



## Una historia en blanco y negro

*Este texto fue publicado originalmente como ensayo curatorial para la selección de obras de América Central y el Caribe de la 24<sup>o</sup> Bienal de Sao Paulo, en 1998. Apareció simultáneamente en el catálogo general de esa Bienal y en un volumen editado y publicado en esa ocasión por la autora y el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica. El texto fue revisado de manera general por la autora y Manuel Picado en el 2010 para su publicación en la antología “Del Estrecho Dudoso a un Caribe invisible: Apuntes sobre arte centroamericano”, editada por la Universidad de Valencia (2013).*

### Acercamientos y articulaciones

La XXIV Bienal de Sao Paulo, en 1998, es dirigida por Paulo Herkenhoff, quien ha escogido articularla a partir del tema “antropofagia e historias de canibalismo”, y proponer la construcción de otra historia del arte: una que no tuviera el eurocentrismo como única perspectiva. Esta posición se origina en una corriente de pensamiento que se generó alrededor de 1928. Oswald de Andrade, a quien se le dedica esta bienal, había escrito un “manifiesto antropófago” donde planteaba la práctica caníbal como metáfora de un proceso crítico-creativo mediante el cual se generaba un arte brasileño autónomo. La antropofagia como procedimiento estético es retomada años después por el movimiento *tropicalista* de 1967-68. En la presente edición de la bienal, este movimiento se actualiza y se proyecta internacionalmente mediante la conformación de un denso “núcleo histórico”: este incluye desde las pinturas de castas hasta el surrealismo, desde Malevich a Reverón. Esta bienal es, en varios aspectos, un evento visionario.

Además de su articulación conceptual, este evento busca alterar ciertos esquemas de participación. Durante muchos años, el segmento de las representaciones nacionales ha calcado la estructura tradicional del modelo de la Bienal de Venecia; a saber, una selección oficial de artistas, por lo general reducida a un solo artista por país. Esta modalidad –que fácilmente recuerda los concursos de belleza, o los conocidos *Who`s who?* – ha ensanchado el abismo entre los centros hegemónicos y las múltiples periferias. Se desperdicia así una oportunidad de confrontar, analizar, y apreciar la enriquecedora diversidad de nuestros mundos. En su lugar se presentan secciones enteras de artistas seleccionados mediante procesos dudosos, por intereses comerciales o políticos locales en el peor de los casos, o simplemente falta de criterio. Y todo esto ha sucedido dentro de la mayor indiferencia por parte de los responsables de los eventos. Adicionalmente, incluso si se selecciona un artista sólido o un proyecto de interés, el apoyo oficial local, requerido por la Bienal, es casi inexistente en muchos países en desarrollo, y el patrocinio privado es casi imposible. Es



común que, en más de un caso, terminen participando año atrás año quienes pueden costearse sus gastos.

Este año, Paulo Herkenhoff, como director artístico, ha decidido modificar parcialmente esa sección de representaciones nacionales, en lo que respecta a Centroamérica y el Caribe. Herkenhoff ha sido el primer curador de un evento de esta magnitud en poner pie en el istmo centroamericano. Sabiendo de la existencia de una buena producción artística<sup>1</sup>, había expresado su honda preocupación por la exigua presencia de la región en pasadas bienales. Con el propósito de cambiar esta percepción modificando la estructura tradicional, propuso recurrir a una curaduría regional, la cual me ha sido comisionada por la Dirección de La Bienal. Se trata de articular conceptualmente las representaciones nacionales de América Central y el Caribe, en estrecha coordinación con la curaduría central de la Bienal, y de orientar la muestra sobre todo hacia la fotografía.

Curar una exposición de esta área del mundo, en el seno de las "representaciones nacionales" de una bienal como Sao Paulo, no solo debía tomar en cuenta los aspectos usuales de cualquier selección por país, sino considerar toda una serie de otras variables, que complicaban la tarea. No se puede obviar la falta casi total de referencias o trabajo crítico sobre los artistas del área, como tampoco las dificultades logísticas, por ejemplo las comunicaciones o los desplazamientos por las islas del Caribe.

Dicho proyecto implicaba un mayor acercamiento a lo que se está haciendo actualmente en estos países, pero sobre todo el reto de que la selección final pudiera funcionar como conjunto. Por otra parte, además de presentar de forma coherente una serie de obras específicas, que tienen vida propia, existía la expectativa de contrarrestar los aspectos negativos de las representaciones previas. En todo sentido la tarea ha sido compleja, como también lo es la región. El período de investigación ofreció gradualmente las claves para la articulación final de la exposición, a la vez que trataba de vincularse temáticamente con el marco de referencia de la bienal: el fenómeno de la antropofagia cultural a partir de la experiencia brasileña.

¿Cómo articular una muestra que reúne un grupo de países tan diversos, solamente porque pertenecen a una región que debe estar presente? ¿Cómo seleccionar sólo un representante por país sin caer en definiciones del artista como "nacionalmente correcto"?

---

<sup>1</sup> La presencia de *Mesótica II. Centroamérica/re-generación*, en la Maison de l'Amérique Latine, en París, en noviembre de 1997, fue una de las fuentes de información para Herkenhoff.



¿Cómo se articularían las expectativas locales con las de la bienal? ¿Habría convergencia? Obviamente hay una ambigüedad en la mera idea de concebir una exposición colectiva cuya razón de ser es la obligación de una presencia nacional, o de una cuota. Y cuando esto implica seguir, al menos parcialmente, el patrón del financiamiento nacional, se enfrentan dificultades adicionales en el proceso de selección y el convencimiento de las autoridades locales.

Una opción de trabajo hubiera sido el escogimiento de unos cuantos nombres conocidos, circulantes en la arena internacional desde hace algunos años, y presentar así una visión conservadora y segura del arte caribeño y centroamericano. Esto sin embargo hubiera enfatizado la falsa percepción de que solamente existen unas pocas figuras claves, y hubiera reforzado la idea de paradigmas nacionales. Consciente de emprender un trabajo más riesgoso, escogí seleccionar artistas cuyo trabajo tuviera la capacidad de vincularse con otros creadores de la región y encontrar alguna resonancia en ellos. En consecuencia, se han incluido algunas figuras establecidas, no obstante poco reconocidas fuera de sus países, junto a algunas caras nuevas que, irónicamente, han gozado de mayor confrontación internacional. Algunos de los artistas seleccionados trabajan directamente en el medio fotográfico tradicional, otros integran imágenes fotográficas o de vídeo, propias o ajenas, a técnicas diversas, o bien parten de imágenes apropiadas para trabajarlas en otros medios. Poco a poco, el proceso de investigación permitió obtener un hilo conductor que integraba obras específicas dentro de un tejido más amplio, lo cual daba lugar a un cuerpo de trabajo de mayor densidad. En algunas ocasiones, fue preciso apartarse del medio fotográfico para incluir obras que funcionaran eficazmente en el conjunto.

Ahora bien, ¿por qué la fotografía? El punto de partida fue el interés manifiesto de la dirección de la Bienal por la indagación de este medio. Sin embargo, podría parecer absurdo pensar en uno de los lenguajes menos desarrollados en la región, ya que apenas estaba iniciando su camino como disciplina artística en toda su amplitud. Hasta ese momento, los mismos fotógrafos limitaban su alcance al trabajo documental básico y de hecho, por lo general se autoexcluían de la escena artística. Esto no era el caso de Cuba por supuesto, pero aquí estamos frente a un escenario totalmente diferente al resto de la región.

Elegir el medio fotográfico podía en primera instancia parecer limitar las posibilidades de participación. No obstante, lo sorprendente fue que los propios contactos que tenía en cada país no dudaron en orientarse hacia un sector tradicionalmente marginado en las bienales, como era el caso de la fotografía en ese momento. De esta forma, presentar un proyecto relacionado con la imagen fotográfica eventualmente podría más bien estimular el



desarrollo, el conocimiento y la aceptación de ese medio como otro lenguaje más en las prácticas artísticas contemporáneas.

El proceso de investigación y la selección dieron como resultado una mayoría de obras en blanco y negro, y produjeron una muestra relativamente monocromática. Esto, a su vez, provocaría una alteración de las expectativas convencionales del público con respecto al Caribe: el color, y muy vivo. El medio entonces, ha condicionado el color de la exhibición, y se constituyó en parte de la temática y del argumento curatorial: la historia de esta región vista como una oposición cromática, marcada desde un inicio por las oposiciones raciales, en las cuales el indio y el negro han llevado la peor parte.

El tiempo presente es igualmente un juego de oposiciones, como reflejo de una profunda contradicción entre la imagen que se proyecta y la realidad que se vive. El aura *lunamielesca* del Caribe choca con la realidad de la vida cotidiana de sus poblaciones. Los lujosos hoteles de vacaciones se ubican en escenarios naturales extraordinarios, aislados de los centros urbanos en donde poblaciones desempleadas tratan de sobrevivir, a menudo sin los servicios básicos de agua y luz. El brillo de los centros turísticos está rodeado por pueblos sumidos en la oscuridad.

En el ámbito artístico, la pintura tradicional es el medio más favorecido y apoyado. Usualmente dentro de una figuración intuitiva, transmite por lo general una imagen ideal para el mercadeo turístico internacional, pues del Caribe sólo conserva los estereotipos. El verdadero Caribe se esconde y se disfraza de carnaval, pero detrás de la máscara hay mucho más que la visión colorida que se llevan los turistas.

Jamaica Kincaid, escritora jamaicana, elocuentemente expresa su rechazo de esta imagen elaborada por y para el turismo:

*"Parecía que todos habían estado en las islas – con eso querían decir el lugar de donde yo provenía – y se habían divertido. Decidí que no me gustarían solo por eso; deseaba una y otra vez venir de un lugar donde nadie quisiera ir, un lugar lleno de barro y volcanes en súbita erupción, o donde el visitante se convirtiera en una piedra apenas poner pie; de alguna forma me sentía avergonzada por ser de un lugar del cual solo se podía decir "Me divertí mucho ahí".<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Kincaid, Jamaica, *Lucy*, Penguin Books, New York, 1991.



Sin duda, el testimonio de la escritora jamaicana se aplicaría cabalmente a la realidad centroamericana.

### **Una historia de realidades y estereotipos**

La mayor parte del arte contemporáneo de la región, con la excepción obvia y notable de Cuba, es casi desconocida, incluso a nivel interno. Es convenientemente ignorada o percibida erróneamente a través de lo que aparece en las galerías locales orientadas hacia el turismo. Incluso en algunas ferias de arte, las pocas galerías del área transmiten la idea de un arte bastante comercial, colorido y vendible: el producto perfectamente formateado que debe emanar de este paraíso bailable lleno de música y color. Países latinoamericanos como Brasil, Cuba, México, entre otros, han alcanzado reconocimiento y respeto por su arte, por su manera particular de enfrentar su propio presente, y pueden contar con un apoyo local razonable, tanto del sector público como del privado. Pero los estereotipos sobre Centroamérica y el Caribe parecen difíciles de erradicar, circunstancia que es agravada por una producción relativamente limitada.<sup>3</sup>

Siguiendo la concepción modernista de tendencias y movimientos, hasta hace poco se miraba a los grandes centros para seguir las corrientes internacionales, en aras de un reconocimiento o con el fin de "estar al día", a veces a costas de la adopción arbitraria de lenguajes y temas. Por otro lado, el exilio voluntario de un medio provincial – hacia Europa sobre todo – hizo de la "latinoamericanidad" una carrera en sí. Esto creó una imagen de la que aún debemos liberarnos. Más recientemente, algunas de las investigaciones propias de un cierto modernismo local, válidas en su momento, han sido copiadas repetidamente, y han degenerado en reiteraciones formales. Estas han perdido su sentido inicial, y básicamente se han transformado en propuestas que no cuestionan los términos aceptados del "buen gusto"; más bien, imponen a parte de las nuevas generaciones valores estéticos conservadores, incluso meramente decorativos, pero maquillados de actualidad. Esto ha inhibido la investigación más arriesgada y ha creado un grupo de artistas comercialmente muy exitosos en sus localidades, quienes mantienen el status quo nacional incuestionable, el cual termina por simbolizar a la región. Finalmente, mucho del arte de protesta de los sesentas y setentas, en general no ha tenido la capacidad de trascender el panfleto, sin desarrollar una sólida propuesta estética o conceptual, y se instala en una reiterada ilustración.

---

<sup>3</sup> Recordar que este ensayo fue escrito en 1998. Casi doce años después, el panorama ha cambiado sensiblemente.



Menciono este último aspecto pues luego de un período en el que se seguían de cerca las tendencias internacionalistas con criterios casi antilocales, el péndulo se inclinó hacia un localismo que sobrevaluaba el arte de denuncia. Este propició cierta facilidad en lugar de apuntar hacia el estudio de aspectos formales y conceptuales para una propuesta estética propia. Además, una estrecha noción de la identidad –entendida como rechazo de las “influencias externas”– preparó los estereotipos que se busca eliminar actualmente. Ninguno de los dos extremos ha contribuido a la definición de expresiones propias<sup>4</sup>.

La escuela primitiva de Haití constituye uno de los pocos casos en donde una expresión vernácula logra un reconocimiento y una valoración internacional. El arte *naïf* original estaba profundamente arraigado en percepciones individuales del mundo, de sus dramáticos procesos históricos, de su compleja cosmogonía y prácticas religiosas, y una particular visión de la vida cotidiana. No obstante, el éxito de esta producción ha sido su perdición. Actualmente, el sentido ha sido diluido por miríadas de imitadores superficiales que inundan el mercado, las galerías y aeropuertos. Así, el Caribe se percibe caricaturescamente, como una interminable serie de escenas coloridas en las cuales una población paupérrimamente feliz vive sin conciencia. Es por esto que los verdaderos movimientos primitivos, intuitivos e incluso algo de *art brut* en Jamaica, Haití y Nicaragua, y en menor medida en Honduras, se han desvalorizado injustamente. El mercado turístico los ha convertido en una especie de cédula de identidad caribeña, la cual se atribuye falsamente a toda la región.

Por otra parte, las infinitas derivaciones, ya vacías, de un realismo mágico recalentado, y un brillante hiperrealismo de salón inundan galerías de segunda. Sin embargo, la realidad es que en la mayor parte de estos países, hay unos cuantos artistas sólidos, poco conocidos fuera de sus ámbitos nacionales, pertenecientes a una modernidad que habría que releer. Además, un inicio de movimientos más contemporáneos sobrevive a pesar de una estructura de apoyo casi nula y de un interés local muy relativo. Esto hace que nuestra producción sea poco proyectada fuera de los límites territoriales, y, de esta forma, no se da una necesaria retroalimentación crítica.

En los últimos años, sin embargo, y a pesar de las condiciones dramáticas del área, emergen algunos artistas que asumen otra actitud con respecto a las posturas tradicionales, a los discursos oficiales y a las manipulaciones identitarias demagógicas. Ellos están leyendo su presente y su contexto desde un punto de vista crítico y lo hacen mediante

---

<sup>4</sup> Ver Capítulo I en este volumen: *Mesótica II. Centroamérica/re-generación*



formas que reaccionan en contra de la vocación mesiánica ungida al Artista. Al respecto, en 1996 escribía que esto reflejaba nuevas condiciones en Centroamérica, en coincidencia con las nuevas circunstancias mundiales. En ese contexto, el artista ya no pretende cambiar el mundo, sino que escoge ser su testigo, desde su propia individualidad. Esto significa que tampoco se presenta como el portavoz de un Yo nacional o una identidad colectiva. Los artistas que provienen de los centros hegemónicos nunca han requerido de esas credenciales: siempre han sido considerados como las voces de su yo personal. El artista centroamericano busca desde hace poco ejercer esa libertad de ser o no una voz colectiva: escoger una perspectiva personal en su práctica artística ya no conlleva la mala conciencia de otros tiempos. Otra característica que marca este momento es la presencia de la ironía y el sarcasmo. Sin embargo, no se percibe el cinismo presente en mucho "arte del desencanto" de otras latitudes.<sup>5</sup>

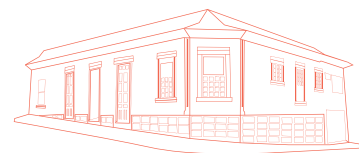
En situaciones precarias como las de Guatemala, Honduras y Nicaragua, los artistas mismos han decidido organizarse en grupos y proyectos, buscar alternativas materiales y mentales ante la falta de centros de arte y de apoyo local, así como ante la incomprensión generalizada de las propuestas más recientes. Con presupuestos minúsculos, comienzan a organizar exhibiciones, a realizar publicaciones y a estimular una dinámica alternativa en sus países. La inopia en el campo curatorial y crítico ha impulsado a algunos de los artistas más articulados a asumir esta práctica dentro de sus comunidades artísticas.

En el Caribe, Cuba sigue siendo la estructura cultural más fuerte, el punto álgido de las artes visuales de la región, de modo que cualquier proyecto que involucre a ese país suscita de inmediato el interés. Como muchos países de la región, que abrieron academias de arte cerca de inicios del siglo XX, Cuba empezó también con una tradición y orientación europea conservadora. Esta situación evolucionó más o menos en igual forma en muchos de los países, donde el indigenismo y las escuelas nacionalistas se plantearon luego la instauración de un lenguaje local. Sin embargo, estos movimientos idealizaban o romantizaban una realidad mucho menos inofensiva de lo que transmitían.

La segunda mitad del siglo 20 presenció el inicio de ciertos cambios. En el caso de Cuba, esto se intensificó con la figura de Wifredo Lam y, más adelante, con el advenimiento de la Revolución. Con todos sus altibajos, a pesar de mayor o menor censura, Cuba, con un sistema educativo fuerte, ha logrado formar artistas y cuadros culturales en muchas disciplinas, quienes empezaron a cuestionar la situación misma de la isla a partir de los

---

<sup>5</sup> *Id.Ibid.*



años ochenta. Esto, acompañado por una posición crítica con respecto a las tradicionales estructuras hegemónicas, ha contribuido a provocar una posición combativa que ha alterado las relaciones convencionales entre los centros de poder y el resto del mundo. En esta discusión, La Habana ha mantenido una posición de liderazgo y ha creado condiciones para indagar en sus propias y complejas expresiones e identidades, tanto en las artes visuales como en el cine, la literatura, la música y la danza.

A pesar de condiciones económicas adversas la Bienal de la Habana ha celebrado seis ediciones<sup>6</sup>, y se ha convertido en centro de los primeros encuentros sur-sur, como un punto de inflexión en el mundo del arte contemporáneo. Esto ha sido posible por motivos muy diversos, el primero de ellos la capacidad de generar pensamiento por parte de sus artistas, curadores, e intelectuales. Además, en medio de ambigüedades y contradicciones, se mantiene un fuerte apoyo oficial que logra importantes aportes internacionales, enmarcados en la mitología que rodea a la isla. Cuba aparece sin duda como la potencia cultural de la cuenca del Caribe.

En cuanto al panorama institucional y comercial, toda la región se caracteriza por lo precario de su gestión y de la promoción cultural oficial, lo débil de su mercado de arte, la falta de alternativas organizadas, así como por las carencias en la formación artística práctica, teórica y crítica. Incluso un país como Costa Rica, que cuenta con un fuerte ministerio de cultura, varios museos diversificados, múltiples espacios expositivos con buenas condiciones y varias escuelas de arte, sufre de trabas burocráticas y de recortes en su apoyo institucional. La formación sigue siendo problemática también. Un cierto mercado del arte, tradicionalmente localizado en el Salvador y Panamá, se ha ido incrementando poco a poco en Costa Rica, orientado más bien a un discreto coleccionismo contemporáneo. En los demás países, sigue siendo muy conservador.

Buena parte del Caribe y de Centroamérica aún está luchando por encontrar sus propios lenguajes, en parte debido a las condiciones mencionadas anteriormente, pero sobre todo por una extraña conciencia de sí mismo y la ausencia de autorreferencialidad. Las continuas referencias a imágenes o ideales foráneos han sido agravadas por procesos de independencia tardíos, conflictos raciales y relaciones verticales hacia las metrópolis coloniales. También han incidido negativamente las largas dictaduras, apoyadas por reiteradas intervenciones extranjeras, los prolongados períodos de guerra, con su corolario de movimientos migratorios de todo tipo, y una violencia urbana creciente en ciudades

---

<sup>6</sup> La VI Bienal de la Habana tuvo lugar en 1997.





urbanizadas masivamente. Más recientemente, en tal situación de precariedad, las súbitas presiones globalizantes han desestabilizado aún más a sus pueblos en aspectos tanto económicos y sociales, como intelectuales.

Podría decirse que esta ausencia de autorreferencialidad está más relacionada a las artes visuales, a diferencia de la música y la literatura, y en menor medida, en las expresiones cinematográficas. Específicamente en relación con la plástica, la institucionalización de unos cuantos pintores y escultores al gusto de las clases dominantes, ha colaborado en simplificar la visión de una realidad mucho más compleja. La escandalosa falta de infraestructura cultural ha configurado situaciones muy diversas pero igualmente difíciles para los jóvenes artistas contemporáneos, sobre todo en Nicaragua y Honduras.

### **Una historia de opuestos**

El título de esta curaduría me fue sugerido por una exposición del artista costarricense Joaquín Rodríguez del Paso (1961), que tuvo lugar en el MADC de San José en 1995. Inspirado por la pintura de género de los pintores viajeros del siglo XVIII, Rodríguez representa aborígenes americanos en ambientes exóticos e inserta los títulos de sus piezas en escudos con inscripciones como *América indómita*, *Nativos industriosos* y otras nociones estereotipadas con relación al continente. En una de las series, realizada en colores pastel, el tema alude al mito del *buen salvaje*. En otra, realizada en una escalas de grises, la lujuriosa naturaleza tropical sirve de telón de fondo monocromático para los primeros "turistas" blancos quienes eran transportados por ríos y montañas sobre las espaldas de cargadores indios y negros. En este trabajo de Rodríguez del Paso aparece entonces, por un lado, la visión colorida del mito caribeño y, por otro, la realidad que se declina más bien en blanco y negro.

La región centroamericana y del Caribe ha sido durante siglos un punto de convergencia de poblaciones europeas, africanas y asiáticas. Cada una de ellas llegó en condiciones y circunstancias muy diversas, que marcaron su relación con los pueblos autóctonos. Igualmente, estas condiciones determinaron los procesos históricos siguientes, el tipo de jerarquía y el tejido social y religioso. A lo largo del siglo XX se han dado movimientos inversos, sobre todo en la segunda mitad, en lo que ha sido una de las más dramáticas diásporas regionales. Esto ha dividido nuestra población en proporciones enormes y creado nexos ambivalentes con la nueva metrópolis y su influencia homogenizadora. En estas condiciones, se dificulta elaborar o analizar el concepto de un lenguaje o una expresión artística propios, simultáneamente diversos y con rasgos compartidos.



La cuenca del Caribe, incluyendo las islas y las costas mesoamericanas desde Veracruz hasta Colombia, fue el primer punto de llegada de los conquistadores españoles, entre 1492 y 1502. La exterminación más rápida y más temprana de los pueblos prehispánicos se consumó en las islas. La escasez de mano de obra resultante de dicho proceso, fue una oportuna justificación para que españoles y portugueses implantaran el sistema esclavista, amplificado luego por franceses, ingleses y holandeses.

El sur del istmo centroamericano, en el Darién, fue el “centro de irradiación de conquistadores hacia todo lugar”<sup>7</sup> y el punto de confluencia comercial entre América del Sur, el Caribe y España. Allí se recibía el expolio de la conquista y se comerciaba con él. Desde las ferias de Portobelo<sup>8</sup>, y desde las Antillas, partía la poderosa flota española cargando los enormes tesoros extraídos del Nuevo Mundo, previamente transportadas a lomo de llama o por los indígenas desde puntos tan distantes como Perú. El período colonial inicial marcó para siempre la historia de la región: codicia y pillaje, inmigración forzada, dominación y explotación racial, situación que aún persiste en diversas versiones. No obstante, es esa una historia rica en su diversidad, en su capacidad de hibridación y de adaptación identitaria, además de asumir sus múltiples contradicciones.

Edouard Glissant, escritor y filósofo antillano escribe que las culturas “atávicas” que conquistaron y ocuparon la región, han sido gradualmente creolizadas<sup>9</sup>. En lugar de erigir la negritud como rasgo definitorio de las Antillas, Glissant propone al Caribe como una sociedad en la que las identidades se definen siempre con relación al Otro, y en la cual ellas se entremezclan permanentemente. En el marco temático de la XXIV Bienal de Sao Paulo, cabe decir que este particular tipo de mestizaje, continuo y actual, es la manera particular en que la región practica la antropofagia cultural. Siglos antes de que se inventara el término de multiculturalismo, se ponía en práctica una de las mezclas culturales más densas del mundo.

---

<sup>7</sup> Tovar, Hermes. *La estación del miedo o la desolación dispersa. El Caribe colombiano en el siglo XVI*. Editorial Ariel, Santafé de Bogotá, 1997. P. 21-22.

<sup>8</sup> Portobelo fue fundado en 1597, construido y fortificado por orden de Felipe II en uno de los pocos puertos naturales de las costas centroamericanas, con una ensenada de gran calado. Fue el punto de intercambio comercial más importante de la región hasta el siglo XVIII, pero su destino estuvo marcado por el debilitamiento del poder español y las salvajes incursiones de los piratas ingleses. Las ferias de Portobelo eran famosas, y a veces se prolongaban hasta un mes, durante el cual los galeones españoles intercambian mercadería europea por productos locales y metales preciosos extraídos desde el Perú hasta el Reino de Nueva Granada. Los esclavos africanos traídos para trabajo forzado, escaparon y se convirtieron en cimarrones. Regresaron al pueblo luego de una de los últimos ataques piratas, que dejaron el pueblo abandonado y los fuertes dañados. Los negros se instalaron sobre las ruinas militares del puerto, y han creado allí una sociedad propia con su cultura Congo, cuyo santo patrón es el Cristo Negro de Portobelo, supuestamente aparecido en las olas del puerto en el siglo XVII.

<sup>9</sup> Glissant, Edouard. *Pour une poétique du divers*. Gallimard, Paris. 1996.



La conquista prácticamente exterminó a taínos, caribes y otras etnias insulares en menos de cincuenta años. Al desaparecer la mayoría de los indígenas, fueron remplazados por esclavos africanos y servidumbre blanca. Pero mientras los servidores blancos –cristianos– eventualmente podían integrarse a la sociedad colonial, el africano tuvo que encerrarse en su mundo. Sus lenguas eran ya híbridas al llegar a América, pues la confusión se inició aun antes del *middle passage*<sup>10</sup>. Capturados como animales, los africanos pasaban largos meses en cautiverio, en las fábricas de esclavos de la costa oeste del Africa, separados de sus tribus y de sus familias, y mezclados con muchos otros de procedencias diferentes. Sus rituales y tradiciones se diluyeron, fueron reprimidos, luego modificados y sincretizados, pero durante largo tiempo se mantuvieron en la oscuridad, dentro de la estructura socioeconómica de la plantación. No obstante, a través de los siglos, el africano pudo recuperar parte de esas tradiciones a través lo que Glissant llama *la trace*, la huella.<sup>11</sup>

La ecuación blanco-negro se deriva de la relación amo-esclavo que se dio dentro del universo de la plantación azucarera, lo cual sentó la base de las estructuras de poder. El siglo 18 fue testigo de la llegada de poblaciones asiáticas, pero sus condiciones no fueron las mismas. Aunque trabajaban como esclavos, los hindúes, chinos, y otros asiáticos eran fuerza laboral empleada, hombres libres desde un principio. Situados entre los dos extremos, negro y blanco, su presencia en la región contribuyó aún más a la mezcla de culturas. Esta articulación multiétnica se conjuga en connotaciones raciales, económicas y sociales al tiempo que exacerba las oposiciones implicadas por una concepción maniquea. La estructura de poder resulta más que evidente en cierta tipificación piramidal de las razas al uso en las Antillas en siglos pasados, cuyo parámetro era el porcentaje individual de sangre negra.

En Centroamérica, persiste un alto porcentaje de población indígena, descendiente de grupos autóctonos diezmados, pero que en algunos casos gradualmente han repoblado ciertas regiones, sobre todo en Guatemala y el sur de México. La estructura social presenta similitudes con la del Caribe; sin embargo, en lugar de basarse en la herencia del universo de la plantación, se asienta en los resabios del sistema de la encomienda. En este, el

---

<sup>10</sup> Se habla de *middle passage* para referirse al período de travesía transatlántica de los barcos negreros. También se le conoce como *Maafa* (el desastre masivo). Los cautivos eran embarcados en este viaje, llamado "travesía del medio" porque era la segunda parte de un trayecto en tres partes, un viaje que iniciaba y terminaba en Europa. La primera parte llevaba mercancías como hierro, textiles, licor, armas de fuego y pólvora. Al llegar a la costa de África, la carga se intercambiaba por nativos. Repletos de carga humana, los barcos salían para América, donde los esclavos eran mercadeados a su vez, y los navíos recargados de azúcar, tabaco, y otros productos americanos. El viaje final traía el barco de nuevo a Europa.

<sup>11</sup> Lo que llama Edouard Glissant, "la trace", es la huella profunda que deja lo ancestral, rescatado por la historia oral, mediante el vestigio. Glissant valoriza la memoria 'de la trace', pues esa memoria era lo único en común que poseían los esclavos traídos a América.



colono español era dueño tanto de la tierra como de las poblaciones asentadas en él. Hasta entrado el siglo 20, en muchos lugares de Centroamérica se perpetuó un sistema feudal, muy ligado al mundo cafetalero, en el cual los campesinos laboraban prácticamente por su comida y su techo.

La oposición racial determinó una dinámica en el área desde el inicio, incluso antes de la importación de africanos. Mientras los pueblos indígenas no establecieron jerarquía alguna en relación con los españoles, los recién llegados de inmediato marcaron una estructura de dominación, subordinando a los nativos. Su concepción atávica, casi monolítica, de cultura, religión y civilización, no daba espacio para ninguna *otredad* al mismo nivel. La relación práctica *conquistador-indígena* se inició mediante el trueque de bienes, una costumbre ampliamente practicada por las poblaciones nativas. Pero muy pronto el contraste en los valores otorgados por cada cultura a los productos –oro, plata, perlas, tejidos – despertó una codicia ilimitada que desencadenó una desenfrenada búsqueda de riquezas, a costo de miles de vidas indígenas.

Los recién llegados fueron vistos al principio como nuevos visitantes en plano de igualdad por los primeros grupos colonizados en las Antillas. Sin embargo, pronto aparecieron como enemigos, la confrontación se desató y los indígenas fueron poco menos que exterminados. El celo religioso también sirvió como la excusa y el instrumento perfecto para atormentar y masacrar a los nativos. En la historia posterior, las malas conciencias crearon los mitos mencionados del *buen salvaje*, reduciendo y simplificando un complejo proceso histórico que implicaba la política y la economía mundiales del momento; de hecho, esto creó las condiciones para una actitud paternalista general hacia las poblaciones indígenas restantes, ideal para mantenerlas como un grupo social pintoresco no pensante. En una forma similar, los negros fueron asociados a las prácticas intuitivas o instintivas, e identificados únicamente con la música, el ritmo, lo primitivo, la *nonchalance*, mientras los blancos eran caracterizados por la intelectualidad. Negro y blanco, y toda la gama intermedia, conformó una escala simbólica de valor y posición social.

El proceso colonizador tuvo variantes según el origen de los conquistadores. Mientras los españoles fundaron centros urbanos con instituciones educativas y conglomerados religiosos importantes, los ingleses, por ejemplo, se establecieron en grandes propiedades rurales. Jamás crearon estructuras permanentes de educación, y siempre orientaron su mirada hacia la metrópolis. Los *planters*, exitosos dueños de plantaciones, se convirtieron en los



propietarios ausentes de una tierra y una población sobreexplotadas, las cuales financiaban su lujoso tren de vida europea<sup>12</sup>. Incluso quienes permanecían en las islas, por ejemplo Barbados o Jamaica, enviaban sus hijos a estudiar a Europa; mantenían así un estrecho arraigo en la patria colonial y una relación distante con su lugar de nacimiento.

Por su parte, la dominación española se basó significativamente sobre el poder de la Iglesia Católica y la cristianización. Aunque esto fue responsable de muchas e inexcusables atrocidades, también es cierto que creó un arraigo local, una cierta pertenencia a la sociedad criolla. Se dieron también estilos artísticos propios, sobre todo el segundo barroco, expresado tanto en la arquitectura y la ornamentación así como en la pintura y la escultura. En Perú y Guatemala por ejemplo, la estética de la contrarreforma se integraba con la simbología e iconografía indígenas en manos de los artesanos nativos. Esto resultaba fácil pues la cultura indígena también había utilizado sus símbolos propios de una forma similar en sus estructuras político-religiosas, para ejercer poder sobre las masas.

Pero aunque los españoles vinieran a quedarse y se creara este nuevo mundo sobre las ruinas de las culturas prehispánicas, o dentro de un largo y continuo proceso de sincretización, sobre todo religioso, las bellas artes siempre miraron hacia los modelos europeos y no incluyeron las expresiones vernáculas. Esto ha sido así en la mayoría de los países de la región. Las academias fundadas a fines del siglo XIX seguían parámetros europeos, y en la mayor parte del Caribe anglófono ni siquiera existían, tal y como lo comentaba la artista Edna Manley a su llegada a Jamaica en 1922.<sup>13</sup>

La actitud academicista fue un poderoso elemento de separación en la medida en que se consideraba como el "verdadero" arte aquél que imitaba o seguía los modelos europeos más conservadores, en contraposición a lo vernáculo, el arte popular. Este se refería usualmente a elementos más cercanos a la vida diaria, a prácticas religiosas marginales, y pertenecía a lo que se definía como las masas sin educación. Estas no podían entrar en las instancias culturales de mayor rango, donde reinaba la belleza ideal y la nostalgia por la vida elegante de la metrópolis. Ignorar las tradiciones populares o evitar que establecieran vínculos con el desarrollo artístico, podría explicar parcialmente el hecho de que haya tardado tanto en desarrollarse un lenguaje plástico propio o no se haya desarrollado del todo. También podría explicar el desequilibrio en el flujo de información horizontal y en el

---

<sup>12</sup> Williams, Eric. *From Columbus to Castro: a history of the Caribbean*. Random House, New York, 1984.

<sup>13</sup> Boxer, David & Poupeye, Veerle. *Modern Jamaican Art*. Ian Randle Publ., Jamaica 1998.



conocimiento mutuo, situación que hasta hoy se mantiene entre esta región y los países desarrollados, los centros aceptados tácitamente como los generadores de cultura.

Se han escogido para esta exposición artistas que miran hacia adentro y, desde sus propios lugares, hacia fuera, en búsqueda de un arte para su tiempo y su espacio, relacionado con su contexto. Forman parte de aquellos que buscan desconstruir el discurso o la imagen oficial. Más bien, dirigen su observación hacia detalles ocultos o velados de su propio entorno social o urbano, usualmente sustraídos a la mirada por los sectores dominantes. La mayoría de nuestros países vive una *esquizodinámica*: todos somos destinos turísticos, algunos más que otros, esencialmente concebidos por el "mundo exterior" como un lugar políticamente voluble pero fascinante y romántico. Mucho del arte que se produce actualmente juega esta carta, y colabora en esta visión distorsionante. Sin embargo, estos otros artistas han cesado de ser cómplices y han comenzado a descifrar su presente, integrando todo tipo de elementos propios o ajenos en su producción y su práctica, ejerciendo un auténtico canibalismo cultural, propio de una región abierta a los cuatro vientos.

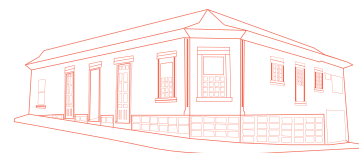
Nuestras realidades son complejas y divididas. La fragmentación poscolonial nos ha convertido a todos en islas. El sentimiento insular es general, incluso en el seno del istmo centroamericano, pues los artistas experimentan el mismo aislamiento que sus colegas de las islas. Cada país vuelve su mirada hacia el Norte, pero difícilmente tiende su mano a sus vecinos. No es sino hasta muy recientemente, al finalizar la guerra política, que se están reconstruyendo los lazos prehispánicos que fueron rotos con la conquista.

### **Ecos y resonancias**

En cierta medida, la selección de artistas, particularmente la del Caribe, región con la que no había trabajado a profundidad anteriormente, fue orientada por el grupo centroamericano. Con la excepción de Sandra Eleta, fotógrafa panameña, algunos de estos artistas habían estado presentes en la primera exposición centroamericana, curada por el MADC en 1996<sup>14</sup>. Las condiciones generales de la escena artística encontradas entonces en Centroamérica, fueron casi las mismas que se observaron en el Caribe, salvo por Cuba que, de nuevo, es un caso aparte.

---

<sup>14</sup> Ver Virginia Pérez-Ratton, *Op.Cit.*



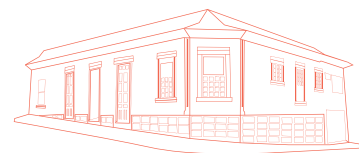
Conforme recopilaba documentación y visitaba estudios, empezaron a aparecer vinculaciones temáticas. Una relación especial con su ciudad, con su sociedad y su entorno está presente en muchos de ellos: Carlos Garaicoa (Cuba 1957) toma las mágicas ruinas de La Habana, y crea un lazo personal con sus calles, sus edificios y sus escombros. Mientras Garaicoa convierte a la ciudad en su héroe trágico, el dominicano Martín López (1955) se sirve del paisaje urbano para observar y capturar la vida cotidiana del transeúnte dominicano en las calles de su ciudad. Abigail Hadeed (Trinidad/Tobago, 1955) se relaciona con Puerto España deambulando por los *panyards* en barrios como Laventille, cuna de las famosas *steel bands*<sup>15</sup>. Ella deja testimonio fotográfico de los avatares de este fenómeno cultural. Jennifer Allora (Puerto Rico 1974) y Guillermo Calzadilla (Cuba 1971), quienes trabajan como pareja, miran hacia uno de los espacios privilegiados de la cultura caribeña: la pista de baile. Un detallado dibujo, desde una perspectiva cenital, les permite referirse, entre otras cosas, al hecho de asumir un “cierto” punto de vista frente a una realidad. Sandra Eleta (Panamá 1942) tiene varios cuerpos de trabajo, entre los que se destacan diversos ensayos fotográficos mediante los cuales documenta poéticamente el tejido social de comunidades indígenas o de origen africano en Panamá<sup>16</sup>.

Otros artistas se concentran en una experiencia o memoria más personal, y varios de ellos remiten a la idea de reparar o reconstruir realidades a partir de la fragmentación de otras anteriores. Además cada quien emprenden una búsqueda de sí mismo a través de la investigación de orígenes múltiples o a partir de la abstracción de un contexto físico. Los materiales utilizados son a menudo completamente ajenos al concepto final. Dos de los artistas que se sitúan en el nivel más íntimo viven fuera de sus países: Luis Paredes (El Salvador, 1966), ha vivido en Dinamarca por varios años y Albert Chong (Jamaica, 1958) es profesor la universidad de Boulder, Colorado. Ambos trabajan específicamente en fotografía y ambos indagan su pasado, a través del cuerpo, de maneras completamente diferentes. Mientras Chong se orienta hacia sus orígenes mixtos, Paredes trata de reconstituir sus memorias de un El Salvador que conoció de niño, diferente de la violenta ciudad en que se ha convertido desde el final de la guerra. Por su parte, Ernest Breleur, (Martinica, 1945), se sirve de radiografías desechadas del medio hospitalario, las cuales

---

<sup>15</sup> *Literalmente, orquestas de acero. Estas constituyen una expresión musical auténtica que emergió hace unos cincuenta años en las colinas de Puerto España y emblemáticas de un cierto ambiente. La materia prima para sus instrumentos – los pans – son bidones de 55 galones de la industria petrolera trinitaria. Su base se martilla y se forma una especie de cuenco que luego se marca con las notas y se afina. Los bidones luego se cortan a diversas alturas para producir sonidos de tenores, guitarras y cellos, y los bajos se obtienen sin cortar dichos recipientes. El conjunto final es una orquesta versátil que puede tocar cualquier cosa desde calypso a Beethoven, con una sonoridad inconfundible. Los panyards son espacios baldíos en diversos barrios de Puerto España, donde ensayan los músicos por las noches. Actualmente hay mas de 150 orquestas en Trinidad.*

<sup>16</sup> *Desde los años setenta, Sandra Eleta vive entre Portobelo y la ciudad de Panamá.*



recorta y recompone, marcando uniones de color como con puntos de sutura. Mario Benjamin (Haití, 1964), inicialmente pintor, como Breleur, se ha tornado hacia la creación de obras luminosas tridimensionales.

Moisés Barrios (Guatemala, 1946), Regina Aguilar (Honduras, 1954) y Raul Quintanilla (Nicaragua 1954), integran en su trabajo elementos o referencias precolombinas o históricas locales. Estas se contraponen a objetos o imágenes occidentales o a recursos tecnológicos, lo cual provoca varios niveles metafóricos de reflexión sobre mundos que chocan y se yuxtaponen. Esto conduce también a repensar la forma de inclusión de elementos no occidentales en las prácticas artísticas tradicionales. Barrios y Quintanilla agregan con frecuencia rasgos profundamente irónicos a su trabajo, aspecto poco común en la historia del arte en Centroamérica, y en cierta forma contribuyen a desacralizar el arte. Por su parte, Aguilar recurre más bien al sentido del absurdo y de lo imposible.

Priscilla Monge (Costa Rica, 1968) es una de las primeras artistas en marcar una fuerte ruptura con las prácticas artísticas costarricenses de fines de los ochentas. Ella cuestiona abiertamente el discurso de igualdad, justicia y tolerancia, promovido por las voces oficiales de un país que ha sido erigido en paradigma de democracia y de paz.

El trabajo de Monge podría compararse conceptualmente, aunque mediante formas diferentes, a la crítica social de Carlos Garaicoa. Cuba y Costa Rica comparten en cierta medida una situación similar: un cierto apoyo gubernamental a la cultura frente a una imagen oficial que hay que mantener y exportar. En ambos países, se da una reacción de los artistas contemporáneos frente a esta estrategia de cooptación, de manera que el ámbito artístico se convierte en espacio de discusión política.

## Obras y artistas

Es posible que de todos estos artistas, sea **Moisés Barrios**, de Guatemala, la figura que haya ejercido la mayor influencia sobre la actual generación de su propio contexto. Su investigación se ha situado en los medios más tradicionales, como pintura al óleo, y en otros casi marginales, como dibujo, xilografía o libros de artistas. Es sólo recientemente que incursiona en la fotografía. Su amplísimo cuerpo de trabajo, desarrollado desde los años 70 en Costa Rica y en Guatemala, se presenta como una profunda percepción del conflictivo contexto de su país expresado a través de una constante búsqueda de un lenguaje artístico personal. La ironía con que forja su trabajo le permite un distanciamiento de sí mismo, lo cual logra con una fuerte conciencia histórica y una solidez intelectual poco común. Su





iconografía ha permeado el trabajo de muchos otros, y resulta interesante observar en la escena guatemalteca algunos fenómenos voluntarios de apropiación.

Su más reciente proyecto pictórico, *Bananas*, una serie de óleos al modo del afiche de los años cincuenta, se basa sobre un juego de palabras sugerido por el término de “repúblicas bananeras”, definición peyorativa aplicada a todos nuestros países. A partir de la representación de bananos, organizados de forma específica, hace referencia paródica a los símbolos de poder propios de los medios publicitarios del *mainstream* artístico (afiches del MoMA, portadas de Art in America, anuncios de Sotheby’s o Christie’s, publicidad de Vodka Absolut). Simultáneamente, Barrios exhibió una serie de autorretratos en instantáneas sepia, presentándose a sí mismo como una curiosidad etnológica, integrando su propio cuerpo como parte de un ensamblaje con varios objetos típicamente asociados con Guatemala, con sus prácticas religiosas y su identidad indígena.

Para esta bienal, el artista ha fotografiado docenas de pequeños ensamblajes, que funcionan como irónicos comentarios a la historia del arte occidental. Subvierte la historia con la presencia de botellas de coca-cola, bananos, latas de conserva vacías, así como frutas, flores y animales tropicales. En **Café Malinowski**. Barrios actúa como un francotirador, apunta en cualquier dirección y devora lo que esté a su alcance, incluido a sí mismo. Barrios promueve una desviación, una lectura aparentemente *light* de los íconos de la historia del arte mediante un robo de imágenes totalmente irreverente y abierto. La canibalización de las máscaras africanas en el modernismo europeo, despojadas de su sentido ritual, encuentra una contraparte burlesca en la serie de Barrios. Defiende el derecho al robo y, por otra parte, su conjunto de instantáneas ironiza el concepto del arte “no occidental” como derivado de Occidente.

A diferencia de Guatemala, donde una larga tradición fotográfica abrió camino para una investigación continuada en el presente, Honduras no tiene prácticamente artistas que utilicen la fotografía más que como un medio orientado hacia una estética tradicional o como una muy básica documentación. La escultora **Regina Aguilar**, después de haber estudiado fuera y gozar de prestigio y reconocimiento por su trabajo en vidrio, regresa a Honduras y cambia totalmente su vertiente de trabajo. Luego de un par de obras de arte público comisionadas por un gobierno municipal, una de las cuales fue destruida por vándalos a sueldo, Aguilar actualmente<sup>17</sup> combina su formación técnica con los rudimentos locales de talla ancestral en piedra volcánica. Esta sigue siendo utilizada para elaborar

---

<sup>17</sup> Tener presente que se habla sobre la primera parte de la década de los noventa.



piedras de moler, las cuales han conservado la forma antigua y son de uso cotidiano por parte de las poblaciones rurales indias y mestizas. La artista se apropia de diversas formas precolombinas y las reinterpreta de modo que logra provocar un sentimiento de ambigüedad en el espectador. El material que usa proviene de las canteras originales. Las piezas evocan la forma de los *metates*,<sup>18</sup> o de la arquitectura prehispánica. La inclusión de elementos inútiles, agregados a objetos utilitarios aparentemente antiguos, inquietan al espectador: esta alteración del objeto le confiere un grado de absurdo y, en ocasiones, lo convierte en trágica metáfora de una condición sin salida. La pieza preparada para esta bienal es una piedra de moler sobredimensionada. Mediante una sofisticada tecnología, envuelve el granito volcánico en vidrio fundido, lo cual funciona como una interpretación simbólica de mundos tan distantes como coexistentes. El trabajo de Regina Aguilar es puro en su forma, perfectamente terminado, pero su compromiso formal y estético no oscurece las implicaciones históricas tanto del material como de la forma. Por el contrario, refuerza su base conceptual.

Nicaragua tiene en **Raul Quintanilla** artista controversial. Formado como arquitecto, es escritor y curador en su país. Además coordina y dirige el grupo *Artefactoría*, que estimula artistas a experimentar y explorar alternativas frente a un ambiente artístico y social muy conservador. Es también el editor de *Artefacto*, una revista de arte y cultura (sic). Cada edición es concebida como un refinado libro de artista. Quintanilla es un intelectual... sarcástico, incómodo y provocador. En sus trabajos recientes yuxtapone artefactos precolombinos auténticos así como objetos actuales, "poscolombinos", en pertinentes comentarios políticos sobre diversas situaciones dentro o fuera de Nicaragua. Escoge materiales locales, pobres, combinados con objetos industriales simbólicos que remiten tanto a la invasión de bienes manufacturados importados, como a conceptos "enlatados". El choque entre el Occidente conquistador y las situaciones locales, la intervención militar o económica de fuerzas externas en la toma de decisiones y en los procesos políticos nicaragüenses, la eterna amenaza de sanciones por la eventual "desobediencia" o "desacato" al poder, y la ambigüedad de la sociedad puritana norteamericana, son algunos de los temas que a Quintanilla le encanta tratar de modo paródico.

La pieza de Quintanilla seleccionada para esta bienal se titula "el sueño de la ración produce monstruos" en clara alusión a la conocida obra de Goya. La obra se compone de

---

<sup>18</sup> Los metates son estructuras de piedra, usualmente de algún tipo de granito en forma de mesa cóncava. Algunos son de carácter doméstico, otros rituales o ceremoniales. Pueden ser trípodes o de cuatro patas, y eran utilizados para diversas funciones desde amasar el maíz hasta la celebración de sacrificios y ofrendas. Existen en todo el istmo centroamericano.



una secuencia fotográfica de copulación y de alumbramiento. En una pose que evoca la célebre pintura de Courbet, ***El origen del mundo***, un sexo femenino es penetrado por una mazorca de maíz, base de la alimentación mesoamericana. Esta monstruoso apareamiento da como resultado el nacimiento de una especie de muñeca Barbie con cabeza precolombina.

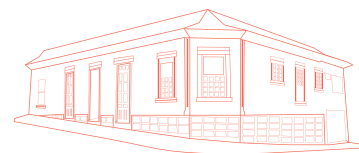
**Priscilla Monge**, junto con el conocido fotógrafo guatemalteco Luis González Palma, es la artista centroamericana que más ha trascendido internacionalmente en los noventas. Pero contrariamente a su colega, Monge es subestimada e incomprendida en su propio país. Punta de lanza de su generación, forma parte de los artistas que han asumido una posición crítica en el seno de profundas transformaciones de la vida y la sociedad costarricense<sup>19</sup>. Mientras algunos artistas aluden en sus obras a la degradación del entorno natural, y a los efectos sociales de una urbanización descontrolada, el trabajo de Priscilla Monge ha sido desde el principio de su carrera un continuo y coherente cuestionamiento a las veladuras de la realidad en las relaciones personales y sociales.

Sin llegar a adoptar una posición totalmente feminista, Priscilla Monge ha osado cuestionar, sin embargo, ciertos aspectos silenciados por un ambiente social complaciente: los sutiles patrones de agresión, los mecanismos de dominación/subordinación, y las ambiguas relaciones entre víctima y victimario. Sus primeras pinturas eran realizadas sobre material de tapicería –telas o cuero– y representaban figuras entrelazadas, aparentemente masculinas, en una cercanía confusa. No queda claro si son luchadores, amantes o jugadores de fútbol. Se sirve de la iconografía deportiva para discurrir sobre las extrañas reglas que rigen una cierta manera de ser, delicadamente coercitiva y condicionante. ¿Era violencia de verdad o era juego? La ambigüedad ha caracterizado desde entonces su trabajo, el cual asume muy diversas manifestaciones, formas y medios. Nunca es obvia a pesar de retomar una y otra vez un mismo concepto, sino que lo enriquece con las innumerables raíces de la femineidad, las relaciones amor-odio y víctima-agresor.

Para esta bienal, Monge produjo su primer video, ***Lecciones de Maquillaje***, pieza que además marca el inicio del videoarte en la región. Una mujer está siendo maquillada por un profesional que le enseña como sacar partido de sus encantos y esconder sus defectos. Pero el resultado es impredecible: el video termina con la cara amoratada de la mujer. Más allá de un comentario limitado a la violencia doméstica, la artista elabora su propuesta a partir de la pérdida de sentido en la tradición de la pintura corporal. La intención original de esa

---

<sup>19</sup> Ver V. Pérez-Ratton, *Priscilla Monge: víctima/victimizador*, catálogo de la Bienal de Medellín, Colombia, 1997.



práctica apuntaba hacia el ritual de la cacería, de la guerra o la conquista, hacia la intimidación del enemigo. Actualmente, se ha transformado en un ritual que apunta más bien a seducir, pero no mediante la diferenciación sino buscando un yo estandarizado. Este nuevo yo debe acercarse lo más posible al canon de belleza femenina impuesto a través del mundo por concursos, revistas, diseñadores, fabricantes de maquillaje y películas. Es la desaparición de las "otras" clases de belleza y de la referencia a conceptos estéticos de la diversidad. La obra es corta y directa: en sólo cuatro minutos logra provocar una compleja reflexión sobre aquel tema, al tiempo que plantea la problemática relación entre seducción y agresión, así como la tensión permanente de sus límites.

Entre los artistas cuya obra es casi exclusivamente fotográfica se destacan Sandra Eleta (Panamá, 1942), Abigail Hadeed (Trinidad, 1955) y Martín López (República Dominicana, 1955). Cada uno de ellos dirige su lente hacia un grupo humano específico, sin intenciones antropológicas sino más bien a través de una mirada cómplice con sus sujetos. Todos comparten similar sensibilidad con respecto a los grupos sociales que los rodean, y todos cuestionan – más o menos abiertamente – las relaciones entre la imagen creada por algunos medios y la realidad que se esconde tras ella.

**Martín López**, actúa como el *voyeur* itinerante en una ciudad que conoce bien. No sólo combina su propia producción comercial con sus propuestas artísticas sino que además organiza un festival internacional de fotografía. Su trabajo resulta de su andar como pasante, recorriendo calles, y tomando centenares de instantáneas de lo que sucede ahí donde esté, sea Santo Domingo o Nueva York. Olvidando la rigidez del cuarto oscuro y la búsqueda obsesiva de una toma perfecta, atrapa sus imágenes al caminar y al percibir el entorno cotidiano. Escoge revelar sus rollos comercialmente, y mantiene los negativos sin cortar, lo que le permite imprimir largas secuencias. Con una calidad cinematográfica, registra la vida diaria sin ninguna aparente selección preconcebida de las escenas por capturar. A veces aparecen imágenes sucesivas, radicalmente diferentes unas de otras, y que corresponden al rápido registro del pasante; en otros momentos, el ojo se detiene en un detalle o un gesto que le llama la atención o distrae el ritmo de su paso. Buscando jugar con lo monocromático, imprime las fotos en secuencias de sepia, de magenta o en tonos azulados.

*"La obra de López es a la fotografía ortodoxa lo que la trama urbana a los edificios de valor monumental. La trama funciona en una dimensión cuantitativa, no solo de calidad individual. Su valor está dado por el conjunto y sus relaciones y se aprecia en un recorrido largo. La comparación puede resultar significativa más allá de este sentido general, pues en estas fotos mira la ciudad como trama, como continuo de un espacio humano, un*



*mosaico de seres, ambientes y acciones. Es una visión de la ciudad en cuanto ciudad caminada, vivida.”<sup>20</sup>*

El caso de **Abigail Hadeed** es una historia de amor con las orquestas metálicas de Trinidad. Más allá de su sonoridad característica, tan familiar para quienes han disfrutado del carnaval trinitario, estas bandas son una compleja empresa colectiva. Impulsada por la necesidad de encontrar un lenguaje musical propio, la huella ancestral del tambor tomó su forma actual a partir del deshecho industrial de la industria petrolera. Los *panyards* originales eran lotes baldíos en barrios marginales de Puerto España, donde los músicos se reunían por las noches para afinar y tocar estos instrumentos, así como para ensayar para el carnaval. Estos espacios tradicionales están desapareciendo gradualmente, desplazados por la urbanización o simplemente desarticulados como espacios sociales. El famoso patio de la orquesta de *Los Desperados* ha visto erigir una enorme estructura cerrada de concreto a manera de teatro para acomodar centenares de espectadores y crear un punto de atracción turística.

Las orquestas siguen tocando, ahí están los *pans* y los músicos siguen ensayando por las noches. No obstante, el verdadero espíritu que animaba el espacio se diluye, se ha roto el tejido social creado por la presencia y actividad de estas orquestas, al aire libre, en medio de las viviendas, de los comercios y del quehacer diario de la gente del barrio.

Formada en los Estados Unidos en fotografía comercial, Abigail Hadeed volvió a Puerto España y trabajó durante un tiempo como reportera gráfica con un tabloide local. Era enviada a cubrir eventos de orden político, escándalos de corrupción, a registrar crímenes, detenciones, robos, suicidios, desastres naturales y a captar el tipo de imágenes que venden el amarillismo. Poco a poco fue integrándose a la realidad de su ciudad; empezó a realizar independientemente su propio trabajo documental, tanto en Trinidad como en el interior de la Guyana. Este fue el período inicial de su vagar por la ciudad, que eventualmente la llevó a observar muy de cerca lo que estaba sucediendo en los patios de estas bandas metálicas. Abigail Hadeed es parte integral de esos espacios humanos, una presencia habitual, parte de la vida de los músicos. De acuerdo a Chris Cozier, artista,

---

<sup>20</sup> Gerardo Mosquera, in *Martin López, Obra y Artista, Fotobiografía de un Destino Inconcluso*, Casa del Muerto Editores, Santo Domingo, 1994.



crítico y curador trinitario, "sus imágenes no transmiten el encanto nostálgico o el pasado idealizado, se ocupan más de la forma del presente."<sup>21</sup>

Artistas como Moisés Barrios y Martín López basan su propuesta formal en los servicios de revelado e impresión de los laboratorios comerciales, como parte del concepto general de la obra. Abigail Hadeed, por el contrario, es fiel al cuarto oscuro donde cuida minuciosamente la calidad de sus impresiones. La artista encuadra su imagen desde el momento de apretar el obturador, nunca la recorta posteriormente; la impresión mantiene el borde irregular original del negativo.

**Sandra Eleta** trabaja con un espíritu similar al de Hadeed. Es una figura legendaria en Panamá y una de las documentalistas latinoamericanas más apreciadas. Ella misma ofrece la clave para acercarse a su trabajo:

*"busco penetrar lo más posible en la identidad del sujeto con que estoy trabajando: busco el diálogo más que atrapar momentos (...) Quiero capturar el entorno invisible de mis sujetos"*<sup>22</sup>.

Su ensayo fotográfico sobre Portobelo<sup>23</sup> es el más conocido y ha sido ampliamente expuesto. Constituye un documento sobre sus habitantes al final de la década de los setenta<sup>24</sup>. Fundado en el siglo XVI sobre el Caribe panameño, presenta actualmente una dicotomía:

*"declarado Patrimonio de la Humanidad, presenta sin embargo un cuadro menos exótico: una tasa de desempleo que excede el promedio de todo el país y es el segundo del istmo, una economía de subsistencia y condiciones de salud y vivienda insuficientes."*<sup>25</sup>

Sandra Eleta también ha producido varios videos que han obtenido premios. Tocan diversos temas, incluyendo la última invasión norteamericana a Panamá. La obra seleccionada para esta bienal es su trabajo más reciente: el ensayo fotográfico dedicado a los indígenas Chocoes que viven a orillas del Río Chagres, y con quienes ella convivió durante un largo

---

<sup>21</sup> Christopher Cozier, en Art & Culture, *Panache* review, Puerto España. P. 44.

<sup>22</sup> Ver AAVV., *Sandra Eleta, 'Portobelo', Fotografía de Panamá*, "Sandra Eleta or the search for a cultural identity", por Maria Cristina Orive, in AAVV., *Col. Del Sol*, Ed. La Azotea, Argentina 1991, p.3.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Ver nota ix.

<sup>25</sup> AAVV., *Ibidem*, p. 9. Edgar Soberón Torchía.



período para la producción de esta obra. Eleta logra establecer relaciones privilegiadas con sus sujetos, sobre todo con los niños: en este sentido cabe destacar que este foto-documental está marcado por los sentimientos que le inspira América, una niña del río Chagres a quien llama su ángel-pezu.

De corte menos dramático que la serie de Portobelo, este ensayo visual documenta el presente de este grupo étnico, emigrado del aislado Darién hacia los distritos centrales cercanos al río. La historia de Panamá se inicia y termina en el Chagres, el "gran río" de las poblaciones precolombinas donde muchas culturas convivían y se mezclaban, mucho antes de la llegada de los conquistadores. Vía fluvial por excelencia para transportar bienes y tesoros a las flotas españolas, su impresionante caudal también fue el mayor dolor de cabeza para los constructores del Canal:

*"Resulta difícil encontrar un Río en los cinco continentes que haya transportado más oro que el Movi o el Chagres."*<sup>26</sup>

La actitud de Eleta no es complaciente y por lo mismo no busca proyectar exotismo. Su trabajo es un documento personal que no pretende ser ni un estudio antropológico ni una crítica social. Más que una visión de los Chocoes, o de sus sabias y esenciales relaciones con el río Chagres, es un estudio de la cercanía. Es un enfoque espontáneo del objetivo hacia el sujeto, dentro de una complicidad que posibilita la comprensión profunda adquirida por la artista de cada uno de sus sujetos. Su intención no es la denuncia, sino la conformación de un ensayo fotográfico sobre una fuerte experiencia personal. Y para el espectador resulta parte de lo que conforma nuestro presente, no algo del pasado que se recrea para la mirada del viajero superficial: a escasas dos horas del distrito financiero de Panamá, viven los Chocoes una existencia primitiva, en estrecha relación con el agua, con el "gran río".

**Carlos Garaicoa** es un joven artista de la generación de los noventa en Cuba, aunque más cercano al ahora mítico grupo de los ochenta. En su trabajo ha establecido una relación personal con su ciudad, La Habana. La ciudad se descompone, se cae la Habana Vieja, sus edificios se desmoronan y sus cloacas se salen, pero aún así la ciudad magnetiza, la vida entre los escombros continúa, de una manera u otra. Garaicoa reconstruye La Habana en sus sueños, sus trazos de lápiz buscan sostenerla con estructuras imaginarias, o prolongan infinitamente las ruinas al cielo.

---

<sup>26</sup> Bonifacio Pereira, *Biografía del Río Chagres*. 2da. Ed. 1964. (fotocopia)



Su doble instalación-performance para la reciente bienal cubana de 1997, presentaba, en un espacio interno, un jardín japonés rodeado de fotos de la ciudad desmoronada. Afuera, se realizaba un performance en las ruinas reales, fuera del área expositiva irreal, blanca, perfecta. El artista dice de su trabajo:

*"Pretendo establecer una nueva lectura de este espacio urbano, en la que el objeto actúa como sujeto de la narración, y se propone, desde su reentrada en el espacio del discurso cultural del que fuera violentamente arrancado, como el protagonista de esta nueva escritura(...)"*<sup>27</sup>

En palabras del artista, se trata de un diálogo entre la ciudad y el transeúnte, ambos en crisis. En otro cuerpo de trabajo, el artista alude al episodio cubano de Angola. Se convierte en la conciencia histórica de un tema tabú, prácticamente sin tocar ni remover por las autoridades o los intelectuales. Su trabajo en relación con ese silencio que rodea la guerra de Angola, lo realiza mediante la recolección de imágenes de origen incierto, como graffitis desconocidos, marcas de balas en muros invisibles, y la proyección de las sombras de cuatro excombatientes irreconocibles.

Para Sao Paulo Garaicoa presenta una serie de "edificios ideales": dibujos arquitectónicos y cajitas de luz con los planos de estas construcciones irrealizables junto con la maqueta de una ciudad imaginaria. Esta maqueta está construida con fragmentos de cristal recopilados en La Habana. El artista continuamente evoluciona entre la realidad y los "espacios de ficción"<sup>28</sup> que puede permitir esta realidad.

*"Arrancar el secreto de una ciudad y mostrarlo, es uno de los propósitos de mi trabajo. Aun más, instituir este secreto como un discurso crítico de la sociedad contemporánea..."*<sup>29</sup>

En palabras de Gerardo Mosquera:

*"En Cuba vivimos las ruinas de glorias pasadas, entre los escombros de la ciudad y de la utopía. (...) Nadie ha construido mejor el imaginario de la"*

---

<sup>27</sup> Carlos Garaicoa, Artist Statement, 1997, enviado a solicitud de la autora

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Idem





*caída de la epopeya cubana que Carlos Garaicoa. Su obra es la gran metáfora del derrumbe”<sup>30</sup>*

**Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla** son los artistas más jóvenes de esta muestra. Graduados recientemente de la escuela de arte, han realizado ya trabajo consistente, sin ningún límite en los medios y materiales utilizados. Algunas piezas son instalaciones, y otros trabajos, algunos de ellos de la serie *Espectáculos de indiferencia*, han utilizado laca automotriz sobre tela, acrílico sobre madera, esmalte sobre fundición. Todas las piezas son elaboradas por ambos artistas: cada uno devora y digiere el aporte del otro, absorbiéndose mutuamente. Extremadamente organizados, casi clínicos en sus propuestas, van en pos de ciertos objetivos en los cuales se unen nociones opuestas. En la pieza de esta bienal, una pieza de piso – la **Pista de baile de Carbón** - los artistas han dibujado un grupo de gente bailando. Los dibujos, muy realistas, provienen de fotografías tomadas sobre una pista, de manera que las imágenes presentan una perspectiva de escorzo forzado de la cabeza para abajo. Allora y Calzadilla retoman una de las actividades principales de nuestra región, el baile, que es por lo demás un acto efímero, y mitigan su color, sonido e impacto. Esta pista de baile virtual, imagen robada y compuesta que nunca existió, permite que el público pueda realizar la imposible acción de caminar sobre un techo de cristal por encima de una

*“discoteca imaginaria. Al movernos, la perspectiva cambia, el efecto es de vértigo, y tenemos que continuar caminando (desdibujando) para lograr el punto de vista ideal desde donde el ilusionismo de la pareja dada se revela perfecto. La obra obliga a un caminar obsesivo sobre la superficie, en una acción que termina por obliterarla. Disfrutarla es destruirla.”<sup>31</sup>*

Allora y Calzadilla tienen orígenes cubanos, puertorriqueños, italianos y norteamericanos. Sus raíces se amarran mediante una formación similar en los Estados Unidos, pero trasparecen en todas estas tempranas piezas como un resultado involuntario de sus orígenes multinacionales. Sin embargo, en el fondo no se sienten particularmente preocupados por este aspecto, algo bastante común en las generaciones más jóvenes.

---

<sup>30</sup> Gerardo Mosquera, *Carlos Garaicoa: las marcas y el silencio*, 1998. Nota de 2009: el artista, sin embargo, cuestionó posteriormente esta interpretación unívoca de su obra, al considerarla reductora, y limitando su reflexión al contexto cubano. La obra de Garaicoa se ha desarrollado posteriormente con una gran amplitud y se ha convertido en una de las figuras más relevantes del arte contemporáneo.

<sup>31</sup> Marimar Benítez. *Zeitgeist: Charcoal Dance Floor*. San Juan, April 1998



No es el caso del jamaicano **Albert Chong**. La herencia ancestral sale a relucir como su inquietud principal, y la búsqueda de sí mismo ha constituido la materia prima de su investigación artística. Chong es una figura simbólica de la hibridación de sangre china y africana en el Caribe. Vive y trabaja en Boulder, Colorado, con una larga trayectoria tras él y amplio reconocimiento internacional tanto por su fotografía como por sus instalaciones. La mayor parte de su trabajo es una reflexión y una relectura de un yo interior donde se entrelazan su pertenencia y sus orígenes. Su mirada se orienta hacia su identidad múltiple, y como sujeto, se superpone ritualmente a diversos objetos de estas diversas raíces. Recientemente ha regresado a Jamaica y se ha dedicado a una exploración del Otro, mediante retratos de personas en un pequeño pueblo rural.

No obstante, el trabajo más conocido de Chong proviene de los años ochenta e inicio de los noventa. En esta investigación identitaria el artista se había fotografiado como un espíritu que desaparecía, frente a ensamblajes de materiales varios asociados a las prácticas religiosas ancestrales<sup>32</sup>. En este proceso, unas sillas comunes se transforman en tronos inéditos y personales, que remiten a los asientos ceremoniales del antiguo Zaïre, tallados en madera con variadas figuras rituales. Los tronos de Chong parten de simples sillas y su transformación se da gracias a los materiales y símbolos agregados. Estos le confieren otra identidad, así como el descendiente de diversas razas es transformado por el aporte sucesivo de diversos elementos culturales y raciales heterogéneos. Cada generación "canibaliza" estos elementos hacia una nueva identidad.

Por su parte, el salvadoreño **Luis Paredes** empezó documentando eventos durante el conflicto centroamericano que finalizó a inicios de los años noventa, y se ha dedicado desde entonces a la fotografía. Sin embargo, su desarrollo artístico se ha dado fuera de su país: vive y trabaja en Dinamarca, exilado de la conflictiva realidad salvadoreña. En sus períodos iniciales, produjo grandes impresiones sobre papel muy opaco, las cuales colgaba precariamente, sin marco alguno. Estas desarrollaban el tema, relativamente común en el área, de los símbolos religiosos vernáculos centroamericanos. Mediante la utilización de figuras femeninas, intervenía y alteraba las imágenes en el negativo mismo, para obtener impresiones agredidas.

---

<sup>32</sup> *Estos materiales rituales aparecen ya citados a fines del siglo XVII en Jamaica, en la proclamación de la ley que condenaba a muerte por extrañamiento a "Todo negro que pretenda poseer cualquier poder sobrenatural, o sea sorprendido haciendo uso de cualquier clase de sangre, plumas, cotorras, pocos, dientes de perro, dientes de caymanes, botellas rotas, tierra de sepultura, ron, cáscaras de huevo o cualquier otro material relativo a las prácticas de Obeah o brujería, con propósitos de confundir e influir en las mentes de otros". Edward Long, *The History of Jamaica*. Frank Cass & Co., Londres, 1970, p. 452. Citado por Antonio Benítez Rojo, en *La Isla que se repite*. Edit. Casiopea, Madrid, 1998, p.192.*



Por otra parte, en sus trabajos más recientes se advierte una mayor relación con la memoria de su país. Al efecto recurre a alusiones a su propio imaginario o archivo visual, o utiliza imágenes de cuerpos fragmentados, reconstruyéndolos difuminados. La reconstitución de un jardín del Edén, para siempre irrecuperable, es uno de sus últimos ejes temáticos. A partir de tomas en *close-up* de corolas de flores, Paredes procede a sobredimensionar las impresiones, para quemarlas. De esta forma, crea un inventario básico de fragmentos, los cuales a su vez reordena en grandes piezas tridimensionales. Esto que llamo su proyecto de jardinería, se refiere a la nostalgia de un momento desaparecido, a través de los cuatro elementos del universo: la tierra, el aire, el fuego y el agua. Tierra para plantar, pero al mismo tiempo su propia tierra, su tierra perdida. Aire en el cual respiran las flores, aire que envenenan en recintos cerrados. Agua para que el jardín crezca, agua para la sed, agua para apagar el fuego. El fuego es la fuerza tanto de la destrucción como la de transformación y renovación hacia una nueva realidad. **Cruzada**, el tríptico que ha realizado para esta bienal, utiliza el elemento floral para referirse al encuentro de las religiones en el momento de la conquista:

*"Con el título de mi obra me refiero al proceso de fragmentación geométrica que sufre la unidad de la imagen en mi trabajo, sí como a la guerra que la cultura cristiana declaró a los enemigos de su fe para someterlos a la geometría de la cruz."*<sup>33</sup>

**Ernest Breleur** se formó inicialmente como pintor, al igual que gran parte de los artistas regionales, y, como es frecuente en muchos de ellos, su trabajo pictórico presentaba ciertas referencias expresionistas. En 1993 decide dejar la pintura para trabajar en ensamblajes e instalaciones, a partir de radiografías recuperadas de los hospitales de Fort de France. Empezó a recortar y a armar conjuntos de estas radiografías desechadas, uniendo sus pedazos con imaginarios puntos de sutura en color, los cuales de alguna forma simbólicamente reconstruían un cuerpo desaparecido. La reconstrucción de una nueva realidad con base en cuerpos virtualmente desmembrados, y la insistencia en unir, reparar y reconstituir, es tema recurrente en toda la región.

---

<sup>33</sup> Citado en *El cuerpo en/de la fotografía*, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica. 1995.



*"...se trata aquí de la reconstitución de un cuerpo múltiple compuesto de pedazos anónimos de diversos individuos, recosidos, recompuestos en el acto mágico de la reanimación".<sup>34</sup>*

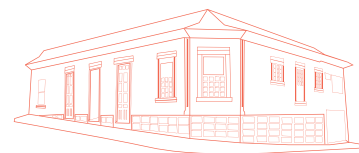
En sus primeras piezas, casi planas, aun no había definido su separación de la pintura tradicional: cambiaba el soporte pero permanecía el concepto. Esto se ha afinado en su obra más reciente, gracias a una mayor autonomía de la pared, sobre la que logra, mediante iluminación estudiada, reflejar una segunda imagen, virtual, detrás de la material. En sus últimas piezas, incluyendo la que presenta para la bienal, Breleur construye la obra para sugerir la profundidad de un lente fotográfico: cuelga varias piezas del mismo tamaño una tras otra, cada una con un corte circular sucesivamente más reducido en el centro de cada una. La pieza se completa con una proyección de video hacia este centro, la cual combina varios elementos en movimiento: agua, fuego, cuerpos.

Como si la búsqueda de una definición propia pudiera encontrar su esencia en elementos externos, el fuego, el agua y el movimiento también aparecen sugeridos en la obra de otro artista caribeño, **Mario Benjamin**, cuyo desarrollo también pasó inicialmente por la pintura. En un país con una tradición pictórica tan fuertemente anclada en lo primitivo, Mario Benjamin es uno de los artistas jóvenes que busca formas y lenguajes alternativos para romper la circularidad de las propuestas visuales haitianas.

Pintor fotorrealista en sus inicios, su trabajo jamás se acercó a las corrientes intuitivas, pero en cierto modo ha evocado la fragmentación corporal relacionada con las prácticas del vudú. Luego evolucionó hacia el autorretrato o la representación de caras cegadas o partes de cuerpos en colores sombríos y amplias pinceladas. Poco a poco empieza a incorporar objetos en su obra. El trabajo que presenta para esta Bienal consiste en retroproyecciones dentro de cubos rellenos de poliuretano: cuadros de imágenes fantasmagóricas, memorias enredadas, como si el abandono de una imagen reconocible pudiera guiarlo en descifrar su pasado a través del efecto lumínico.

---

<sup>34</sup> Brebion, Dominique. Texto para el catálogo *Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro*, para la XXIV Bienal de Sao Paulo. Ed. V.Pérez-Rattton/MADC, San José, Costa Rica, 1998. p.54.



### **Caminos abiertos**

El recorrido por la región deja un balance de interrogantes similares en los artistas de los diversos países, sobre todo en las generaciones más jóvenes. Mi percepción en cada país, cada isla que visité, fue de un profundo deseo de comunicación, de reanudación de lazos perdidos, de recomposición de las identidades, así como de la necesidad del trabajo en conjunto. En el plano de los lenguajes, se observa que muchos artistas intentan desplazarse desde una búsqueda pictórica tradicional hacia medios que parecen permitir el desarrollo de obras más complejas, en medios que les son más afines, y los cuales se vinculan a las expresiones actuales de pertenencia y contexto.

En lugar de transmitir nostalgia de tiempos pasados, como ha sido lo usual, y lo cual responde a un esquema político particular, muchos de los artistas actuales asumen la fragmentación como una realidad y parten de allí para abordarla a través de su percepción y experiencia personal. La transformación acelerada de nuestras ciudades, su desintegración progresiva de la mano de la nueva conquista –a saber, la industria turística– o debido al abandono de sus dirigentes, son factores que han afectado fuertemente a la sociedad. Esta degradación de la vida, con el agravante para los artistas de las carencias en espacios, formación y crítica, dificultan el desarrollo de iniciativas de renovación artística.

Paradójicamente, sin embargo, se vive un período privilegiado para impulsar un concepto de región nuevo y amplio, un concepto que borre los límites territoriales, y supere el aislamiento para insertar a la región en un mundo global sin olvidar lo que es. Hay también mayor libertad para asimilar al Otro, para apropiarse de cualquier elemento, y reformularlo mediante una mezcla de lenguajes. Aunque la pintura es el medio más fuerte en la región, cada vez más se incursiona en el espacio tridimensional. Los artistas también interrogan el discurso artístico tradicional así como las convenciones impuestas por muchas de las escuelas, al tiempo que buscan una mayor conciencia de su propia historia. Esto ha significado enfrentar el peso histórico de una estética sobrecargada y contrarrestar una formación que no estimula la economía de medios, todo lo cual por momentos puede difuminar las intenciones, conduciéndolas a una serie de lugares comunes.

A pesar de esto, hay cambios interesantes en las artes visuales. La inclusión gradual de elementos vernáculos, la libertad con que los jóvenes artistas practican conscientemente una actitud propiamente canibalista hacia la historia del arte occidental, un mayor acceso a la formación profesional internacional, están definitivamente modificando el panorama plástico. En este contexto, si se aspira a participar en una arena de confrontación internacional, es de vital importancia fortalecer los nexos internos, documentar el presente



y conocernos mejor. De igual forma, es imperativo hacer ver la necesidad de mayor apoyo local.

Nuestro tiempo y nuestro espacio son diferentes, es uno entre muchos otros. Los artistas tratan de definirlo, de enmarcarlo y de encontrar los elementos de su pertenencia/pertinencia, y trabajar en este tiempo/espacio en particular, que es a la vez local y global. Solo trabajando de esta forma se logrará construir un espacio propio en lugar de ser una mala copia del sistema central.

Como cualquier propuesta curatorial, la presente muestra, elaborada para esta edición de la Bienal de Sao Paulo, ofrece una visión parcial del presente centroamericano y caribeño. Por un lado, es una visión personal del arte en un momento y un espacio dados; por otro, es una visión inserta en un panorama cultural regional en proceso de configuración.

El área evidencia una multiplicidad y una gran riqueza de manifestaciones, en las que las artes visuales no siempre prevalecen. Para comprender la Cuenca del Caribe, es preciso recordar que la música está omnipresente; en algunos contextos incluso es lo que mejor logra interrogar y transmitir el ahora, a partir de la reinterpretación de un complejo pasado. En otros lugares, prevalece la palabra –tanto en la literatura como en la tradición oral- y la memoria colectiva. Eventos como las bienales internacionales podrían ganar en amplitud si se incluyera esa diversidad de manifestaciones, que reflejarían más adecuadamente la cultura de cada país y así la complejidad del mundo. De esta forma, la presencia de lo local podría ser comprendido mas ampliamente en el ámbito de lo global.