de responsabilidad en la construcción de la sociedad que habitan. Su garantía de hacer visibles sus ideas no está relacionada con la elección del bien o del mal; no está en asimilarse a

unos de los polos que tensan la sociedad, sino, en moverse en la cuerda, rígida, por momentos, floja, en otros, que une ambos polos. Está en desafiar la sociedad dando el salto mortal, a sabiendas de que muchas veces no habrá una malla que les recoja si fallan. Lo que no convierte a los creadores en suicidas, porque, por la experiencia acumulada, saben que un error les producirá sólo una fractura, que con yeso y tiempo ha de curarse. Y es así como en las últimas décadas, los artistas que por su condición geopolítica o económica, o mejor por la combinación de ambas, estaban alejados de los centros de poder, eran percibidos por estos como objeto del interés a partir del concepto de lo exótico. Basta recordar en este sentido la exposición “Magiciens de la Terre”<sup>2</sup>, presentada en París en el 1989 y que si bien era un proyecto lleno de buenas intenciones, y cuestionaba con severidad la exposición “Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern” propuesta por el MoMA<sup>3</sup>, parecía esperar de los artistas participantes, que como brujos, que como el “buen salvaje” mostrarán sus ritos iniciáticos, para espanto y deleite de los centros. Muchos artistas lo hacían, en principio, porque esa mirada irónicamente les permitía profundizar en sus intereses y reafirmar su identidad. Usaron esta arma con desenfado, y a través de este enmascaramiento escondieron asuntos más complejos que como experimentados terroristas, supieron explotar en medio de la fiesta de afán por lo exótico.

Pero en algunos se convirtió en un boomerang, cuyo golpe, a la vuelta, les

<sup>2</sup> Exposición curada por Jean Hubert Martin, y presentada en el Centre George Pompidou y en La Grand Halle del Parc de la Villette.

<sup>3</sup> Exposición curada por William Rubin y presentada en el MOMA en 1984.

debilitó la obra. Este exotismo permeó de una u otra forma los artistas de estas generaciones, y aunque algunos no lo empleaban directamente en sus propuestas, si lo hicieron en el proceso de seducción con que invistieron su persona de artista, para presentar sus discursos tanto local como internacionalmente. He llamado post-exóticos a las generaciones posteriores a estos artistas y a muchos de esa misma generación, que conscientes del agotamiento de estas estrategias hoy día, tanto estética como conceptualmente, se han replanteado sus problemáticas desde otras perspectivas hasta el punto de casi negar este pasado reciente. Y si bien los centros ejercen un punto de tensión importante a la hora de realizar sus reflexiones, éstas están cada vez menos condicionadas por ellos. Finalmente, han aprendido a mirarse desde nuestras realidades y no con la visión perturbadora que genera el poder de otras latitudes. Estos artistas tienen mayor conciencia de ellos, de su entorno, de sus posibilidades y actúan en consecuencia.

Al analizar las obras que nos muestran los diez artistas participantes en el XXIII Concurso de Arte Eduardo León Jimenes, vemos cómo han ponderando las interrogantes que les hacen conscientes de su condición de artistas y de ciudadanos de esta isla y del mundo. Las han contestado a través de sus obras, que son el resultado de un complejo proceso que les ha obligado a repensarse. Esto no ha sido simple para ninguna de las partes que componen el tinglado de este proyecto, que ha operado con la intención de siempre sumar y que luego de estos meses de trabajo, finalmente nos dejamos seducir y nos asomamos a las trampas que nos han tendido los artistas. A ver: Duchamp

re-semantizó el objeto con el solo hecho de cambiarlo de lugar, pero ¿qué sucede si devolvemos el orinal al cuarto de baño? Esta parecería ser una de las lo hace desde el humor. Nos invita a visitar Helicopcity, que es una maqueta gigante o una mini ciudad, que cabalga entre la escultura y un juguete de niños, donde cuestiona nuestro sentido de la escala de la realidad y la escala de la imaginación. Una ciudad limpia y apocalíptica, colocada en el corazón de otra hecha a su imagen y semejanza; que se alza ante nuestros ojos con el lujo, el desorden y el encanto que vieron en su ciudad, por última vez, los ojos de la mujer de Lot: la perfecta armonía del mal.

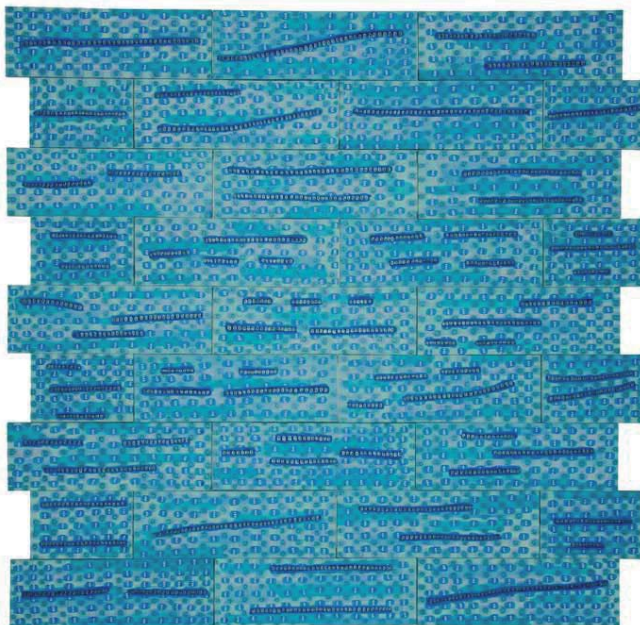
La obra de Gerard Ellis nos retrata y auto-retrata desde la anacronía de la nostalgia de un niño . Una vida mínima que nuestra imaginación alarga; una vida compartida entre dos mundos, el real y el imaginario. Y no sabemos dónde empieza el uno y termina el otro. A estos se suman más mundos surgidos de las permutaciones que aquellos nos permiten hacer. Gerard fragmenta la obra en trozos de historias aparentemente inconexas. Retazos del ahora y del ayer, del futuro soñado y del pasado por venir. Unas historias que se reparten por el cuadro como puntos de un dibujo numerado. Un dibujo misterioso que iremos descubriendo al unir estos puntos con una línea imaginaria, débil y fuerte a la vez, como la que une el corazón con la razón. Este juego, que no tiene más pistas que tus referencias, te guarda una sorpresa final, al descubrir una imagen que posiblemente se te parezca.

Un muro de piedras es el Mar Caribe. Un muro de piedras donde cada una tiene las dimensiones que la sociedad y



Gerard Ellis. *Villa medieval*. 2010 Acrílica, carboncillo, pastel y lápiz sobre tela 200 x 296.8 x 5 cm.

Mónica Ferreras. *Mirándote espero a que me lleves I*. 2010 (Políptico de 31 piezas) Acrílica sobre tela 274.5 x 274.5 cm.





Hulda Guzmán. *Sin título*. 2010 Acrilica sobre tela 165.2 x 347 cm.

nuestros miedos les impone. Un muro que obliga a soñar un sueño, que el Internet, cínicamente, dibuja lleno de monstruos deliciosos que vomitan en nuestras entrañas, como antaño los cartógrafos llenaban de bestias los mares del fin del mundo. La obra de Mónica Ferreras, desde una sobriedad donde lo figurativo y lo abstracto parecen hermanarse, donde la imagen de un muro parece un bajo-relieve, nos lleva a un paredón, y allí nos llena de preguntas inocentes y mordaces sobre el territorio, sobre los límites del límite. En una de estas obras, Mónica nos ha hecho ver 108 veces un mismo paisaje, que ha dibujado con la obsesión y la paciencia con que los artistas japoneses han mirado el monte Fuji. Y no lo ha hecho para mostrarnos la belleza del lugar, sino la belleza del pensamiento, duro como el agua cuando caes desde lo alto.

El hedonismo en que vive una parte de la sociedad dominicana, creo que es uno de los asuntos menos tratado en nuestro medio artístico. Y alegra verlo en la obra de Hulda Guzmán. Ella nos muestra todos los mundos creados por

nuestra sociedad. Mundos orbitando en realidades aparentemente inconexas, mundos regidos por la clase social, la etnia, el color... Un inventario casi ingenuo a primera vista. Todos estos mundos nos lo muestra Hulda con lujos de detalle y sin pudor, con todas sus contradicciones viviendo en aparente armonía. Apenas separados por unas burbujas imperceptibles que, como el huevo de la serpiente emplumada, incuban un monstruo al que no podemos o no queremos identificar. Un Jardín de las Delicias, un fresco lleno de laberintos conocidos, donde no quisiéramos perdernos, porque estamos perennemente encontrándonos allí. Esta no es la tierra de Nunca Jamás, ni el País de las Maravillas de Alicia, ni el Sangre-La, a pesar de que los elementos que lo construyen nos resulten familiares y que coloreando nuestras fantasías, nos revelan nuestras realidades. Hulda pinta con desenfado un espacio lleno de datos, donde no hay un propósito moralizante, ni ético, es un lugar donde “lo que ves es lo que ves”<sup>4</sup>... es lo que hay.

<sup>4</sup> Palabras de Frank Stella

Si algo me sedujo del proyecto de Sayuri Guzmán, durante el proceso de curaduría, fue su estructura fragmentada, que potenciaba la obra en diferentes direcciones. Ya los permisos requeridos, para poder llevar Cibao adentro la barca que necesitaba, para la realización de su propuesta, era una performance en sí misma. Las clases de remos que tomó, o los colores del mar, que le fueron construyendo un traje para mimetizarse con las olas, desataban la imaginación. Lo que me hacía verla por encima del mar de cabezas y de miradas del público, que escucharía o no su respiración, el día de realización de su performance. Y así sucedió. Sayuri trata el tema de la emigración, que sigue tan vivo en nuestra realidad como las muertes que trae cada día consigo y que navegan en el canal de la Mona. Y trata este tema usando imágenes que parecen estar agotadas. Se las plantea sin complejo, con absoluta libertad, y las somete



Sayuri Guzmán, *Remando en una lágrima*. 2010. Yola, andamios, documentación fotográfica y sonora. Performance. 48 minutos.

al segundo plano, que apenas les deja su respiración, o la línea de fotografías que documenta la acción, como un horizonte de luces de neón, ahogadas en el espacio donde instala su propuesta. Coloca la yola sobre un andamio, en equilibrio precario, como los obreros dominicanos en la construcción de Puerto Rico. La barca en lo alto, parece inalcanzable, y complejiza una metáfora que creíamos conocida.

Pascal Meccariello. *Circo visceral I - Magos, verdugos y fenómenos*. 2010 Tríptico (Detalle) Collage de imágenes digitales sobre papel y tela 140.6 x 349.8 x 1.9 cm.



Pascal Meccariello se enfrenta al mundo. En su obra crea un campo minado donde Narciso desafia a todos sus pares. Una imagen desdoblada de una realidad que vemos a diario en la televisión. Es el individuo confrontado con la colectividad. Ese juego perverso de los “reality shows”, donde la intimidad se abre como una flor de Roscharch para manchar las interpretaciones, que la ausencia de conocimiento genera con perversidad y malicia en nuestro circo de Babel, donde “Tó e tó y ná e ná”. La trampa que nos prepara Pascal nos ofrece mil disfraces para seducir a la sociedad, para embriagarnos de un poder que no poseemos, para ser bufones de esta corte tropicalizada por la idea Disney de República Bananera. Todo el poder seductor que tiene la producción

artesanal del objeto artístico, se pone al servicio de la imaginación del espectador en las piezas que componen Circo Visceral. Sentimos que cortamos con Pascal cada silueta, cada antifaz, cada gozo, cada dolor. Lo sentimos en este juego, donde nos escondemos y aparecemos en el magma de las historias que parecen contarnos esos personajes, que somos nosotros y son los otros. En el video que expone, Pascal potencia con absoluta independencia todos sus discursos. Aquí también, la obra está llena de un placer lúdico que no propone jugar a las escondidas con nuestra conciencia. Y no nos cita en cualquier lugar, nos lleva a nuestros infiernos o a los paraísos personales, y allí entramos, con un disfraz de diablo, otro de ángel... máscara de Foucault, incluida.

Natalia Ortega Gámez La cápsula. 2010. Cerámica. Barro refractario de Bonaio, arena, musgos y helechos naturales, yogurt y mantequilla 180 x 86 cm.



Como un objeto venido de otro mundo, la obra de Natalia Ortega nos invita a iniciar el primer capítulo de una novela de Ciencia Ficción. De hecho, todo el proceso de producción de esta obra compleja y sofisticada, constituye toda una saga, con momentos claves: el momento en que este refugio de barro entró en convivencia con la humedad y el calor del río al lado del que fue construida, para por tres meses dejarse vestir de helechos y musgos; el momento en que comienza la colaboración con los artesanos, que se sorprendían del extraño objeto que crecía con total autonomía en el taller, ante sus ojos y con su permiso; el momento de la visita del biólogo que le examinaba con minuciosidad mientras identificaba y clasificaba la flora que le cubría; el momento de su destierro del salón de exhibición, aún antes de llegar allí; desde su conversión en un objeto peligroso, lleno de vida por lo tanto contagioso; desde su



Raquel Paiewonsky. Guardarropía. 2010 Políptico de 8 piezas (Detalle): Aislante sensorial: Colcha espuma Contenedor de ideas: Chacabana de lino Inmaculada: Trapos de limpieza Para tirarse por las escaleras: Tela de colcha para bebés Fotografía sobre papel 122 x 676.2 cm Edición 1/5.

intención de asomarse por unas de las ventanas de la institución para posiblemente espiar los otros “Aliens” como quizás llamaría a las otras obras expuestas; desde que volvió a colarse al lobby del Centro León; desde la vuelta a repensar la propuesta conceptual que le generó y que fue sumando nuevas ideas, que enriquecieron su discurso. Desde todos esos momentos, este desafío técnico que retó a la artista y a los espacios del Centro, escribió su historia, y como un danzante virtuoso que hace parecer el mayor esfuerzo como algo cotidiano y sin importancia, continúa creciendo en nuestros sentidos, al igual que el musgo que la cubre.

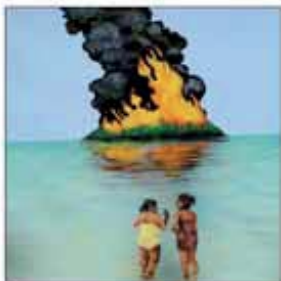
A primera vista, Raquel Paiewonsky, nos muestra en sus fotografías todo el lujo y el glamour que se percibe al hojear una revista de moda; mas, una segunda mirada nos deja saber que lo primero era un espejismo. Esto nos lleva a organizar el discurso inquietante que cada una de las fotografías, en su independencia dentro

del conjunto, propone. Esta estrategia de contraponer dos discursos crea una tensión que nos revela con horror nuestra cotidianidad desnuda; nos hace ver las estadísticas que manejan las ONGs; los titulares amarillos y aburridos que los periódicos logran hacer invisibles de tanto publicar; nos remite a nuestras leyes, a nuestra Constitución, a las responsabilidades del individuo, sin importar su género, ante lo que nos plantea el poder. Nos revela nuestra doble moral, nuestra responsabilidad ciudadana. Habla del miedo a través de lo hermoso. Visita los estereotipos que tenemos de lo bello, de lo feo, del cuerpo, de la edad y del accesorio como un instrumento para subrayar estas condiciones. Los sujetos retratados, son mujeres en apariencia frágiles, y están envueltas en unas armaduras, también frágiles, pero llenas de sentido y voluntad. Nos miran frontalmente, casi nos desafían y nos obligan a preguntar, y nos obligan a responder. En las múltiples lecturas que tiene la obra, Raquel reconstruye la actitud que tenemos con y sobre



Gustavo Peña. Lithuanian Waters. 2010 Óleo sobre tela 119.7 x 274.6 cm.

David Pérez Karmadavis. Pinturas proféticas. 2010 Acrílica sobre papel fotográfico y tela. 226 x 215 cm.





el cuerpo, al enfrentarse con la realidad lo que socialmente está establecido como bello. Revisa los cánones de belleza y nos descubre una belleza que siempre ha existido y que las cremas, una de máscaras más efectivas del miedo, ocultan: La belleza que dejan las marcas del tiempo o del destino en nuestro cuerpo. Esas que dibujan nuestras historias y nos revelan la fuente de la sabiduría.

En *In the Lithuanian Waters*, una piscina es el espacio político de una embajada que, por ende, convierte sus aguas en territorio de este. Una fantasía de espionaje al estilo Bond. Pero esta vez su licencia es para reconstruir al héroe que se construye un destino, no definido por los dioses, sino por la superficialidad de una piscina tan profunda como sus sentimientos, sus historias y sus fantasías. Gustavo Peña con un estilo muy narrativo, algo épico, pero lleno de sutilezas y contradicciones, crea un mundo con unas leyes de las que nos hacemos dueños, según vamos descubriendo, avanzando en la historia que nos vamos creando, y que como un chisme muy comentado, arroja sólo la verdad que nos interesa. La obra parece moverse debajo de cada una de las capas que fueron construyéndola; capas de amor, deseo, trementina, política y aguarrás. El sujeto en la obra de Gustavo es como el retrato de Dorian Gray, pareciera que se mueve, que está en proceso de putrefacción, que se nos parece y nos devuelve su reflejo, que es el nuestro... con una sonrisa cómplice.

La ciudad arde, el humo eclipsa el cielo y lo hace completamente negro: Una nueva *Black painting*, muchas *bad paintings*. Así pinta David Pérez (Karmadavis) una de sus ideas, y la instala sin pudor en el políptico que compone, con

papel fotográfico y canvas. Son once piezas heterogéneas en sus tamaños, y distribuidas en un espacio delimitado por los lados homogéneos e invisibles de un cuadrado. Un laberinto de fácil entrada y salida, o... eso nos hace creer. Allí se funden la historia, o tantas historias como quisiéremos inventar. David se encargó de hacer visibles sus partes; a nosotros nos toca la tarea de unir las, pero, él no nos da claves, nos obliga a crearlas, y nos llena de interrogantes. En medio de las respuestas, el humor se asoma en alguna de estas viñetas, donde a golpes de pintura se nos revela una imagen, que es una fotografía, o mejor, una radiografía de nuestros deseos seduciendo la realidad. En otra pieza, un performance, David nos dibuja la isla. Lo hace con los cuerpos de los habitantes de este territorio siamés lleno de cicatrices: La memoria de las tantas veces que han intentado separarlos. Una isla que, en su propuesta, David recompone en la figura de dos personas con discapacidad que se ayudan, con un optimismo hiperbolizado, que sintetiza la inocencia y la buena voluntad de ambos pueblos. Esta performance realizado en plena calle tomó al transeúnte de sorpresa, y, lo convirtió en público, planteándole una situación en el mejor estilo del teatro de Brecht. Sin más datos que el dato, sin espacio para la catarsis, el espectador debe resolver este acertijo luego. Nos habla de nuestras riquezas y de nuestras carencias, y desnuda de todo abalorio, esta obra reflexiona sobre la pasividad con la que ambos gobiernos dirigen las políticas de intercambio, generadas de forma automática por nuestra condición de vecinos. David nos retó bajo sol, en la calle el Sol, allí vimos transitar estos dos cuerpos hechos uno, moviéndose con valentía y duda en dirección al



David Pérez Karmadavis. Estructura completa. 2010 Video Performance duraccional .

label temporal por la actitud de conciencia del poder que poseen, ganada por las preocupaciones y cuestiones que otros artistas plantearon antes, algunos de los cuales se encuentran en este grupo.

El nuevo esquema que se implementa en la presente edición del Concurso, desafió todos los espacios e individuos que conforman el sistema artístico en nuestro país. Nos asustó en principio, no porque hiciera más difícil la historia, aunque tampoco la hizo más fácil, sino, porque sin negarlo, cuestionaba todo lo que hasta ahora se había realizado en las pasadas ediciones y en proyectos de carácter similar. En este proceso, permeados por el deseo, nos hemos sentido obligados a confrontar los discursos, los de antes y los de ahora y con ello entender, que al actuar no estamos solos. Esta acción tangencial compleja, inteligente y llena de nuevas visiones no se ha practicado sólo con los discursos de los artistas, sino con el de todos los estamentos del arte local, que hasta ahora han intervenido en el proceso, y el Centro León ha sido el primero, convencido que esta confluencia y entrecruzamientos de ideas es lo que en su conjunto al unirse a otros discursos, definirán nuestro discurso de nación, el cual se irá construyendo con solidez, en directa proporción a la energía y la valentía con que caminemos sobre la cuerda, sin miedo, sin dejar para luego el desafío propuesto. Lo que me hace recordar un consejo que me dio mi abuela, cuando siendo yo muy pequeño estaba convencida de que debajo de mi cama había un monstruo que me comería al dormirme. Ella me dijo: Los Bacás se alimentan de

crepúsculo. David revisa la visión de la historia que nos propone Walter Benjamin: “El hombre se comunica en el lenguaje, no por el lenguaje”. Obsesionado con la isla, parecería que David mismo es una isla flotante, que lleva consigo un telescopio y desde otros mares, mira a ésta isla partida en dos, como él, cosiéndose infinitamente. Es evidente que estos artistas, que llamamos post-exóticos, no están definidos por un asunto generacional, y este proyecto es una muestra de ello, pues aquí confluyen varias generaciones. Sus propuestas los sitúan en ese

miedo y tiempo, así que al momento que sientas que hay uno debajo de tu cama, no dejes que pase un segundo para bajarte y mirar. Si está allí, seguro que estará chiquito; pero los monstruos chiquitos no hacen daño. Así que míralo directamente a los ojos y sonríe. Es posible que se convierta en tu amigo.

# Un panorama de alternativas en diálogo desde Puerto Rico.

## Palabras clave

Arte contemporáneo; Gestión artística; Instituciones artísticas; Puerto Rico

## Keywords

Contemporary Art; Art Institutions; Art Management; Puerto Rico.

## Resumen

Este trabajo reconstruye la evolución de los proyectos artísticos gestionados por artistas en Puerto Rico en las últimas décadas. Mediante el examen de la acción de espacios alternativos, proyectos de creación colectiva, proyectos de intervención pública, se pretende analizar un fenómeno clave para entender la creatividad actual puertorriqueña.

## Abstract

This paper reconstructs the evolution of art projects managed by artists in Puerto Rico during the last decades. Through the revision of the action of alternative art spaces, collective creative projects or public intervention measures, we intend to analyze a key phenomenon in order to understand the recent Puerto Rican creativity.

La primera década de 2000 ha sido una de muchísima actividad en el campo de las artes visuales puertorriqueñas; espacios de exhibición, proyectos de galería, eventos multitudinarios, talleres de trabajo y plataformas digitales dibujaron un amplio panorama de autogestión liderado principalmente por artistas. De la larga lista de iniciativas que componen este panorama me detendré a describir el trabajo de una selección que a mi entender ejemplifican las prioridades de los artistas en esta gesta .

*M&M proyectos* fue una plataforma de gestión artística que nació a principios de la década (1999 – 2000) como iniciativa de Michelle Marxuach y que se dedicó a coordinar, diseñar y facilitar propuestas de arte contemporáneo en la isla de forma independiente. Su gestión

se distinguió en parte por trabajar con artistas emergentes en la construcción de proyectos site-specific. Marxuach, junto a un variado grupo de artistas, celebró eventos como “Juego/tensión” (1999) en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, “*Un oasis en el desierto azul*” (2000) en la Fundación Joan Miró en Barcelona y posteriormente en el Museo de Arte de Puerto Rico. De 2000 – 2004, Marxuach junto a un grupo de artistas y colaboradores<sup>1</sup>, desarrolló tres ediciones de una bienal independiente: “*PR’ 00: paréntesis en la ciudad*”, “*PR 02’: en Ruta*” y “*PR 04’: Tribute to the Messenger*”. Cada una de sus ediciones priorizó el desarrollo de discusiones que se articularon a través de curadurías, intercambios in-

<sup>1</sup> Entre ellos: José “Tony” Cruz, Vanessa Hernández Gracia, Jesús “Bubu” Negrón, Carolina Caycedo, Edgardo Larregui y Pablo León de la Barra.



La Corporación Artist Studio. Proyección de un video de Alana Iturralde en las afueras del espacio. 2010

ternacionales, publicaciones impresas, encuentros y conversaciones. M&M logró hacer vínculos con plataformas latinoamericanas como la Fundación Teor/ética en San José de Costa Rica, relación que permitió el intercambio entre artistas de ambas ciudades. En sus eventos incluyó más de un curador, se enfocó en desarrollar proyectos fuera de los espacios convencionales integrando nuevos tipos de emergentes y profesionales.

Debido en parte a la coyuntura temporal durante la que se formó, M&M fue pionera en ideas y planteamientos. Fue tan versátil su funcionamiento que por momentos ejerció como espacio de galería y taller a la vez que fungió como ente facilitador para propuestas innovadoras como lo fue “El Cerro” en Naranajito, del artista

Chemi Rosado Seijo<sup>2</sup>. Esa versatilidad organizó un mapa de las necesidades y los intereses que los artistas estaban canalizando a través de esa plataforma—manejo de propuestas de arte no objetuales, la necesidad del espacio de taller como lugar de encuentro para la discusión y la no necesidad de un espacio fijo como base para su producción. Ese mapa dio pistas sobre las direcciones hacia las que se estaba moviendo la producción de los artistas en Puerto Rico para ese entonces y sobre las competencias que debían

<sup>2</sup> “El Cerro” es el nombre de una comunidad en el municipio de Naranajito que se fundó antes que la misma ciudad por obreros de la industria cafetalera de la zona. En 2002 el artista Chemi Rosado Seijo propone a la comunidad pintar sus casas en tonos de verde que dialogaran con la montaña que les rodea. Este proyecto sirvió de plataforma para otros artistas y académicos, que visitaron El Cerro durante la celebración del proyecto para unirse al esfuerzo del artistas y la comunidad; unos colaboraron en la gestión de pintar, mientras otros ofrecieron talleres y desarrollaron proyectos de su autoría como parte del intercambio comenzado por Rosado Seijo.



**PUERTO RICO'00 [PARÉNTESIS EN LA "CIUDAD"]**



(Foto superior) Museo de historia sobrenatural. *Área*, lugar de proyectos  
(Página anterior) Portada del catálogo de Pr 00. *M&M Proyectos*

tener las plataformas y los gestores que quisieran colaborar en la producción de ese nuevo arte.

Por su parte, *Área: lugar de proyectos* se fundó en el 2005 en la ciudad de Caguas como iniciativa del empresario y mecenas José Hernández Castrodad y el artista Quintín Rivera-Toro. *Área*, durante sus primeros dos años, construyó una programación mensual que incluía proyecciones de películas, discusiones, exhibiciones y manifestaciones artísticas de distintos tipos que iban desde el performance y la danza, hasta presentaciones de portafolios de estudiantes. Durante su trayectoria, el espacio ha manejado proyectos de residencia para artistas, ha recibido muestras internacionales, participado de ferias de arte a nivel local y establecido vínculos con organizaciones fuera de la isla. *Área*, ha mutado según los intereses de sus directores<sup>3</sup>, lo que ha asegurado la heterogeneidad de su pro-

gramación. Esa diversidad ha distinguido este espacio de otros; la no imposición de definiciones ni criterios externos a las propuestas que han sido sometidas al espacio es lo que le ha permitido crecer en más de una dirección. A través de esta plataforma se han posibilitado proyectos de crítica como “*La entrega de los premios AIKK*”, una sátira a las premiaciones que hace el capítulo de Puerto Rico de la Asociación Internacional de Críticos de Arte; intercambios como “*Art of Democracy/El arte de la democracia*”, un intercambio de afiches políticos con el Centro Cultural de La Misión en San Francisco, California celebrado un mes antes de las elecciones de 2008; proyectos educativos multidisciplinares como “*El Museo de Historia SobreNatural*”, manejado por el artista y educador José Luis Vargas y “*Paradise Lost*”, una exhibición que viajó desde el Caribbean Center for the Arts en St. Croix y se celebró como parte de las actividades de hermandad entre la isla de Santa Cruz y Puerto Rico. Además, *Área* ha sido laboratorio de un nutrido grupo

<sup>3</sup> El proyecto ha sido dirigido por Quintín Rivera-Toro, Ralph Vázquez, Natalia Martínez, Norma Vila y Abdíel D. Segarra.



Quintín Rivera Toro durante la Gran Feria de Marzo en =Desto, 2006

de artistas y curadores emergentes que a través de muestras individuales y colectivas han comenzado su proceso de profesionalización mientras diversifican la oferta cultural en el foro de las artes visuales.

Área también ha sido un eje en pro de la descentralización de la actividad cultural relacionada al arte contemporáneo. Debido a su ubicación queda fuera del margen los circuitos de museos y galerías de San Juan, lo que ha significado un reto para su convocatoria pero, a la vez, ha permitido servir como puente para establecer relaciones con otras comunidades de estudiantes y artistas. Gracias a la gestión de Área, un sinnúmero de artistas, curadores, profesores y críticos han tenido un foro libre y legítimo para sus discusiones. Hoy, Área maneja una programación mensual de exhibiciones que incluye el trabajo tanto de artistas veteranos como el de jóvenes profesionales

y el de estudiantes. A la vez formaliza su gestión transformándose en una organización sin fines de lucro, con miras a establecer programas de trabajo e investigación a largo plazo.

=DESTO fue un espacio de exhibición que se fundó en 2006 por tres egresados de la Escuela de Artes Plásticas de San Juan: Omar Obdulio Peña Forty, Raquel Quijano y Jason Mena. Tres artistas emergentes en vías de profesionalización, que combinaron esfuerzos económicos y sociales para proveer un espacio de exhibición y encuentro. En este espacio ubicado en la calle Américo Salas en Santurce—muy cerca del Museo de Arte Contemporáneo, el Museo de Arte de Puerto Rico, el Espacio 1414 de la colección Berezdivin y la Galería Comercial—se celebraron exhibiciones de todo tipo como proyectos individuales, colectivas de grabado, fotografía y arte sonoro. Eventos multitudinarios como





Los Puntos Suspensivos durante el *SunCom Art Niete* en el Museo de Arte de Puerto Rico

“*La Gran Feria de Marzo*”—una respuesta satírica a la Feria Internacional de Arte, Circa—, eventos de acciones y performance como “*El cumpleaños del arte*” y la muestra “*PÚBLICA*” que compilaba esfuerzos diferentes por desarrollar proyectos de publicación. Periódicamente el colectivo se hizo consciente de los efectos de su esfuerzo ya que revistas locales sobre arte y la administración de ferias dedicaron páginas y espacios a su gestión<sup>4</sup>. El colectivo, ocasionalmente, cedió espacios a otros colegas como en el caso de sus presentaciones en la feria Circa, dónde incluyeron el trabajo de algunos de sus colegas en la selección de artistas que participaría del espacio. En otras ocasiones, como en el caso de la feria ARWI cedieron por completo el espacio para el desarrollo de un proyecto de per-

formance que estuvo a cargo de Vanessa Hernández Gracia.

“*Desto*”, como se le conocía comúnmente, puso en evidencia la posibilidad concreta de eliminar por un momento al galerista como intermediario. Esto debido, en parte, a que las pocas galerías que existían en ese momento no eran espacios para el arte más emergente. Las posibilidades que puso de manifiesto esta gestión iban de la mano al eco que llegaba del impacto que se generaba en Caguas en un espacio en el que tampoco mediaba el mercado; esto les permitió saborear, a los artistas que participaban de esta movida, el poder de la organización. La actividad generada por estos espacios evidenciaba la alta densidad de artistas que producían a la misma vez en el área metropolitana y que no tenían espacios para desarrollarse profesionalmente una vez salían del foro universitario. Esto creó una tensión entre artistas e instituciones.

<sup>4</sup> El trabajo del colectivo =*DESTO* fue reseñado en revistas como *Art Premium*, reconocido por exhibiciones como la Muestra Nacional de Artes Plásticas 2005-06 e incluido en ferias de arte como Circa y ARWI.



Montaje de PUBLICA3 en la Segunda Trienal Poligráfica de San Juan. Kristine Serviá desde Skype

¿Qué podía ofrecer para ese entonces una institución museal o una galería que un grupo de artistas no pudiera generar independientemente? En varias ocasiones durante su trayectoria “Desto” recibió la visita de críticos y coleccionistas que incluso adquirieron obra durante las exhibiciones, pero, no fue la norma. El ánimo de los artistas detrás de este proyecto no fue suficiente para mantenerlo funcionando y dos años luego de su apertura cesaron de operar debido, mayormente, a problemas económicos que les impedían pagar la renta del local.

Paralelo a la gestión de estos espacios hubo otras iniciativas como el *Storehouse Group* liderado en principio por el artista Gamaliel Rodríguez. Esta plataforma, en colaboración con la galería La Casa del Arte, se encargaba de crear espacios de exhibición para artistas jóvenes y conse-

guir exposición en ferias internacionales<sup>5</sup>.

De la iniciativa de proyectos como =DESTO y *Área*, nacen colectivos como los Puntos Suspensivos, un equipo de artistas liderado por Vanessa Hernández Gracia que se dedicó al desarrollo de acciones preformáticas en distintos contextos. El colectivo se originó durante la celebración de la primera edición de la feria ARWI en 2006<sup>6</sup>. El colectivo estuvo originalmente compuesto por Natalia Martínez, Rafael Vargas-Bernard, Rose Perea y Hernández Gracia. Con cada proyecto que el colectivo emprendía el grupo crecía y poco a poco se sumaron a su plantilla: Melissa Sarthou, Marilis Aveillez, Frances Gallardo, Araceli Pino,

<sup>5</sup> A través del *Storehouse Group* y La Casa del Arte artistas como Efrén Candelaria, Rogelio Báez Vega y el mismo Gamaliel Rodríguez presentaron obra en ferias como Art L.A. y Basel en Suiza.

<sup>6</sup> ARWI son las siglas de Art and Wine una feria que, como indica su nombre, reunía amantes del arte y el vino. Este proyecto estaba a cargo de la galerista Gretchen Dilán, dueña de la Galería Dilán en la Avenida Los Paseos en Cupey. La feria logró dos ediciones en el Centro de Convenciones de Puerto Rico.

Rafael Miranda, Wilmary Ramos, Karlo A. Ibarra, Rafael Báez, Rubén Solla y Ulrik López, entre otros. Dentro de la necesidad de espacios para exhibir profesionalmente medios como el performance sufre un reto mayor debido a la dificultad que significa para un mediador mercader y vender un producto performativo. Por ello este grupo de artistas se congrega y ocupa foros en museos, ferias y galerías con proyectos no objetuales que retan la idea de la obra de arte pasiva e integran la colectividad y la participación como puntos de partida en la creación de sus discursos.

De forma similar, Kristine Serviá desarrolla PÚBLICA; una convocatoria que se exhibió en tres ocasiones en espacios diferentes. Primero en =DESTO; edición en la que reunió proyectos de publicación, artistas y gestores interesados en el quehacer editorial y difusión de material impreso. Su segunda edición se presentó en Área, donde contó con la colaboración del dúo W&N<sup>7</sup>, para la coordinación y montaje de la muestra. En esta edición el producto se diversificó incluyendo libros de artistas, proyectos de grabado y otras publicaciones como la Revista *Apuesta*<sup>8</sup>. Su tercera y última edición se celebró como parte de la Segunda Trienal Poligráfica de San Juan, América Latina y el Caribe; en esta edición el evento contó con el apoyo de más artistas, lo que incentivó la diversidad de abordajes creando de algún modo un paréntesis dentro de la Trienal pues incluyó proyectos performativos, participativos y convocatorias abiertas.

Mientras esta generación de artistas

se desarrollaba más relevante se hacía para ellos la necesidad de espacios de exhibición incluso, espacios de exhibición comercial. En 2003, se había fundado en los altos de *Fortaleza 302*,<sup>9</sup> paralelo a la estadia de M&M proyectos en ese edificio, la Galería Comercial a cargo del joven Francisco "Tito" Rovira. Esta plataforma comercial, luego del cierre de M&M, continuó su gestión en un local en la Avenida de Diego muy cerca del Museo de Arte de Puerto Rico en una zona que estaba siendo gentrificada. Entre 2005 y 2006 se mudaron a un local junto a la Colección Berezdivin en el 1412 de la Avenida Manuel Fernández Juncos y de 2007 a 2008 trabajaron desde un local en la esquina de la misma avenida con la Calle del Parque; espacio en el que actualmente se encuentra el teatro alternativo La Respuesta. Rovira trabajó en la venta y difusión de la obra de artistas como Jesús "Bubu" Negrón, Marxz Rosado y Carolina Caycedo; artistas que laboraron en los eventos coordinados por Marxuach. También pasaron por esta plataforma artistas como Michael Linares, el veterano Julio Suárez y el joven Radames "Juni" Figueroa; entre algunos otros artistas locales e internacionales. Comercial, logró visibilidad en foros como la feria Art Basel en Miami a la vez que introdujo la obra de artistas emergentes en el mercado local e internacional. Luego de cerrar operaciones en 2008 debido a la crisis económica reestablecieron operaciones en 2011 en el local 610 de la Calle Hipódromo<sup>10</sup> en Santurce bajo el nombre de

<sup>9</sup> Fortaleza 302 es un edificio en el Viejo San Juan, cedido por un tiempo durante el 2002 a Michelle Marxuach y el colectivo de artistas con el que ella trabajaba por parte de los coleccionistas Diana y Moisés Berezdivin.

<sup>10</sup> El local Hipódromo 610, había sido durante 2007 y 2008 un espacio de exhibiciones liderado por el artista y profesor Charles Juhász-Alvarado.

<sup>7</sup> Walter "Tito" Fernández y Mariel "Nani" Álvarez.

<sup>8</sup> Apuesta fue una revista alternativa de política y cultura que se publicó de forma independiente en 2008.

Galería Roberto Paradise.

Las galerías eran pocas y los museos aunque incluyeran proyectos de artistas emergentes dentro de sus programas no daban abasto en relación a la cantidad de artistas que estaban en necesidad de espacios para exhibición. Tanto *M&M* como *Área y =DESTO*, son plataformas que han

funcionado al margen del circuito comercial, esto no quiere decir que se negaran a la posibilidad de venta del trabajo que presentaban, pero entrar al mercado no era la prioridad de su gestión. Paralelo a ellos se desarrollaron proyectos que sí estaban dispuestos a entrar a la competencia del mercado del arte. Espacios ta-



Carlos Reyes - gestor del proyecto tag-ROM trabajando junto a Iso artistas en el montaje de una muestra, 2005

les como la *Galería 356*, fundada en 2005 y dirigida por Michelle Fiedler de 2006 – 2009. Fiedler incluyó dentro de su plan de trabajo el desarrollar proyectos de artistas con mercados reconocidos a nivel local como Rafael Trelles y Edgar Rodríguez Luiggi, y trabajar con artistas emergentes y de trabajos menos comerciales como Rafael Vargas Bernard y el colectivo de acciones y performance Puntos Suspensivos. 356 fue una plataforma sólida para la construcción de carreras; Elsa María Meléndez, Christopher Rivera

y Myritzta Castillo fueron algunos de los artistas que la galería apoyó durante su trayectoria. Entre otras cosas, la galería logró hacerse espacio exitosamente en la escena local y en la internacional teniendo presencia en ferias como Circa en Puerto Rico, y NADA en Miami.

También en 2005, se funda el proyecto *TAG-Rom* por el artista y diseñador Carlos Reyes con el apoyo del empresario José Estarellas . Esta galería, ubicada en la calle Guayama en Hato Rey, traba-

jó mayormente con artistas emergentes como: Karlo Ibarra, Roberto Márquez, Sofía Maldonado, Alia Farid Abdal, Javier Olmeda, Héctor Madera-González, Manuel Rodríguez, Jorge Díaz y Martín Albarrán; muchos de ellos estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas o recién egresados. También, presentó proyectos con artistas profesionales como Carola Cintrón, Alejandro Quintero, Dhara Rivera y José Jorge Román. Tanto *Galería 356* como *Tag-ROM* tenían dentro de su directiva artistas que colaboraban con el proyecto de distintas maneras, ya fuera como montadores, escritores, diseñadores gráficos y web, hasta como coordinadores en ocasiones particulares. Este detalle en suma a la gestión realizada por artistas en espacios como *=DESTO* y *Área* revela que, cuando fuera necesario, algunos artistas podían emanciparse de su práctica estética para asumir roles de tipo administrativo. Este dato ha caracterizado a un grupo de artistas de esta generación y la pasada, responsables en gran medida, de mucha de la actividad artístico/cultural que se ha celebrado en estos años.

Cónsono al desarrollo de colectivos y espacios físicos con y sin fines comerciales, algunos artistas decidieron organizarse a través de plataformas digitales. *Trance Liquido*, *Repuesto*, *Conboca*, *Dónde veo arte*, *el Box Score*, *el Naufragio de las Palabras* y *The Fractal*<sup>11</sup>, fueron algunas de esas iniciativas de publicación que sirvieron como herramientas de difusión

y documentación de la actividad que se daba al margen de los organismos institucionales. Además, fueron motores de diálogo crítico y discusión que colaboraron en la construcción de una comunidad creciente. Muchos de los proyectos de exhibición y eventos organizados por artistas no contaban con presencia en los principales medios de comunicación. En ese sentido estas plataformas, tanto como las redes sociales fueron cruciales en el desarrollo de convocatorias y en la difusión de invitaciones. Otra parte de su gestión fue crear una voz crítica de la actividad cultural, tanto de la institucional como de la realizada por los artistas y sus iniciativas. Esa gesta incentivó la creación de nuevas voces interesadas en aportar al análisis crítico de la producción de arte contemporáneo en la Isla; estas voces reseñaban, documentaban e interrogaban las condiciones de esa producción. Poco a poco, y con el pasar de los años, las webs que se mantienen empiezan a convertirse sin darse cuenta en archivos de una época. Más recientemente se han sumado a esa gestión *Dawire* de la escritora Carla Acevedo Yates y, *Metacultura* de Lisa Blanco.

En 2008, luego de tres años de actividad consecuente, algunas de estas plataformas dejaron de operar o entraron a un proceso de transformación en la que sus integrantes se reubicaron de acuerdo a intereses más depurados. En esa coyuntura nacieron proyectos como *Hello*, *Again*; un colectivo de estudiantes y egresados de la Escuela de Artes Plásticas que se abrían paso en el campo del diseño y la creación de eventos. Originalmente enfocados en el diseño de camisas y propaganda la agrupación se fue dejando sentir en la escena local a través

11 Algunos de los artistas e individuos involucrados en el desarrollo de publicaciones digitales fueron: Arnaldo Román y Lilliam Nieves de *Trance Liquido* ([tranceliquido.com](http://tranceliquido.com)); Walter Fernández y Mariel Álvarez de *Repuesto* ([repuestoweb.org](http://repuestoweb.org)); Ralph Vázquez, Vanessa Hernández Gracia, Mariana García Benítez y Abdiel Segarra de *Conboca* ([conboca.org](http://conboca.org)); Carlos Antonio Otero de *el Naufragio de las palabras* ([elnaufragiodelaspalabras.com](http://elnaufragiodelaspalabras.com)) y Karla Marie Ostolaza de *The Fractal* ([thefractal.net](http://thefractal.net)).



Happening de Gabriel Melendez durante la exhibición Egofilia en Cart Watch, 2011

del desarrollo de eventos como los de la AWF (*Artista Wrestling Federation*). Esto eran competencias en vivo que apropiaban la estética y el formato de la lucha libre en las que artistas – estudiantes en su mayoría – asumían personajes que competían por campeonatos. Estos eventos, que aprovechaban la estética del entretenimiento televisivo, articulan una crítica a modo de sátira de la competencia en el mercado del arte local; una forma refrescante de hacerse espacio en una escena que se sentía saturada por la aridez del mercado y la falta de oportunidades de exposición.

En 2009, el grafitero y artista gráfico Alexis Busquets inaugura *Clandestino 787*, un espacio para “el diseño experimental” según indica la información de su portal en línea. *C787*, como también se le conoce, ha organizado exhibiciones dónde invitan a artistas y diseñadores a discutir temáticas particulares como la tradicional talla de santos, la bandera como espacio de construcción de iden-

tidades y las máscaras de vejigantes. Busquets logró desde su plataforma integrar el apoyo de auspiciadores como la Cerveza Medalla, lo que abrió una brecha en gestiones de este tipo pues creó un vínculo de trabajo con la empresa privada logrando un endoso que atrae nuevos públicos a la escena. Lo interesante es que a diferencia del miedo generalizado de que una marca comprometería el contenido del arte y el criterio del espacio; él demostró lo contrario. Busquets y su equipo de colaboradores junto a los espacios y talleres vecinos han insistido en la necesidad de una revitalización cultural para la zona de Santurce. Tanto así que por tres ocasiones consecutivas han organizado el evento Santurce es ley<sup>12</sup>, el cual combina la labor de artistas de distintas disciplinas, gestores y galeristas

<sup>12</sup> Santurce es ley también ha contado con el auspicio de compañías automotrices como Scion. Entre su colaboradores se encuentran, la Galería Yemayá, el Trailer Park Project; espacios como La 15 y el desaparecido Cart Watch. También han colaborado artistas en su carácter personal como el dúo La Pandilla, el colectivo Diseñotipo, el Fresh Crew, Nepo y Freddy Idoña, entre otros.



Trailer Park Project en el barrio Blondet de Río Piedras, 2012

para la creación de un día familiar lleno de actividades artísticas a las que se puede llegar caminando a través de la zona. Es importante mencionar que este evento desde su organización busca cómo integrar al vecindario utilizando paredes de la zona para realizar murales invitando a los negociantes a abrir durante las horas del proyecto convocando a los dueños de locales a que se integren al evento proponiendo alguna actividad o cediendo el espacio para algún artista. Esto también abre un brecha en cuanto a que la actividad artística se plantea hasta cierto punto en horizontalidad con las personas que habitan la zona que se interviene. En su tercera edición celebrada en septiembre de 2011, algunos de los murales que se realizaron en la zona homenajearon su historia, como el del colectivo de grafiteros *Fresh Crew*, el cuál dedicó su pared a reconocer la labor del *Taller Alacrán*<sup>13</sup> pintando en uno de los muros de sus ruinas

un diseño que incorporaba obras que habían hecho en ese espacio artistas que trabajaron allí.

En 2010 en la misma zona de Santurce se funda el *Cart Watch*; un espacio originado principalmente como el taller de los artistas Martín Albarrán y Jaime Rodríguez Crespo. Este espacio, que laboró durante un año, convocó exhibiciones colectivas y proyectos curados entre ellos: *“De Bayamón a la 15”*, organizado por Juan Alberto Negroni; *“Egofilia”*, curado por Ralph Vázquez; *“Pocket”*, un proyecto de exhibición en pequeño formato que incluyó varias decenas de artistas y un certamen de dibujo contemporáneo que otorgó premios en metálico a tres de los participantes. *Cart Watch*, al igual que *C787*, consiguió el endoso de una cervecería; en su caso *Coors Light*. En una búsqueda similar a la de plataformas anteriores, *Cart Watch* pretendía reunir público interesado en el arte contemporáneo entre ellos coleccionistas y compradores, para crear canales viables de

<sup>13</sup> El Taller Alacrán fue un espacio de taller colectivo de impresión gráfica fundado por Antonio Martorell en 1968.

difusión a nivel local e internacional para el trabajo de artistas emergentes puertorriqueños. Este proyecto aunque no era una galería asumió desde sus inicios una relación más directa con el mercado .

Claramente como una propuesta que pretendía insertarse en el mercado del arte local, *METRO: plataforma organizada* se funda en 2011 por José Hernández Castrodad, Elsa María Meléndez y Norma Vila junto a un grupo de artistas entre los que se encontraban Quintín Rivera-Toro, Omar Obdulio Peña Forty, Vanessa Hernández Gracia, Myritza Castillo, Zinthia Vázquez, entre otros<sup>14</sup>. *METRO*, fue un proyecto de un año que reconocía desde el principio la necesidad de los y las artistas jóvenes por construir un mercado para su obra. Aun que principalmente se comportó como una galería comercial – con la excepción de que era manejada por un mecenas y un grupo de artistas – los planes para con el espacio habían contemplado la posibilidad de generar mercancía de distintos tipos que convocaran a nuevos consumidores, personas que no necesariamente tuvieran la capacidad económica para comprar obra a precio de galería, pero que si pudieran comprar mercancía hecha por artistas. En un tono similar se funda en el mismo año Trailer Park Project, una galería móvil a cargo del gestor y entusiasta Alexis Figueroa. Este proyecto tiene entre sus prioridades exhibir obra que se pueda vender en precios accesibles – menos de \$500.00 –, crear nuevos coleccionistas y apoyar el proceso de producción artística a través de la comisión de diseños

para un portafolio serigráfico que está en constante producción. La renuncia a un espacio físico fijo, en este caso, le devuelve la responsabilidad del mercadeo y venta de la obra al galerista o marchante. En colaboración con Rafael J. Miranda y Omar Velázquez, ambos artistas e impresores en El Taller Achiote, un segundo piso entre la Calle San Sebastián y la Calle San José en el Viejo San Juan, subdividido en talleres para artistas entre los que hay un taller de impresión de serigrafías. Figueroa, una vez comisiona el diseño de la gráfica contrata el servicio de impresión a estos artistas, junto a los que trabaja incansablemente en la producción y difusión de esos portafolios. Hoy por hoy, Trailer Park, mantiene programación bisemanal presentándose en los alrededores de museos, galerías y eventos durante aperturas con exhibiciones y proyectos individuales de artistas locales y extranjeros.

Chemi Rosado Seijo, artista y fundador del *Chemi's Room*; transforma su residencia en espacio de exhibición durante la última celebración de la feria de arte Circa en 2010. Durante ese año y hasta el presente, Rosado Seijo ha cedido su hogar a artistas, vecinos y colegas para el desarrollo de eventos y exhibiciones. Como parte de la dinámica creada en ese espacio cada artista o proyectista debe incorporar música como parte del evento así que, paralelo al encuentro de personas interesadas en las exhibiciones, coinciden dj's y músicos que ofrecen su trabajo como parte del evento. Además, cada invitado debe dejar en el espacio una intervención que, regularmente se ubica en el pasillo conducente a la residencia. Muchos de ellos además de ocupar la casa utilizan el patio de la

<sup>14</sup> Otros artistas que participaron de *METRO* fueron: Norma Vila, Rabindranat Díaz Cardona, Héctor Madera González, Christopher Rivera, Héctor Arce Espasas, Sebastián Vallejo, Migdalia Luz Baréns, Carlos Ruiz Valarino, Javier Bosque, Manuel Rodríguez, Rafael J. Miranda y Abdíel Segarra.

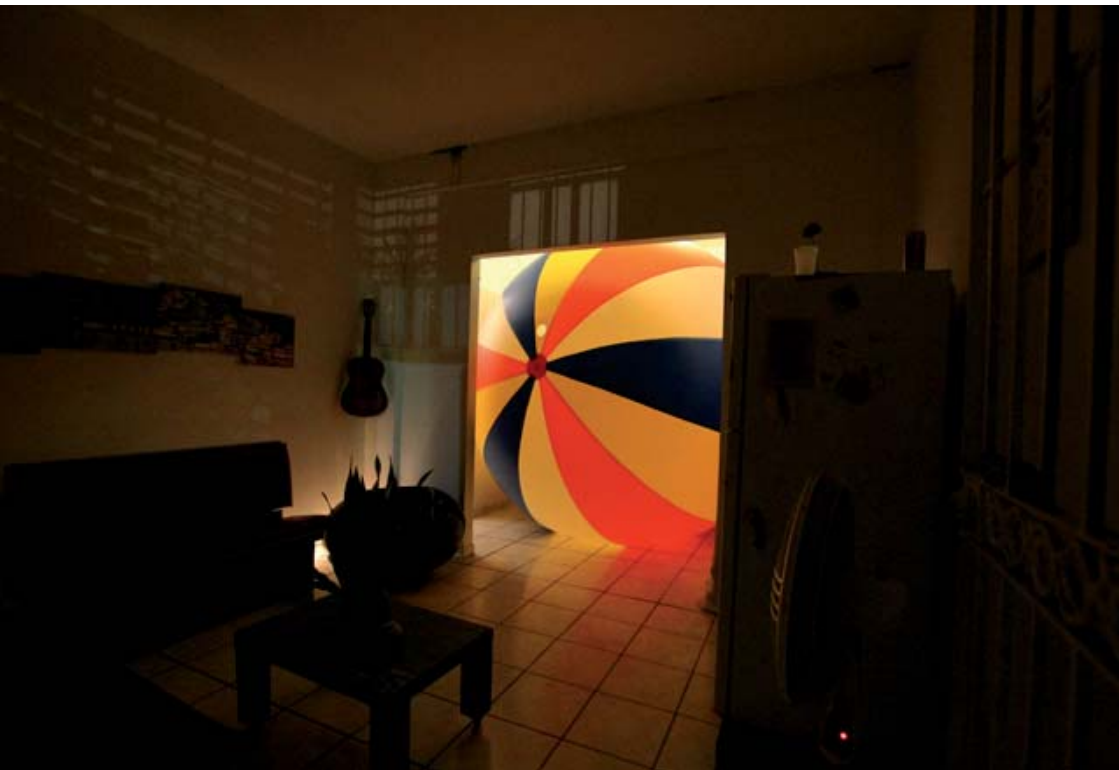


misma y una casa de árbol que hay allí. Recientemente Izám Zawahra, egresado de la Escuela de Artes Plásticas en 2009, se sumó al grupo de artistas que de manera independiente gestionan su carrera y apoyan la de sus colegas. El 1B en la urbanización Santa Rita en Río Piedras, es la más reciente manifestación de este tipo de plataformas. Zawahra, dividió su espacio de taller dejando una sala de exposiciones pequeña que ha ocupado con el trabajo de colegas y amigos coetáneos a él.

La gesta de estos artistas y sus distintas plataformas pone en evidencia varias cosas; primero, la falta de herramientas administrativas de parte de los artistas para con gestiones que lo demandaban. No ha sido suficiente la creación de foros, el desarrollo y montaje de proyectos

de exhibición, la apertura de talleres y la creación de nuevos coleccionistas para mantener estas plataformas funcionando. Ha sido esencial para los artistas y gestores hacerse de herramientas que le permitan mercadear o bien, conseguir auspiciadores que se involucren en sus gestiones para sobrevivir el embate de los altibajos económicos. No sólo artistas han visto amenazada su gestión, galerías y museos han afrontado retos similares para conseguir fondos que aseguren su perdurabilidad. En el caso de los artistas su educación y su práctica se ha visto restringida al desarrollo de su trabajo dejando de un lado las herramientas administrativas que le permitirían profesionalizarse al margen del circuito de galerías y ferias. En segundo lugar, su gestión se ha probado una y otra vez como el cúmulo

Intervención de Michael Linares en el Chemí's Room. 2011



de voces y prácticas que no encuentran lugar en las agendas de las instituciones. La existencia de espacios e iniciativas como estas, ha permitido la discusión de temas que por su proximidad al presente o por su falta de legitimidad en foros académicos se ven marginados por foros más amplios y reconocidos.

Esto a su vez permite pensar en que hay prácticas que no pretenden ni necesitan de los espacios de museos para manifestarse. Esto no quiere decir que deban estar condenados a una gestión sin presupuesto, sólo que las estructuras de funcionamiento de los museos como los conocemos hoy en la Isla no son el espacio propicio para su desarrollo y crecimiento. No todos los espacios discutidos o mencionados aspiraban a la construcción de estructuras que trascendieran a sus gestores. Muchos de estos artistas y gestores, veían estas plataformas como herramientas útiles en un momento particular de su formación profesional. Otros sin embargo, entendían la importancia de su gestión como algo que también podía ser útil para otros a corto, mediano y largo plazo. Muchos de estos espacios facilitaron el diálogo entre artistas de distintas disciplinas provocando encuentros interdisciplinarios que no son comunes dentro de la institución debido a la naturalizada separación y especialización disciplinaria. Por ejemplo eventos coordinados por Conboca, Andrés Lugo y Omar Obdulio Peña, entendieron esa coincidencia como una coyuntura que debía ser explorada. En ese ánimo, se organizaron eventos como El Giratorio de Ekspresión coordinados por Lugo en distintos lugares desde 2003. Este evento reúne artistas y profesionales de distintas disciplinas en un junte que celebra la di-

versidad desde el sonido. Los eventos han incluido proyectos de vídeo, ruido, sonido y música experimental que se ofrecen desde las manos de un variadísimo grupo de individuos que coinciden en su convocatoria. Conboca, durante la celebración de La Serie Regional de Jugadores Pampers, incluyó en cada una de sus exhibiciones artistas de distintos foros y disciplinas provocando un encuentro mediado por piezas y presentaciones que, al igual que Andrés Lugo y el Giratorio, celebraban la diversidad y la diferencias desde marcos temáticos que los reunían según sus preocupaciones e intereses. Por su parte Omar Obdulio, desde sus comienzos como gestor en =DESTO, creó espacio para los artistas interesados en el sonido y la poesía. Posteriormente, desde su obra, incorporó barberos que junto a él hacían arte desde la técnica del recorte de cabello.

Finalmente, en tercer lugar ese antagonismo aparente que animaría una caricatura entre museos y artistas, donde los museos e instituciones serían los malos y los artistas serían los buenos, nos aleja de la realidad extra oficial de la gestión artística contemporánea. Tanto los artistas que desarrollan proyectos alternos a las agendas institucionales como algunos museos, ferias e instituciones, son conscientes entre sí de lo que aporta cada uno al foro. No todas las instancias participan de esa conciencia, pero cada vez se puede ignorar menos. Los currículos de los artistas desarrollados durante estos últimos doce años, demuestran el tránsito multi-direccional que ha existido entre instancias.



## Créditos

### **DIRECTOR DE LA REVISTA**

Jesús Rubio Lapaz

### **SECRETARIOS**

Luis D. Rivero Moreno  
Ximena Hidalgo

### **EDITA**

Grupo de investigación de la Universidad de Granada  
HUM736. Tradición y modernidad  
en la cultura artística contemporánea.

### **Coordinador del nº 16:**

Carlos Garrido Castellano  
Departamento de Historia del Arte  
Universidad de Granada

### **DISEÑO Y MAQUETACIÓN**

Esther Rivero Moreno  
(maleenies@gmail.com)  
Foto de portada: *Samurai*, René Peña

### **CONSEJO DE REDACCIÓN**

Jesús Rubio Lapaz (Director)  
Luis D. Rivero Moreno (Secretario)  
Ximena Hidalgo (Secretaria)  
Dara Cabrera  
Manuel Jesús González Manrique

### **COMITÉ ASESOR**

Ignacio Henares Cuéllar (Universidad de Granada)  
Julio Flores (IUNA de Buenos Aires)  
Marisa Sobrino (Universidad de Santiago de Compostela)  
Ascensión Hernandez (Universidad de Zaragoza)  
Julia Portela (ISA de la Habana)

I.S.S.N 1695-8284.

I.S.S.N. Edición electrónica: 2254-5646

Depósito legal: GR 300/03

Diciembre 2012 nº 16: "Visiones del Post-Trópico. Arte actual desde el Caribe" (II)

[www.hum736-papelesdeculturacontemporanea.es](http://www.hum736-papelesdeculturacontemporanea.es)

**HUM 36**  
PAPELES DE CULTURA  
CONTEMPORANEA

2012