



OJO AL ARTE

ISSN No. 1909 - 9134



1889
Institución Universitaria
**BELLAS ARTES Y
CIENCIAS DE BOLÍVAR**
CALIDAD QUE TRASCIENDE

OJO AL ARTE

No. 16 Diciembre 2020



OJO
AL ARTE

OJO AL ARTE

Ojo al Arte # 16, diciembre 2020
Cartagena de Indias, Colombia

Rectora:
Sacra Náder David

Vicerrectora Académica:
Estela Barreto Álvarez

Director de Investigaciones:
Kenneth Moreno May

Programa de Artes Plásticas:
Eduardo Hernández Fuentes

Programa de Artes Escénicas:
Ricardo Muñoz Caravaca

Programa de Comunicación Audiovisual:
Lucy Malena Prieto Salazar

Programa de Diseño Industrial:
Juvenal Jacobo Miranda Moreno

Programa de Diseño Gráfico:
Hemel Leonardo Polo Ramírez

Programa de Música:
Rupert Sierra Salazar

Director del Conservatorio de Música Adolfo Mejía:
Germán Alberto Céspedes Díaz

Directores de la Revista:
Estela Barreto Álvarez
Eduardo Hernández Fuentes

Comité Editorial:
Sacra Náder David
Estela Barreto Álvarez
Kenneth Moreno May
Diana Lago de Vergara
Francisco Londoño Osorno
Carlos Arturo Fernández

Directora Fondo Editorial Unibac:
Lyliana Acosta Ruiz

Selección y Cuidado de Textos:
Kenneth Moreno May
Gloria Durán de Bozzi

Contactos y Publicaciones:
Kenneth Moreno May

Diseño Gráfico:
Antonio Villa Ospino

Imagen de Portada
Autor: Carlos Arturo Gómez Galeano
Título: Serie Quimera
Año: 2015
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 147 cm x 100 cm

Impresión:
Imprima S.A.S.

Periodicidad: Anual
ISSN No. 1909-9134
ISSN Virtual No. En trámite

Contacto: ojoalarte@unibac.edu.co
San Diego, Cra. 9 Nro. 39-12
Cartagena de Indias, Colombia
www.unibac.edu.co

Contenido

Índice de Autores	6
Presentación	7
Reflexiones finales del XI Congreso Internacional de Arte en el Caribe	10
Los Nenúfares de Claude Monet: más allá de la impresión	15
El Caribe en el territorio contemporáneo de la imagen: exposiciones y circuitos	25
Bibiana Vélez o la persistencia de la narración	37
Estrategias culturales, el libro de artista como espacio	45
La Obra de arte en contextos y narrativas múltiples	53



Índice de Autores

SANDRA DE LA CRUZ BONFANTE:

Artista plástica y Magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia en convenio con Unibac, donde obtuvo la calificación de meritoria en su tesis titulada Cecilia Porras y su obra en el Museo de Arte Moderno de Cartagena. Actualmente se desempeña como docente de Unibac en el área de Pintura y de Historia del Arte Contemporáneo. Labora, además como tutora de trabajos de pregrado para estudiantes de Artes Plásticas en la Institución Bellas Artes y Ciencias de Bolívar. Participó en la escritura del libro Bellas Artes como Historia de Cartagena, con el capítulo, "Aproximación a las prácticas artísticas contemporáneas de quince egresados de Bellas Artes". Ha realizado exposiciones en el Museo de Arte Moderno de Cartagena y en Abu Dabhi Art Hub.

YOLANDA WOOD:

Profesora, investigadora y crítica de arte. Licenciada en Historia del Arte en la Universidad de La Habana (1979). Doctora en Ciencias sobre Arte (1994). Beca posdoctoral con la UNAM en 2018. Profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

Directora del Centro de Estudios del Caribe de La Casa de las Américas, Cuba. 2006- 2016 y de la revista Anales del Caribe, Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas. 2006-2016. Respecto a su obra escrita, ha realizado alrededor de 75 artículos que desde 1978 dan cuenta de un incansable trabajo, así como escritos en 52 catálogos y 28 libros. Galardonada con más de 15 premios nacionales cubanos desde 1997.

EDUARDO HERNÁNDEZ FUENTES:

Arquitecto, curador de arte. Magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia en convenio con la Institución de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar. Curador del Museo de Arte Moderno de Cartagena, MAMC. Vinculado al Programa de Artes Plásticas de Unibac desde 1989. Ponente de varios eventos artísticos, entre ellos I encuentro académico de la imagen fotográfica en Medellín: "Memorias de lo Invisible" (2018).

Ha realizado 17 productos de generación de conocimiento de tipo virtual a través de videos bajo el título de Artistas del Caribe colombiano. Ha publicado artículos como "Una mirada ao Caribe desde um projeto cultural: BordeCaribe", en la revista brasilera del Caribe. Actualmente trabaja como director del Programa de artes Plásticas en la Institución Universitaria Bellas arte y Ciencias de Bolívar.

VICENTE MARTÍNEZ BARRIOS:

Cartagenero de nacimiento, y de nacionalidad brasilera, posdoctorado en el Centro Nacional de Investigación Científica- París. Doctor en Intersemiosis en Literatura y Artes del Programa de Estudios de Postgrado en Comunicación y Semiótica de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (2002). Máster en Bellas Artes del Instituto Pratt de Nueva York (1989). Estudios de maestría en el programa de Maestría en Bellas Artes en la Escuela Instituto de Arte de Chicago (1987).

Actualmente se desempeña como profesor asociado en la Universidad de Brasilia. Autor del libro Trampas para polvo y luz, sobre su trabajo con textos críticos de Agnaldo Farias y Álvaro Medina. En su trabajo de investigación, aborda principalmente los siguientes temas: arte contemporáneo, arte moderno, concretismo y neoconcretismo, libro de artista, semiótica discursiva y regímenes de interacción.

ELISA DE SOUZA MARTÍNEZ:

Doctora en Intersemiosis en Literatura y Artes del Programa de Estudios de Postgrado en Comunicación y Semiótica de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo. Postdoctorado de la Escuela de Análisis Cultural de Amsterdam (ASCA), Universiteit van Amsterdam de los Países Bajos. Investigadora visitante y colaborador del Programa de Doctorado Sociedad y Cultura Caribe de la Universidad Simón Bolívar, Colombia. Asesora de investigación de doctorado en la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY), desarrollado en Brasil bajo los auspicios de la Comisión Fulbright (Estados Unidos) en 2018.

Su trabajo de investigación se desarrolla a partir de los siguientes temas: sistemas de exhibición de objetos de arte, discursos sobre exotismo, arte y técnica en el modernismo internacional, discursos utópicos de modernidad, semiótica de la imagen y el espacio, arte latinoamericano, herencia moderna brasileña, la imagen etnográfica en la historia del arte, la artesanía y las tradiciones populares brasileñas.

Presentación

El arte vive una vida alimentada desde dos caminos. El primer camino del arte podemos decir que es la tradición. La historia del arte nos enseña los caminos recorridos y nos sensibiliza frente al ejercicio artístico de creación. Pero, también el arte transita por el camino de lo desconocido, el camino que todavía no ha sido andado y donde no existe la seguridad de la historia y la costumbre. El arte está llamado a abordar entonces nuevas maneras, nuevos soportes y nuevas concepciones que permiten expresiones artísticas antes imposibles, incomprensibles o novedosas.

Dentro de estos tránsitos hacia el futuro se encuentran los circuitos de arte. Expresión compleja y polisémica que es difícil definir y mucho más complicado determinar su impacto en el mundo contemporáneo del arte. Sobre este tema versó el XI Congreso Internacional de Arte en el Caribe, realizado en Unibac en octubre de 2019.

En este número de Ojo al Arte se desarrolla esta temática aportando las narrativas de los ponentes invitados. La obra de arte en el contexto de los nuevos y viejos medios de comunicación, el reensamblaje, el montaje y la reconstrucción, el desarrollo de proyectos curatoriales que son en sí mismos obras vastas y amplias en el tiempo, las relaciones entre los museos, las colecciones y la sociedad, proyectos de gestión comunitarios y la inexorable errancia de la circulación. La reflexión del congreso en esta oportunidad es acompañada por el sucinto análisis realizado por nuestro director de investigaciones Kenneth Moreno May, que logra en pocas líneas compilar las más importantes reflexiones que se escucharon, no sólo en las ponencias, sino en las discusiones posteriores.

Para este número de Ojo al Arte hemos querido homenajear a nuestro docente Carlos Gómez Galeano, ofreciendo una muestra representativa de su obra reciente en las páginas de la revista. Carlos es artista plástico, Magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia en convenio con la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar. Ha dirigido en calidad de tutor tesis de pregrado a más de



*Carlos Gómez
Galeano*

cuarenta de nuestros estudiantes. Ha participado en diferentes eventos científicos como ponente. Su obra plástica ha sido expuesta en diferentes escenarios de carácter nacional e internacional. Ha sido premiado en diferentes salones y su obra está expuesta en diferentes colecciones permanentes a lo largo de Colombia. Para nosotros es un reconocimiento merecido no sólo a Carlos, sino por intermedio de él a todos los docentes de artes plásticas que día a día contribuyen a la formación de cientos de estudiantes bolivarenses.

Desde Unibac seguiremos trabajando, con el apoyo de nuestros docentes, para sacar adelante a la juventud del Departamento y del país, liderando procesos de formación en las artes y ofreciéndole a Colombia una nueva generación de músicos, artistas visuales, escénicos, diseñadores y comunicadores. Es una labor que nunca descansa y que muestra sus frutos en productos como la revista Ojo al Arte, donde las expresiones artísticas se transforman en conceptos, y donde la voz puede transformarse en texto, para hacerlos perdurables.

Sacra Nader David
Rectora



Autor: Carlos Arturo Gómez Galeano
Título: Serie Quimera
Año: 2015
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 46 cm x 64 cm

Reflexiones finales del XI Congreso Internacional de Arte en el Caribe

Kenneth Moreno May
Director de Investigaciones. Unibac

En el marco del XI Congreso Internacional de Arte en el Caribe debatimos el tema de los circuitos del arte. A través de la diversidad de ponencias y de pensamientos poco a poco fuimos encontrando un hilo conductor, un orden del discurso que nos permite ahora esbozar unas breves reflexiones finales que tienen el propósito de apresurar, de forma muy breve, una síntesis, siempre desde una perspectiva, de lo discutido durante estos tres días.

Lo que propongo entonces es someter la reflexión a una estructura de tres elementos. El primero es el impacto de los circuitos del arte en las prácticas artísticas. El segundo es la concepción de los propios circuitos del arte como prácticas artísticas. Y el tercer y último elemento es el efecto sociocultural de los circuitos del arte y de los espacios de difusión de las prácticas artísticas. En la medida que estos tres elementos son elementos al interior de una estructura, deben concebirse no tanto en sí mismos, sino en su interacción recíproca. Asunto que intentaré, en la medida de mis posibilidades, también precisar.

Primer elemento: el impacto de los circuitos del arte en las prácticas artísticas

Con Orsini pudimos contemplar la manera como nuevos procedimientos de gestión comunitaria pueden generar un replanteamiento, no sólo del contenido de las obras artísticas, sino de los medios y estructuras en las que ellas se soportan. De esta manera los proyectos comunitarios mostrados por Orsini, al digerir la historia de las comunidades, sus representaciones políticas, sus procesos de violencia, diálogo y reconciliación, permiten reconfigurar el arte mismo y las instituciones que giran a su alrededor. No es sólo entonces un acto de nueva mediación, sino que la nueva medición proporciona perspectivas diferentes y estéticas alternativas que tienen un impacto directo sobre artistas, obras y prácticas.

Este mismo proceso, pero a un nivel y naturaleza diferente pudo observarse en la reflexión de Almarales sobre Camacho y Cano, pues se puede evidenciar aquí como procesos de producción abrieron posibilidades de desarrollo musical en géneros no reconocidos hasta ese momento, permitiendo no sólo hacer visible, sino producir un imaginario sonoro de la costa Caribe colombiana, generando todo

un proceso de contrapeso y enriquecimiento de la cultura musical centralista en Colombia.

Estos procesos de contracultura y de oposición al poder dominante generan, además, como bien pudimos ver con Wood, reconfiguraciones internas al interior de la misma práctica artística. No es sólo que los circuitos de difusión y circulación hayan permitido a la cultura y al arte Caribe posicionarse frente al mapa estético mundial, sino que estas cartografías alternativas, descritas por Wood, permitieron una reconfiguración del Caribe artístico, generando nuevos paradigmas, una búsqueda por nuevos medios y una profusa experimentación con recursos alternativos. Motivo que también es muy evidente en la "arcos de marea" de Alzate y en toda su investigación artística precedente.

Caso especial tenemos en la obra de Carrión, expuesta por Martínez, pues ella debe entenderse, el mismo libro de artista debe entenderse, como un espacio, una estrategia cultural amplia de prácticas que incluyen la fundación de sus librerías-galerías. En la obra de Carrión puede evidenciarse de qué manera el medio, el circuito expositivo, determina la naturaleza de la obra y genera nuevas concepciones de elaboración, gestión y distribución que, no son sólo el medio de la obra, sino que son parte de la misma. Y esta última reflexión es la que me permite introducir el segundo elemento de mi reflexión.

Segundo elemento: los circuitos del arte como prácticas artísticas

Podría uno pensar que la mirada tradicional frente a los circuitos del arte es aquella que los ve como meros espacios, meros canales de difusión, socialización y circulación. Ya pudimos ver la pobreza de esta visión en la medida que los circuitos del arte son capaces de reconfigurar, no sólo las cartografías artísticas de un territorio, sino también los propios procesos y prácticas artísticas.

Pero, hay un paso más que dar en relación con este repensar la importancia de los circuitos del arte, este es un paso radical que considero uno de los elementos más importantes expuestos en el Congreso. En efecto, no es sólo que el circuito permita ampliar las posibilidades artísticas, sino que el propio circuito debe ser entendido como una práctica artística en sí misma.

Como lo había mencionado, esto es claro en Carrión, en la estrategia del libro-arte o de la librería-galería. Pero, aquí todavía hay algo por decir de lo expuesto por Martínez, pues se piensa tradicionalmente el circuito del arte muchas veces bajo el paradigma de la teoría de la información: un canal (el circuito) y un mensaje (las obras en circulación). El libro arte de Carrión sin embargo problematiza esta polaridad simple.

El libro arte permite entender que el propio medio, el propio canal, es parte integral de la obra. El medio físico del papel se vuelve un significante que amplía la perspectiva de la letra o el dibujo en él inserto. El canal se vuelve entonces parte del mensaje. Este es un esquema también presente en el mail art, que también fue preocupación de Carrión, pues en el mail art es el canal lo que transforma la obra en producción artística, su comunicación, su circulación no es algo que le ocurre a la obra después de ser creada, es parte de su propio proceso de elaboración.

En ese mismo sentido el circuito del arte se debe entender él mismo como una pieza artística, como una práctica. En ese sentido creemos, obviamente con otros matices, que va también el discurso de De Souza al mostrar la relación entre curaduría y happening. Dejando claro que el proceso de montaje, de construcción, pero también de reensamblaje y reconstrucción, es en sí mismo un proceso narrativo y escenográfico. De Souza de esta forma logra mostrarnos los proyectos curatoriales como obras en pleno derecho. También Gaitán logra estructurar su discurso alrededor de esta idea mostrando a través de su ontología de la errancia de qué manera la propia circulación puede transformarse en un acto creativo y de encuentro con el otro.

El discurso de De Souza sin embargo no se queda aquí, sino que es capaz de mostrar cómo estos elementos escenográficos que son constitutivos del trabajo curatorial son capaces de transmitir sentido en sí mismos, en la medida que el curador logra construir una narrativa de una sociedad, de sus valores, y de sus problemáticas. Construyendo a partir de ese escenario una serie de relaciones y una visión particular crítica sobre una sociedad. Este último, al fin, punto me permite pasar al tercer y último elemento.

Tercer elemento: el efecto sociocultural de los circuitos del arte y de los espacios de difusión de las prácticas artísticas. Imposible iniciar este tema con otra reflexión diferente a la de Orsini. Las estrategias de gestión artística expuestas por él son capaces de reflejar la manera como el arte puede tener un gran impacto social a través de modelos comunita-

rios de gestión. La metáfora de la canibalización adquiere aquí un sentido nuevo al expresar la manera como estos procesos de gestión comunitaria son capaces de asimilar y resignificar procesos sociales, culturales, económicos y políticos dentro de un territorio, abriendo nuevas perspectivas. No se trata por supuesto de sanar el mundo a través del arte, se trata más bien de un proceso de resignificación y aprovechamiento nutricional de acciones, acontecimientos históricos y procesos sociales. En ese sentido, es claro que estos procesos de di-gestión, de producción y de representación inciden en cultura, en la sociedad y en sus sistemas de representación política.

De una manera más amplia también Wood nos permitió reconocer la manera como estas dinámicas de circulación en el Caribe tienen un efecto antiglobalizante que se enfrenta a las dinámicas tradicionales de centro-poder. No se trata aquí por supuesto de oponer lo Caribe a lo europeo, sino de una mirada integradora que sea capaz de activar procesos de reconocimiento y de transculturalidad. ¿No es este también el proceso de errancia y de encuentro de horizontes del que habla Gaitán? Seguramente, y también es uno de los temas de Andaur, la manera como nuevos desplazamientos y nuevas ritualidades pueden activar exploraciones alternativas que mantienen vivas las culturas regionales no sólo al interior de un país sino al interior de un continente, o a nivel global. De nuevo hablamos aquí del diálogo entre lo local y lo universal.

...

Para finalizar, hablamos entonces de estos tres elementos que hacen parte de una estructura de relaciones. El circuito como agente transformador del arte que, en su calidad de transformador, se debe entender él mismo como un proceso artístico. Y hablamos también de una transformación que no sólo se queda en lo meramente estético, sino que sobrepasa el ámbito de lo artístico y se integra con lo comunitario y con lo político.



Autor: Carlos Arturo Gómez Galeano
Título: Serie Quimera
Año: 2015
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 147 cm x 100 cm

Los Nenúfares de Claude Monet: más allá de la impresión

Sandra De La Cruz Bonfante

Resumen

En este documento se analiza la obra *Los Nenúfares* del pintor impresionista francés Claude Monet (1840-1926). Se realizará un análisis de la obra según la propuesta metodológica de Erwin Panofsky combinado con el planteamiento de *Cómo se mira un cuadro* de Lionello Venturi.

Abstract

This paper analyzes the piece "Water Lilies" by the French Impressionist painter Claude Monet (1840-1926). An analysis of the work will be carried out according to the methodological proposal of Erwin Panofsky combined with the approach of "How to Look at a Painting" by Lionello Venturi.

Palabras clave:

Monet, análisis, *los nenúfares*, Panofsky, Venturi.

Keywords:

Monet, analysis, Water Lilies, Panofsky, Venturi.

*"Estos paisajes de agua y de reflejos me obsesionan.
Todo esto está más allá de mis fuerzas de viejo,
pero quiero representar lo que siento."*
Claude Monet

Introducción

Para analizar la obra de un artista, en este caso *Los Nenúfares* del pintor impresionista francés Claude Monet (1840-1926), se realizará un análisis de la obra según la propuesta metodológica de Erwin Panofsky combinado con el planteamiento de *Cómo se mira un cuadro* de Lionello Venturi. En primer lugar, se realizará un análisis preiconográfico (estudio que se concentra en las formas); éste establece el estilo, describiendo la imagen, identificándola, haciendo un estudio del lenguaje formal utilizado en su realización y ubicándolo dentro de su período artístico. A continuación, a través del análisis iconográfico (estudio donde el motivo, la forma, pasa a ser una imagen), se realiza una descripción de los elementos de la imagen, forma color, personajes, posturas, ambiente, atributos y elementos arquitectónicos. Para finalizar se realizará una lectura desde el punto de vista iconológico; se tratará de descubrir significados intrínsecos, íntimos y esenciales que se deducen de la descripción iconográfica, presentes en lo profundo del inconsciente individual y colectivo relacionando el sentido simbólico de los objetos con las tendencias sociales y de la personalidad del artista. (Panofsky, 1994).

La ruptura con la tradición causada por los pintores impresionistas a finales del siglo XIX, permite resaltar la importancia de la figura de Monet entre ellos como representante de este movimiento, primero por considerarse pionero en la pintura directa al aire libre lo que será un punto clave del impresionismo, y segundo, por ser Monet el primer pintor que piensa en la pintura a manera de instalación al crear sus grandes paneles decorativos de *Los Nenúfares*: el artista es consciente que, además de una pintura, quiere crear una atmósfera que envuelva al espectador.

Antecedentes

En el siglo XIX el arte alcanza sucesivamente tres momentos importantes para la historia: ensalzará los ideales políticos de las revoluciones en el Romanticismo, dará testimonio de los problemas sociales que ha acarreado la industrialización a través del Realismo y captará en su técnica algunos aspectos de los progresos técnicos y científicos con el Impresionismo.

La sustitución del ideal de "belleza" por el de "libertad", es una de las principales características del Impresionismo. El artista impresionista desea salirse de las reglas y cánones

clásicos que se le imponen desde las academias oficiales, desea libertad, para experimentar nuevas técnicas y nuevas temáticas. Por esta razón se le considera a Édouard Manet un precursor del Impresionismo, por su obra *Desayuno sobre la hierba* (1863) con la cual rompe los esquemas académicos y consecuentemente conlleva al inicio de un cambio trascendental en la historia del arte. En esta obra, Manet critica la hipocresía social de su época, se burla haciendo referencia a los grandes maestros, a los que admira, pero a los que utiliza de forma simplificada y nueva. En ella se destacan rasgos inconfundibles de su pintura, que es innovadora por su tratamiento del color, modelado, perspectiva y tema. Es una revolución estética que atrae a los jóvenes pintores impresionistas, que lo admiran:

“En los años inmediatamente anteriores a 1870, tres jóvenes: Monet, Renoir y Pissarro pintaban a la orilla del Sena y del Oise. Eran pintores realistas que se interesaban por los efectos de los reflejos de la luz en el agua, por el movimiento y la vitalidad de los mismos, conocían las divisiones de color que produce la transparencia del agua, y evitaban usar tonos oscuros para las sombras (...) Habían escogido un solo elemento de la naturaleza —la luz— para interpretar la naturaleza toda, y entonces la luz ya no fue un elemento de la realidad, sino un principio de estilo. Había nacido el Impresionismo”. (Venturi, 1996, págs. 140-141).

Los pintores impresionistas pintaron la apariencia de la realidad, propusieron reflejar la impresión que les causaba el paisaje, descomponiendo ese paisaje en colores puros reproduciendo el sujeto pintado por la suma de impresiones visuales elementales de cada pincelada; en esto influyen los nuevos aportes científicos sobre el color. El Impresionismo nace como una reacción al Realismo, contra la objetividad del Realismo, y como una afirmación de los derechos de la subjetividad, de la personalidad del artista y también como una reacción contra el Romanticismo, como una resistencia contra las pasiones humanas, de orden literario, histórico o político, introducida en el arte. (Venturi, 1996, pág. 141). Un adelantado a su tiempo fue Claude Monet, quien pinta su primer cuadro realizado por entero al aire libre: *Mujeres en el jardín* (Museo de Orsay) en 1866; el lienzo fue rechazado por el salón. El término “Plein air” no aparecería sino hasta veinte años después, en 1886 en una novela de Émile Zola. Monet es también el autor del cuadro *Impresión sol naciente* en 1872 (Ver imagen 1), que dio el nombre al Impresionismo: «Transferir la verdadera experiencia visual del pintor al espectador fue el verdadero propósito de los impresionistas» (Gombrich, 1997, pág. 522).



Imagen 1. Monet C. (1872) *Impresión Sol naciente*
Óleo sobre lienzo. 47 x 64 cm.
Musée Marmottan de París.

Monet buscaba captar el instante preciso del tiempo; los lienzos impresionistas de Monet pintados en la década de 1870, por ejemplo, que con unos pequeños trazos de pintura, enunciaban los contornos de un cuerpo o un campo de amapolas o un cielo azul, transmitían el sentimiento del artista trabajando de una manera muy inmediata; tratando de capturar el instante de la escena, mediante lo general, el sol redondo es la única forma definida de una tela bañada del que sería el color favorito del pintor: «He descubierto por fin el verdadero color de la atmósfera. Es violeta», según dijo el artista. Para los impresionistas «lo visible ya no se presentaba al hombre para que éste lo viera. Al contrario, lo visible en un fluir continuo se hacía fugitivo». (Berger, 1972, pág. 11).

La aparición de la fotografía indudablemente contribuyó al desarrollo de un nuevo modo de ver el mundo, la evolución de la cámara portátil y de la instantánea comenzó hacia los mismos años de la aparición de la pintura impresionista. La fotografía motivó a los artistas a ir más allá en sus experimentos y exploraciones en la pintura, la cual debía realizar y mostrar una tarea diferente a la de éste nuevo ingenio mecánico. Asimismo «los artistas se vieron impulsados a explorar regiones a las que la fotografía no podía seguirles» (Gombrich, 1997, pág. 525). La composición de los impresionistas y, por tanto, la de Monet, fue una composición de luz y no de cosas, carente del equilibrio de imágenes sobre la tela y sin representación del espacio en perspectiva. La característica más evidente de los impresionistas fue que utilizaron una paleta de color más clara que la que había sido utilizada por pintores antecesores desde el siglo XIV en adelante.

A partir de la década de 1890 Monet se había entregado a una pasión por la exploración de un solo tema en series extensas, realizando así una crónica de la apariencia cambiante en distintos momentos del día y en diferentes estados atmosféricos. De este modo trabajó en sus series de *Almires*, *Álamos*, *La Catedral* de Rouen y por último en *Los Nenúfares*, en la cual podría decirse alcanza la síntesis de sus indagaciones estéticas exploradas en las series anteriores; realizadas estas últimas pinturas en su casa de Giverny, donde él mismo construye el que será su nuevo universo pictórico. La casa estaba localizada en las proximidades del Sena al norte de París donde vive hasta su muerte. La vida de Monet transcurre entre París donde nace en 1840 y Giverny donde muere en 1926.

Análisis preiconográfico

La tardía obra de Monet de *Los Nenúfares* está inscrita en la tradición impresionista, pero podría decirse que trasciende ésta. La pincelada de un pintor nunca antes había sido tan libre en gestualidad y tan alejada de la descripción de las formas como la de Monet en sus *Nenúfares*, especialmente en las telas de gran dimensión. Enfrentándonos a estas pinturas a una corta distancia tendremos la impresión de estar inmersos en una total abstracción; los trazos de pintura

plasmados por la brocha superan la identificación de las plantas como de sus reflejos. Más allá de capturar la mera impresión de un fragmento de la naturaleza y quedarse en ella, el espectador es invitado a hacer un esfuerzo mental y óptico para poder reconstruir el paisaje evocado ante sus ojos:

“Monet representa el máximo logro de una gloriosa tradición anunciada por Tiziano, confirmada por el paisajismo de Francesco Guardi, e incluso por el perfectamente tonal de Jean-Baptiste-Camille Corot. El ojo del artista es una perfecta tabula rasa que, de manera pasiva, trata de mostrarse “impresionada” por la llegada de percepciones externas, que compiten con cuanto sucede en el procedimiento fotográfico”.(Barilli, 2012).

Si hacemos una lectura preiconográfica de estas obras podríamos decir que en las pinturas de *Los Nenúfares* de Monet lo que se ve a primera vista es un estanque de aguas tranquilas en algunos casos casi cubierto por varias plantas (Ver imágenes 2, 3, 6.3) y flores diferentes, son principalmente nenúfares y algunas hojas caídas y secas.

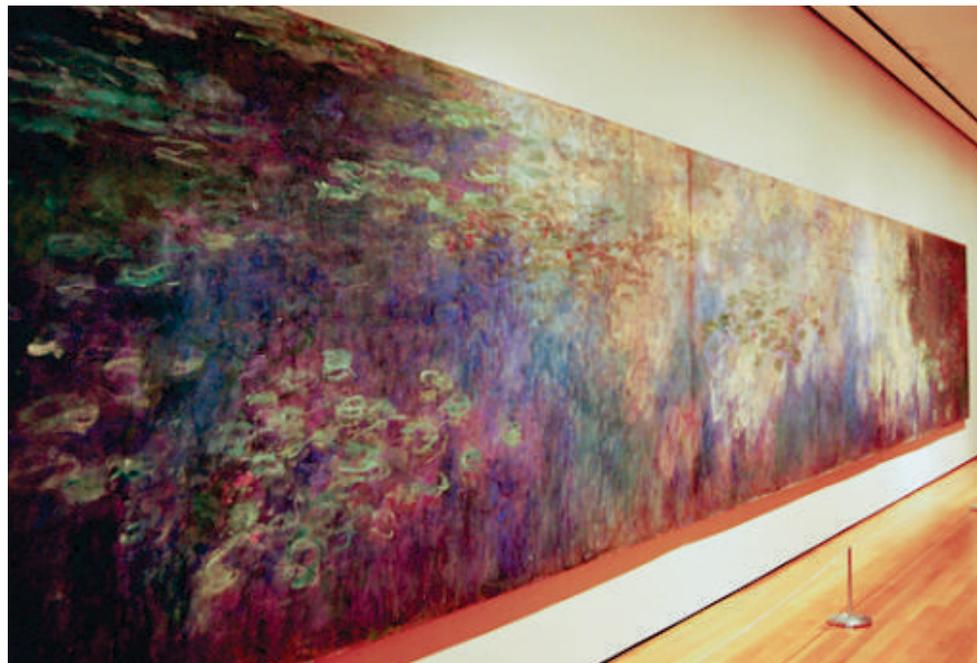


Imagen 2. Monet C. (c. 1920) *Water Lilies*,
Óleo sobre lienzo (Tríptico). 200.6 x 425 cm. cada panel. Dimensión total (200 x 1276 cm).
The Museum of Modern Art, New York. Fundación Mrs. Simon Guggenheim.



Imagen 3. Monet C. (1914-1926) *Water Lilies* Óleo sobre lienzo. 199,5 x 599 cm.
The Museum of Modern Art, New York. Fundación Mrs. Simon Guggenheim.



Imagen 4. I Monet C. (1915-1926) *Le bassin aux nymphéas, les nuages* tríptico
(200 x 1275cm); 200 x 425 cm (Cada panel).



Imagen 5. Monet C. (1914-1918) *Le bassin aux nymphéas, matin* cuatro paneles
(200 x 1275cm) de 200 x 215,5 + 425, + 425, + 215,5 cm.



Imagen 6. Monet C. (1914-1918) *Le bassin aux nymphéas, reflets verts* Díptico
(200 x 900 cm); cada panel 200 x 425 cm.

Análisis iconográfico

En las pinturas de *Los Nenúfares*, Monet desaparece el horizonte, concentra el punto de vista en una zona del estanque, percibida como una parte de la naturaleza, una imagen casi en primer plano, en la cual ningún punto detiene la atención más que otro y la impresión dominante es aquella de una superficie uniforme. El formato extenso intensifica esta neutralidad de la composición, la ausencia de punto de referencia proporciona al fragmento las calidades del infinito, de lo ilimitado. El artista ha plasmado sobre el lienzo con fuertes pinceladas, distintas formas orgánicas a las que el espectador se encargará de darles vida mediante la visualización tranquila y serena, de tal forma que habrá tantos colores como ojos que contemplan la obra.

La densa superficie de estos paneles indica la duración prolongada de su proceso de elaboración. Monet trabajó en

Los diseños de las formas en *Los Nenúfares* son naturales y orgánicos, conforman una composición muy libre. Las formas y texturas se mezclan sobre el lienzo provocando una fuerte sensación de dinamismo y movimiento proveniente del gesto del artista visto de cerca, que a su vez proclama una intensa calma si se observa la obra como un todo de lejos.

La aplicación de la pintura es tan libre que de cerca parece una obra abstracta. Sin embargo, las formas se componen en el ojo de quien observa a partir de una cierta distancia. Por esta razón y por las proporciones, a pesar de la apariencia, se trata de una obra figurativa, todavía no se ha llegado a desfigurar las formas. Es claramente reconocible la doble función del agua como soporte para las nubes reflejadas y para los nenúfares flotando sobre ella. Monet podría ser el más abstracto de los impresionistas, pero nunca pretendió prescindir de la representación de la naturaleza; sin embargo, abrió una nueva vía de expresión



Imagen 7. Monet C. (1914-1918) *Le bassin aux nymphéas, soleil couchant*.
200 x 600 cm.

sus *Nenúfares* durante un período de varios años sobreponiendo capas de pintura que poco a poco refinaban sus composiciones. A pesar del exceso de materia sobre la superficie, el resultado son estas imágenes etéreas, del pasaje sutil de las nubes reflejadas en medio de una superficie tranquila de agua interrumpida por nenúfares o por la danza armoniosa de hojas que pasean flores iluminadas.

Los Nenúfares de Monet, se observan desde la orilla del estanque en un ángulo en picada, son representados de manera muy suelta, formas orgánicas, a veces contornos que insinúan hojas, y manchas de colores que aparecen como flores, sombras o nubes. En la mayoría de estas pinturas de Monet predomina la gama cromática de colores fríos verdes, azules y violetas, algunos blancos y rosas. Puede notarse la inclusión de un fuerte amarillo y de rojos,

formal y una actitud moderna frente al concepto del arte.

Al referirnos a la relación entre las formas y el espacio, todos los elementos de estas pinturas se sitúan en el espacio gracias a la luz, cuya influencia decisiva en la percepción de los colores se había establecido a finales del siglo XIX. Al observar la proveniencia de la luz en las pinturas podría decirse que, como pintura al aire libre, muestran una luz natural y cenital. Pero sabemos que Monet trabajó en estas obras durante algunos años y las retocaba en su estudio el cual tenía también luz natural proveniente del techo de cristal. En *Los Nenúfares* la profundidad se logra con las diferencias de iluminación, con las luces y las sombras en el agua, además se percibe la profundidad del agua del estanque por las sombras densas tal vez de las raíces que se vislumbran debajo de las hojas de las plantas. En estos paisajes de calmadas aguas, se observa un movimiento sutil a través de los cambios de luz.

Análisis iconológico

La influencia de la obra de William Turner (1775-1851) es un hecho a tener en cuenta a la hora de entender en las obras de Monet el carácter atmosférico. Ernst H. Gombrich expresa muy bien dicha influencia:

“Claude Monet conoció las obras de Turner; las había visto en Londres, donde residió durante la guerra francoprusiana (1870-1871), y ellas le confirmaron en su convicción de que los mágicos efectos de la luz y el aire importaban más que el tema de un cuadro”. (Gombrich, 1992, págs. 411-412).

Monet en su obra entabla un diálogo con la atmósfera diluida de los paisajes románticos de Turner y con el esteticismo simbolista de las abstracciones de las brumas de James Whistler (1834-1903), aprendió de las vistas venecianas de Turner a fundir tierra, agua y cielo en un todo armónico, utilizando una exuberancia de colores aplicados con técnica diluida y pincelada suelta. A su vez Monet admiró en Whistler la armonía refinada del colorido, la simplificación de la forma y el poder sugestivo de la línea abstracta.

Para Monet el objetivo de sus *Nenúfares* en las grandes decoraciones, era suministrar «la ilusión de un todo sin fin, de un banco de agua sin horizonte». Mientras su jardín en Giverny, su estanque de nenúfares, y el cielo son temas de estas pinturas monumentales, la representación de ellos puede ser vista al margen de la abstracción. En el intento de captar las cualidades cambiantes de la luz natural y el color, y la percepción del espacio, todo se disuelve. Por encima y por debajo, cerca y lejos, el agua y el cielo se funden. En sus envolventes y grandes lienzos, Monet buscaba crear «el refugio de una meditación tranquila en el centro de un acuario florecido». A diferencia de los paisajes tradicionales *Los Nenúfares* de Monet no presentan ningún horizonte que pueda orientar al espectador, hacia el cielo y la tierra. Sobre su jardín de Nenúfares, Monet expresó:

“El efecto también, varía constantemente. No sólo de una estación a otra, pero de un minuto a otro, por esto las flores de agua están muy lejos de ser todo el espectáculo, son, de hecho, el acompañamiento. Lo esencial del motivo es el espejo de agua, cuya apariencia, en cualquier momento, puede ser modificado por el cielo enmarcado que se refleja, y que refleja la vida y movimiento (...). Y también: Me tomó tiempo para entender mis nenúfares, que había plantado por placer, yo los cultivé sin pensar en pintarlos”.

El cielo y las nubes se sugieren en forma de reflejos en el agua. Como consecuencia parece que la superficie del agua se inclinará hacia arriba para que corresponda con la superficie de la tela, creando una obra bidimensional de toda una escena tridimensional donde el agua actúa a manera de espejo, refleja un estado o momento de la naturaleza cambiante al ritmo del agua plasmada en la tela:

“El modo de ver del pintor se reconstituye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo o el papel. Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver”. (Berger, 1972, pág.6).

En sus *Nenúfares* Monet representa su estanque estilo japonés de su jardín de Giverny cubierto de nenúfares, en el centro, brillando con reflejos de nubes de arriba. La superficie del agua llena la composición expansiva de modo que las claves convencionales para el artista y el punto de vista del espectador se eliminan. Es un efecto de inmersión o de comunión física y mental con los elementos lo que el ciclo de *Los Nenúfares* busca comunicar. Monet deseaba que las pinturas envolvieran al espectador; en su concepción para el Musée de l'Orangerie en París, precisó que los lienzos se mostraran en paredes curvadas. De esta manera, con sus *Nenúfares*, Monet pone al espectador en su lugar y le transmite la experiencia de enorme placer que él ha tenido en el acto de pintar.

Se consideran *Los Nenúfares* de Monet como obra genial que conmueve por la espiritualidad que late en ella y por su simplicidad temática y compositiva. En estas pinturas, Monet se concentra en lograr contrastes visuales con el color y con una naturalidad sin precedentes que le condujo a prescindir de lo lineal y revelar lo pictórico sin más. Para el Monet de *Los Nenúfares*, la pintura se convirtió en una experiencia visual y emocional absoluta. Éste es el mayor legado que dejó a las generaciones de pintores abstractos que encontraron en él, años más tarde, la ambigüedad de la visión, la que hace imposible saber qué vemos: la imagen que se produce sólo en la mente. Al trabajar en *Los Nenúfares* Monet no sigue el Impresionismo del todo:

“Tampoco debe decirse que Monet lo abandona cuando, en los últimos decenios de vida, se dedica al culto casi exclusivo de *Las Ninfas*, ya que en ese caso simplemente recorta la distancia óptica respecto al motivo, de modo que el lienzo retome de cerca el palpito de aguas y de vegetales inundados por el sol, o listos para servir como espejo a las nubes, en una mezcla inextricable. Estamos, pues,

ante el triunfo de un fenomenismo en estado puro, sin huella alguna de esos procedimientos abstractos que, por el contrario, se hallan en la base del arte contemporáneo. No hay puente alguno que desde Monet lleve al denominado Impresionismo abstracto de Sam Francis o de Joan Mitchell". (Barilli, 2012).

En el tiempo en que Monet fue un hombre anciano no estuvo interesado en la inmediatez, él se interesó en la inmortalidad y en la posteridad y mantuvo en mente la idea de que en el arte podría seguir vivo.

Carentes de todo signo de presencia humana *Los Nenúfares* ofrecen una naturaleza elemental y atemporal, ignoran tanto la revolución industrial como los horrores de la guerra durante la cual han nacido. No es que Monet fuera indiferente a esas miserias, por el contrario, es por verdadera supresión que él ha progresivamente expulsado de su obra la fiebre pictórica y el sentimiento de opresión que expresarían en el mismo momento sus puentes japoneses. Un sueño de armonía se refugia en el espacio bañado de luz de l'Orangerie. Se mide el ámbito reparador cuando se sabe que Monet, sufriendo de cataratas en ambos ojos, estaba trabajando casi ciego en los últimos años:

"Estoy en vísperas de terminar dos paneles decorativos que deseo para firmar en el día de la victoria, y quiero ofrecerlos al Estado a través de usted (...) No es mucho, pero es la única forma que tengo de llevar el arte en la victoria. (Claude Monet a Georges Clemenceau, 12 de noviembre 1918)".

Monet regala a Francia un conjunto decorativo de ocho inmensas composiciones murales sin terminar que prevé instalar en dos salas elípticas. Se trata de veintidós paneles que desarrollan en dos metros de alto y cerca de cien metros de ancho un paisaje de agua jalonado de nenúfares, de ramas, de reflejos de árboles y de nubes. Monet diseñó detalladamente toda la presentación de su obra y trabajó arduamente en su taller instalado en Giverny, hasta terminar su regalo histórico para Francia. Él hace de sus Nenúfares un monumento a la paz, aquella que da fin a la gran guerra, pero también un monumento a la paz interior del hombre más allá de la Francia devastada de 1918, su mensaje se dirige a toda la humanidad. Sin embargo, nunca vería su museo, inaugurado en mayo de 1927, después de su muerte, el 5 de diciembre de 1926.

Referencias

Barilli, R. (2012). Todo sobre postmoderno. Lección 2. Textos para seminario. Maestría Historia del arte. Medellín: UdeA-Unibac.

Berger, J. (2016). Modos de ver. Barcelona: Editorial GG.

Corporation, B. B. (Productor), & Dunn, T. (Dirección). (2006). The Impressionists [Película]. Obtenido de Musée d'Orsay: <http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas>

Gombrich, E. (1997). Historia del Arte. Londres: Phaidon.

Monet, C. (1978). Monet Years at Giverny, Beyond Impressionism. New York: Metropolitan Museum of Art.

Musée de l'Orangerie. (s.f.). Les Nymphéas. Visite virtuelle. Obtenido de Musée de l'Orangerie, Francia: <http://www.musee-orangerie.fr>

Musée Marmottan. (s.f.). Claude Monet. Obtenido de Musée Marmottan: <http://www.marmottan.fr/>

Museum of Modern Art, New York. (s.f.). Claude Monet. Water Lilies. Obtenido de Museum of Modern Art, New York: <http://www.moma.org/explore/collection>

Panofsky, E. (1994). Estudios sobre iconología. Madrid: Alianza.

Venturi, L. (1996). Estudios sobre iconología: de Giotto a Chagall. Buenos Aires: Losada.



Quimera 55 x 44cm

Autor: Carlos Arturo Gómez Galeano
Título; Serie Quimera
Año: 2015
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 55 cm x 44 cm.

El Caribe en el territorio contemporáneo de la imagen: exposiciones y circuitos¹

Yolanda Wood

Resumen

En este texto se habla de exposiciones y circuitos de arte en el territorio contemporáneo del Caribe. El tema se ha estructurado en dos partes que se encuentran muy interconectadas, por ser las dos caras de un problema que abarca la proyección pública e internacional del arte, y las poéticas de un grupo representativo de artistas y de obras. Cada una de esas partes interroga al enunciado general del tema.

Abstract

The subject of this paper is exhibitions and art circuits in the contemporary territory of the Caribbean. The theme has been structured in two parts that are highly interconnected, as they are the two sides of a problem that encompasses the public and international projection of art, and the poetics of a representative group of artists and works. Each of these parts interrogates the general statement of the topic.

Palabras clave:

El tema se sitúa en un marco temporal que abarca los últimos veinticinco años, es decir, un entre siglos reciente. Con énfasis en las artes plásticas de los territorios del Caribe insular y se ha estructurado en dos partes que se encuentran muy interconectadas, por ser las dos caras de un problema que abarca la proyección pública e internacional del arte - desde los circuitos expositivos y la circulación de ideas e información crítico-artística asociada -, y las poéticas de un grupo representativo de artistas y de obras. Cada una de esas partes interroga al enunciado general del tema.

El Caribe en la cartografía estética de un mundo global

De muy diversa índole son los retos y las oportunidades que enfrentan las artes plásticas del Caribe en la cartografía estética de un mundo global, pues dependen - en mucho - de una geopolítica que todavía se enuncia en términos de polaridades y contrastes, de centros y periferias, de norte y sur, insertos como estamos en ese mapa cultural planetario. Ese universo visual es cada vez más amplio y complejo, en la medida en que las nuevas tecnologías, las industrias culturales y de la comunicación, la publicidad y el turismo ensanchan el campo de las artes plásticas a otras dimensiones de lo social y cultural, lo urbano y lo público, lo permanente y lo efímero. Las extensiones de esos procesos son también múltiples pues en ellas inciden los mensajes mediáticos, el mercado, y todo ello en condiciones de globalización y crisis económica-financiera que hace más difícil la labor institucional y las funciones de los estados para la eficaz aplicación de sus misiones públicas, en las diferentes escalas de lo local, lo nacional y lo internacional.

La globalización no es tema nuevo para los países caribeños y en especial para sus islas, situadas en lo que he quedado en llamar "la cuenca uteral de América", por donde penetró

el proceso de conquista y colonización. Ya sabemos que la globalización no surgió como proyecto cultural, sino a partir de muchos otros intereses tanto en su versión I cuando se completó la esfericidad de la tierra y se instaló la colonialidad moderna- hace más de quinientos años - como en la versión II, la que estamos viviendo en nuestros días.

Los poderes de la imagen han sido impactantes a través del tiempo, en la construcción del Caribe. El viaje resultó ser el acontecimiento para el contacto y como todos los observadores vinieron de algún lugar fueron muchas las procedencias, la mirada ante lo desconocido se multiplicó de forma caleidoscópica. Fue con el viaje trasatlántico que el Caribe se hizo imagen. Entonces, la virginidad de su espacio, fue lugar propicio para instalar allí el reino de las realidades y las utopías. Primero fue la letra de las crónicas y diarios de viaje. Un mundo visual se construía desde esos textos genésicos. La solemnidad de lo escrito para las culturas letradas europeas y las historias de los aventureros contadas en "el barrio" al regresar de las Indias, daban la máxima veracidad a todo lo narrado. "Yo estuve allí, yo lo vi". Así del narrador nació el voyeur. La alteridad dominaba el panorama de las realizaciones y se sucedían las versiones visuales sobre nosotros realizadas por los otros.

¹ Conferencia impartida en el XI Congreso Internacional de Arte en el Caribe "Los circuitos del arte", 10, 11 y 12 de octubre de 2019. Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar y Universidad de Antioquia, Cartagena de Indias, Colombia.

A fines del siglo XX, estamos asistiendo a algo que pudiéramos denominar como ocurre con las películas más taquilleras, Globalización II Parte. Formulada como pensamiento único y libre circulación de mercados dominado por las transnacionales, la globalización se enuncia desde los fundamentos del hegemonismo. Los medios de comunicación tienden a homogeneizar los sistemas simbólicos, por lo que los peligros también se globalizan e inquietan a la humanidad. En este esquema nos percatamos con mayor fuerza e intensidad de cómo esta Globalización II refuerza los conflictos derivados del esquema de un mundo marcado por los desequilibrios y las desigualdades de Globalización I. Los problemas de centro-periferia, marginalidad-legitimación, identidad-alteridad, heredados de Globalización I, se insertan en el nuevo contexto polémico de Globalización II para agudizar la situación de las culturas que viven o mejor ya vivían en riesgo.

Durante la pasada centuria, el turismo comenzó a aflorar como nueva forma de viabilidad económica para el Caribe. Con él nació un nuevo voyeur y otra vez las imágenes fueron la comprobación de que “Yo estuve allí, yo lo vi” – frase redundante como se podrá comprobar en la trayectoria de la historia cultural del Caribe, momento visual por excelencia en la construcción del imaginario del viaje y con él, el de los tantos fetiches de la ida y vuelta en Globalización II parte, incluidos además los de las imágenes en movimiento, y por supuesto los recursos de la web. En ese sentido, la publicidad no actúa ingenuamente y en ella se consume una parte muy importante de la imagen estimuladora para otros sujetos en busca de su próximo itinerario. Póngase la palabra Caribe en un buscador de internet y las evidencias aparecerán en la pantalla: la seducción del azul y las propuestas hoteleras para el disfrute de su estancia.

Sin embargo, la cultura es la fortaleza mayor de los pueblos del Caribe ante la avalancha globalizadora, al interior de las comunidades territoriales y sus diásporas. Por supuesto, no la cultura de sol y playa promovida por el marketing turístico, aunque esa también pues constituye parte esencial de los valores paisajísticos y ambientales de la región. Se trata –sobre todo- de la cultura profunda que habita los territorios: popular, porque fue la condición que la hizo genuina por diferente al otro metropolitano, por constitutiva e inclusiva de ese “todo mezclado” que bien identificó Nicolás Guillén y nacional, pues precedió a la constitución de las naciones en el largo proceso - aún inconcluso - para muchas islas de sus independencias de las metrópolis dominantes. Solo la cultura puede sustentar la contrapartida anti-globalizante y ser el antídoto ante un fenómeno que se presenta irreversible y que no ha escatimado medios para su apropiación planetaria. Pero no basta saberlo se impone

entrar al universo de las proyecciones artísticas contemporáneas, para estudiar cuáles han sido las dinámicas para visibilizar la cultura artística del Caribe en esa cartografía global.

El estudio de esa entrada del Caribe a una cartografía estética en el mundo global es, por tanto, una labor crítica y evaluativa. Parecería que las orientaciones de los estudios sociales contemporáneos sobre multiculturalidad y transterritorialidad han favorecido esa trayectoria por la puesta en valor de lo diverso, de temas de racialidad y conflictos de género – entre otros - que han tenido en el Caribe un laboratorio de especial relevancia y significación a través del tiempo. Si bien ciertos presupuestos de la estética posmoderna y de los estudios culturales, sirven de base a la comprensión de una cierta tolerancia hacia los márgenes; fue la propia inmanencia del arte caribeño la que los hizo evidentes como oportunidad al coincidir esas tendencias con una reflexión contemporánea de los artistas – y no solo de ellos - también de la crítica y la curaduría, para penetrar a la historia regional desde el pensamiento, la cultura y la creación.

En el último cuarto de siglo, el Caribe ha proyectado una imagen artística no homogénea, pero sí exploratoria, como arte emergente de tendencia antihegemónica, por el mismo modo en que mostraba el rostro de una producción capaz de desvanecer las fronteras culturales que la habían situado fuera del mapa cultural diseñado desde los centros del poder e inauguraba - con ello - una puesta en evidencia de sus potencialidades artísticas como lugar del mundo.

Ciertas tendencias internacionales hacia el arte étnico, ciertas nostalgias de lo primitivo y ancestral con un signo del tiempo en la exposición Les magiciens de la terre, las reivindicaciones de África que vibran en esta parte de Afroamérica que es el Caribe, así como la significación de las diásporas caribeñas en Estados Unidos y en Europa occidental, fueron factores que comenzaron a tender la vista de los observadores fuera del mapa hegemónico occidental y mirar hacia otras zonas –como el Caribe – que habían estado silenciadas en las cartografías culturales dominantes. José Manuel Noceda, curador para el Caribe de La Bienal de la Habana, precisa que “La lógica global de la cultura y la postmodernidad, con su defensa de los fragmentos, favorecieron el diseño de textos abiertos y porosos justificados por el pluralismo. Los artistas aprovechan muy bien las posibles fisuras del discurso dominante, el alarde «inclusivista» y plural que propugnan, para posicionarse mejor en los circuitos de difusión y circulación... se abren espacio a los artistas del Sur después de ignorar durante años a las periferias culturales...” (Noceda).

Si bien, exposiciones de artistas, grupos de artistas y de países habían ocurrido antes de 1990 dentro y fuera de la región, ellas revelaron un acercamiento que ponía el acento en las "mitologías afrocaribeñas, el primitivismo, lo real maravilloso o el realismo mágico" (Noceda), según indica José Manuel Noceda... la dinámica de los acontecimientos en los últimos veinticinco años, hizo aflorar una visibilidad internacional inédita para el Caribe; bien que las mismas tendencias internacionales mencionadas, que se presentaban como oportunidades para los márgenes, contenían otros múltiples contrasentidos por estos antecedentes mencionados que soportaban un imaginario de nociones falsificadoras, engañosas y floklorizantes hacia los sistemas de valores estético-artísticos de los países del sur, en particular las islas antillanas.

El Caribe tendría que afrontar estos desafíos en Globalización II parte, pero ahora lo haría en nuevas circunstancias que nada tenían que ver con las de Globalización I. El propio apelativo Caribe como denominación contemporánea construyó una plataforma para los enunciados de esos circuitos expositivos. Lo importante a destacar es que todo comenzó desde el interior mismo de la región. Proyectos de trascendencia internacional surgidos paulatinamente en las islas hispanas del Caribe, definieron el ritmo de los acontecimientos artísticos durante los últimos veinticinco años, me refiero a la Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan de Puerto Rico (1970) transformada en este siglo en Trienal Poligráfica, la Bienal de La Habana, Cuba (1984), y la

Cuando se proyectaron las primeras mega exposiciones internacionales de arte del Caribe en la última década del pasado siglo (Wood), ya han ocurrido más de diez ediciones de las Bienales del Grabado Latinoamericano en San Juan, que si bien incentivaron la producción en el ámbito específico de la estampa, a partir de la tradición que esta manifestación había adquirido en Puerto Rico, tuvo menor repercusión en la participación caribeña insular pues, con excepción de República Dominicana y Cuba, otros territorios no poseían un movimiento gráfico de competitividad regional e internacional. En 1992 se inauguró en Santo Domingo la Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica, que como indica su nombre se limitaba al ámbito de la pintura y tenía carácter competitivo. En ella se propuso una visión de la producción artística del Caribe que incluía territorios de la zona circuncaribe centroamericana.

Sobre todo, la Bienal de La Habana por su propuesta abierta en cuanto a las tendencias del arte contemporáneo, constituyó un sitio de redescubrimientos para los artistas del Caribe en el uso de otros posibles modos de hacer y en la puesta en valor de los que ya empleaban. El carácter esencialmente temático de las bienales, reveló a los artistas

que hacían más amplia y segura la mirada del artista caribeño ante sí mismo y ante su propia contemporaneidad. La presencia en estos eventos de creadores, críticos, curadores y comisarios del ámbito regional e internacional propició, desde dentro, el lanzamiento de proyectos que entablaron conexiones de diversa índole con otros territorios del Caribe – tanto insular como continental-, y actuaron como multiplicadores en el propio archipiélago y fuera de él. Fue relevante la presencia de los artistas del Caribe no sólo en su aspecto cuantitativo, sino porque además de incluir reconocidas figuras que marcaron pautas en las nóminas caribeñas, contribuyó a dar a conocer nuevos valores de la plástica regional. Por primera vez en un evento de esta envergadura mostraron obras de artistas de Surinam y Guyana, Aruba, Bahamas y Curazao, por ejemplo.

El primer circuito artístico del Caribe contemporáneo

Estas acciones desde dentro, detonaron el primer circuito artístico del Caribe en el mapa estético de un mundo global. Otros territorios de las Pequeñas Antillas crearon espacios de encuentro como ocurrió en la isla de Guadalupe, donde en 1991 comenzó Festag (Festival de las artes de Guadalupe), y que bajo el nombre de Índigo se extendió a Festival caribeño de las artes plásticas a partir de 1995. Esos festivales mantuvieron esta isla del Caribe oriental como punto de interés durante casi toda la década. CaribArt en Curazao, 1993 fue organizado por la Comisión Nacional de la UNESCO de las Antillas holandesas, se trató de un suceso sin precedentes, pues en una de las islas del Caribe neerlandés se dieron cita, en un magno encuentro, artistas y estudiosos del arte de la región. De manera orgánica el evento integró las artes de todas las Antillas en un concepto de participación selectiva por países y en correspondencia con sus escalas demográficas. Creó además espacios teóricos y debatió el primer proyecto regional para realizar un libro de Historia del Arte del Caribe con carácter colectivo y el aporte de todos los territorios que lamentablemente se frustró. Si apreciáramos estos eventos artísticos sobre una línea del tiempo natural, se puede constatar el nudo cronológico que significaron en la última década del siglo pasado. Fueron acontecimientos fundamentales desde el Caribe para su proyección a escala internacional durante esos años y los que siguieron.

La primera mega exposición internacional aconteció en Francia en el año 1992, bajo el título de Una nueva mirada al Caribe. El trabajo curatorial se realizó desde los propios países caribeños, si bien daba un sentido de democratización participativa, ponía en evidencia una red de comunicación entre las instituciones y los agentes movilizadores de los territorios insulares, hecho sin precedente en la historia del arte caribeño. El catálogo incluía las voces de críticos e historiadores del arte de los

países representados, mediante textos que proponían - en algunos casos - los primeros intentos de sistematizar la producción artística de territorios del Caribe insular, como ocurre sobre el arte en Barbados y las pequeñas islas anglófonas caribeñas. Es interesante que el texto central del catálogo proponga una lectura de la exposición desde una estética creole, comprendido el término en su acepción antropológica y cultural.

Entre 1994 y 1995, ocurrieron dos mega exposiciones de muy diferente carácter en Alemania y en Estados Unidos, la primera en el contexto de la gran exposición internacional Documenta. Por primera vez el Caribe aparecía con una exposición en un evento como ese y si bien en esta muestra hubo una representatividad de artistas jóvenes e importantes de las islas, aún se reveló – prevaeciente - en la mirada europea, el predominio del llamado arte naif de Haití, en detrimento de mostrar artistas actuales de ese territorio, lo cual creaba un gran contraste en relación con las restantes nóminas, muy interesantes por sus propuestas contemporáneas.

Caribbean Visions fue realizada por un equipo de curadores de instituciones estadounidenses de Florida, Connecticut y Nueva Orleans. Cuando se revisa la nómina por países se constata una supremacía de base lingüística (lo cual redujo significativamente el impacto en términos de participación y significación) en mayoría fueron seleccionados artistas anglófonos antillanos y países con poderosa presencia de emigrantes en la Florida, como Haití, Puerto Rico y Cuba, especialmente de este último todos los artistas, con excepción de Wifredo Lam, eran residentes en Estados Unidos.

La exposición Caribe insular, exclusión, fragmentación y paraíso (1998) constituyó una muestra muy coherente y trascendente para el arte caribeño contemporáneo por los rigurosos criterios de selección de los artistas, la calidad de los textos y la máxima actualización según las más recientes tendencias de la producción visual. Un intenso trabajo de contacto con los artistas y críticos de los territorios dio carácter a la novedad expositiva. En 1998, el XXème Festival Internacional de la Peinture de Cagnes-sur-Mer dedicó, íntegramente, el certamen al Caribe. El siglo XX terminó en La Habana, con la mega exposición Mitos en el Caribe, organizada por la Casa de las Américas. Muestra temática que se propuso una nueva reflexión y extensión de lo mítico - en el Caribe insular- hacia otras zonas del pensamiento social y cultural contemporáneo, e integró artistas de diversas islas antillanas y espacios continentales caribeños en torno a un discurso muy original por su museografía y debates teóricos.

Estas mega exposiciones revelaron un proceso de proyección internacional del arte del Caribe contemporáneo que tuvo su génesis en acontecimientos regionales de gran trascendencia, y que dialogó con ellos mediante un circuito de exposiciones y bienales que, si bien surgían de la propia dinámica de sus artes plásticas, las alentaron e incitaron. Mostraron diversas facetas de esa proyección internacional del Caribe insular, dieron mayor visibilidad al arte caribeño dentro y fuera de su espacio geográfico. En el nuevo siglo mega exposiciones tales como Kréyol Factory (2009) en París; La Bienal de Pontevedra en España (2010) que hizo honor al arte del Caribe y Centroamérica; en Estados Unidos tuvieron lugar Infinite Islands (2007), Caribbean Crossroad in the world (2009), esta última en tres museos importantes de Nueva York y Global Caribbean en Miami, Florida. Importantes iniciativas en las islas como Atlantide Caraïbe en Martinica, Black Diaspora en Barbados, el Encuentro Bienal de arte del Caribe en Aruba, el Festival de la Imagen del Caribe en Guadalupe, Landing en Belice; revelaron una dinámica y reconfiguración del Caribe en el mapa estético del espacio global.

En diverso grado, todas fueron exposiciones importantes y también diferentes. En su organización y financiamiento participaron instituciones públicas y privadas, nacionales e internacionales. No obstante, estas mega exposiciones impusieron un ritmo. Su pulso fue muy intenso y alentador para el arte del Caribe y contribuyeron sensiblemente ampliar la visibilidad de la producción artística contemporánea. No obstante, ha dicho José Manuel Noceda, que estas mega exposiciones pusieron en evidencia lo complejo que resulta “proponer una representación global del Caribe teniendo en cuenta la dispersión geográfica, la desarticulación nacida de las secuelas de la colonización, la asimetría estructural entre las Antillas Menores y las Antillas Mayores” (Noceda).

Algo novedoso y significativo de este nuevo milenio, es la emergencia de las pequeñas islas del Caribe en eventos artísticos - de significativa envergadura - y con significativas exposiciones. Vale destacar: La muestra colectiva Atlantide Caraïbe, realizada en Martinica, el importante evento Black Diaspora, organizado desde Barbados, El primer Encuentro Bienal de Arte contemporáneo del Caribe en Aruba, la Bienal de Jamaica que superó su dimensión nacional y ha iniciado una apertura cada vez mayor para incluir países y artistas del Caribe, la ya mencionada Trienal Poligráfica de Latinoamérica y el Caribe como mega evento artísticos y algunas muestras significativas con proyección internacional como el Festival de la Imagen en Guadalupe, el Festival de Performance en Martinica y la exposición Overseas realizada con artistas de Bahamas y Cuba. Si viéramos esta proyección sobre una carta del mundo

occidental, se podría apreciar una marcada intensidad, emergente, de pequeños territorios insulares de las Antillas Menores y de las Antillas Mayores como Puerto Rico y Jamaica. En este nuevo panorama no se trata solo de que estos territorios sean sitios expositivos, sino que en todos ellos la producción artística local ha sido motivo de convocatoria, con realizaciones en todos los ámbitos del quehacer artístico contemporáneo entre los que me parece importante significar el performance, la instalación, los medios digitales y la fotografía, por ejemplo.

De modo que esa emergencia de los pequeños territorios insulares es también el resultado de un proceso de maduración creativa, no solo en lo artístico-visual, sino de las acciones curatoriales, en la gerencia y en la actividad crítica y de difusión. Es la evidencia de enlaces y relaciones surgidas al interior de los creadores de la región y con sus diásporas que han tenido una presencia destacada en todos estos acontecimientos mencionados; un itinerario de encuentros y un trayecto de nuevos caminos se han abierto en múltiples direcciones, si tomamos en cuenta que se trata de territorios que revelan en su diversidad la propia del Caribe en aspectos lingüísticos y culturales, que muestran sus modos de hacer desde diferentes estatus políticos, a la vez que consolidan institucionalmente sus dinámicas de proyección pública de las artes.

Una expresión de ese lugar común de relaciones entre las pequeñas islas, ha sido la Asociación de Críticos de Arte del Caribe Sur, organización que se gestó durante uno de los más importantes encuentros que tuvo lugar en el decenio que terminó el siglo XX en Curazao, cuando convocada por la Unesco se realizó la exposición CaribArt. Allí se puso en evidencia la necesidad de un crecimiento de la asociación de críticos de arte en la región que reuniera a los que desde esos territorios estaban implicados en la dinamización de su producción artística, entre ellos Martinica, Guadalupe, Barbados, Trinidad y Tobago, entre otros. Desde entonces hasta acá, la Asociación ha sido una impulsora de iniciativas colectivas, auspició la revista Arthème y fundó su sitio web. Atlantide Caraibe surgió bajo el signo del trabajo de AICA Caribe Sud, y de la Fundación Clément, institución local que ha auspiciado importantes eventos artísticos en su propio espacio, una antigua plantación que aún produce ron y licores, pero que en los espacios de la bella casa de estilo francés y en una hermosa galería bien acondicionado, hace sus exposiciones de arte. En esas instalaciones tuvo lugar la presentación del proyecto Global Caribbean, que nació con el apoyo del Programa France Culture y de la iniciativa del artista de origen haitiano Edouard Duval-Carrié, residente en Miami, quien desde esa ciudad ha hecho nacer otra importante experiencia de comunicación artística entre La Florida y las islas del Mar Caribe.

Fue en Barbados, en 2009, donde emergió un proyecto que tuvo varias dimensiones bajo el nombre de Black Diaspora, Visual Art, que incluyó exposiciones y el primer symposium *Modernity and Its Others: Three moments in the post-war history of the Black Diaspora*, una muestra genealógica del arte en Barbados, instalación de obras en el espacio público y presentaciones de films. El proyecto tuvo un importante resultado, además de los ya mencionados, pues en ocasión de la Bienal de Venecia, 2007, se realizó un Forum Internacional de Curadores en el que se reflexionó sobre estas prácticas y se propuso evaluar el perfil local, regional e internacional del arte en Barbados, a través de un programa de encuentros y muestras artísticas que permitiera reflexionar sobre estas experiencias en una pequeña isla del Caribe. Resultado de este proyecto, fue la aparición del primer volumen sobre Curaduría en el Caribe (*Curating in the Caribbean*), en el que -curadores caribeños, de islas grandes y pequeñas- reunieron sus voces y experiencias en un documento que transita por las problemáticas del tema en la región. Su valor es excepcional como primer intento de documentar experiencias no solo dispersas, sino también diferentes.

Sin dudas en este panorama que se describe el Primer Encuentro Bienal de Arte Contemporáneo en el Caribe de Aruba, constituye un hito a tomar en consideración, si tenemos en cuenta las escalas territoriales y demográficas de esa isla. Una Fundación creada a los efectos, fue la gestora principal del proyecto que tuvo como presidenta a una destacada artista arubense, Alida Martínez y contó con el apoyo de las instituciones locales. Diversas fueron las muestras instaladas en varios puntos de la ciudad y ante la ausencia de un museo o galería capaz de asumir las dimensiones de la exposición central de la Bienal, fueron habilitados unos antiguos almacenes del puerto, hoy en desuso, por lo que el sitio aportó un valor añadido a la imagen general de ese primer encuentro que transito también por espacios públicos y participativos.

Jamaica fundó la Bienal Nacional en 1977 y su lugar de realización fue la National Art Gallery creada unos años antes. Pero ya en este siglo, se ha reposicionado como una plataforma también para el arte del Caribe contemporáneo, a partir de la más reciente que acaba de cerrar sus puertas el 28 de mayo de 2017. Es interesante que el perfil turístico dominante en estas pequeñas islas, como parte del Caribe y su realidad, poseen slogans que identifican su presencia en el universo gerencial de sol, arena y mar. Algunos de estos eventos tomaron en cuenta, desde una perspectiva crítica esos slogans, y con signos de ironía, estas versiones de frase hecha como Jamaica ¡No problem!, que insisten en decir "somos más que playas, somos un país". Happy Island, fue el slogan que hizo suyo el Primer Encuentro Bienal de Arte

contemporáneo de Aruba. Con esas pocas palabras se resume una bienvenida y una puesta en servicio a los tantos que llegan para disfrutar la paradisíaca visión de esos territorios insulares, que han hecho emergente en sus artes: un cambio de ruta que bien que brinda otra alternativa cultural a los visitantes potenciales, los coloca también ante un momento de posible reflexión y confrontación de miradas. Así se apreció en el Primer Festival del Performance en Martinica en colaboración con importantes instituciones internacionales.

un momento de posible reflexión y confrontación de miradas. Así se apreció en el Primer Festival del Performance en Martinica en colaboración con importantes instituciones internacionales.

Como expresión de las conexiones histórico-artísticas de Bahamas con el universo del Caribe, en cuanto a problemáticas comunes y diferentes, Overseas: Cuba and The Bahamas. Contemporary Art from the Caribbean, bajo la responsabilidad de los curadores Holly Bynoe (Bahamas) y Antonio Eligio Tonel (Cuba), con la participación de 38 artistas de los dos países, quedó abierta en Leipzig - Alemania y allí se encuentra después de haber sido itinerario por Santiago de Cuba y Nassau. Una muestra realizada con participación conjunta cuyos trabajos buscan "confrontar ideas sobre consumo, turismo, economías, utopía e identidades complejas conectadas al paisaje y a los cuerpos." Un interesante ejemplo de transversalidades en los itinerarios visuales insulares al interior del Caribe y desde el Caribe al mundo.

Por otra parte, un protagonismo de los territorios del Caribe continental, especialmente Belice con el proyecto Landing, y diversos otros en el Caribe colombiano que tuvieron como centros territorios costeros continentales con una intensa perspectiva caribeña como han sido Atarraya², que intentó "un recorrido por el Caribe a través de sus artistas para presentar un acontecer plástico donde alcanzamos a vislumbrar visiones y expresiones de nuestra identidad, de lo que nos define como caribeños y los conceptos que del contexto salen y afectan la producción de artistas y creadores en la región." (Mejía, 2012) También la creación de la plataforma Canibal (Bacca, 2016) que ha pensado sobre "el ecosistema artístico" del caribe colombiano, las redes de trabajo, los artistas, la labor del curador, los salones regionales, la gestión cultural, entre otros temas de interés y han revelado una dinámica y reconfiguración del Caribe

También la creación de la plataforma Canibal (Bacca, 2016) que ha pensado sobre "el ecosistema artístico" del caribe colombiano, las redes de trabajo, los artistas, la labor del curador, los salones regionales, la gestión cultural, entre otros temas de interés y han revelado una dinámica y reconfiguración del Caribe mismo en su visión de islas y tierras costeras continentales en el mapa estético del espacio global. El Congreso Internacional del Arte del Caribe en Cartagena de Indias, en sus más de diez ediciones, es buena muestra de todo ello.

El proceso reveló un gran interés para los estudios teóricos y críticos sobre el arte del Caribe entre los que vale destacar, de manera sintética:

Los catálogos de todas esas exposiciones son una fuente documental imprescindible que tampoco tenía precedentes en el arte de la región.

Ellos revelan una multiplicidad de enfoques y se destacan los numerosos textos escritos por voces internacionales y fundamentales de la región como Rex Nettleford, Dereck Walcott, Maryse Condé, entre otros.

Aparecen las primeras revistas especializadas en artes plásticas tales como Arte Cubano, Caríforo, revista cultural con una fuerte presencia de las artes plásticas, Arthème, Arte SD, estas últimas con una visión pan Caribeña.

Revistas muy prestigiosas internacionales, dedicaron números completos o prestaron atención al arte caribeño contemporáneo como *Révue Noire* o *Atlántica*, por ejemplo.

Fundaciones e instituciones especializadas de arte contemporáneo incluyen obras de artistas caribeños en sus colecciones y algunas se instalan en la región como la Fundación Ludwick, con sede en La Habana.

Se amplía la presencia de artistas caribeños en las nóminas de las reconocidas bienales ya establecidas como Venecia y otras.

Se estimularon otros proyectos expositivos de países y autores específicos a manera de individuales y colectivos en significativos espacios de prestigio como la muestra de Haití en el Grand Palais de París, por

² "...alude a la noción de red, de conectividad, de interrelación, de intercepción y de punto de encuentro; se plantea como un espacio múltiple donde confluyen varias miradas y manifestaciones artísticas, partiendo desde el concepto de que es posible visibilizar múltiples caribes y que el Caribe es un espacio de creación heterogéneo, entendiendo este término como aquello que está compuesto de partes de distintas naturalezas...ha indagado las conexiones o puntos in between entre los artistas y creadores de la región Caribe, buscando una interconexión entre estos procesos que muchas veces son comunes entre ellos y en otras donde no lo son, pretende proponer varios elementos buscando encontrar aspectos importantes que se anuden respetando el principio de que no son idénticos, tejiendo la metáfora de la Atarraya..." "Atarraya Caribe 14 Salón Regional de artistas" (Mejía, 2012).

ejemplo; y ciertas exposiciones – como Global Caribbean – hacen itinerarios por otras islas del Caribe.

Se realiza el primer libro sobre Curaduría de arte en el Caribe a partir de una compilación de textos que narran experiencias y refieren aspectos teóricos de esta práctica en la región.

Surge el primer sitio web de arte del Caribe contemporáneo, Uprising, sobre una plataforma de gran utilidad crítica y visual al incluir tanto galerías artísticas como textos de especialistas de diversas procedencias.

Revistas digitales en la web como Visión doble de Puerto Rico o ArteAmérica de Casa de las Américas, Cuba, aportan información muy importante sobre el arte del Caribe.

Aparecen numerosos sitios web de artistas caribeños contemporáneos lo que amplía la información existente sobre estos soportes a escala global.

Si bien, todas estas proyecciones crítico-artísticas muestran que aún pesan contrastes y desfasajes en el panorama del Caribe contemporáneo, han aportado un corpus documental para reflexionar y debatir, cuya tendencia ha sido la actualización crítica y la inserción del arte caribeño en una diseminación de fuentes y referencias a escala internacional de diverso carácter e impacto.

En el ámbito de la enseñanza de la Historia del Arte del Caribe, los efectos han sido menos alentadores. Historiar la contemporaneidad artística es un tema complejo e insertarlo en la sistematización de conocimientos aún más para desmontar el discurso enfático y tradicional europeo occidental con sus escuelas, estilos y movimientos y comprender los fundamentos axiológicos de su sistema de valores desde la cultura visual del Caribe, donde se localiza su expresión cultural, emancipatoria y liberadora como criterios de artísticidad. Establecer la cordura epistemológica ante el desenfreno de ese universo visual de tiempos mezclados que caracteriza al Caribe, proponen un ejercicio crítico que observe con prudencia las aparentes oposiciones extremas entre lo lógico y lo ilógico, el pasado y el presente, el desarrollo y el subdesarrollo, lo artesanal y lo profesional. Si las nociones de bellas artes han entrado en crisis a escala planetaria por las múltiples interferencias y contaminaciones existentes en la nueva dimensión de lo visual, lo cual puede favorecer estos estudios, lo importante es comprender que en el Caribe lo están aún más por la propia interacción de referentes que interceptan lo culto y lo popular, lo urbano y lo rural, lo público y lo privado, lo escrito y lo oral, en fin, vivimos inmersos en un universo visual de

marcadas transgresiones y permeabilidades simbólicas por los tiempos mezclados de nuestro mestizaje que en lo esencial es cultural, es decir, de tiempos en superposición, somos pueblos de “todavía” ha dicho Marcio Veloz Maggiollo, y ello se hace muy sensible en las artes.

Por eso una Historia del arte del Caribe tiene que parecerse al Caribe mismo, hablar su lenguaje, y reconstruir los imaginarios artísticos desde el pensamiento caribeño con sus múltiples facetas sin ignorar los modos de socialización del consumo de imágenes, lo que constituye un doble problema en las escalas internacionales y en la local, pues si bien las dinámicas y reconfiguraciones del Caribe en el mapa global se han extendido artísticamente, no siempre existe una recepción equivalente en el público, por lo que una cierta dicotomía entre emisión y recepción se hace evidente. Por una parte, porque el Caribe se muestra como no se le espera según los patrones de referencia establecidos desde el exotismo imperante a través del tiempo; y en los territorios de la región, el público tampoco espera lo que se muestra. Esta situación permite preguntarse acerca de las trayectorias, no siempre convergentes, de los imaginarios del público internacional y local con las producciones artísticas contemporáneas. Las misiones educativas y las tareas profesionales de instituciones afines, dentro y fuera de la región, dedicadas a promover la proyección hacia un amplio público interesado y también más especializado, a través de las investigaciones y la publicación, la crítica y la promoción, los medios de difusión y los recursos digitales, es hoy también más amplia y extensa, pero sin dudas, insuficiente. Y lo esencial, la enseñanza del Caribe, no solo de sus artes, sino como lugar de enunciación de saberes y conocimiento, será muy necesarias para una penetración más crítica y abierta a su cultura, y como parte de ella, sus artes plásticas.

Imaginarios y nueva visualidad

Cómo se situaron los imaginarios artísticos en esa cartografía global mega expositiva, tomando en consideración las alternativas de los sistemas evaluativos artísticos en la región y fuera de ella. En las poéticas artísticas de esos veinticinco años, se distinguen nuevos relatos visuales que se orientan a un paradigma de artísticidad signado por la libertad electiva de sus medios lo que debilita las fronteras entre lo artístico y lo extrartístico para acercar más el arte a la vida, a ciertas prácticas culturales que identifican esta convivencia - en simultaneidad - de los tiempos de la historia y enaltecen el compromiso crítico de los creadores y su responsabilidad ante el hecho artístico desde una perspectiva social y cultural. El arte se sirve de todos los medios y recursos para indagar sobre valores y cuestiones que superan el problema

estilístico. La crisis de las poéticas históricas y su puesta en valor desde otras perspectivas construyen el espacio de ambigüedad que sirve a las coordenadas del artista contemporáneo.

Lo esencial a destacar es que la acción experimental y exploratoria ha sido desde los años noventa hasta nuestros días, un síntoma ya indetenible en las artes plásticas de la región. Como tendencia, tienen en común propuestas discursivas con conceptos, temáticas y lenguajes en favor de una imagen renovadora, que problematiza la realidad y los contextos. Se abandonan cada vez más los esquemas perceptivos de color, paisaje y folclor por los de las identidades procesuales, la complejidad en la construcción de subjetividades, los modos de expresar temas de etnicidad, marginalidad, con nuevas expresiones simbólicas y compromisos políticos, en medio de una configuración que trasciende las fronteras nacionales, regionales, y se proyecta hemisférica.

Las artes plásticas en el Caribe fueron receptivas a múltiples influencias artísticas internacionales, pero las metabolizaron en nuevos discursos desde lo natural diferente, lo social diferente, lo sobrenatural diferente. En difíciles condiciones, los creadores, a partir de su propio origen social o por identificarse con un origen que no era el suyo, realizaron la amalgama que conforma la acción intelectual y artística monumental de construir, desde el lenguaje del arte, un universo cultural complejo que se enredaba en la madeja de lo interétnico e intercultural. El proceso se ha revelado lleno de intensidades, búsquedas, aciertos y desaciertos. Una marginalidad multilateral (Germani, 1980), de raza, de género, de clase y de tipo medioambiental, en el contexto de territorios con historias coloniales latentes que intentan superar los obstáculos de todo localismo y proyectarse a escala humanista y universal, ha sido un permanente desafío en el arte de los años recientes.

La libertad en el uso de los estilos internacionales y la dimensión crítica ante la realidad, trajeron importantes consecuencias para la plástica de la región en cuanto a la imposibilidad de definir clasificaciones estilísticas precisas. Lo importante a destacar es que el artista ha podido operar con gran autonomía electiva en sus enunciados artísticos ante múltiples referentes, entre los que vale destacar la apropiación de recursos procedentes del universo popular, de las tradiciones artesanales y el reciclaje. El arte del Caribe se enriquece con los imaginarios culturales que lo nutren y con la complejidad socio-cultural de las circunstancias regionales en la que se supera – paulatinamente – la atomización que mantenía los territorios caribeños en burbujas distantes por las historias coloniales

Lo esencial a destacar es que la acción experimental y exploratoria ha sido desde los años noventa hasta nuestros días, un síntoma ya indetenible en las artes plásticas de la región. Como tendencia, tienen en común propuestas discursivas con conceptos, temáticas y lenguajes en favor de una imagen renovadora, que problematiza la realidad y los contextos. Se abandonan cada vez más los esquemas perceptivos de color, paisaje y folclor por los de las identidades procesuales, la complejidad en la construcción de subjetividades, los modos de expresar temas de etnicidad, marginalidad, con nuevas expresiones simbólicas y compromisos políticos, en medio de una configuración que trasciende las fronteras nacionales, regionales, y se proyecta hemisférica.

Las artes plásticas en el Caribe fueron receptivas a múltiples influencias artísticas internacionales, pero las metabolizaron en nuevos discursos desde lo natural diferente, lo social diferente, lo sobrenatural diferente. En difíciles condiciones, los creadores, a partir de su propio origen social o por identificarse con un origen que no era el suyo, realizaron la amalgama que conforma la acción intelectual y artística monumental de construir, desde el lenguaje del arte, un universo cultural complejo que se enredaba en la madeja de lo interétnico e intercultural. El proceso se ha revelado lleno de intensidades, búsquedas, aciertos y desaciertos. Una marginalidad multilateral (Germani, 1980), de raza, de género, de clase y de tipo medioambiental, en el contexto de territorios con historias coloniales latentes que intentan superar los obstáculos de todo localismo y proyectarse a escala humanista y universal, ha sido un permanente desafío en el arte de los años recientes.

La libertad en el uso de los estilos internacionales y la dimensión crítica ante la realidad, trajeron importantes consecuencias para la plástica de la región en cuanto a la imposibilidad de definir clasificaciones estilísticas precisas. Lo importante a destacar es que el artista ha podido operar con gran autonomía electiva en sus enunciados artísticos ante múltiples referentes, entre los que vale destacar la apropiación de recursos procedentes del universo popular, de las tradiciones artesanales y el reciclaje. El arte del Caribe se enriquece con los imaginarios culturales que lo nutren y con la complejidad socio-cultural de las circunstancias regionales en la que se supera – paulatinamente – la atomización que mantenía los territorios caribeños en burbujas distantes por las historias coloniales fragmentadas, las lenguas y las religiones impuestas por sólo indicar algunas de las mayores evidencias.

Los problemas del sujeto social o individual han pasado a ocupar un lugar de primer orden en las preocupaciones

estéticas de los últimos años. Diríase que la plástica recupera para sí una profunda reflexión humanista que indaga sobre todas las alternativas del hombre y la mujer en sus circunstancias, las que no se reducen a un estrecho marco de referencias en lo nacional y cultural, sino que insinúan otros caminos que cuestionan zonas más amplias de la existencia humana, de la violencia y los discursos de género.

Desde la historia y la memoria, el artista postula sus nuevas fabulaciones su síndrome ha dejado de ser la originalidad moderna al relativizarse su condición de categoría axiológica para el arte y el universo visual de las ambigüedades culturales le propicia su espacio creativo por excelencia. Esto es un cambio de paradigma de la mayor envergadura. El artista caribeño tiene algo que decir más allá de sí mismo y sobre todo desde sí mismo. Esta situación revaloriza al sujeto de creación como sujeto de indagación y reivindica la instancia crítica en la proyección del arte contemporáneo.

Para el Caribe se trata de un momento trascendente. Otras formas de la personalidad cultural caribeña entran a los dominios de las artes plásticas como el arte público, la expresión corporal y la gestualidad, los rituales y ritos de las diversas formas de religiosidad popular. Menos preocupados por la representación y figuración de lo real, y más comprometidos con los procesos selectivos y críticos de la interpretación de sus propios contextos, las artistas del Caribe tienen la posibilidad de intervenir y generar acciones que se enriquecen en una dinámica más abierta de relaciones con los espectadores a través de nuevas zonas de contacto.

Ese arte no desconoce al sujeto inmerso en esas circunstancias, pero lo explora con una nueva mirada para intentar superar los obstáculos del "identitarismo" (término que invento para referir un síndrome visual caribeño) que construyó estereotipos perceptivos y fetiches visuales para

proyectarse a nuevas escalas de aspiraciones y comprensiones contemporáneas. Necesitamos comprender esos significados y entender el lugar de las proyecciones artísticas caribeñas para superar el exotismo que caló profundo en la visión que el otro construyó de nosotros, pero que también se impregnó profundamente en la de nosotros mismos. Por su índole cultural, el exotismo es un problema de identidad, pues con palabras de René Menil, significa llegar a mostrarnos como no somos en el afán de ser originales. Esta noción de originalidad a ultranza atraviesa fuertemente la conciencia cultural de los países coloniales o con fuerte herencia colonial, precisa el autor. Es un conflicto de valor psico-social que se manifiesta de forma individual o colectiva, pero implica siempre una construcción en la que un factor clave para el sujeto- ya sea también individual o colectivo- son la memoria y sus modos de apropiación actualizada desde sus circunstancias.

¿Cómo se orientan los creadores en el Caribe actual ante una cartografía estética de escala global? Jacqueline Fabien, joven artista martiniquesa, al regresar de una estancia de estudios en Francia, realizó un tríptico que tituló, No somos constructores de Catedrales. Este enunciado me parece revelador de muchas posibles reflexiones y problemas, en él está contenida toda una poética. Evidentemente si no somos constructores de catedrales, quiere decir que somos constructores de otra cosa, pues la negación contiene otras posibles afirmaciones. Esa otra cosa es justamente la diferencia desde la cual se debe comprender la identidad, que no es lo idéntico ni lo permanente, pues como referente psico-social de base histórica, es cambiante, el espacio donde se construye lo diverso.

Entonces: ¿Qué llegó este último cuarto de siglo a la proyección del arte caribeño en el territorio contemporáneo de la imagen? ¿Cómo se abre paso el arte caribeño en este tercer milenio? Los invito a que no se pierdan el próximo capítulo.

Referencias

Bacca, J. O. (3 de noviembre de 2016). Entrevista Canibal con Jaider Orsini y Susana Bacca desde el Laboratorio de Arte Contemporáneo. (J. Peñuela, Entrevistador) Obtenido de <http://fundaciondivulgar.org/2016/11/03/entrevista-canibal-con-jaider-orsini-y-susana-bacca-desde-el-liberatorio-de-arte-contemporaneo/>

Germani, G. (1980). El concepto de marginalidad: significado, raíces históricas y cuestiones teóricas con particular referencia a la marginalidad urbana. Buenos Aires: Nueva visión.

Mejía, J. (2012). Atarraya Caribe. Obtenido de <http://www.javiermejia.co/es/proyectos/atarraya-caribe-l4-salon-regional-de-artistas/>

Noceda, J. M. (s.f.). Aica Caraïbe du Sud. Recuperado el 15 de septiembre de 2019, de La circulación internacional del Caribe: <https://aica-sc.net/2015/04/21/la-circulacion-internacional-del-caribe/>

Wood, Y. (s.f.). Arte del Caribe, el decenio que terminó el siglo. Revistas Excelencias. Recuperado el 3 de octubre de 2019, de <http://www.revistasexcelencias.com/arte-por-excelencias/editorial-1/reportaje/arte-del-caribe-el-decenio-que-termino-el-siglo-xx>



Autor: Carlos Arturo Gómez Galeano
Título; Serie Quimera
Año: 2015
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 55 cm x 44 cm.

Bibiana Vélez

o la persistencia de la narración

Eduardo Hernández Fuentes



Imagen1. Vélez B. (1984) *Dios da* Acrílico sobre lienzo, 183x174 cm.
Colección Museo de Arte Moderno de Cartagena

Resumen

El presente texto da cuenta de la obra de la artista Bibiana Vélez, de su interés en la narración como una de sus preferencias plásticas y propone una aproximación a la obra desde postulados estéticos contemporáneos.

Abstract

The present paper gives an account of the work of the artist Bibiana Vélez. Her interest in narration as one of her plastic preferences and proposes an approach to the work from contemporary aesthetic postulates.

Palabras claves: Bibiana Vélez; pintura; narración; paisaje; arte contemporáneo.

Keywords: Bibiana Velez; paint; narration; scenery; contemporary art.

Introitus

Durante los años ochenta en el arte en Colombia se observó un retorno a la pintura, antecedida de una década de experiencias conceptuales, en donde el trabajo de los artistas se inscribió como una forma de pensamiento.

Esta década fue también testigo de una generalizada crisis institucional, de auge del narcotráfico y un periodo de varios finales simultáneos que la caracterizaron como un periodo de profundas transformaciones a veces dolorosas en nuestro país: el final de grandes relatos; de una constitución que nos había regido por cien años, de la persecución y exterminio de un partido político, entre otros “sucesos”.

En septiembre de 1988 se realizó la primera Bienal de Arte de Bogotá, que fue reconocida como “una verdadera explosión de valores nuevos y de una ruptura flagrante con las líneas precedentes” (Rueda, 2011), en esta Bienal la obra de Bibiana Vélez (Cartagena, 1956) alternó por primera vez con la de los jóvenes pintores Cristina Llano, Luis Luna, Carlos Serrano y otros artistas, ya no tan jóvenes, cuyos trabajos circulaban en espacios expositivos desde la década anterior.

En 1989 su obra “La dificultad inicial” –Foto n°2- gana el primer premio del XXII Salón Nacional de Artistas, reconocimiento compartido con obras de Miguel Ángel Rojas y Hugo Zapata. Raquel Tibol, jurado de premiación opinó que el “paisaje con meditación, tanto en la composición como en la estructura comienza a darse en la obra de Bibiana Vélez, (...) quien paleta y pincel en mano, pinta todos los problemas que tiene con respecto al paisaje”. En 1994 la galería Alfred Wild con textos de Fernando Quiroz, José Hernán Aguilar y Carolina Ponce de León edita el libro “Nueva imagen”, que como su nombre lo indica rescata la imagen, que había estado proscrita con el arte conceptual: “La crítica, cuyo agotamiento frente a los planteamientos de los artistas conceptuales era evidente en los años setenta, cobró un nuevo impulso y el público, tan desconcertado por esos años volvió a encontrar en la pintura, el dibujo y la escultura una fuente de gozo y deleite”. Y las galerías, podría agregarse, encontraron de nuevo mercancías para ofrecer en venta. Se trataba también de una estrategia de mercado del arte: con este texto editado por uno de los galeristas más exitosos de esa década se pretendía establecer la existencia de un arte plástico supuestamente “no conceptual”.

El capítulo “Ficciones privadas como universo” escrito por Carolina Ponce de León, inicia cuestionando el proyecto editorial y el forzado carácter “generacional” de los artistas seleccionados, trata de establecer una caracterización para profundizar en los criterios de selección de los artistas escogidos para ilustrarlo: José Antonio Suarez, Ricardo Valbuena, Gustavo Bejarano, Bibiana Vélez y Gustavo Zalamea, y “establece cuatro instancias posibles como las más exploradas por los artistas de los años ochenta: recodificación de símbolos arcaicos, sexualidad y cultura urbana, espiritualidad y religiosidad y por último, creación de ficciones y mestizaje cultural”.(Ponce de León, 1994).

Además del esfuerzo editorial, pero no ingenuo, que significó la publicación de este libro, sirvió para inscribir la obra de estos nuevos artistas en el panorama plástico nacional y en un mercado renovado del arte fueron un nuevo producto con un excelente potencial de valoración

económica. Es evidente que la historia plástica nacional en otros momentos del siglo XX y en esta década especialmente se relaciona en forma directa, aunque anacrónica, con los movimientos internacionales como la Transvanguardia¹ italiana, propuesta por el crítico Aquille Bonito Oliva que validaba la “nueva pintura” en los circuitos internacionales del arte.

En 1982 la Documenta 7, en Kassel, Alemania, bajo la dirección del holandés Rudi Fuchs, dedicó especial atención a la pintura y en particular a los “nuevos salvajes” alemanes. La pintura reemplaza en esta década a los postulados radicales del conceptualismo, pero no para retomarla del pasado, se trata de una pintura que inscribe nuevos contenidos, en tiempos y espacios distintos.

En octubre de 2006 el museo Nacional de Colombia inauguro la exhibición “marca registrada”, muestra retrospectiva del Salón Nacional, curada por Cristina Lleras, Carolina Vanegas, Juan Ricardo Rey, Juan Darío Restrepo y Beatriz González. En el aparte: Los salones Nacionales se reanudan: ensayo y error (1985-1989), periodo en el que se realizan cuatro versiones, los Salones Regionales se interrumpen, como una alternativa el salón se “descentraliza” y se desplaza a ciudades capitales; se seleccionaron para esta muestra obras de María Victoria Girón y Álvaro Velázquez, Oscar Muñoz, Rosemberg Sandoval, Miguel Ángel Rojas y Bibiana Vélez.

La obra de Bibiana Vélez ha sido frecuentemente evaluada desde “el gusto” estético que produce su visión particular del paisaje y su relación tópica, casi costumbrista, con el contexto del Caribe: la luminosidad, el mar y el movimiento; intentaremos aproximarnos a ella desde otros puntos de vista para ampliar su lectura e inscribir su obra en los postulados del arte contemporáneo.



Imagen 2. Vélez B. (1988) *Dificultad inicial* Acrílico sobre lienzo.
Díptico 150x240 cm.
Colección Banco de la República, Bogotá

¹La Transvanguardia, conformada por los artistas Enzo Cucchi, Nicola de María, Francesco Clemente, Sandro Chia, Mimmo Palladino, fue la denominación dada por Aquille Bonito Oliva para designar a un grupo de artistas “Neo-expresionistas” italianos, que tuvo repercusión mundial: en Alemania se denominó “Nuevos salvajes” y en Norteamérica “Bad painting”.

Epístola

La relación forma/contenido tiene una larga tradición de discusión en la historia del arte. Para Platón la forma existe realmente por sí misma (McEvelley, 2007); y para Aristóteles la forma solo puede conocerse a través del contenido y el contenido solo a través de su forma; los intentos de separarlos, suprimirlos y hasta de unirlos no aportaron mucho en esta discusión porque les dejó sin significado. La discusión se trasladó entonces al siglo XVII como la "facultad del gusto" (Kant), concepto que fue rescatado por Marcel Duchamp como "el hábito" (los cánones del gusto son formaciones culturales del hábito) y por Clement Greenberg a mediados del siglo XX.

Thomas McEvelley afirma que "a pesar que la era de los formalistas pasó hace tiempo aun la pregunta ¿Qué es el contenido? no ha sido resuelta", perdura. Una obra que se soporta en la forma y en su contenido de imagen como son los "paisajes" de Bibiana Vélez, pasan a ser pre-textos adonde la narración confiere un estatuto de sentido a la obra.

"El contenido en la obra deriva de su aspecto representacional. La representación es una respuesta condicionada culturalmente como hábito y no implica una semejanza objetiva": la semejanza que parece que vemos entre los cuadros y la naturaleza resulta debido a que nuestra percepción de la naturaleza imita a nuestra percepción del arte. Así como no podemos pensar algo que nuestro lenguaje no puede formular, no podemos ver nada que nuestra tradición pictórica no re-conozca. Por esto la representación bidimensional es un sistema simbólico convencional. (McEvelley, 2007). Cuando vemos un paisaje de Bibiana Vélez parece que reconocemos el mar, las palmeras, y las figuras, pero lo que en realidad estamos recociendo son nuestras propias maneras de representarlos.

Otros contenidos en su obra derivan de aportes lingüísticos de la artista los acertados títulos escogidos para sus obras y exposiciones agregan contenidos importantes, que sitúan la obra ante una intención deliberada y de: "clara alusión a un carácter devocional, que instaura un nuevo canon, y revela una nueva fe, tanto religiosa como artística" (Aguilar, 1990), y también define un contexto adonde decide situar la obra. Las frecuentes referencias a la tradición iconográfica cristiana de la historia del arte son convenciones heredadas que aportan comentarios y contenidos propios.

El medio acrílico empleado en la mayoría de sus obras y las dimensiones de las mismas alcanzan una significación cultural; es como enfatizar en la "presencia real de la subjetividad" en el espacio expositivo. La monumentalidad que se observa en muchas de sus obras, aporta también



Imagen 3. Vélez B. (s.f.) *La caída 2*.
Acrílico sobre lienzo.
170 x 130 cm.
Colección particular.

contenidos derivados de la escala que emplea.

Estas categorías de contenidos presente en sus obras ejercen efectos sobre nosotros e inciden en nuestro "juicio del gusto", aun inconscientemente, y además permiten conocer lo que ha sucedido en el arte, y lo relaciona con lo que está sucediendo en su obra. A partir de "citas" de la historia del arte se teje y despliega el gusto de la artista en una trama expresiva. "La sensibilidad histórica del presente le permite, ahora, al artista hurgar sin problemas el arte del pasado, para darle el uso requerido, al margen del espíritu fundante [...] la tesis del artista propone las conexiones más allá de la historia o de los formalismos" (Danto, 2003) que es consecuente con la realidad posthistórica que habla Arthur Danto, una realidad por fuera del linde de la historia, que nos sitúa en la ruta de una autoconciencia del arte.

Otros aspectos que subyacen en su obra coinciden con los que fueron descritos por Efrén Giraldo (Giraldo, 2008), que relacionan críticamente los contenidos con la ruptura de la modernidad y la instauración de un momento "posmoderno" que desafía la lógica previsible de la innovación de la imagen; sus obras aluden a encuadres imposibles y a una noción personal y subjetiva de la perspectiva como canon de representación del espacio pictórico; su autorretrato es evidencia de la persistencia e interés en la auto-referencialidad, además de la apropiación de imágenes y de lenguajes provenientes en su mayoría de la historia del arte o del contexto periférico de la representación "popular".

El libre uso que hace Bibiana Vélez de estas imágenes, a las que recurre como una base de datos desvinculadas del paradigma modernista de forma/contenido, le permite relacionar su obra con el estatuto del arte universal y con un contexto personal de la contemporaneidad; aunque su obra, en su mayoría ha estado comprometida con el medio de la pintura como soporte, son también de interés para la artista obras que indagan en otros medios y soportes como el

barro (la acción "Florecer" fue presentada en la muestra individual que tuvo lugar en el Museu Mae D'água das amoeiras en Lisboa, Portugal en 2005), y el soporte del video, que quizás por ser medios que permiten una relación a veces complementaria con su temporalidad no han sido analizadas con detenimiento: el barro le permite captar la huella del gesto en el espacio/tiempo real; del mismo modo que la pintura lo expresa en su bidimensionalidad, el medio del video, cuya producción ha sido menos divulgada, le permite captar un aspecto fluido de la realidad, desde su punto de vista, desde su propia mirada; es decir traslada a un nuevo medio el concepto de auto referencialidad que ha desarrollado en su pintura. Es decir, su pintura tiene origen en el estatuto del gesto, y en sus videos el origen está en el estatuto de la mirada.

Ofertorio

El interés de la artista en el tema de la "ofrenda" es recurrente como en un ritual de "Acción de gracias", que deriva contenido de su participación de la tradición mística cristiana del "Deus gratia", que transforma en una "forma sensual" y en un "gesto humano" de alabanza, que se universaliza desde la percepción de su cosmología personal.

Su formación católica, y las relaciones espacio temporales y de contexto en las que ha vivido han hecho también aportes de contenido que han enriquecido el aspecto autobiográfico de su narración.

"La sensualidad y la exuberancia –una relación arquetípica de erotismo y cristianismo– son una fuente de dualidad en su obra. La presencia erótica en la obra de Vélez es una

experiencia ambivalente de unión y placer: una suerte de fusión literaria y mística". (Ponce, 2004, Pág.147).

"El origen personal de su enfoque está marcado por la forma como ella construye el espacio: el primer plano, está siempre enfatizado, marca el punto focal de su mirada. El paisaje parece ser una extensión de su cuerpo y de su mundo interior". (Ponce, 2004, Pág.147).

En sus autorretratos, pintando o flotando, el proceso creativo se asimila a una forma de búsqueda del conocimiento, evidente en los contenidos lingüísticos que aportan los títulos de sus obras².

Desarrollos recientes del tema de la Ofrenda en su obra, han ampliado el contenido hacia una reflexión sobre el tiempo y las acciones repetitivas, realizadas "sin provecho", asimilables desde la filosofía Zen al "Fuse" o "Don", es decir, la "Ofrenda", algo que se ofrece en expresión de un sentimiento de gratitud, son evidencias de su intención en la obra "Florecer", 2005, que denomina con el verbo en infinitivo que hace explícita la acción de la naturaleza.

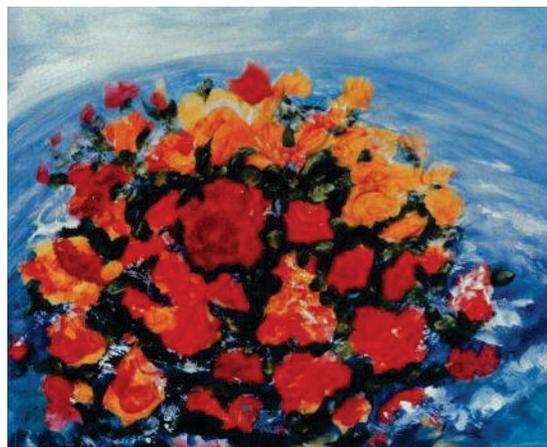


Imagen 4. Vélez B. (1999) *Ofrenda*.
Acrílico sobre lienzo. 65x80 cm. Colección particular



Imagen 5. Vélez B. (2012) *Ofrenda*.
Acrílico sobre lienzo. 190x120 cm. Colección particular

² Algunos títulos de sus obras como: Dios Da; La dificultad inicial; Pidiendo luces, La caída; Llama de amor viva, entre otros son "citas" alusivas que establecen relaciones de contenido que tienen base en la espiritualidad del ser humano.

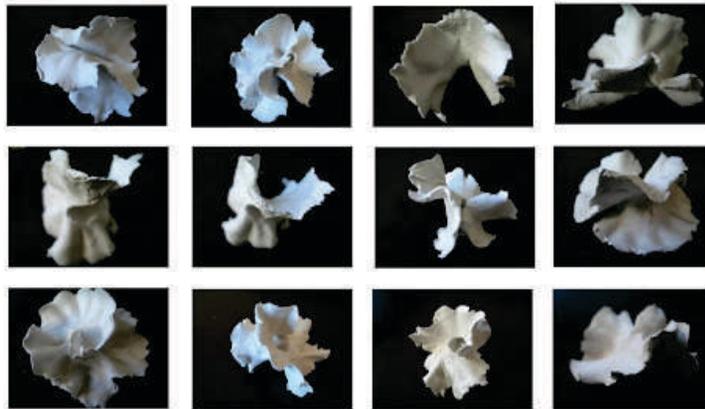


Imagen 6. Vélez B. (2005)
 Florecer, figuras modeladas en barro por la artista,
 Fotografías de detalles.



Imagen 8. Vélez B. (2005) *Florecer*.
 Registro fotográfico de la acción.
 Fotografía de Pablo Smalbach.

Colofón

Si afirmamos que el arte construye contenidos que contribuyen a la construcción humana de las personas y de la sociedad, mediante la relación controlada por el artista entre la forma y el contenido, reconocemos una función fundamental del arte contemporáneo, como es su función humanizante, en una sociedad que cada vez restringe mayormente esos espacios.

En este contexto la obra de Bibiana Vélez que se inscribe en un medio tradicional como la pintura, desde donde despliega sus diversos intereses que integran múltiples factores valiosos, vivenciales y perceptivos importantes en su creación plástica, con una visión polisémica propia de la sensibilidad contemporánea y enriquecer el repertorio visual de la tradición pictórica nacional. (Ponce, 2004, Pág. 148).



Imagen 7. Vélez B. (2005) Florecer.
Instalación de dimensiones variables,
Museu Mae D'Água das Amoeiras, Lisboa, Portugal.
Fotografía de Pablo Smalbach.

Referencias

Aguilar, J. H. (1990). Texto de presentación, catálogo de la exposición "Libro de horas". Bogotá: Galería Garcés Velázquez.

Danto, A. (2003). Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Buenos Aires: Paidós.

Giraldo, E. (2008). La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia, de Marta Traba a Esfera pública. En J. Domínguez, & C. A. Fernández, Moderno/Contemporáneo: un debate de horizontes. Seminario Nacional de Teoría e Historia del arte. Medellín: La carreta.

León, C. P. (2004). El efecto mariposa. Ensayos sobre el arte en Colombia 1985-2000. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Marceles, E. (2007). Los recursos de la imaginación. Artes visuales del Caribe colombiano. Barranquilla: Artes gráficas industriales.

McEvilley, T. (2007). De la ruptura al cul de sac. Arte de la segunda mitad del siglo XX. Madrid: Akal.

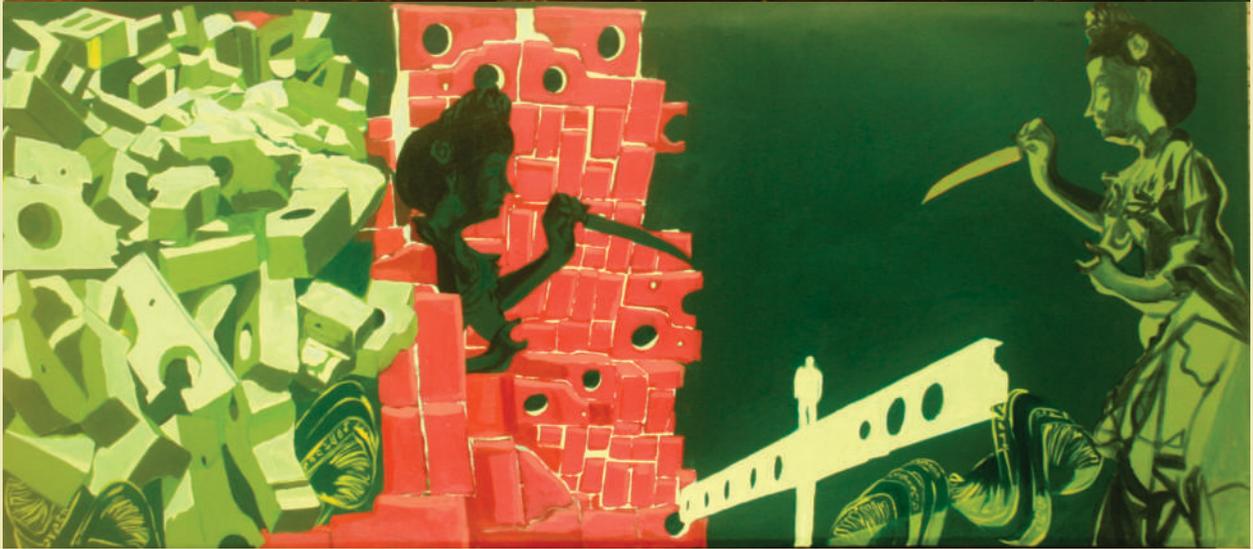
Medina, Á. (2000). El arte del Caribe colombiano. Cartagena: Gobernación de Bolívar.

Ponce de León C. (2004) El efecto mariposa. Ensayos sobre el arte en Colombia 1985-2000. Alcaldía mayor de Bogotá.

Quiróz, F., José Aguilar, & Carolina Ponce de León. (1994). Nueva imagen. Cali: A. Wild.

Rueda, S. (25 de diciembre de 2011). Blog. Santiago Rueda. Obtenido de Hello goodbye, arte joven y jóvenes: <https://santiagorueda.wordpress.com/2011/12/25/hello-goodbye-arte-joven-y-jovenes/>

Serrano, E. (1986). Cien años de arte colombiano, Museo de Arte Moderno de Bogotá. Bogotá: Villegas editores.



Autor: Carlos Arturo Gómez Galeano
Título; Serie Quimera
Año: 2015
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: Imagen superior 67 cm x 147 cm
Imagen inferior 40 cm x 71 cm

Estrategias culturales, el libro de artista como espacio

Vicente Martínez Barrios

Resumen:

El artista mexicano Ulises Carrión residente en Ámsterdam, Holanda contribuyó para la consolidación del libro de artista como un nuevo género de producción artística en la década de 1970, como para la expansión del circuito alternativo para las artes visuales en esta misma década. Su producción expande el sentido de la materialidad propia del libro. El texto-tejido del libro pasa a ser colocado dentro de una dimensión de orden plástica, de la estesia.

Abstract

The Mexican artist Ulises Carrión, resident in Amsterdam, Holland, contributed to the consolidation of the artist's book as a new genre of artistic production in the 1970s, as well as to the expansion of the alternative circuit for the visual arts in this same decade. His production expands the sense of the book's own materiality. The text-fabric of the book happens to be placed within a dimension of plastic order, of the esthesia.

Palabras Claves:

Libro de artista, materialidad, Ulises Carrión, Estrategias culturales, circuitos artísticos.

Keywords:

Artist's book, materiality, Ulises Carrión, cultural strategies, artistic circuits.



Figura 1. Carrión, U. (1975). *Fotografía del espacio Other Books and So. ¡We have won! ¿Haven't we? 1992.*

El XI Congreso Internacional de Arte en el Caribe puso en discusión el tema: "Los circuitos del Arte", "El Arte como sistema y formas alternativas de circuitos artísticos". Por este motivo me pareció oportuno presentar el trabajo de un artista paradigmático y hasta ahora poco conocido. Aunque recientemente haya adquirido cierta notoriedad después de la exposición retrospectiva de su obra realizada en el Museo Reina Sofía en España en 2016, que tenía por título, "Querido lector, no lea". Posteriormente la exposición viajó a México al Museo JUMEX en 2017, con la curaduría de su amigo Guy Schraenen.

Este artista es Ulises Carrión. Me pareció importante resaltar su trabajo porque considero fundamental rescatar y divulgar el trabajo de artistas Latino-americanos que estuvieron a la vanguardia en su época, en este caso específico los años 70. Artistas como Carrión abrieron nuevos espacios para la exhibición, divulgación y circulación de la producción artística más experimental.

Carrión es responsable por mostrar no solamente nuevas maneras de ver el arte o de encontrar nuevos soportes para el arte. Como también de ampliar nuestras fronteras sobre

aquello que comprendemos y consideramos arte. Al considerar el propio circuito artístico por donde circula el arte, u otros circuitos como el correo como soporte. O sea, de la misma manera que un pintor usa la tela como soporte para elaborar su pintura, Carrión usa el circuito postal del correo como soporte para ejecutar su trabajo.

Carrión inicio su carrera como escritor en México donde publicó dos libros: *La muerte de Miss O*, y *De Alemania*, antes de tomar la decisión de viajar a Europa para estudiar literatura en París (1965/1966) y en Alemania (1966).

alternativo para las artes en esta misma década. Como artista, no se limitó a la producción de obras realizando actividades diversas: escritor, poeta, dueño de librería, administrador, bibliotecario, archivero, teórico, curador y organizador de exposiciones, vídeo maker, trabajo con vídeo-instalación, películas, performance y libros de artistas. También participaba del circuito internacional de mail-art entre otras cosas. (Figura 2).

En su tesis de pos-grado realizada en la Universidad de Leeds, en Inglaterra que lleva como título: *El beso de Judas y*

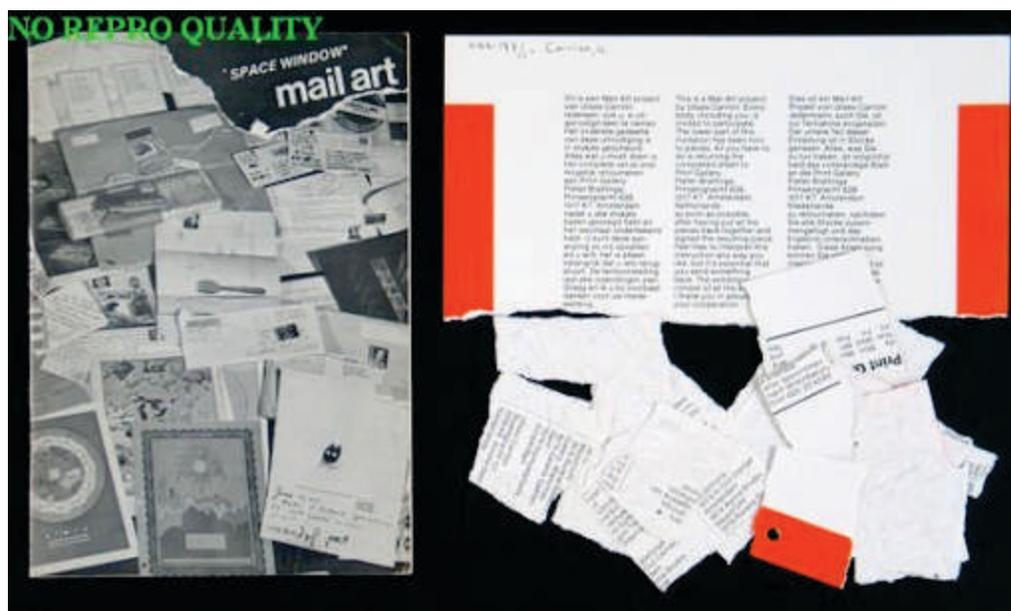


Figura 2. Carrión U. (1981). Mail Art Project. Libro de artista. Número de objeto ACB 177 (1-2). Stedelijk Museum.

Realizó posteriormente sus estudios de pos-grado en literatura inglesa en la Universidad de Leeds, en Inglaterra (1971-72). Después de su experiencia en Inglaterra decide establecer su residencia en Ámsterdam, Holanda en los años 70. Allá se encuentra con un ambiente fértil e inquieto para llevar a cabo sus experimentaciones y proyectos. En Holanda después de participar de la inauguración de un espacio con otros artistas de varias nacionalidades, el espacio In- Out Center (1972), decide abrir su propio espacio Others Books and So, en 1975 (Figura 1). Este espacio no era solamente una librería, era un espacio de encuentro donde se organizaban y realizaban exposiciones. Este espacio es considerado el primer espacio que trabaja con la venta, exposición y divulgación de libros de artista.

Carrión contribuyó para la consolidación del libro de artista como género de la producción artística de la década de los años 70, como también para la expansión del circuito

Enrique VIII de Shakespeare (Carrión 1992) Carrión escribe que:

una pieza de teatro es una estructura. Los elementos de esta estructura son los diálogos y las acciones. Estos son performáticos, o sea son transmitidos a nosotros a través de los personajes representados, ya que son ellos mismos elementos de la estructura. La estructura tiene un significado que podemos descubrir y este se nos revela al sumar y relacionar los diversos elementos en escena: los diálogos, las acciones y los personajes. ¿Cómo son establecidos los significados de los elementos en escena? Observando la manera como estos se agrupan. Los personajes escenificados no son lo que estos dicen que son. Los personajes son aquello que su función en el interior de la estructura nos dice que son. (Carrión, 1992, Pág. 39).

En su libro *El nuevo arte de hacer libros*, Carrión define el libro como una secuencia, una sucesión coherente de páginas y una secuencia espacio/temporal. Entre los libros publicados por este artista, vamos a analizar: *Tell me what sort of wall paper your room has and I will tell you who you are*, y *Mirror Box*. En cada uno de estos libros, analizamos como el conjunto de calidades plásticas confiere unidad al libro, definido por Carrión como “una estructura”.

Es importante mencionar que, en los años 60, cuando Carrión se encontraba realizando sus estudios de literatura en París. El estructuralismo estaba siendo divulgado y Barthes había escrito su libro *Elementos de semiología*.

La Visión De Carrión Sobre El Libro

Carrión enfatiza en su ensayo *El nuevo arte de hacer libros* (1975), que el autor tradicional de prosa y poesía es usualmente responsable solamente por el texto. En el caso de libros de artista y su publicación, el autor es responsable, está comprometido en todo el proceso de producción, desde su concepción hasta su distribución. Él es responsable por la forma como también por el contenido. Carrión consideraba que, “un libro tradicional era realizado por varias personas”. Una de las diferencias entre el libro tradicional y el libro de artista, era que en éste “una sola persona era responsable por la producción entera del libro: tanto por su contenido, como por su forma, por todo”. Carrión consideraba que los libros de artista eran “un nuevo género de libros, que no eran más literarios, como no eran libros sobre arte, pero sí libros que eran arte”.

Carrión escribía que “para leer el arte viejo, saber el alfabeto es suficiente. Para leer el arte nuevo uno tiene que comprender el libro como una estructura, identificando sus elementos y procurando comprender sus funciones”. (Carrión, 1992, Pág. 39) Tenía preferencia por los libros de artista que tuvieran la apariencia de libros simples, sin pretensiones, y que fueran de bajo costo. Prefería libros que no parecieran art, o sea, que no fueran demasiado estetizados.

El artista estaba interesado en libros, “Que claramente hicieran referencia a libros comunes” (Carrión, *Quant aux livres/ On Books*, 2008, pág. 78). La diferencia entre un libro de artista y un libro considerado ordinario estaría en su elaboración conceptual. Aunque hubiera dedicado su trayectoria artística a este género de libros a Carrión no le gustaba la denominación: “libro de artista”. Prefería utilizar el término: *bookwork*, o “libro-obra”, por considerar que la terminología “libro de artista”, estaría asociada exclusivamente a una actividad en el campo de las artes visuales.

Tell me what sort of wallpaper your room has and i will tell you who you are

Iniciamos nuestro análisis con el libro: “*Tell me what sort of wallpaper your room has and I will tell you who you are*”, realizado en 1973. Éste está confeccionado con una capa negra opaca de color uniforme, cuyo título está impreso en blanco. Al abrir el libro, encontramos en su interior una diversidad de papeles. Son veinte páginas con diferentes papeles de pared en colores diversos y con motivos variados sin numeración. Sobre cada página hay una impresión en mimeógrafo impresa con tinta negra y tipografía discreta. En cada una de las páginas hay un escrito, una frase pequeña identificando y asociando cada uno de los motivos del papel de pared al respectivo ocupante del cuarto en el recinto de la casa donde el papel de pared estaría instalado. El texto marca e identifica la relación que existe entre un sujeto y los miembros de su familia, con los cuartos y sus diversos motivos de papel de pared: “my room, parent’s room, my sister room, uncle’s room, my wife’s room”. A seguir el libro nos presenta una secuencia de páginas con otros cuartos con los cuales este mismo sujeto tiene algún tipo de relación profesional: “teacher’s room, Doctor’s room, my account’s room, my lawyer’s room, my psychiatrist’s room, my boss room”. Finalmente presenta una secuencia de cuartos de otras personas con las cuales mantiene algún tipo de relación personal: “my lover’s room, neighbour’s room, servant’s room, guest’s room, their room, your room, a room”. En la última página, deja abierta las posibilidades de pertenencia: “.....’s room”. El verso de cada página del libro preserva la apariencia del verso del papel de pared.

Este libro de Carrión nos proporciona un modo diferente de leer al integrar en una misma página el papel de pared que consideramos como fondo o soporte para impresión y la tipografía impresa. Podemos observar que la manera como están organizados y articulados los diferentes elementos en la página, rompe con la relación jerárquica entre figura y fondo, entre la tipografía y la página en blanco del libro tradicional. La página-soporte confeccionada con papel de pared impregna y se torna un significante activo, no funciona más como un elemento pasivo que recibe y sobre el cual va a ser realizada la impresión tipográfica.

La construcción del sentido del libro, no se da exclusivamente en el texto impreso, pero sí a partir de la interacción y el entrelazamiento entre la palabra impresa, los elementos visuales y táctiles que son presentados y que componen la estructura del libro como un todo. Somos conducidos en el libro por diversos ambientes-cuartos

atravesando colores, formas, texturas y motivos con diferentes papeles de pared que revelan los humores, los estados patémicos, como también el carácter de cada uno de los ocupantes. Al pasar de una página para la siguiente, somos conducidos a sentir una variedad de sensaciones que los ambientes nos transmiten por medio de la percepción de colores y texturas. Por la manera como está organizada la secuencia de elementos escogidos y presentados, como también por la manera como estos diferentes elementos son colocados en relación en el interior del libro. El carácter, la personalidad, el humor de cada individuo, como también su perfil, nos son trazados a partir de la selección realizada por el autor-narrador. Los contrastes que se establecen a través de la secuencia de páginas y los motivos seleccionados, así como los colores y texturas nos ayudan a construir la personalidad de cada uno de los ocupantes de los cuartos. Estos nos conducen a imaginar sus preferencias, sus gustos, sus costumbres, su rutina, sus hábitos, etc. Algunos podemos observar son más delicados, otros retraídos, soñadores. Otros son joviales y espirituosos. Otros poseen una personalidad fuerte, son posesivos, impetuosos, sanguíneos. Otros son brumosos y misteriosos. Otros son ingenuos, inocentes y sin malicia alguna.

No podemos de dejar de enfatizar la relación que se establece entre este trabajo y los collages de los pintores cubistas. Donde eran incorporados papeles de pared y pedazos de periódicos al interior de la tela, estableciendo una nueva relación entre pintura y mundo por medio de la utilización de elementos retirados de la realidad cotidiana. Que migran y pasan a ser inseridos e integrados al contexto rectangular de un cuadro. No es casual que Carrión aborde en su texto *Bookwork revisited* (2008, Pág. 157), la diferencia en la representación del espacio entre, la lectura de una pintura pre-cubista, que prevé un punto de vista único y una cierta linealidad y la de una pintura cubista que impone la fragmentación del espacio y la simultaneidad de la mirada. Por otro lado, no podemos dejar de mencionar que Carrión retoma procedimientos utilizados por artistas de las vanguardias rusas de inicio del siglo XX como Vaselii Kamenski, que hace uso de pedazos de diferentes tejidos como soporte y página para la confección de sus libros.

Carrión con esta estrategia de incorporar el papel de pared como página para la confección del libro, transforma la página en pared. Al retirar el papel de pared del lugar para el cual es destinado y al insertarlo en el contexto del libro, la página figura la pared del cuarto de cada uno de las personas retratadas.



Figura 3. Carrión U. (1979) *Mirror Box* Portada. Colección del Museo Stedelijk de Amsterdam, Holanda.

Mirror Box

El segundo libro es Mirror Box, de 1979 (Figura 3). Este libro está compuesto de dos volúmenes en material maleable, fieltro. Cada uno de los volúmenes posee doce páginas, no numeradas, como en el libro anteriormente analizado y presenta diferentes calidades en su materialidad. El aspecto general del libro es artesanal, de páginas cortadas de forma ligeramente irregular y encuadernación hecha con una grapa metálica en la parte lateral del libro, colocada sobre una cinta adhesiva negra que cubre su lomo. El primer volumen que recibe el título de Mirror Box, o "Caja espejo", tiene las páginas blancas más amarillentas que el segundo volumen, de material más blanco. Las páginas del primer volumen de fieltro son también más duras que las del segundo, confeccionadas en un fieltro más blando.

presentan con calidades de rigidez diferenciadas que provocan y estimulan el tacto. Alcanzamos un clímax cuando llegamos a la mitad del libro cuando las páginas se presentan con una rigidez mayor y enseguida percibimos que las páginas finales poseen calidades de rigidez semejantes a las del inicio del libro.

Al pasar para el segundo libro, elaborado con fieltro más blanco y blando, nuestro tacto es nuevamente estimulado por el contraste de la oposición rigidez-blandura del libro anterior. La calidad de blandura, suavidad, es explorada con intensidad creciente.

La impresión realizada con sello sobre fieltro produce resultados diferentes. A veces se obtiene como resultado una figura de contorno irregular, manchada y se produce



Figura 4. Carrión, U. (1979). Mirror Box. Libro de Artista. Colección del Museo Stedelijk de Amsterdam, Holanda.

Sobre el fieltro, en cada página, el libro nos presenta dos figuras impresas manualmente con un sello que podemos reconocer como las figuras de dos boxeadores. No es por tanto casual el título al incluir la palabra Box en inglés que tiene por significado caja, podríamos pensar en la idea de libro como caja, pero la palabra también significa boxeador. Cada una de estas figuras es de un color diferente, una es de color azul y la otra de color rojo. Las dos figuras de cuerpo entero están colocadas en una posición de confrontación y se repiten con ligeras variaciones en todas las páginas, más o menos centralizadas. (Figura 4).

La lectura del libro se inicia por el primer volumen, de páginas de fieltro más rígido. Al tocarlo percibimos que este no presenta la misma rigidez en todas sus páginas. Estas se

una calidad acuarelada sobre la superficie de fieltro. Otras veces el resultado es un contorno más definido y preciso.

Las superficies de las páginas de fieltro son levemente transparentes, de tal modo que percibimos al manosearlas un cambio en su color como consecuencia del pliegue de la página o de la presión que ejercemos sobre ella, produciendo variaciones en la luz que incide sobre la superficie. En este manoseo de la página obtenemos una diversidad de tonalidades de blanco.

Se crea un contraste, una oposición, entre la suavidad y la delicadeza del material de las páginas y las imágenes impresas. La lectura táctil que la mano nos ofrece al entrar impresas.

La lectura táctil que la mano nos ofrece al entrar en contacto con el fieltro y reconocer su suavidad, contrasta con la imagen impresa de los dos boxeadores en confronto. La oposición se da también en términos cromáticos: una figura es azul y la otra roja. El fieltro es material dócil al tacto, suave y obediente, sirve para amortizar golpes. Es también utilizado en la absorción de líquidos, siendo esta una calidad revelada por el modo como la imagen impresa con sello adquiere una apariencia acuarelada, que contribuye para la representación de un confronto físico entre cuerpos y de una acción asociada a la transpiración producida por el esfuerzo de la lucha. La imagen es de firmeza y de un permanente estado de tensión. Cada uno de los cuerpos se encuentra en estado de alerta para enfrentar los golpes del adversario. Este enfrentamiento es apaciguado por el fieltro superficie que los abriga, que neutraliza los contrarios al integrarlos a un plano mayor, el de la delicadeza y la suavidad del tacto, poseedor de virtudes para dirimir conflictos.

La utilización de la materialidad del fieltro que se caracteriza por su blandura, suavidad y delicadeza, es una metáfora para el apaciguamiento de litigios y conflictos. No es casual que este libro haya sido editado por Carrión en la década de 1970, un período en que todavía predominaba la guerra fría en un mundo polarizado.

Consideraciones Finales

En estos libros podríamos hablar de una lectura del manoseo y no más de una lectura alfabética, como dice el artista brasileño Wladimir Dias Pino. (Silveira, 2001).

En esta manera de leer, la interacción entre la mano del lector y el material del libro, como también su olor, sus texturas, (visuales o materiales) y sus colores organizan el sentido del texto. El contacto con la materialidad específica y

diferenciada de cada página, organizan y construyen el sentido de lectura del libro. La materialidad del soporte-página escogido y las características físicas del libro se tornan productoras de sentido.

La página deja de ser soporte y fondo para la acción narrativa construida por medio de la visualidad tipográfica de las letras sobre la página. La página-soporte impregna y pasa a desempeñar un papel activo en la construcción del libro. Imagen, materia, color y tipografía se sobreponen, se entrelazan, coliden y se complementan formando un todo-

...cuando un artista está ocupado escogiendo su punto de partida, definiendo los límites de acción, él tiene el derecho de incluir, la organización y distribución de su trabajo como un elemento de su propio trabajo. Y haciendo esto, él está creando una estrategia que va a constituirse como un elemento 'formal de su trabajo final. (Carrion, 1992, Pág. 35).

Carrión veía el sistema, el circuito del correo como un soporte, como el artista ve la tela, el papel, o la madera, y el correo como un medio, un circuito para distribuir y hacer circular su trabajo y el de otros artistas. Por estrategias culturales Carrión entendía formas de pensar para abrir nuevos espacios, espacios de circulación para la producción y la creación. Diferente de aquello que se entiende por estrategia hoy, que se limita a la articulación de mecanismos de inserción mercadológica, que tiene como fin el mercado del arte.

En este sentido podemos decir que Carrión es la antítesis de artistas como el norte-americano Jeff Koons que celebran la mercadería y trabajan con la noción de espectáculo. El trabajo de Carrión está más próximo a las prácticas cotidianas y no del arte como espectáculo.

Referencias

- Carrion, U. (1992). *We have won! Haven't we?*. Amsterdam: Museum Fodor.
- Carrion, U. (1992). *El beso de Judas y Enrique VIII de Shakespeare* (Carrión 1992). Leeds University.
- Carrion, U. (2008). *Quant aux livres/ On Books*. Ginebra: Éditions Herós-Limite.
- Carrion, U. (2008). *bookwork revisited. The Print Collector Revisited*. Art in Print Review
- Drucker, J. (1995). *The Century of Artists Books*. New York: Granary Books.
- Landowski, E. (2004). *Passions sans nom*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lyons, J. (Ed.). (1985). *Artists Books: A critical Anthology and Sourcebook*. New York: Visual Studies workshop Press.
- Moeglin-Delcroix, A. (1997). *sthétique du livre d'artiste 1960/1980*. Paris: Jean Michel Place and Bibliothèque Nationale de France.
- Silveira, P. (2001). *A página violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



Autor: Carlos Arturo Gómez Galeano
Título: Serie Quimera
Año: 2015
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: Imagen superior 100 cm x 200 cm
Imagen inferior 100 cm x 200 cm

La Obra de arte en contextos y narrativas múltiples

Elisa de Souza Martínez

Resumen

El significado de una obra de arte está influenciado por su contexto de exhibición. Aunque la historia del arte afirma que la obra de arte tiene autonomía y su apreciación en museos y galerías es circunstancial y transitoria, la escritura de esta misma historia ha cambiado desde la realización de proyectos curatoriales. Por lo tanto, existen múltiples situaciones en las cuales el significado de la obra de arte se produce por su inserción en un contexto de exhibición. En este texto abordamos algunas situaciones en las que la obra de arte pierde su autonomía para convertirse en elemento de un discurso curatorial que puede estar dentro de una pintura o en una exposición pública.

Abstract

The meaning of a work of art is influenced by its exhibition context. Although the history of art affirms that the work of art has autonomy and its appreciation in museums and galleries is circumstantial and transitory, the writing of this same history has changed since the realization of curatorial projects. Therefore, there are multiple situations in which the meaning of the work of art is produced by its insertion in an exhibition context. In this text we address some situations in which the work of art loses its autonomy to become an element of a curatorial discourse that can be inside a painting or in a public exhibition.

Palabras Clave: obra de arte en contexto; historia de las exposiciones; exposiciones transnacionales; curaduría.

Keywords: work of art in context, exhibition history, transnational exhibitions, curation.

Hace poco más de veinte años, elegir una exposición o un grupo de exposiciones para analizar las posibilidades de escritura de la historia del arte causó cierta extrañeza. Parecía que la historia del arte era una especie de mapa del tesoro, a través del cual siempre encontraríamos las relaciones entre las obras de arte. Se hablaba de eurocentrismo y de una historia del arte hegemónico. Sin embargo, parecía que cruzar la frontera que excluía las producciones artísticas "desde los márgenes" de una narrativa coherente y lineal en la historia del arte requeriría el trabajo de muchas generaciones. En contravía de un diagnóstico anticuado, en las dos décadas más recientes hemos visto surgir una ramificación de la historia del arte llamada "historia de las exposiciones", que entre otras cosas ha tratado las relaciones entre las formas de presentar la curaduría como una actividad artística transnacional.

De hecho, este aumento en la visibilidad se debe a varios factores, incluida la fugacidad de los proyectos curatoriales. Los proyectos curatoriales efímeros producen discursos que conforman un elenco de novedades. Como novedad, al distanciarse cada vez más de las actividades rutinarias de exhibir colecciones permanentes en museos, la curaduría pasa a ser vista como una especie de producción artística autónoma. Así, comenzamos a considerar la curaduría como actividad artística y a hablar de las exposiciones como obras de arte.

Por lo tanto, el viejo modelo de exposición colectiva adquirió un nuevo aire con el protagonismo cada vez más celebrado de un curador. En el escenario internacional, donde las bienales son solo otro tipo de evento, los curadores brillan y se repiten, como artistas. Durante algunos años parecía que los curadores se habían convertido en instituciones y que su autoridad podía reemplazar a la de los museos e historiadores del arte. Para no confundir su trabajo con el de aquellos que están al servicio de la continuidad, de la tradición y de los libros didácticos que estimulan la apreciación artística de una manera segura e inmutable, el curador, plenipotenciario en el sistema de arte, defiende su autonomía, su independencia de criterios de elección. En consecuencia, el nacimiento de una categoría de actividad artística que ofrece un amplio margen de discusión a favor de los criterios de elección individual parece marcar el comienzo de una nueva era.

Para algunos, la necesidad de caracterizar la curaduría como un nuevo campo de la crítica de arte es una tarea obvia y pertinente. Sin embargo, considerar la curaduría como una tarea crítica es considerar que el artista tiene dominio sobre el significado de sus obras y sus procedimientos pueden ser paradigmáticos. Es decir, un artista puede incluso copiar el estilo de los demás, las características de manera visible, pero el proceso de creación siempre es irrepetible y

depende solo de la voluntad del autor. Una obra, sea lo que sea, no es sólo el producto de un modo de hacer, sea este crítico o no. Al igual que el artista, aunque su tarea es distinta, el curador no es simplemente un compositor de obras de otras personas o un bricoleur (Lévi-Strauss, 1962). Por otro lado, así como diferenciamos el producto de la actividad artística de su proceso, la curaduría y la exposición son entidades distintas. Por lo tanto, puede haber exposiciones sin autores.

historia del arte. Existe el deseo de considerar al curador de una exposición de relevancia histórica o paradigmática como una entidad autónoma incorporada por una institución encargada de la reaparición de uno de sus proyectos. Para que esto suceda, los proyectos curatoriales individuales son apreciados como si fueran obras de arte en sí mismos. Así, una exposición como obra maestra se vuelve paradigmática. La situación contradictoria transforma lo efímero en una referencia duradera, caracterizada por la



Figura 1. A mão do povo brasileiro. Museu de Arte de São Paulo, 2 de septiembre de 2016 a 22 de enero de 2017. Vista parcial de la exposición.

Si consideramos que la exposición de una colección es una forma de instalación, cuya concepción se expresa a través de la construcción de elementos escenográficos (en el caso de Masp, cajas de madera rústicas), se puede decir que el trabajo de curaduría fue ensamblado. Sin embargo, la curaduría no es solo una forma o arreglo de relaciones espaciales y conceptuales entre obras de arte, sino una concepción de un mecanismo para abordar un tema amplio que surge de la convivencia diaria con las coerciones de la

repetición a veces exhaustiva en eventos que diluyen y minimizan su importancia y originalidad. Una estrategia curatorial repetida hasta el agotamiento con el pretexto de ser un homenaje a la originalidad individual de un curador refuerza así la autoridad de la institución que lo promueve. Después de cierto tiempo, se habla mucho sobre la exposición y poco sobre el curador y su discurso.

Alegorías Curatoriales

Tomamos dos pinturas como imágenes que provocan reflexiones sobre la práctica curatorial. Si una exposición es una obra de arte, al mirar estas pinturas, las escenas que representan, se diferencian dos situaciones de exposición. Ambas son pinturas de artistas flamencos del siglo XVII: La Galería de Pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo de Austria (1653) (Figura 2) de David Teniers II, y *América* (1666) de Jan Van Kessel. En ambas, lo que vemos son situaciones de aglomeración de referencias aparentemente caóticas: artísticas, culturales, etnográficas, filosóficas, económicas. Cada elemento en estas pinturas es un artículo a la venta. En la pintura de Teniers, se venden símbolos de refinamiento social y erudición.



Figura 2 *La Galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo de Austria 1653*. David Teniers II.

La colección del Archiduque de Austria es una colección de objetos que todos los que aspiran a su puesto quieren poseer. La pintura de Van Kessel muestra riquezas o posibilidades para aumentar la acumulación de riqueza a través del comercio o el tráfico de objetos traídos del Nuevo Mundo a Europa. Aunque exóticos, alimentan el deseo de un coleccionista familiarizado con gabinetes de curiosidades y elecciones excéntricas.

El Coleccionista

La primera pintura es citada por Dorothee Richter en el texto "A Brief Outline of the History of Exhibition Making"¹, para describir un camino que comienza cuando las pinturas se emancipan del contexto del culto religioso para convertirse en objetos de arte en sí mismas. Los argumentos de Richter se centran en la discusión de la representación, destacando "quién o qué está representado". El texto presenta una secuencia de imágenes, en las que se incluye la pintura de Teniers, destacando en cada una la identificación de los roles sociales retratados. La pregunta que atraviesa el texto de Richter es: ¿Cómo afecta la asignación de roles, sea el destinatario o quien destina, la construcción de identidad de los retratados? además de los roles sociales y las relaciones de poder, la distribución espacial de los personajes² identifica los regímenes de mirada que producen narrativas y significados.

El texto de Richter se enriquece, aunque económicamente, con pinturas figurativas y nos hace pensar en otro texto, escrito por Doug Ashford en 1998: "The Exhibition as an Artistic Medium"³. Según Ashford, se trata de una: "narrativa compuesta de especulaciones, transcripciones, citas e instantáneas, para documentar fragmentariamente un conjunto complejo de eventos". El set refleja el curso ofrecido por el artista en Antioch College el año anterior. En este caso, el artista propone presentar a un grupo de estudiantes universitarios las prácticas críticas del museo, considerando sus efectos sociales y culturales.

El primer punto crítico en la experiencia de Ashford es el intento de confrontar la falsa neutralidad de las prácticas dominantes de los museos. Con este fin, utilizamos lo que Ashford llama de "uniformes de la práctica curatorial y dirección de marketing" para presentar nuevas ideas sobre lo que podría ser el arte y para quién estaba destinado. Su punto de partida es la experiencia del Group Material, al que

estuvo vinculado de 1982 a 1996. En un primer ejercicio o tarea, los estudiantes debían recolectar objetos de "la naturaleza" para componer un museo de historia natural. En este caso, la narrativa se pone al servicio de la ficción para expresar la individualidad, la selectividad y la integridad. El objetivo es que la idea de colección sea un estado permanente de reconstrucción, como algo que describe continuamente las relaciones humanas y sociales a través de los objetos. La estrategia más efectiva, según Ashford, es yuxtaponer formas culturales con osadía radical.

Retornando al breve guion de Richter está La Galería de Pinturas del Archiduque Guillermo de Austria. En esta pintura, lo que se ve, no es una exposición, sino lo que la autora define como "exposición ficticia y programática", construida a partir de un conjunto de personajes, objetos de arte y antigüedades cuidadosamente dispuestos en el espacio, caracterizándolo como un escenario para una muestra de poder. Con este fin, los objetos son reunidos dentro de la escena para no configurar un conjunto de valores asociados con una imagen de poder explícito (político, religioso o cortesano) y superior. Lo importante no es documentar el gran salón del coleccionista, sino presentar a este hombre que ha visto y nos hace ver, lo que, según su comisión a Teniers es un conjunto de referencias. Una amplia variedad de modelos iconográficos que probablemente sirvieron a Teniers, distribuidos en la galería para ser admirados no por reflejar cierta preferencia estética sobre las demás, sino por producir una imagen global integral y de autoridad. La curiosidad del archiduque se traduce en una galería de imágenes. Frente a esta pintura, la pregunta es: ¿cómo se determinan las relaciones de proximidad y equidad entre las obras de arte? A su vez, Ashford nos pregunta: ¿Por qué las personas necesitan hacer cosas en lugar de contextualizarlas?

En el ejercicio para pensar en la exposición como un medio artístico, Ashford propone que los estudiantes reflexionen sobre la relación entre las colecciones y las identidades de los coleccionistas, así como sobre el papel del consumo en la consolidación de estas mismas identidades. Aquí haremos una consideración, que para Ashford podría parecer fuera de contexto, que un coleccionista institucional expresa, tanto como un diletante o un amante del arte, preferencias que pueden no haber sido guiadas por un compromiso supremo con la formación del público.

¹Publicado en: [oncurating.org](https://oncurating.org/#06/10:1,2,3), # 06/10: 1,2,3, --- Thinking about exhibitions. Disponible en: https://www.academia.edu/3438668/A_Brief_Outline_of_the_History_of_Exhibition_Making

² También podríamos citar aquí el ejemplo de Diego Velázquez, con Las Meninas (1656).

³Publicado en: Art Journal, v. 57, n. 2, Summer 1998, p. 28-37.

Al señalar que la pintura de Teniers no es necesariamente un inventario de posesiones, Richter agrega a la pintura otro foco de interés. Los principios que guían la formación de una colección son, según ella: tamaño, número de figuras y temas. Estos principios o criterios fueron y siguen siendo importantes para que una colección se configure como tal. Al considerar su cohesión como punto de partida la representación de una colección, propiedad exclusiva de un solo coleccionista o no, es vista como una imagen que se proyecta fuera de sí, llevando al espectador a un espacio de interacción social, quizás intimidante, cuya puerta trasera entreabierta parece indicar: hay más.

La puerta, marcada por un escudo de armas en relieve, es

una invitación. El cachorro en la parte inferior de la composición, mira al espectador, dándole la bienvenida, invitándolo para un paseo doméstico. La pintura sobre la puerta ofrece la promesa de un mundo de placer con personajes que no son reales. Esta es Arcadia, cuyos secretos pertenecen a los nobles iluminados que comparten temporalmente su cámara de maravillas con el espectador. Un aspecto importante y esencial en el análisis de Richter es la dualidad actuarial que opone hombres coleccionistas a mujeres coleccionadas, incluidas en las escenas retratadas por Teniers. Aunque no es el propósito de este texto profundizar el análisis de este aspecto del régimen escopofílico producido por la pintura, registramos aquí su existencia.



Figura 3. Kessel. J. V. (1666) América, de la serie "Alegoría de los continentes", pintura central: 48,5 x 67,5 cm, paneles laterales: 14,5 x 21 cm.

El Etnógrafo

Partiendo de la galería de Teniers, hay otra galería: el panel América (Figura 3) de Jan Van Kessel en 1666, parte de la serie "Alegoría de los continentes". Consiste en un panel central enmarcado por dieciséis paneles más pequeños. Destacamos las relaciones intratextuales, dejando para otra oportunidad la inclusión de sus consecuencias transtextuales.

La pintura de Van Kessel difiere de la de Teniers en muchos aspectos, pero se acerca a ella en la medida que reúne una gran cantidad de elementos ("naturalia" y "artificialia"⁴) para componer otro tipo de espacio de exhibición. El espacio en este caso es una gran galería. También hay una puerta abierta al fondo, que marca el paso de una composición escenográfica al espacio exterior. Sin embargo, a diferencia de Teniers, Van Kessel sitúa la exploración del espacio más allá de la galería como un proceso sensorial para experimentar, en conflicto con los cánones de la cultura hegemónica. En lugar de Arcadia, el Edén. Para alcanzarlo, será necesario abandonar el espacio arquitectónico que aprisiona y cubre los cuerpos desnudos con plumas.

El pintor utiliza recursos variados para construir el panorama visual de los tipos y géneros de las Américas. Aunque su pintura presenta un espacio de convivencia armoniosa entre europeos, africanos y nativos, el recorrido narrativo de la imagen produce algunos abismos de información que solo la investigación de las referencias disponibles para el pintor del siglo XVII puede esclarecer. En un estudio del conjunto de sesenta y ocho pinturas que componen las "Alegorías de los continentes" de Van Kessel en su totalidad, Dante Martins Teixeira destaca referencias iconográficas que favorecen la identificación de las apropiaciones realizadas por el pintor, que incluyen obras de sus contemporáneos y obras pintadas por él. También son dignas de mención las referencias que caracterizan al Brasil holandés, especialmente las que se encuentran en la colección llevada por Mauricio de Nassau a Europa en 1644. Teniendo como misión la composición de una alegoría, Van Kessel no se limitó a producir un documento de época y creó situaciones que transmitían, además del simbolismo convencional (TEIXEIRA, s / d, p. 76), mensajes y lecciones morales a través de su mirada extranjera, y desorientada. Su

tarea no es representar un espacio de falsa neutralidad, como el criticado por Ashford. Con el conocimiento de que Van Kessel jamás se alejó de su ciudad natal, Amberes, ni siquiera había visitado las grandes capitales europeas de su tiempo, es posible imaginar la dimensión del desafío de representar una cantidad interminable de información sobre el Nuevo Mundo para, como bricoleur, convertir lo diverso en coherente. Indios, artefactos y animales ocupan el espacio de manera desordenada a pesar de que la arquitectura de la galería logra "enmarcar" grupos de información. Encuadramientos arbitrarios en la escena fragmentan el curso de la mirada. El piso de la galería es continuo, se extiende más allá de la puerta que lo separa del mundo exterior. A través de esta puerta ingresa al espacio una bailarina oriental acompañada de un niño desnudo, liderando una procesión de bailarines indios. Otros elementos están asociados con el Oriente y con África, mundos tan alejados de Europa como las Américas.

La escena se divide en dos. A la izquierda, en primer plano, un grupo animado de personas conversa, baila al son de instrumentos musicales y convive con seres exóticos. En la otra mitad, las representaciones de pinturas y esculturas están aisladas y desconectadas. En la pared del fondo, se colocan esculturas de un indio cazador y de una india antropófaga en nichos que flanquean la puerta a través de la cual la bailarina oriental y su procesión de nativos entran a la galería. Los nichos con los indios están acompañados por una secuencia de nichos con estatuas de tipos humanos de la India en una pared perpendicular. A la derecha, en primer plano, hay dos pinturas que representan mariposas e insectos en un entorno salvaje e indefinido. Sobre la puerta, otra pintura parece mostrar una colección de muestras con el mismo tema, mariposas e insectos. La comparación entre lo natural y lo científico es inevitable, incluso considerando la distancia que separa el arte del mundo real, acercando pinturas y muestras de mariposas e insectos en un museo de historia natural o antes de este en oficinas de curiosidades. El entorno de la galería se parece una antesala de un taxidermista. Al entrar en este espacio, los seres exóticos se convierten en representación. El azul del cielo que se puede ver a través de los nichos del indio guerrero y de la india antropófaga es tan pálido como el que colorea las pequeñas pinturas en primer plano. Finalmente, todo es pintura.

⁴"Naturalia" abarca animales y plantas, mientras que "artificialia" abarca monedas, armas y otros objetos producidos por la humanidad.

⁵Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604-1679), invitado por la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales (WIC) para administrar sus territorios en Brasil.

⁶Para una introducción al estudio de este tema en el campo de las artes visuales, recomendamos leer "O século XVII e o Brasil Holandês" de José Luis Mota Menezes y "Os pintores de Nassau" de José Roberto Teixeira Leite, en: ZANINI, Walter (Org). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, v.1, p. 320 a 345 y 346 a 375.

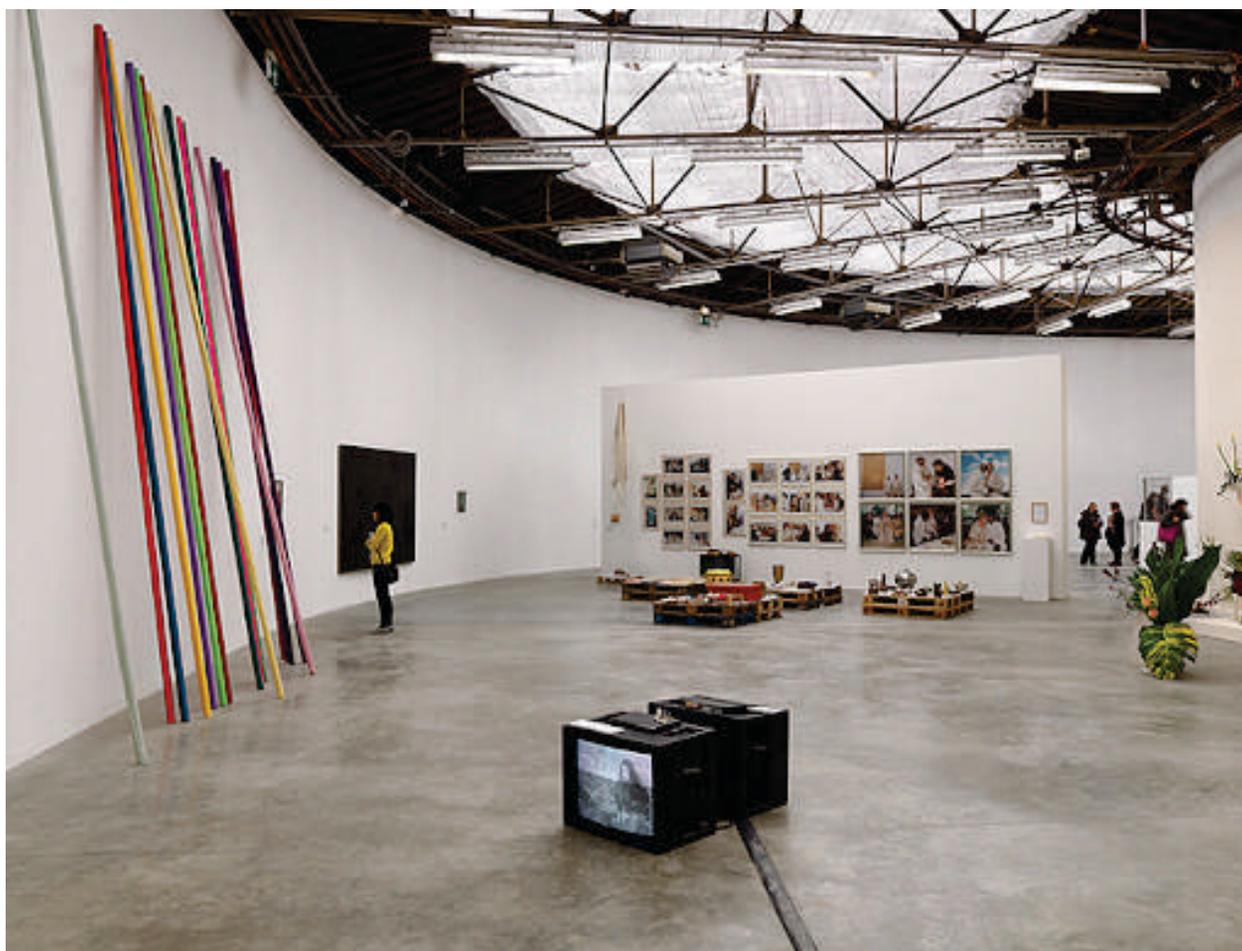


Figura 4 *La Triennale intense proximity* (2012) Palais de Tokyo.

Curador-Artista Y -Artista-Curador

Las asociaciones entre la actividad del curador y la del artista son recurrentes y comunes. Como dijimos inicialmente, el panorama actual de la investigación del discurso curatorial presenta nuevas posibilidades y desafíos. La perspectiva histórica es necesaria para comprender por qué dos pinturas flamencas del siglo XVII representan dos tipos de curadurías. Por un lado, Teniers presenta una colección en la que cada obra mantiene su individualidad. Cada pintura u objeto puede ser reemplazado por otro porque lo que importa en términos generales, es retratar el entorno cubierto con objetos codiciados de valor reconocido.

Para hacer compañía con la Galería Teniers, reafirmando el argumento de que las relaciones acrónicas son necesarias para el estudio del arte y las exposiciones, tenemos una larga lista de eventos que son poco recordados, pero de los cuales se habla mucho. Estos son eventos en los que se destaca la figura del curador. Por otro lado, aunque compartan el mismo espacio, las obras de arte no se

confunden unas con otras. Reunirlas es componer un escenario y como tal construir relaciones jerárquicas intratextuales. Para ejemplificar este tipo de curaduría podemos citar *La Triennale: intense proximity* (Figura 4), del Palais de Tokyo, 2012.

La exposición ocupó el edificio del Palais de Tokyo y otros lugares en París (Galliera – Musée de la Mode de la Ville de Paris, Bétonsalon – Centre for art and research, y Musée du Louvre). Las obras se instalaron de acuerdo con la discontinuidad arquitectónica de cada edificio. La instalación de cada obra no estaba totalmente aislada de las demás ni completamente integrada en el conjunto. No hubo un sólo modelo expográfico, unificador, coherente, cohesivo. De hecho, el recorrido laberíntico proporcionaba una libertad en la que el visitante podía incluso desorientarse. El curador, Okwui Enwezor, propuso varias imágenes para representar la exposición de las cuales se destacan dos: bosque de signos y archipiélago. Aparentemente son imágenes divergentes. Sin embargo, la imagen del archipiélago para Enwezor es la de un bosque de

signos, donde lo que importa es un espacio, el océano que ofrece posibilidades de caminos y descubrimientos. La existencia de múltiples posibilidades de asociación en esta lógica es similar a la del bosque. Aquí la ruta no está programada y no hay caminos pavimentados para el desplazamiento del espectador.

Por otro lado, el gabinete de Van Kessel otro tipo de exhibición y modelo curatorial también forma parte del elenco contemporáneo. Estas son situaciones en las que los objetos expuestos están subordinados de tal manera a un orden interno, una arquitectura escenográfica, que se fusiona en una totalidad indivisible. Sin autonomía, los objetos se convierten en elementos de un discurso cohesivo y monofónico. Con el transcurrir del tiempo, lo que queda de estos eventos es su impacto global, otorgado por el poder de su escenografía o por el argumento central. También para este tipo hay numerosos ejemplos. Podemos citar otro evento de aspiraciones globalizadoras, la celebrada Magiciens de la Terre (Figura 5). Al igual que La Triennale, Magiciens de la Terre no se ha restringido al edificio del Centre Georges Pompidou, aunque su historia está vinculada permanentemente a esta institución⁷ solamente gran parte de las obras ha sido expuesta en la Grande Halle de la Villette.

Contrario a lo que pueda parecer, el efecto general fue monofónico. ¿Por qué? la arquitectura de la Triennale no se parecía en nada a la del cubo blanco y no era posible afirmar que su estructura se imponía al contacto con las obras. Lo

que hace de esta curaduría un discurso de características monofónicas es el valor que se le atribuye al argumento central de que la exposición sería la primera verdaderamente internacional en la historia de las instituciones francesas al incluir obras de artistas de todos los continentes. En este sentido, lo que se habla sobre la exposición ni siquiera es sobre el conjunto de obras expuestas que, aparentemente, pocos han visto. Magiciens de la terre se cita como un evento paradigmático por la forma de componer un grupo de referencias con un objetivo: llevar al espacio de exhibición obras que, hasta ese momento, ni siquiera se consideraban artísticas. Su curador se convirtió en un famoso promotor de arte exótico y tribal que antes era desconocido para el público europeo en general.

Sin embargo, cuando se le preguntó sobre el resultado general, el curador Jean-Hubert Martin declaró que no tenía la intención de lograr ningún tipo de cohesión. Liderando un equipo de cinco curadores que viajaron con guiones independientes a los cinco continentes, su objetivo era componer una nueva cartografía artística. El objetivo no era simplemente mapear, sino ampliar los horizontes para comprender el arte contemporáneo. De hecho, cuando se le preguntó sobre la monofonía resultante, el curador afirma que su intención era otra: cacofonía. Es decir, el curador desaparece y vamos a los artistas. O, como diría Ashford, veamos cómo nuestras adquisiciones construyen identidad al objetivar la invención permanente de nuestras memorias.



Figura 5. Vista de la exposición Magiciens de la terre, Retour sur un exposition légendaire, realizada por el Centro Georges Pompidou del 27 de marzo al 8 de septiembre de 2014, con documentos de Magiciens de la terre. París: Centre Georges Pompidou y Grande Halle de la Villette, 15 de mayo - 14 de agosto de 1989.

⁷En 2014, se llevaron a cabo una serie de eventos conmemorativos de los veinticinco años de la exposición y asistimos al seminario de Revisiting a Pioneering Exhibition Twenty-Five Years Later, en el Centro Georges Pompidou, del 1 al 10 de julio, con artistas y curadores de la muestra original.

Caribes

En su artículo "La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna", Antonio Benítez Rojo pregunta: "¿Por qué buscar una coherencia euclidiana que el mundo, y especialmente el Caribe, está lejos de tener?". (Benites Rojo, 2012)

Lo que Benítez Rojo describe es una situación geográfica, histórica, política, religiosa, cultural y económica que se erige como una máquina de la modernidad. La encrucijada es el tema cuya densificación se manifiesta en obras de arte como la pintura de Arnaldo Roche Rabell *We Have to Dream in Blue*: un rostro camuflado, de una etnia indeterminada, cubierta o inmersa en la naturaleza. Esta obra es parte de una serie de autorretratos exhibidos en *Caribbean – Art at the Crossroads of the World* (El Museo del Barrio, Nueva York, 2012), definidos por Elvis Fuentes, curador de la exposición, como "obras autorreferenciales en las que el artista explora muchos temas, desde sus viajes espirituales hasta el aislamiento, desde la asimilación cultural hasta el racismo". (Fuentes, 2012, p.41).

La máquina de Benítez Rojo también es un caos. Es vista como un lugar donde la intersección entre humanos y animales ocurre inesperadamente y genera seres imaginarios y monstruosos como aquellos que poblaron las narraciones de los viajeros en tiempos remotos, que fueron fuertemente influenciados por el pensamiento medieval. El salvaje medieval es también este hombre diferente, que se convierte en el tema de una discusión interminable entre los argumentos de Michel de Montaigne (Montaigne, 2015) y Jérôme Cardan (Cardan, 1557) entre la nobleza de su digestión caníbal y los placeres orgiásticos del ritual sangriento.

En lugar de la isla propuesta por Thomas Morus, la utopía del autor cubano es una relación horizontal y no jerárquica de "supersincretismos" en la que los sincretismos producen sincretismos. También establece que la búsqueda de matrices puras u orígenes para la formación de una nueva realidad puede ocultar una falta de estudio e de investigación. Define el Caribe como un vasto territorio que puede ser captado por los sentidos, asociado con sensaciones y sentimientos.

El paisaje caribeño que diseña para el lector es fluido y sinuoso, caracterizado por el entrelazamiento de seres y situaciones que, como la geografía, están llenos de desviaciones que de alguna manera proporcionan el surgimiento de nuevas formas de existencia cultural. Vale la pena mencionar el aislamiento de los nativos, de acuerdo con lo descrito por Benítez Rojo. Para este autor, las matrices

étnicas del supersincretismo son solo europeas, africanas y asiáticas. En su opinión, observar las prácticas culturales aborígenes puede nutrir, aunque bajo fuertes críticas, la búsqueda de una especie de eslabón perdido. La tendencia, definida por Claude Lévi-Strauss (2012) como "falso evolucionismo", está vestida de falso utilitarismo y desplaza engañosamente el pensamiento sobre objetos nativos a un tiempo remoto. La confluencia proviene del engranaje que articula diferentes "máquinas etnológicas que son muy distantes tanto en términos espaciales como temporales", cuya operación requiere ritmo para que la máquina sea el "conjunto de máquinas ensambladas".

Transportándonos a la Triennale de Enwezor, antes de entrar en los misterios de la selva tropical, es necesario introducir el "bosque de signos" propuesto por el curador. De otra naturaleza, los misterios de este bosque conceptual se construyen sobre todo a partir de relaciones entre el campo del arte y otros campos para que los objetos en exhibición sean ampliamente entendidos. Como en el bosque, las obras exhibidas en La Triennale causaron desorientación y desviaron al visitante acostumbrado a las carreteras pavimentadas de una historia del arte protegida de las incertidumbres epistemológicas que fecundan el pensamiento contemporáneo. El proyecto curatorial propone transformar el límite entre el objeto cultural y la obra de arte en un territorio conceptual entre "cerca" (near) y "lejos" (far) y la paradójica coexistencia, señalado por el subtítulo: *intense proximity*. En lugar de la diacronía, una constelación de conceptos construye mapas mentales que sitúan sin jerarquía territorios y capas de pensamiento curatorial. De todos los conceptos, el más completo es "contacto", el punto de partida para el análisis del trabajo de Lothar Baumgarten titulado: *Fragmento Brasil*.

Entre 1978 y 1980, Baumgarten pasó 18 meses con los yanomamis que, según Enwezor (2012) es "quizás el grupo más documentado etnográficamente en la memoria reciente". *Fragmento Brasil* es la proyección de 648 imágenes a intervalos variables. Se distinguen dos grupos: un conjunto de documentos de los viajes del artista y fragmentos de las pinturas de Albert Eckhout realizadas en 1654, en las que se representan pájaros brasileños en entornos distintos a la selva tropical. Cuando se comparan a las aves representadas en las pinturas de Jan Van Kessel, las de Eckhout parecen rellenas para ser arregladas en un gabinete de curiosidades o en un museo de historia natural. El distanciamiento y la objetividad en el encuadre de composiciones con pájaros reiteran el voyeurismo etnográfico que se ve en otras pinturas de Eckhout, en que los fenómenos observados se limitan a algún tipo de situación decorativa, organizativa, clasificatoria y colonial.

La naturaleza exótica se domestica e incorpora a la poética etnográfica de Eckhout, que utiliza medios pictóricos para atenuar cualquier rastro de diferencia entre los mundos que se diferencian en sus imágenes: europea y americana. Sin embargo, su viaje es unidireccional.

Las pinturas simples de Eckhout son componentes de un discurso, de una estructura discursiva sincrética, que también consiste en dibujos y acuarelas hechas por los yanomamis. Estos objetos recopilados por el etnógrafo participante ejemplifican cuánto las costumbres "de allí" difieren con las "de aquí", y expresan una poética de observación. En este caso, la traducción se realiza cuando Baumgarten incorpora imágenes en su trabajo haciendo un bricolaje modernista. ¿La instalación de Baumgarten es una condensación o un microcosmos de lo que La Triennale ofrece al visitante?

La imprevisibilidad de los intervalos de tiempo entre las proyecciones de las imágenes y la aparente aleatoriedad de su apariencia se asemejan a la forma en que en un bosque nos sorprende la aparición repentina de un pájaro o de su canto. En la inmensidad del bosque, ante una cantidad ilimitada de estímulos, enmarcamos un detalle para observar de cerca y, si la duración del instante nos lo permite, establecer algún tipo de proximidad. ¿Qué es lo que más nos acerca al yanomami? ¿Es la documentación gráfica de artesanías decoradas con motivos inspirados en los patrones de plumas de aves y pieles de animales del bosque, o es la documentación de una fauna nativa extinta preservada en las pinturas de Eckhout? ¿Cuál está menos domesticado? ¿La pintura de Eckhout, los dibujos de Yanomamis o las fotografías de Baumgarten? La curiosidad que transporta el pensamiento europeo hacia el otro puede manifestarse en el estudio, en la exposición, en el libro, en el mercado de pulgas o en la colección etnográfica. La equivalencia entre el papel del curador del arte contemporáneo y el del etnógrafo es un argumento central en el discurso curatorial de La Triennale. "We are all travellers", dice el curador.

Visto como una especie de literatura de viaje, la curaduría de Enwezor dibuja otro paralelo. Esta vez, el viajero produce su escritura etnográfica al reunir, como Lévi-Strauss en el siglo XX, las oscilaciones entre proximidad y extrañeza. Al convertirse en un género literario popular de las principales navegaciones, la literatura de viajes es una forma de

escritura etnográfica que a menudo, como en *Tristes Trópicos* (1955), revela cómo su autor / etnógrafo selecciona, organiza, enmarca y da forma a lo que observó.

El Caribe, Otra Vez

Otra referencia para pensar en el Caribe como territorio de sincretismo, como propuso Benítez Rojo, es la obra *Narrative, of a Five Years' Expedition, against the Revolted Negroes of Surinam*, de John Gabriel Stedman⁸. Es un libro ensalzado por los abolicionistas del siglo XIX como una contribución importante a la causa, que también es un registro de viaje, referencia en etnografía, relato militar, diario naturalista, narrativa histórica y, según su autor, una historia de amor. (Figura 6).



Figura 6. Stedman J.G. (1796)
*Narrative, of a Five Years' Expedition,
against the Revolted Negroes of Surinam.*
Libro: Librería Británica, Londres.

⁸ John Gabriel Stedman nació en los Países Bajos en 1744. A la edad de dieciséis años comenzó una carrera militar, lo que lo llevó a ser voluntario en la Guayana holandesa, Surinam, de 1772 a 1777. El registro de sus actividades, así como de lo que presenció, se recopiló en notas y diarios que dieron lugar al libro publicado después de su regreso a Europa en 1796.

El libro presenta muchas contradicciones, derivadas de la posición ambigua de su autor en relación con la realidad. Por un lado, ve la naturaleza con los ojos de un naturalista curioso, que aprecia las formas, los colores y aromas del paisaje tropical. Observa con atención la geografía, resalta su exuberancia y fertilidad, así como su papel en el sistema productivo colonial, describiendo a fondo sus características. De las 86 ilustraciones del libro, solo tres son mapas.

Sus relatos están marcados por el contacto directo, físico y personal que establece con la población local, lo que eclipsa la objetividad que debe guiar sus observaciones. Oscila entre el sentimentalismo en apoyo de los esclavos y el patriotismo en apoyo de los esclavistas. Está desconcertado por la dificultad de dominar las tácticas de la jungla y la guerrilla de los grupos rebeldes, y su explicación de esto es tanto una contribución a los discursos abolicionistas como un manual para luchar contra esos grupos. Su asombro y encanto con los cuerpos desnudos no le impide ver que hay una humanidad en esas personas, hombres, mujeres y niños, víctimas de la violencia y la crueldad que le parecen endémicas.

Aunque las ilustraciones recuerdan a la serie de grabados: Los desastres de la guerra (1810-1815) de Francisco Goya, que se publica en 1863, destacando los elementos etnográficos asociados con las pinturas de Albert Eckhout de tipos humanos brasileños como India Tarairiu (óleo sobre lienzo, 264 x 159 cm, Museo Nacional de Dinamarca, Copenhague) o India Tupi (óleo sobre lienzo, 265 x 157 cm, Museo Nacional de Dinamarca, Copenhague).

Las ilustraciones para el texto de Stedman fueron encargadas a dos artistas: Francesco Bartolozzi y William Blake, este último realizó dieciséis. Los grabados se refieren a dibujos originales de Stedman, ahora desaparecidos. Si la afirmación de Stedman de que uno debe "seguir puramente las imposiciones de la naturaleza e igualmente odiar a un hombre artificial y una historia artificial" se aplica a las ilustraciones de sus narraciones, el trabajo de su amigo William Blake refleja elementos descritos por el autor. Se espera que los dibujos hayan transpuesto las mismas virtudes, lealtad y devoción que el texto literario pretendía expresar. El dibujo de Blake produce, con las cualidades que Giulio Carlo Argan (1988) consideraba clásicas y románticas,

formas sin detalles superfluos e imágenes cuyo valor no se limita al documental. En este caso, la forma también manifiesta una imaginación etnográfica en la que lo exótico sigue siendo misterioso. La diferencia es el misterio. ¿Cómo acercarse para saber y distanciarse para saber más?

El Bosque Y El Archipiélago

Al considerar la forma etnográfica como estructura estética y epistemológica, Okwui Enwezor enfatizó un papel determinante para la interpretación de varios registros de fenómenos culturales, sociales y naturales. Concebida como un proceso, la exposición comienza con la formulación de una pregunta amplia: ¿Cómo la lógica social contemporánea en un momento de creciente proximidad entre comunidades aparentemente desconectadas, identidades antagónicas, múltiples agentes culturales e instituciones artísticas negocian disyunciones espaciales y temporales cuando la distancia entre el yo y el otro, entre nosotros y ellos ha colapsado?

En la guía de La Triennale, un comentario de Claude Lévi-Strauss sobre las fotografías que había tomado en Brasil se inserta en el texto de presentación de la obra de Rosângela Rennó: "Mirándolos de nuevo, estas fotografías instantáneas me dejan con una sensación de vacío, de falta de aquello que su objetividad es fundamentalmente impotente para capturar" (nuestra traducción), (ENWEZOR, 2012, p.124).

Entre Teniers, van Kessel, Ashford, La Triennale, Magiciens de la Terre, Roche Rabell, Caribbean - Art at the Crossroads of the World, Blake, Bartolozzi, Eckhout y Baumgarten, volvemos al "meta-archipiélago" de Benítez Rojo. Entre los documentos, las apropiaciones, las traducciones y las simulaciones están las rutas de viaje que, como afirma Enwezor, producen bosques de signos cuya organicidad parece misteriosa y en cierta medida, desestabilizadora. Sin embargo, entre lo que se construyó a distancia, como las pinturas de Eckhout rescatadas por Baumgarten o los dibujos de Stedman transformados en las impresiones de Blake y Bartolozzi, los dibujos de Claude Lévi-Strauss⁹ o el autorretrato de Roche Rabell se presenta la duda: ¿Qué tan lejos deberíamos estar del horizonte que pretendemos conquistar?

⁹Nos referimos aquí a los dibujos recopilados por Claude Lévi-Strauss en el trabajo de campo en Brasil desde 1935 hasta 1938.

OJO AL ARTE

Guía de autores. Normas editoriales.

Revista Ojo al Arte

- Las ponencias deberán tener una extensión entre 10 y 20 cuartillas en letra Times New Roman 12, interlineado 1,5, márgenes superior e izquierdo de 3 cm e inferior y derecho de 2 cm.
- Ilustraciones y cuadros deberán tener una resolución de 300 DPI y deben ser enviados en archivos originales, aparte del texto en Word, junto con la referencia de origen de la imagen. Se le solicita al ponente sólo usar imágenes de las cuales él posea sus derechos.
- Las ponencias deben ser inéditas e incluir los siguientes elementos en su primera página:
 - o Título
 - o Resumen de máximo 250 palabras Es muy importante estructurar este apartado de la manera más clara posible e indicando al lector los contenidos del texto.
 - o Palabras clave en español (máximo 7, mínimo 3)
 - o Debe incluir nombre y apellidos del autor. Un asterisco que se desprende del apellido del autor debe indicar: último nivel académico conseguido, afiliación institucional (universidad a la cual se encuentra vinculado), correo electrónico (preferiblemente institucional).
- Las referencias y la bibliografía (al final) deben seguir los lineamientos de las normas APA.
- Los textos no deben tener pie de página a menos que sea estrictamente necesario.



CARLOS GÓMEZ GALEANO

OJO AL ARTE



1889
Institución Universitaria
**BELLAS ARTES Y
CIENCIAS DE BOLÍVAR**
CALIDAD QUE TRASCIENDE

U·N·I·B·A·C
**FONDO
EDITORIAL**
Institución Universitaria Bellas Artes
y Ciencias de Bolívar



San Diego, Carrera 9 No. 39-12 PBX.: (575) 6724603
info@unibac.edu.co - www.unibac.edu.co
Cartagena, Bolívar, Colombia