

EL SINCRETISMO Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

LATINOAMERICANO

Performances de Tania Bruguera (Cuba), Carlos Zerpa
(Venezuela) y Rosemberg Sandoval (Colombia)



ALVARO VILLALOBOS HERRERA



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
Humanidades y Ciencias Sociales

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



EL SINCRETISMO Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO

Performances de Tania Bruguera (Cuba), Carlos Zerpa (Venezuela)
y Rosemberg Sandoval (Colombia)

TESIS

Que para obtener el grado de
Doctor en Estudios Latinoamericanos

Presenta:

ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA

Directora:

Dra. Elia Espinosa López

Sinodales:

Dr. Mario Magallón Anaya. Mtra. Maya Aguiluz Ibargüen
Dr. Mario Miranda Pacheco. Dra. Elizabeth Fuentes Rojas
Dra. Ileana Diéguez Caballero. Dr. Víctor Manuel Frías Salazar

EL SINCRETISMO Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

LATINOAMERICANO



EL SINCRETISMO Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

LATINOAMERICANO

Performances de Tania Bruguera (Cuba),
Carlos Zerpa (Venezuela)
y Rosemberg Sandoval (Colombia)



ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA

México. D.F. 2007



Portada: Pensamiento Huichol
Corrección de estilo: Bárbara Viterbo
Diseño y cuidado de la edición: Marcela Morado

D.R. © 2007
Alvaro Villalobos Herrera
UNAM
Impreso en México
D.R. © Fotografías archivo personal de los artistas

A:

Caterina y Alvar Emilio

Un nómada sin rumbo, la energía negativa y el derrumbe, con pesuñas de cordero me propuse a recorrer el continente entero. Sin brújula, sin tiempo, sin agenda, inspirado por las leyendas, por las historias empaquetadas en lata, por los cuentos que la luna relata...

Aprendí a caminar sin mapa, a irme de caminata sin comodidades, sin lujos, protegido por los santos y los brujos...

Ser un emigrante es mi deporte, hoy me voy p' al norte sin pasaporte, sin transporte, a pié con las patas, pero no importa...

Voy a cruzar la muralla...

Soy un intruso con identidad de recluso...

Residente / Calle trece

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar el más sincero agradecimiento a las personas e instituciones que hicieron aportes fundamentales a este proyecto. El desarrollo de la investigación, la concreción de los procesos y la realización de cada una de las etapas que lo conforman llegó a buen término con el apoyo del Consejo Nacional para la Ciencia y Tecnología CONACYT de México, mediante el Programa Institucional para la Formación de Recursos Humanos de Alto Nivel y la Beca para Estudios de Doctorado en Estudios Latinoamericanos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La Universidad Autónoma del Estado de México a través de la Escuela de Artes y su equipo directivo, me brindó importantes beneficios para concluir el doctorado y realizar la investigación de campo, apoyada en el Foro Internacional de Artes Visuales que realiza periódicamente en el campus universitario, asimismo el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA y el Instituto Mexiquense de Cultura a través del Fondo para la Cultura y las Artes del Estado de México me otorgaron la beca para creadores con trayectoria por medio del Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico, generando consecuencias positivas a la propuesta .

La División de Diseño y Edificación de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM a través de la carrera de Diseño Gráfico me apoyó con el tiempo necesario para producir la publicación del documento. La Coordinación de Estudios Latinoamericanos de la UNAM me brindó, en todo momento un soporte, meritorio e indispensable para llevar a cabo el propósito académico y de investigación.

Deseo también, hacer un especial reconocimiento a todas las personas que hicieron posible esta labor. Enfáticamente a Iris López Salazar por asistir y trabajar arduamente en el proceso de conformación del documento, como compañera y becaria de investigación de la Escuela de Artes UAEM; a los entrañables amigos Rosemberg Sandoval, Tania Bruguera y Carlos Zerpa por prestarse a este juego; a la directora y tutora principal Elia Espinosa que con prestancia intelectual y sensibilidad poética dio cauce a la información y me proporcionó los conocimientos y la orientación siempre justa y necesaria; a los cotutores y sinodales, Mario Miranda, Mario Magallón, Maya Aguiluz, Elizabeth Fuentes, Ileana Diéguez y Víctor Frías por el desborde de sabiduría que me ofrecieron todos desde su disciplina sin escatimar voluntades, propiciando el intercambio constante de ideas, opiniones y sugerencias que hicieron crecer y enriquecieron la investigación en todas las dimensiones; a Norma de los Ríos por la indispensable gestión ante la UNAM y el apoyo para realizar los viajes a cada uno de los países involucrados; a Lucio Oliver y su equipo de trabajo, Patricia, Abigail, Cyntia y Aderac, por el beneficio de su encomiable labor en la Coordinación de Estudios Latinoamericanos de la UNAM; a Bárbara Viterbo por la corrección de estilo; a Marcela Morado por el diseño gráfico; a María Elena Ramos, Albeley Rodríguez, Jesús Fuenmayor y Félix Suazo por la información y los documentos suministrados en torno a los artistas venezolanos; a Maricarmen Carrillo, Nelson Garrido de la ONG, Andreína Fuentes y Gerardo Zavarce de la Fundación Arte Emergente por el apoyo incondicional para realizar la estancia de investigación en Venezuela; a Antonieta Sosa por su apertura mental para ofrecer informaciones que enriquecieron este trabajo, así como a los amigos cubanos, Gerardo Mosquera, Ulises y Nara Mansur, Mari Pereira de la Universidad de la Habana y Lorraines Gallego de la Cátedra Arte y Conducta del Instituto Superior de Arte de la Habana por su hospitalidad y por la generosidad al proporcionar la información más fresca sobre el arte cubano; a los

colombianos Alonso Jiménez y Yuri Gómez; a Danilo Vallejo y Martha Velastegui de Ecuador, Miguel Lezcano y Marcelo Velaochaga de Perú, compañeros de la autodenominada Liga Latinoamericana de Artistas, por la inspiración inicial y las enseñanzas sobre el sincretismo.

A los puertorriqueños, cubanos y colombianos que enriquecieron el debate sobre los santos, los brujos, los orishas, las vírgenes y el sincretismo, el gusto por la música, la parranda y el amor por latinoamérica, a los amigos de las islas del Caribe y el Océano Pacífico, Miami, Chicago, San Francisco, Nueva York, Brasil, Chile y Argentina que lograron borrar las fronteras geográficas y extender los límites latinoamericanos y latinoamericanistas como lo han hecho bastantes ciudadanos comunes e intelectuales, y la *Mara Salvatrucha* desde el centro de América, así como, la *Asociación Neta* y Los *Latin kings* en Europa; cada uno desde su particular estilo de vida ha desarrollado formas elevadas de comportamiento, propuestas culturales y contraculturales diferentes que los ayudan a mantener la frente en alto para resistir los embates de los poderes hegemónicos.

Considero fundamentales, para que la meta propuesta de principio a fin en torno a la investigación, haya tenido buen término, el cariño, el apoyo emocional, la tolerancia, la resistencia y la firmeza espiritual que me han dado siempre y en todo momento: Caterina, Alvar Emilio, Ernesto, Patricia y demás familiares y amigos siempre dispuestos cuando los necesito, pero sobre todo, la noble presencia del amor cada vez más fuerte a pesar de la distancia, de María Elisa, Luis Horacio y toda la querida descendencia, que haciendo gala del espíritu latinoamericano, deambula por el mundo.

Álvaro Villalobos.

INDICE

AGRADECIMIENTOS	15
INTRODUCCIÓN	19
I. SINCRETISMO Y ARTE CONTEMPORÁNEO	33
I.1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES	35
I.1.1. Cultura e identidad	35
I.1.2. Identificaciones y culturas	43
I.2. SINCRETISMO	49
I.3. ARTE CONTEMPORÁNEO DE PRINCIPIO Y FIN DE SIGLO	65
I.4. ACTUALIDAD CUBANA, ENTORNO SOCIOCULTURAL Y POLÍTICO	75
I.5. CULTURA, SOCIEDAD Y POLÍTICA VENEZOLANA	83
I.6. COLOMBIA, ENTORNO SOCIOCULTURAL Y POLÍTICO	93
II. ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO CUBA, VENEZUELA Y COLOMBIA	105
II.1. CUBANOS DE ANTE AMÉRICA Y LOS HIJOS DE GUILLERMO TELL	107
II.1.1. Ante América	109
II.1.1.1. Juan Francisco Elso Padilla	113
II.1.1.2. Ana Mendieta	125
II.1.1.3. Luis Cruz Azaceta	133

II.1.2.	Los Hijos de Guillermo Tell	137
II.1.2.1.	José Bedia	145
II.1.2.2.	Alexis Leyva (Kcho)	151
II.1.2.3.	Martha María Pérez Bravo	153
II.2.	COLOMBIANOS DE LOS NOVENTA	157
II.2.1.	María Teresa Hincapié	163
II.2.2.	Carlos Uribe	167
II.2.3.	Fernando Arias	175
II.2.4.	Doris Salcedo	179
II.2.5.	Germán Nadín Ospina	189
II.2.6.	Gloria Posada, los grupos Urbe y Grafito	195
II.3.	VENEZOLANOS EN LA MIRA DE LOS CURADORES FELIX SUAZO Y MARÍA ELENA RAMOS	205
II.3.1.	Juan Carlos Rodríguez	211
II.3.2.	Juan José Olavarría	217
II.3.3.	Héctor Fuenmayor	223
II.3.5.	Acciones Frente a la Plaza	229
II.3.6.1.	Antonieta Sosa	239
III.	LA CONDUCTA Y LAS PERFORMANCES DE TANIA BRUGUERA	247
III.1.	COSAS DE LA VIDA	249
III.2.	RECIENTE LABOR	255
III.2.1.	El peso de la culpa	259
III.2.2.	El peso de la culpa III	261
III.2.3.	Estadística	261
III.2.4.	Destierro	265
III.2.5.	El cuerpo del silencio	266
III.2.6.	Cabeza abajo	268
III.2.7.	Vigilantes	269
III.2.8.	El sueño de la razón engendra monstruos.	271

IV.	LA OBRA DE CARLOS ZERPA, UNA SEVERA POSICIÓN POLÍTICA	275
IV.1.	LA NADA MATA	277
IV.2.	COSAS MUY MIAS. DATOS AUTOBIOGRÁFICOS	291
IV.3.	ÚLTIMAS ACCIONES	297
IV.3.1	Ceremonia con armas blancas versión Venezuela	297
IV.3.2.	Ceremonia con armas blancas versión México	301
IV.3.3.	Go Go radio	305
IV.3.4.	Cruces de pólvora	313
IV.3.5.	Señora patria sea usted bienvenida	317
IV.3.6.	Bruce Lee en Toluca	323
V.	LA PROBLEMÁTICA SOCIAL URBANA EN LA OBRA DE ROSEMBERG SANDOVAL, UN EJERCICIO DE CONCIENCIA Y ÉTICA	327
V.1.	MUGRE VIDA Y REALIDAD	329
V.2.	EN CAUTIVERIO	337
V. 3.	PERFORMANCES	345
V.3.1	Brigada de corrección moral	353
V.3.2.	Baby Star	357
V.3.3.	Rose Rose	359
V.3.4.	Baby Street	361
V.3.5.	EU. Ropa	367
V.3.6.	Bolívar ahora	371
V.3.7.	Caquetá	375
V.3.8.	Yagé	379
V.3.9.	Mugre U. N.	383

CONCLUSIONES	389
1. SINCRETISMO SOCIOCULTURAL	391
2. SINCRETISMO Y LA ESTRUCTURA FORMAL DE LAS OBRAS	401
3. PERFORMANCE, ARTE Y POLÍTICA EN LATINOAMERICA	405
ADENDA	411
1. DATOS CURRICULARES DE TANIA BRUGUERA	413
2. DATOS CURRICULARES DE CARLOS ZERPA	419
3. DATOS CURRICULARES DE ROSEMBERG SANDOVAL	425
BIBLIOGRAFIA	429

introducción





En los últimos tiempos las artes visuales han registrado cambios importantes que hacen que su comprensión sea cada vez más compleja, tanto en los países latinoamericanos como en el ámbito universal. Si observamos el poder que ejerce la obra de los artistas estadounidenses y europeos, sobre todo los de la última mitad del siglo XX, en la producción latinoamericana y viceversa, notamos por un lado, una marcada incidencia de factores multi-inter y transdisciplinarias en todo sentido: el poder que ejerce el arte de las ideas sobre el de la forma; el eco y presencia de los movimientos contraculturales y las imbricaciones o sobreposturas y superposiciones de las artes visuales con la literatura, el teatro y el arte de la calle y por otro lado, una buena cantidad de mecanismos emergidos de la expansión de los sistemas de comunicación, de los procesos de globalización y de las políticas desarrollistas que implican y coaccionan a los aparatos promotores del arte; los llamados circuitos del arte y la producción artística, mecanismos que promueven y apoyan la desaparición de la idea heredada de la modernidad, que aseguraba que la vida de las personas, su función cosmogónica y la estructuración de las relaciones sociales se basaban en la razón pura, en perspectivas rígidas en extremo funcionales, o en directrices extremadamente metafísicas. En contraste, vemos que en la obra de los artistas latinoamericanos contemporáneos que trabajan ambientaciones, instalaciones, happenings, performances, fotografía, video arte, dibujo y neográfica o arte no objetual, por nombrar las formas más comunes,



prevalece la preocupación por reflejar una noción de identidad en el sentido más propio, evidenciando que el autor la detenta; una identidad que no está únicamente definida por el lugar de origen, sino más bien por una experiencia continua de desplazamiento, exilio, labor de emigrante receptor de influencias de la cultura local y de la externa, dentro o a través de las fronteras.

En las últimas décadas sucedieron toda suerte de fusiones en el modo de vida de la sociedad que se reflejaron por consiguiente en el arte, como ejemplo, a la mezcla de estilos en la arquitectura se le llama eclecticismo, en la pintura apareció el collage que involucró recortes de periódicos en la necesidad de reflejar los sucesos más recientes; en las artes tridimensionales apareció la ensambladura que permitió mezclar los materiales más irreconciliables y los denominados mixed media o medios mixtos que involucran toda suerte de posibilidades formales y conceptuales. Al cruce de individuos de distinta especie en biología se le llama hibridación y en algunos estudios sociológicos y antropológicos sobre la cultura, al mismo efecto se identifica con el término, culturas híbridas. Nestor García Canclini precisamente en el libro denominado, "Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad" argumenta que para englobar términos como sincretismo y mestizaje prefiere utilizar ese concepto que conlleva procesos de hibridación porque para él, abarca diversas mezclas interculturales, no solo las raciales a las que se limita el término "mestizaje" ni se refiere únicamente a las fusiones religiosas y de movimientos simbólicos a las que alude el "sincretismo". Sin embargo, en el presente estudio partimos de esta premisa pero sostenemos que el sincretismo en la actualidad tiene mucho más que ver con la memoria, los usos, las costumbres y las vivencias que conducen a identificaciones culturales inclusive las de procedencia religiosa que tienen que ver con la cosmogonía y con los pensamientos y creencias en torno a la formación del universo; es decir, que a la mezcla y coparticipación de

formas culturales que provienen de diversa índole, no solo del sentimiento religioso o el mestizaje y la aculturación, que permanecen en convivencia y generan consecuencias en el modo de pensar y comportarse de cualquier grupo social, ahora les llamamos sincretismo. Este efecto abstracto pero real, determina los sistemas culturales en general y se define como la concentración de dos o más funciones de diferente procedencia, vigorosamente entremezcladas en una sola forma, produciendo un eminente resultado. Los sistemas culturales se pueden entender, como la combinación de elementos materiales y espirituales organizados en una lógica cualquiera, no siempre de manera comprensible, estos elementos se distinguen como el conjunto articulado de formas de pensar, sentir y obrar transmitido y generalmente modificado de una generación a otra, aceptado y adaptado para satisfacer sus necesidades, con la ineludible función de caracterizar la vida de un grupo social, sus mitos, sus creencias, sus costumbres y por consiguiente su arte. Elementos característicos del sincretismo distinguen obras representativas del arte latinoamericano contemporáneo, reflejándose en las necesidades de los artistas, la producción y los mecanismos y métodos utilizados para su ejecución y en su soporte conceptual, filosófico y técnico, en la crítica, en los organismos de difusión, en la teoría y por supuesto en la forma de reconstruir la historia.

La etnología particularmente ha limitado las principales relaciones del sincretismo, al estudio exclusivo de las razas, los pueblos y las religiones. De acuerdo con estos criterios, se conocen de manera integral pero insuficiente, tratados sobre el comportamiento de las comunidades con respecto a la pervivencia de rituales paganos mezclados con las religiones de los pueblos latinoamericanos. Hasta ahora no se conoce un estudio profundo de la relación particular del sincretismo con el arte. De ahí, el interés por adelantar esta investigación sobre el sincretismo en relación con la producción plástica latinoamericana contemporánea, y sobre todo en relación con los artistas que ejecutan





performances; aunque los artistas aquí citados también acuden a las prácticas convencionales, la performance, una forma artística particular que goza de una distinción analítica distante de lo representacional y que critica la mimesis a la que estaba acostumbrado el arte tradicional, es vista como una disciplina cuyo principal interés es el de poner al cuerpo irreducible al frente de un orden presentacional que modula un concepto; un acontecimiento que conlleva y refleja la vida misma como centro de la cultura contemporánea; el cuerpo como el mejor espacio de realidad social y política que involucra los rituales, en aras del pensamiento mítico y los utiliza con fines artísticos.

Para lograr el cometido, se analizaron comparativamente las obras de Tania Bruguera de Cuba, cuyo trabajo juega sin cansancio con la idea de que la historia individual debe ser comprendida dentro del contexto de su experiencia social y colectiva. Carlos Zerpa de Venezuela, que en sus performances evidencia la necesidad que debe tener el artista de apegarse a sus actos, sin trucos, prestidigitaciones, ni engaños, reconociendo que la realidad está condicionada por el azar y la indeterminación. Y finalmente los trabajos de Rosemberg Sandoval de Colombia, destacado por sus acciones, mezcla de lo sagrado y profano, obras que reflejan experiencias místicas que borran las fronteras entre el arte, la vida y el ritual, distinguidos por la reconstrucción social del espacio y la acción de un cuerpo marcado por la historia de la violencia política, un cuerpo señalado por órdenes de política y clase.

Estamos concientes de que al hacer comentarios argumentativos sobre las obras artísticas las reconfiguramos conceptualmente, ya que la obra al ser expuesta o presentada por el autor, sale del sujeto pero se cierra al salir, para que el observador la reconstruya en infinitas posibilidades que dependen de su entendimiento. Aún así, consideramos que enfatizar las obras de Bruguera, Sandoval y Zerpa, es la simple disculpa para hablar de un entorno mayor, el contexto del arte contemporáneo latinoamericano

de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. La lista de artistas latinoamericanos en cuyas obras se encuentran características del sincretismo, es grande, lo podemos ver en otros ejemplos como Nicola Constantino de Argentina y Doris Salcedo también de Colombia, Laura Lima de Brasil y la costarricense Priscila Monge, una creadora cuyas obras aluden a mecanismos y predicados sobre el cuerpo que presenta transgresiones a las funciones eminentemente femeninas de la menstruación, la ovulación y la gestación, asimiladas como hábitos cotidianos lejanos al ritual religioso concebido por el pensamiento mítico propio de los latinoamericanos. Los ejemplos pueden ser bastantes, pero nos conformamos con presentar un limitado grupo de ellos para mostrar el entorno en el que se desenvuelven Bruguera Sandoval y Zerpa, deseando que en el mejor de los casos, este documento se convierta en motivo para que otros interesados en el tema, amplíen las informaciones contenidas, para que se conozca más de los artistas y las obras que ni siquiera aparecen en catálogos, ni libros de arte en los que se consigna la historia oficial.

La mayoría de las experiencias artísticas de los países latinoamericanos, han quedado únicamente en la memoria de los pocos que las viven, por lo tanto aprovechamos la oportunidad para motivar estudios más amplios sobre las características sincréticas y eclécticas que las conforman. En cada uno de los países estudiados, Cuba, Venezuela y Colombia se identificaron bastantes artistas que vinculan características del sincretismo a su obra pero fijamos las expectativas principalmente en los que trabajan el arte de la acción y algunas instalaciones, pero sobre todo que su obra tenga alguna relación con el trabajo de los artistas en cuestión: Bruguera, Sandoval y Zerpa.

Las tendencias artísticas de los últimos tiempos, en especial las performances despiertan cantidad de críticas y represalias, muchas veces debido a la falta de comprensión de parte del público, y es porque en algunas obras se encuentra un crudo y brutal tratamiento del cuerpo, del



sexo, de la sangre y de la muerte; asuntos que afectan íntimamente a la vida y los sentimientos de los espectadores. La incompreensión que enfrentan las manifestaciones de arte actual se debe a que éstas han ido modificando paulatinamente la capacidad simbólica que tiempo atrás, representaba su contenido fundamental; representar una violación, algo común en la pintura clásica o un sacrificio, no causaba tanto escándalo ni rechazo, pues se inscribía dentro de concepciones religiosas y morales, episodios históricos y mitológicos que en todo caso no subvertían los parámetros de belleza clásicos, vigentes en la época. A nadie le pareció terrible en su momento, El rapto de Europa, Los retratos de los santos y mártires o la sangrienta representación del Sagrado Corazón en la pintura; inclusive los enanos maltrechos de Velázquez, no nos causan repugnancia ni nos parecen feos, hoy en día, ese respeto por la obra de arte ha venido desapareciendo hasta desvanecerse, parece que la crudeza se ha adueñado del arte contemporáneo, debido a la inclusión de toda suerte de rituales de los que participa el cuerpo vivo.

Para resaltar la importancia del arte de la acción y del cuerpo, este trabajo aborda las especificidades de los lenguajes artísticos actuales, buscando en sus tendencias poéticas, además de los elementos más significativos, los caracteres de innovación u obsolescencia, a partir de los términos que aportan las teorías del lenguaje, tomando la semiótica como punto de partida y la hermenéutica como apoyo metodológico. Para el logro de los objetivos se llevaron a cabo estudios comparativos y análisis críticos sobre las obras, grupos de obras, artistas y costumbres artísticas. Los análisis se llevaron a cabo enfatizando el carácter simbólico a partir de las aportaciones sintácticas de las teorías de la comunicación, explicando los elementos conceptuales, formales y técnicos en lo específico de cada lenguaje, aplicando para ello las tres funciones de la semiótica. La función sintáctica que toma la obra como un signo o como un sistema de signos localizados en un contexto social y cultural



específico; un sistema estructurado formalmente que porta valores y significaciones informativas y comunicacionales. En segunda instancia se pasó la información por el tamiz de la función semántica, por saberse que la obra artística a través de sus significados ejerce influencias de las cuales se tienen consecuencias en un contexto histórico, geográfico, social y político determinado, buscando puntos de afinidad y concordancia entre la intención del autor y los receptores. Y por último se analizaron las obras por su función pragmática, ya que la obra con todas sus características, fuera de las manos del productor, se convierte en un subsistema social de acción que repercute en las teorías del arte que con el paso del tiempo han sido naturalizadas.

Las generalidades sobre los artistas y sus obras así como los asuntos particulares están planteados en este documento en un orden capitular desarrollado de la siguiente manera: La primera parte describe el entorno general del arte contemporáneo y el sincretismo a través de consideraciones de identidad y cultura que ayudan a esbozar el panorama específico del arte latinoamericano en este periodo, sobre todo de los acontecimientos artísticos generados a partir de la década de los noventa.

Para poner entre paréntesis, algunos acontecimientos importantes en las artes visuales de Latinoamérica sobre todo de los países involucrados en este documento, utilizamos diferentes estrategias que apuntan al estudio de un panorama general del arte contemporáneo necesario para comprender en particular la obra de los tres artistas de nuestro interés; las obras y los artistas utilizados para mostrar el entorno en el que se desarrolla el arte de los tres, en todo caso, fueron escogidos específicamente porque refuerzan las visiones sobre el acontecer político, el carácter mítico y místico, y la preocupación por la problemática social urbana que trabajan Zerpa, Bruguera y Sandoval. Por ejemplo, en el caso del arte cubano, el análisis surgió en función de la presentación de un grupo de artistas reunido en dos importantes exposiciones, a saber: La primera



denominada, *Los Hijos de Guillermo Tell*, fundamental para entender la obra de Bruguera porque a partir de esa época en Cuba comenzó a entremezclarse la producción del arte de las formas tradicionales como la pintura, la escultura y el grabado, con las artes no objetuales, la performance, la instalación, el video arte, la fotografía experimental y las llamadas artes alternativas. Aún así, en aquella época, los artistas que participaron en esta exposición organizada por el crítico de arte Gerardo Mosquera, curador del New Museum de Nueva York, se dedicaban casi de lleno al arte de las formas tradicionales, fueron pocas las instalaciones que se presentaron en ella y por lo menos ninguna performance. La segunda exposición, *Ante América*, realizada a partir de conceptos curatoriales de primer nivel como los de la colombiana, Carolina Ponce de León, curadora de la galería *La Raza*, localizada en San Francisco, California, Estados Unidos, Gerardo Mosquera y la investigadora Rachel Waiss, que se encargaron además de invitar a otras autoridades del arte contemporáneo de cada uno de los países latinoamericanos presentes en la exposición. Ellos fueron, el crítico cubano que desarrolla trabajos curatoriales y de gestión cultural de vital importancia en México, Oswaldo Sánchez que junto a Gabriel Peluffo, Luis Camitzer, Dan Cameron y David Boxer le dieron forma al concepto emitido por los organizadores de la muestra en el sentido de exponer un tipo de arte americano por excelencia, que además sirvió para celebrar los quinientos años de la llegada de los españoles a estas tierras. De esta exposición, la obra artística que mayor influencia tuvo sobre la producción de Tania Bruguera fue la de Ana Mendieta, las performances e instalaciones de esta artista sirvieron como campo de acción y reflexión para nuestra artista, al cabo de que las primeras presentaciones públicas de performances de Tania Bruguera incluyeron homenajes póstumos a Ana Mendieta. Lo que encontramos afín entre los artistas que se presentan en estas exposiciones, con la obra de Tania Bruguera, es que todos trabajan su obra en forma de instalaciones, manipulan



objetos y además trabajan la pintura y la escultura, pero su móvil principal es llegar a un arte desmaterializado con alto contenido conceptual; el *boom* del arte de la performance en Cuba, llegó por influencia de los artistas extranjeros que participaron con piezas de esta disciplina en las posteriores Bienales de la Habana.

En la parte correspondiente al arte en Colombia, se tomaron como referencia los creadores contemporáneos a Rosemberg Sandoval y las relaciones de forma y concepto que sus obras manifiestan; ahí podemos ver que se trata de artistas multidisciplinarios y polifacéticos que muestran una posición crítica y severa ante los problemas de violencia política y descomposición social que azotan grandes sectores de la sociedad de este país sudamericano. Podemos identificar en el conjunto de sus obras una constante preocupación por vincular su visión sobre el panorama socio político y cultural colombiano actual, siempre desde puntos de vista críticos, agudos y denunciadores. Vale la pena además destacar la importancia de los críticos y curadores que proporcionaron ideas, opiniones y relaciones visionarias sobre la obra de Rosemberg, documentos de vital trascendencia para este estudio, fueron las reseñas de los catálogos de las exposiciones y presentaciones de obra realizadas por el crítico de arte Miguel González, curador del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo La Tertulia de la ciudad de Cali, Colombia; varios textos proporcionados por la investigadora de performance Ilena Diéguez Caballero en los que relaciona las performances de Rosemberg con las poéticas secrecionales y las intervenciones liminales, así como los análisis realizados por la investigadora Elia Espinosa, consignados en el documento denominado, *La sangre performática de nuestro tiempo*.

Para ubicar la propuesta de Carlos Zepa en el contexto venezolano en la época en que desarrolló sus obras más relacionadas con el sincretismo, implicó tomar las opiniones de estudiosos de la obra de otros artistas de este país, que trabajan temáticas similares. Para ello nos apoyamos en los





conceptos de Félix Suazo, actual curador del Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber de Caracas, a quién le interesa el vínculo que tienen los artistas actuales venezolanos con las demás disciplinas, y la manera denunciante con que dan explicaciones a fenómenos también políticos y sociales a través del propio arte. También encontramos adecuados los conocimientos sobre el tema, de la crítica de arte María Elena Ramos, autora del libro *Acciones Frente a la Plaza* derivado del evento artístico en el que participaron muchos artistas, inclusive algunos que no fueron trabajados en estas páginas; y la exposición, *Fragmento y universo. Una versión inacabada y parcial sobre el arte y la vida de nuestro tiempo*, en la que incluyó a Carlos Zerpa además de otros artistas de su generación como Pedro Terán y Alfred Wenemosser que tampoco se incluyeron en este estudio. Elena Ramos es una de las curadoras con mayor trascendencia y responsabilidad en los procesos de cambio que ha tenido el arte venezolano de los últimos veinte años, desarrolló labores como directora de la Galería de Arte Nacional de Venezuela, junto con personajes como el crítico y curador venezolano Jesús Fuenmayor que ha logrado por medio de curadurías, críticas y eventos teóricos, el posicionamiento internacional de muchos artistas venezolanos; a través de revistas como Art Nexus y Poliéster propone una visión estética con valores propios, sobre las obras que escoge; propuestas curatoriales útiles para comprender la relación entre la producción artística y la recepción del arte actual. Suyo es el merito que tienen eventos como, *Reformulación del modelo expositivo, charlas y foros en torno a la curaduría del arte contemporáneo*, realizado en Caracas en 2002 en el que participaron teóricos y críticos del arte contemporáneo latinoamericano como Carlos Basualdo de Argentina, Mónica Amor de Venezuela y Adriano Pedrosa de Brasil, entre otros.

Los siguientes tres capítulos del documento son decisivos para entender las relaciones del trabajo de Tania Bruguera, Carlos Zerpa y Rosemberg Sandoval con el

sincretismo, y derivaron en características particulares de cada artista, por medio de las obras reseñadas. La conducta en las acciones de la cubana, la reacción política que condiciona el trabajo del venezolano y el compromiso con la problemática social urbana que asume el colombiano en todas y cada una de sus performances, convierten esta parte del documento en una extraña y variada alianza, en una amalgama de posibilidades conceptuales que aluden en cada una de las piezas presentadas, a asuntos de identidades e identificaciones propias de los países latinoamericanos. Las obras fueron reseñadas por separado para que el lector se involucre en el proceso de resemantización de las mismas, a partir de la diversidad de relaciones que se pueden establecer por este medio; aunque la mayoría fueron performances que necesitaron en su momento la presencia viva ante ellas para captar todas las vibraciones sensoriales y las bondades perceptivas que ofrecían en el momento de la presentación. En casi todas las piezas de estos tres latinoamericanos, se percibe el vínculo con el pensamiento mítico en los procesos de construcción simbólica, una táctica justamente utilizada para vencer los órdenes extremadamente racionales que predominan en la herencia formalista que recibe el arte latinoamericano del europeo y estadounidense. Este es quizás el lazo que los une, porque las apariencias formales de sus trabajos los mantienen separados e independientes. La característica más fuerte y dominante en el arte de estos tres artistas es la fuerza propositiva, consecuencia del profesionalismo artístico demostrado a través de su recorrido personal, que además de mantener una actividad constante derivada de la investigación, la producción y la docencia del arte, les ha servido para consolidar el discurso de sus obras con la versatilidad de los lenguajes actuales, a partir de estructuras de alto nivel, tanto en el sentido conceptual como en las categorías formales, fundamentados en la adopción de conocimientos universales bien utilizados en el desarrollo de sus propias individualidades.



sincretismo y arte contemporáneo





I.1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

*Nada más latinoamericano,
que temer parecerlo.*

Jesús Fuenmayor

I.1.1 Cultura e Identidad

El arte se manifiesta en la cultura de la misma manera que las relaciones económicas, políticas y los adelantos científicos que implican nociones de identidad que inciden en el comportamiento social y distinguen poblaciones en particular en un periodo de tiempo específico. Someter al arte contemporáneo latinoamericano a estos términos, impone localizarlo en la época actual, en la era de la globalización que marcha de la mano con la bandera expansionista que ondea orgulloso el siglo que comienza e implica nociones de identidad polisémicas e isomórficas acordes a las definiciones de los tiempos actuales. El arte ha tenido una dependencia directa de la cultura, por lo que vale la pena comenzar por revisar el concepto de cultura y los cambios que ha tenido a través de la historia de la misma, ya que la cultura es un sinónimo de cada época y cada época refleja los acontecimientos que en ella suceden.



Darle prioridad a la historia antes que a las demás disciplinas que se encargan del estudio análisis y ordenamiento de los acontecimientos en teorías, implica que reconozcamos que las experiencias naturales de la humanidad, tienen como referencias fundamentales al tiempo y el espacio, con el argumento de que los hechos no solo se hallan en la historia porque el sujeto es temporal, sino porque “solo existe y puede existir históricamente por ser temporal en el fondo de su ser”¹ En el concepto de cultura se reflejan los hechos históricos y el pensamiento, predominantes de cada tiempo y lugar.

En Latinoamérica la definición de cultura está por construirse debido a que los sucesos que conforman su atropellada historia no dejan de ser cambiantes, no fijos y producen extralimitaciones difíciles de catalogar; por lo tanto no se puede decir que hay una cultura latinoamericana como tal, sino una serie de identificaciones culturales. Los conceptos de cultura que han prevalecido tanto en Latinoamérica como en lo demás países colonizados, han sido importados del pensamiento de los países dominantes y colonizadores. El campo de las culturas desde las perspectivas del arte se toma como un ente vivo y también cambiante, dependiente del punto de vista desde donde se mire, por lo tanto resulta un tanto complicado establecer parámetros fijos para una definición. Al arte latinoamericano le pasa exactamente lo mismo, se ha convertido en el producto de una actividad humana específica pero dependiente de definiciones provenientes de corrientes ideológicas foráneas heredadas del pensamiento occidental. En general, la colectividad avanza en una concepción de cultura que difiere del concepto de modernización, por una razón principal en la que el orden de la cultura se sujeta a los cambios económicos de manera nociva y directa; además, la crítica de la cultura reduce el campo de la misma a un entorno puramente ideológico, emparentado y dependiente

¹ Heidegger Martín, *El ser y el tiempo*, p. 141

de la estructura o del modo de producción dominante. Los principales elementos que influyen en la formación del concepto de cultura en occidente son etnocentristas y eurocentristas aplicando para definirla, el mismo criterio que se ha utilizado para interpretar tradicionalmente lo que la alta sociedad, lo que los colonizadores determinan como más importante en todos los campos del conocimiento, incluido el arte; una posición en la que el tiempo transcurre progresivamente, de manera lineal, selectiva y unívoca. Así se ha definido la cultura desde el punto de vista de la modernidad, en una visión progresista y positivista del pensamiento y las demás actividades del hombre que no encajan en este terreno de acción son denominados peyorativamente como precapitalistas, nomadistas, etnicistas o folcloristas.

Bajo estos parámetros, ser moderno significa experimentar la vida personal y las relaciones sociales en un mundo en perpetua desintegración y renovación, vivir en medio de angustias, conflictos, contradicciones y ambigüedades, formando parte de un universo simbólico. Para ser moderno, hay que sentirse cómodo en ese mundo de pensamientos confusos que buscan cada día nuevas formas de realidad, justicia, libertad y belleza, permitidas por el desarrollismo modernista en el que no ha evolucionado plenamente la causa de los seres humanos en general, ni se ha progresado con relación a la causa de los indígenas, los pobres, trabajadores, ancianos, niños, mujeres, la juventud, los transexuales y los excluidos; esta situación predomina en los países latinoamericanos.

La revalorización de las estructuras del modo de producción imperante, es decir, del capitalismo y su consecuencia política mal llamada neoliberal, tiene su fiel reproducción en la esfera del consumo que produce un sujeto condicionado a la capacidad de endeudamiento para satisfacer necesidades reales o figuradas. En lo concerniente al arte solo se han cumplido parcialmente las expectativas ya que hasta el momento sigue siendo exclusivo y elitista en





la medida en que solo satisface necesidades específicas de un público también limitado y específico.

En el universo del consumo las personas se reconocen por las mercancías compradas, encuentran su alma y el verdadero sentido de su vida reflejado en su automóvil de último modelo y en su equipo de sonido o televisión de resolución digital, en los lujos de su atuendo y en su equipamiento doméstico. Muy pocas personas pueden en ese sentido incorporar a su capacidad de adquisición, las obras de arte. La politicidad del momento y el consumismo reducen al sujeto a la capacidad para elegir su posición, ante la producción y el consumo; es decir que ante la oleada de productos comerciales que oferta el mercado, cualquier individuo toma partido y el posicionamiento social del sujeto está condicionado a los valores comerciales que posee. En la actualidad existe una disparidad evidente entre los que poseen bienes y servicios y entre los que verdaderamente se encuentran lejos de cualquier forma de adquisición material, y aún así conservan valores y principios propios de un grupo social determinado, que encajan en el concepto de cultura.

Con estos condicionamientos es difícil separar el concepto de cultura al modo de producción imperante, para definir la cultura coherentemente, de acuerdo con las circunstancias actuales, hay que pluralizar su significado, con el fin de vislumbrar la noción de un término incluyente de diversos modos de comportamiento social, es decir, hay que desestructurar la idea de la existencia de una sola cultura. En función, de que existen una gran diversidad de grupos sociales con posicionamientos económicos y ordenes políticos y religiosos diferentes, por ello hoy se debe llegar a la denominación de las "culturas", en plural.

Denominar "culturas" a cambio de cultura y nombrar "las culturas" implica, ponerlas en un nivel de entendimiento relativo. En la relativización, el sujeto que analiza la cultura debe entenderse y sentirse parte integrante de un conjunto de grupos culturales que percibe la existencia de

otras culturas. Para ello, el posestructuralismo presenta una variante al respecto, a partir de dos vertientes ideológicas; por un lado la corriente que avala el pensamiento de Foucault, que hace avanzar el discurso sobre los estudios de cultura proponiendo que todo análisis sobre el tema, se encuentra en el terreno de la “representación” y en ese concepto está basada buena parte del pensamiento occidental en el siglo XX, porque la representación se filtra por el orden del discurso cuando éste tiende a representar los saberes para hacerlos comprensibles a través del lenguaje. Este discurso alude a la idea fijada en el principio, de que en la cadena de significaciones, el poder está representado por la ciencia a través de explicaciones de la naturaleza, por medio de verdades lógicas y la cultura es la combinación de todos los elementos de que se sirve el hombre para contemplar, reflexionar, explicar y transformar la naturaleza en función de un panóptico de poder y en él se encuentra contenido el arte.

Por otro lado, está la corriente del pensamiento que emerge de la semiótica, en la que se contrapone el pensamiento de Benveniste al pensamiento de Saussure y su redundancia retórica, expresando que hay que salir de lo discursivo del lenguaje y llegar a las prácticas de los discursos, para generar espacios de conocimiento transversales y multidisciplinarios, es decir, generar puntos de vista que reconstruyan campos más adecuados para el entendimiento de los problemas de las culturas. Hay que generar discursos transdisciplinarios directamente emparentados con la práctica, donde se puedan localizar justamente a los sujetos en el terreno de las culturas por medio de sus pensamientos y sus obras.

Si vemos en retrospectiva en esta cadena de pensamientos, las definiciones de cultura que provienen del iluminismo, el simbolismo y el estructuralismo, dejan notar características semejantes. Hoy fundamentadas en el pos estructuralismo, muchas disciplinas, como la antropología, la sociología y la psicología plantean que el investigador





como analista social, además de estar investigando, debe sentirse parte de la cultura que él mismo analiza; por ello en este estudio es importante hacer saber que se habla del arte a partir de las experiencias en el mismo arte y de las performances a partir de actos preformativos experimentados personalmente.

En los tratados de la antigua etnografía el antropólogo se convierte en un ser al que el informante le dice qué debe escuchar y qué debe ser analizado, convirtiendo su discurso en un diálogo dialógico, para sí mismo. En la actualidad se está planteando la desestructuración del panóptico de poder a través de la diferenciación. El feminismo por ejemplo, echando mano de este concepto, hace una crítica severa a la posición del sujeto que trata de representar los asuntos de la cultura desde un punto de vista neutro, siendo este un sujeto masculino. El feminismo critica, la no-inclusión de la diferencia, la discriminación y la violencia generalizada, contextualizando el discurso, reestructurándolo, organizándolo en torno a las diferencias. En este campo de acción, se confrontan las visiones del panóptico de poder con las visiones de la diferencia, en torno a las representaciones y en esos términos podría localizarse a la cultura y su subsecuente noción de identidad. La cultura de la diferencia hace referencia a las culturas de las mujeres, los obreros, los homosexuales, los negros y en general a las culturas de los excluidos, que desde el punto de vista de los estudios sobre arte, cultura y sociedad, jamás se habían contemplado hasta ahora. En los últimos tiempos se están incorporando como otredad, los tratados especializados sobre el tema.

Pierre Bourdieu por su parte tiende a superar la idea del sujeto que rebasa los paradigmas de lo social y lo cultural para desestructurar todos los modelos estáticos y llevar la realidad a una interacción de los mismos paradigmas, subjetivismo y objetivismo, condicionados al "habitus" es decir, a la costumbre, a lo que se da por entendido y de hecho se convierte en ley, que la semiótica denomina

naturalización de la información. En la idea del “habitus” de Bordieu el sujeto está condicionado a estructuras desestructuralizadas o pensamientos no pensados. La subjetividad está siempre en interacción con el hábito y éste, adherido al orden dominante de lo simbólico; ese es precisamente el concepto de Bourdieu que nos interesa para abordar el amplio horizonte de la producción de las artes en relación con las culturas para llegar a la intersubjetividad que tiene que ver propiamente con la interacción entre sujetos a partir de sus pensamientos y acciones.



I.1.2 Identificaciones y Culturas

Los estudios de las identidades en los países latinoamericanos demandan conceptos como autenticidad y propiedad pero actualmente las identidades no están condicionadas a estos emplazamientos sino que están modeladas por un continuo diálogo entre los analistas y los analizados, un diálogo performativo actual, vigente en el momento en que se realiza. La identidad, no solo, está en proceso de actualización sino que además es un invento, una teorización, una construcción del pensamiento humano y como el conocimiento siempre está situado, es decir que depende de quién lo plantee y de su punto de vista, la objetividad por lo tanto siempre será parcial, jamás se podrá lograr una objetividad total, máxime cuando existe segregación; en la manera como se trata al otro inclusive de manera teórica. Este fenómeno se ha dado siempre al hablar de identidad y latinoamericanismo convirtiéndose en un patrón de comportamiento derivado de lo que Lauro Zavala denomina “una operación camaleónica que trata de armar un pastiche construido con fragmentos de identidades múltiples”².

El carácter dominante de los estudios sobre el arte latinoamericano siempre construye la identidad como algo diferente y exótico, como algo no enteramente completo; las publicaciones de arte contemporáneo en las que se incluyen artistas latinoamericanos siempre plantean en torno a la

² Zavala Lauro, *La precisión de la Incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, p. 69





identidad, una representación de exclusión en la que el ser latinoamericano se reconoce ahí. Para explicar este fenómeno hay un concepto clave, que viene de *Gramsci*, que es el concepto de hegemonía, sinónimo de dominación. Para que permanezca la hegemonía deben existir también los subalternos; en el campo demológico los contactos, los choques y las amalgamas entre niveles culturales diversos, se resuelven con el término aculturación, que tiene que ver precisamente con los desniveles entre las culturas que se relacionan entre sí, identificando la circulación social de hechos culturales en ascenso y en descenso³. Una aculturación que se puede distinguir como un efecto natural o mecánico y de consenso entre los grupos culturales afectados, o por otro lado una aculturación coaccionada o intencional. La primera se distingue por seguir un curso natural en su interacción, en la que los productos culturales de un grupo social pasan a otras clases de diferente nivel o similar por el simple impulso del prestigio; y la segunda se distingue porque lleva consigo la imposición colonizadora de las clases dominantes sobre las subalternas, los fenómenos de la aculturación intencional dominante y coaccionada se pueden ver sobre todo en las religiones y no muy frecuentemente en el arte. En el discurso de los dominantes se pueden reconocer fácilmente a los dominados y subalternos; siempre los dominantes están hablando de lo que suponen que es el otro, a partir de sus silencios. La corriente de la sub-alteridad dice que los subalternos no tienen voz porque siempre han sido silenciados por las voces de los dominantes que hablan por ellos. El problema de la representación de la sub-alteridad ha estado latente en Latinoamérica y de éste se desprenden redes y movimientos sociales, relaciones no plenamente identificadas, y significaciones no plenamente significadas por tratarse de significaciones abiertas, para entenderlas hay que seguir las ideas de *Bourdieu*, cuando postula que: “Hay que desestructurar la *doxa* excluidos

³ Cirese Alberto, *Culturas hegemónicas y culturas subalternas*, p. 212

y nominados” a través de la intersubjetividad, es decir a través de la interacción entre sujetos.

En este caso es importante el ejemplo del feminismo que ha sido bastante tratado por los artistas contemporáneos y por las ciencias sociales, porque éste tiende a desnaturalizar algo que siempre se ha visto como natural. Salvando proporciones, en la nociones de identidades latinoamericanas actuales, el concepto de cultura y arte latinoamericano contemporáneo, el poder de enunciación es el poder de las significaciones nuevas, el poder que incluye todas las identificaciones posibles. Hay que posicionar las significaciones que nos han sido impuestas en torno a la identidad local, colocándolas en un lugar distinto para re-significarlas, convirtiendo esta re-significación en la fuerza cambiante y constante de las culturas latinoamericanas, vivas, que convierten esta re-significación en una conclusión eminentemente ideológica.

La visualización de las características que conllevan las culturas en torno a la identidad, la avala el sistema de redes del que habla *Aníbal Quijano* en su “Crítica a la colonialidad de los saberes”, en la que apunta en dirección paralela al pensamiento de *Bourdieu* con relación a la interacción entre sujeto y objeto. *Quijano* golpea las premisas de corte cartesiano racionalista porque impiden pensar la trama que plantea la intersubjetividad y los modos de expresión del saber en un sentido polimorfo. Los modos de enunciación y expresión de los saberes, han tenido vehículos reconocidos como la cátedra y las publicaciones institucionalizadas, por medio de la educación escolarizada se han transmitido saberes en una trama ritualizada que apunta a construir un surco de legitimidad adherida a un paradigma expresivo en el que el saber implica el poder.

Estudiar la cultura latinoamericana para aproximarnos a la identidad desde el punto de vista del arte contemporáneo implica trabajar todas las redes sociales y políticas que atraviesan a los movimientos culturales frente a los elementos institucionalizados del tejido social que





conforman una trama extensa y variada. Estudiar el arte contemporáneo latinoamericano implica analizar, grupos sociales determinados, eventos reconocidos, grupos políticos dominantes, identificaciones, bienales artísticas, galerías de renombre y exposiciones de todo nivel, privilegiando el análisis de las relaciones a través de la intersubjetividad que involucra al investigador; es decir, que al sujeto cognoscente le corresponde el monopolio de la conducción del sentido de la investigación que establece la interrelación entre intersubjetividad y culturas, sin pretender lecturas homogéneas ya que el panorama latinoamericano nos ofrece una gran diversidad de modos de pensar, modos de obrar y un sistema complejo de elementos materiales y espirituales organizados en lógicas diversas estructuradas en diferentes órdenes, no siempre de manera comprensible. La cultura se distingue como el conjunto articulado de formas de pensar, de sentir y de obrar transmitidas y generalmente modificadas, de una generación a otra, aceptadas y adaptadas para satisfacer las necesidades, cumpliendo la ineludible función de llegar a caracterizar la vida, los mitos, las creencias, las costumbres y por consiguiente al arte. En un momento de la historia en el que ni siquiera contamos con un inventario completo sobre la diversidad del arte latinoamericano, planteado de una manera diferente al que presenta la historia local de cada una de sus regiones involucradas, contada de manera oficial, a pesar de tratarse de una comunidad de fronteras difusas con un universo de relaciones heterogéneo y un tejido de interconexiones infinito, en el que no todos los actores están diferenciados; debemos pensar el arte contemporáneo latinoamericano no como una condición identitaria, más bien hay que investigar como se construye la trama intersubjetiva de relaciones entre los sucesos que generan los vínculos entre las obras de arte, los artistas, los movimientos, los canales de legitimación y las instituciones que los respaldan.

La principal dificultad al abordar el problema de las culturas y sus identificaciones, consiste en procesar los

vínculos del pensamiento y los lenguajes de los artistas, obras y grupos de obras traídos a colación, y la construcción de caminos para el estudio de las redes contemporáneas del pensamiento y la acción en la medida que sirven para *comunicar valores*, ya que esos valores solo pueden comunicarse si nos aproximamos a la base de los sucesos desde adentro y desde afuera y establecemos una interactividad y retroalimentación en torno a todos los factores internos y externos de las obras, de los artistas, y del contexto en el que se desenvuelven; es decir, que los análisis culturales deben contemplar todas las direcciones y las movibilidades posibles en el sentido de las necesidades de los actores. El estudio de las redes en el arte y la cultura implica borrar las fronteras entre las influencias externas e internas sobre todo las que enfatizan las interrelaciones de concepto, forma, procedimiento y acción de quienes se vinculan, ya que las redes no son estables ni tienen sus propios modos de mutación en razón a que circulan ideas y potencian prácticas muy diversas que renuevan sentimientos de convivencia, acercamiento y ruptura.

Los análisis de las características que contienen las obras propuestas, se hace en términos de la oposición de sus componentes, la mediación entre sus diferencias, su complementariedad y por supuesto una conveniente reciprocidad. Las redes que envuelven los sistemas culturales se pueden entender, como la combinación de elementos materiales y espirituales organizados en una lógica cualquiera, distinguidos como el conjunto no siempre articulado de manera comprensible de formas de pensar, de sentir y de obrar, transmitido y generalmente modificado de una generación a otra, aceptado y adaptado para satisfacer sus necesidades, con la ineludible función de llegar a caracterizar la vida de un grupo social, sus mitos, sus creencias, sus costumbres y por consiguiente su arte.

En la identificación de las redes culturales que se reflejan en el arte, tenemos que emprender el estudio de diversas prácticas, enfocando los sistemas de valores que le





conciernen a las obras, incluyendo las aprehendidas de las estéticas hegemónicas que nos vienen de Estados Unidos y Europa por transplante directo o en forma de aculturación mecánica y natural, por ejemplo, como sucede en las performances que contiene muchos elementos de las culturas populares, propios de la personalidad latinoamericana y elementos de las culturas hegemónicas entremezclados en sus formas y conceptos. En esta disciplina se puede identificar fácilmente la necesidad de expresar las vivencias del artista y de los espectadores, en comunión con el ser creativo; es un tipo de obra que tiende al perfeccionamiento de las emociones, no de los sentimientos, ya que en la performance si existe una distancia crítica entre el artista, el público y el suceso conceptual de que se trate, la emoción se convierte en un fenómeno abrazante, como lo explica Hans Huizinga en su *Homo Ludens*, cuando habla del deber ser de una obra de arte total y comunitaria que involucre al ser humano en su acontecimiento general: una obra configurada como síntesis de la sociedad que implique obviamente las emociones. En las sociedades actuales inclusive las latinoamericanas, se perciben fenómenos eminentemente multiculturales que abarcan formas de pluralismo cultural, formas artísticas incluyentes que reciben influencias de la vida misma y aportan conocimientos aplicables a los acontecimientos cotidianos.

I.2. SINCRETISMO

Don't call me gringo, you
fukin beaner. Stay on your
side of that gooddamn
river. Don't call me gringo,
you beaner.

No me digas beaner Mr.
Puñetero.
Te sacaré un susto por
racista y culero.
No me llames frijolero,
pinche gringo puñetero

*Ayala/Ebrigh/Huidobro.
Molotov.*

En los últimos tiempos, las culturas en general se han visto afectadas por el mismo hecho trascendental del que han emergido toda suerte de fusiones a partir del flujo, migración y tránsito de personas de un país a otro, de una nación a otra poniendo en práctica la capacidad para borrar las fronteras geográficas arrastrando consigo sus costumbres, sus modos de pensar y de sentir que repercuten en la forma de vida de la sociedad que los recibe y se reflejan típicamente en el comportamiento de toda la población unida, en las ideologías, los modos de sentir y de expresarse, de mezclarse y rechazarse, de aprehender el mundo, recibir sus vibraciones sensoriales, percibir las y manifestarlas utilizando el poder de la comunicación y por consiguiente del arte.

Para hablar de la *forma* en el arte, para recabar información en los asuntos sintácticos del arte, podemos ir lo más atrás que queramos en la historia, en busca de ejemplos en los que aparezca esta característica reflejada



en las obras, o simplemente recurrir a los cuadros, relieves y construcciones modernas aparecidas en la primera mitad del siglo XX a partir de los cubistas Picasso, Braque y Juan Gris quienes pusieron sobre el soporte de representación, sobre los lienzos y maderas imprimadas, varios elementos como: recortes de periódicos y revistas, pedazos de madera y de hule de diferente procedencia y naturaleza distante a la materia pictórica utilizada tradicionalmente, denominando al resultado “collage” en razón a la acción de adherir con pegamento de cola, un fragmento material cuya presencia azarosa obedecía a la voluntad del artista.

A decir verdad, no estamos seguros si lo que intentaron los artistas con este gesto significativo para el desarrollo de teorías posteriores a su invención, fue la necesidad de cuestionar, con sus hallazgos, el carácter de representación que conlleva la pintura, para que con la presencia de elementos arrancados de la vida cotidiana se llegara a otro concepto más importante para el arte contemporáneo como es el de “presentación”; que pone en entredicho todo el ilusionismo pictórico que ofrecía la obra de arte del pasado. ¿Para qué representar un elemento de la naturaleza, un color o una textura si podemos “presentarlo” directamente en el cuadro? Se enfrenta la realidad fotográfica a la realidad pictórica y el instante del suceso representado al tiempo en que se presenta.

Este fenómeno en el que aparecen elementos de distinta procedencia en comunión, juntos conformando un resultado; una vez que apareció en la pintura, impregnó con agilidad todas las artes, formando en la escultura, el ensamblaje, la ambientación, la instalación y posteriormente todas las obras de carácter multi, Inter y transdisciplinario que se pueden ver en galerías y museos. No solo el arte registra la cantidad de fusiones, mezclas y pastiches, este suceso forma parte de la manera de vivir de la sociedad entera y afecta en sobremanera la moda, la comida, la música, el pensamiento y el comportamiento en general. En resumidas cuentas, esta mezcla multiparticipativa e interactiva de



sucesos ha caracterizado los acontecimientos artísticos, políticos, tecnológicos y sociales más importantes.

En torno a ello, hay algunos estudios sobre cultura como el caso del libro "Al sur de la modernidad" de Jesús Martín-Barbero o el del libro "Consumidores y ciudadanos" de García Canclini en los que a partir de conceptos de la antropología y la sociología, denominan los rasgos que definen un patrón identitario ajustado a los países latinoamericanos con el término, *Culturas Híbridas*,⁴ por tratarse de una población en la que esta particularidad se hace más evidente. Para ser explícitos, el carácter de lo híbrido se le otorga a cualquier acontecimiento, por una derivación de la biología con la que se identifica taxonómicamente al producto de la unión de dos individuos de distinta naturaleza o la cruce de seres vivos de distintas especies, por lo tanto consideramos que la hibridez no demuestra el fenómeno social en su totalidad.

Para seguir con la idea de Canclini, el carácter híbrido proviene en América Latina de fusiones y mestizajes y se acentúa en casi todas las sociedades contemporáneas por las complejas interrelaciones entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo subalterno y lo hegemónico. A esa mezcla y cooparticipación de formas culturales provenientes de diversa índole que permanecen en convivencia, mejor, le llamaremos sincretismo. Este efecto abstracto pero real, determina la cultura en general y se define como la concentración de dos o más funciones de diferente procedencia, vigorosamente entremezcladas en una sola forma, produciendo en razón a su convivencia, un eminente resultado.

Los elementos que caracterizan el sincretismo en el arte, derivan de la mezcla y cooparticipación de dogmas de diferente procedencia, que al convivir juntos permean y distinguen la obra; estos elementos se encuentran de manera evidente en los trabajos de los artistas que nos ocupan, Bruguera, Zerpa y Sandoval. Sus obras son el



Tania Bruguera
"El sueño de la razón
engendra monstruos"

⁴ García Canclini Néstor, *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, pp. 48,71,181,325



producto, de la asimilación de la cultura local y la externa, con apropiación de lo más importante de las tradiciones ancestrales y los comportamientos típicos y populares, para entremezclarlos con los abundantes conocimientos de la cultura hegemónica o dominante, que en la actualidad pone énfasis en la razón sobre el instinto; una costumbre muy frecuente de quienes tienen formación académica y ponen en práctica esos conceptos heredados de la corriente racionalista del pensamiento occidental.

Es de nuestro interés el sincretismo que sigue la ruta no solo de las ideas planteadas desde la hegemonía sino un sincretismo que posiciona la performance como una contrapropuesta del nomadismo de los latinoamericanos al centralismo egocentrista del pensamiento occidental, expresado desde el punto de vista del sometido; es decir, desde el punto de vista de las culturas dependientes. La contrapropuesta proveniente de la performance como disciplina artística que infiere una suerte de denuncia, de acción catártica con implicaciones políticas y sociales aprovechadas y tenidas en cuenta por los artistas, desde la concepción de la fuga generada por el sujeto dependiente, tal como lo propone Gilles Deleuze en su planteamiento sobre la crítica y construcción teórica del nomadismo. Aunque Deleuze es también heredero del pensamiento europeo, su argumento radica, en que, en los grupos sociales, en los colectivos o el Estado, existen siempre márgenes de minorías o grupos minoritarios que son equivalentes a las máquinas de guerra, a la potencia de un cuerpo turbulento en un espacio nómada. Las máquinas de guerra no son equivalentes a la disidencia política, más bien equivalen a grupos de choque que cumplen agenciamientos determinados y tareas como construir puentes y catedrales o instaurar una técnica y surgen en periodos en los que... "el Estado como organismo tiene problemas con sus propios cuerpos y en los que estos, al mismo tiempo que reclaman privilegios, se ven forzados a abrirse a pesar suyo a algo que los desborda, un corto espacio revolucionario, un impulso



Rosemberg Sandoval
"Mugre U.N."



experimentador, una situación difusa en la que siempre hay que analizar las tendencias, polos Naturaleza de los movimientos,"⁵ un momento en el que de no reorganizarse, no se sabe que es lo que va a pasar: Para ello recurre a Husserl y su concepto de las esencias morfológicas, difusas, vagabundas o nómadas. Una ciencia nómada no es lo mismo que una ciencia inexacta, como la que enmarca las cosas sensibles, ni exacta como sucede con las ideales. El agenciamiento nómada es una suerte de intermediario que hace depender las esencias de un paso hacia lo difuso. Estas son dos concepciones formalmente diferentes de la ciencia, aunque ontológicamente pertenecientes a un mismo campo de interacción, en el que la ciencia real no deja de apropiarse de los contenidos de la ciencia nómada y en el que la ciencia nómada no se cansa de hacer flaquear los contenidos de la ciencia real. De ahí la importancia del concepto que, por demás, es aplicable tanto al sincretismo como a la performance y es precisamente de donde se fortalecen entre sí, ya que de la frontera constantemente móvil en la que permanecen, es de la que se retroalimentan y se nutren.

El sincretismo es la categoría estética en la que conviven indiscriminadamente los pensamientos, las formas y las técnicas que generan y mantienen, una promiscuidad constante que se acomoda y adiestra a quien mejor las utiliza y busca la mejor manera de ponerlas en operación en un solo contexto. El sincretismo se refleja en las necesidades de los artistas, en la producción de sus obras, en los mecanismos y métodos utilizados para su ejecución, en su soporte ideológico, filosófico y técnico, en la crítica, en el entorno, en los canales, organismos y sistemas de difusión promoción y distribución de las obras, en la teoría y en la historia del arte

⁵ Deleuze Gilles, Guatari Félix, *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia, Tratado de nomadología: La máquina de guerra*, traducción de José Vásquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, editorial Pre-Texto, 4a. edición, p. 373



Carlos Zerpa
"Zerpa Mickey"



Rosenberg Sandoval
"Mugre U.N."

En torno a ello, la filosofía agrega que el arte impregnado del sincretismo, por nociones prelógicas derivadas del pensamiento primitivo, puede promover la paradoja de que la obra no es más que una representación de la esencia del ser que lo manifiesta como dijo Martín Heidegger; noción convalidada por el pensamiento moderno que argumenta que cada suceso que nos conecta con el mundo está a la vez enlazado con la incertidumbre científico-mítica sobre su esencia. Cuando hablamos de arte sabemos que no simplemente se trata de un fenómeno instintivo por medio del cual nos expresamos en reconocimiento propiedad y posesión de los signos que en conjunto conforman el lenguaje y los ritos. Los ritos contienen la presencia de elementos espirituales y técnicos, reflejo de visiones cosmogónicas y referencias a la estética, que amalgaman al sujeto con lo social y lo cultural. "Imaginar en general, es sacar partido de esta tolerancia del mundo antepredicativo y de nuestra promiscuidad vertiginosa con todo el ser de la experiencia sincrética."⁶

Ante la superabundancia de nociones que comparten las disciplinas artísticas en esta época, el sincretismo es una categoría que a diferencia de muchas otras, carece de temporalidad y tampoco se asocia con un estilo o una escuela, pero sí con una corriente ideológica. Como dice el filósofo bogotano Yuri Gómez en la revista eclipse de la Liga latinoamericana de Artistas publicada en Gotemburgo Suecia:

La praxis sincrética que nos resulta de interés, porque de ella gozamos todos, no es esa originaria e inextricable⁷ que se encuentra en el origen del saber, en el origen del lenguaje y en el origen del tiempo. La fuerza del sincretismo verdaderamente interesante es la influencia que se concreta en el interior del saber de

⁶ Merleau – Ponty Maurice. *Fenomenología de la percepción*, p. 356

⁷ Inextricable: Díficil de desenredar, enmarañado, muy enredado, laberíntico.



hoy y que en su práctica nos hace universales ya que consiste en el esfuerzo humano involuntario por reunir lo diferente en cada acto y hacer que el resultado se asemeje a lo no semejante.⁸

Al respecto, Umberto Eco agrega, que el sincretismo es el reconocimiento de una única tradición que atraviesa y nutre todas las religiones, todos los saberes, todos los dogmas y todas las filosofías⁹. El sincretismo es una categoría filosófica pero a la vez práctica que actualmente afecta los actos de la vida cotidiana, sobre todo del mundo civilizado.

La etnología ha limitado las principales relaciones del sincretismo, al estudio exclusivo de las razas y las religiones de los pueblos. De acuerdo con sus criterios, se conocen de manera integral pero insuficiente, tratados sobre el comportamiento de las comunidades actuales con respecto a la pervivencia de rituales paganos antiguos, mezclados con el estado presente de las religiones; un tipo de comportamiento demasiado evidente en los pueblos latinoamericanos. La dificultad que presenta esta investigación es que hasta ahora no se conoce un análisis profundo de la relación del sincretismo con el arte. La importancia de este estudio radica en la cantidad y la calidad de las relaciones que

⁸ Yuri Gómez, filósofo fundador junto con el antropólogo Alonso Jiménez de la Liga Latinoamericana de artistas a la que pertenecieron entre otros los colombianos Robin Cárdenas+, Futuro Moncada, Antonio Castañeda y Luis Díaz; los ecuatorianos Michael Silvers, Danilo Vallejo, Martha Velastegui, Wilson Pacha, Miguel Ángel Achig, Danilo Zamora y Ulises Unda; los peruanos Miguel Lezcano, Miguel Cordero, Marcel Velaochaga, Anita Ponce entre otros, que procuraron durante muchos años realizar exposiciones conjuntas en las que proponían trabajar bajo los parámetros conceptuales del sincretismo, como un elemento común de las identidades latinoamericanas. Formalmente en algunas muestras trabajaron por acuerdo en tomar como símbolos de unión entre los países del cono sur, el rojo de la sangre prehispánica y el negro del luto religioso católico, logrando con ello aglutinar en exposiciones colectivas de obra artística y acciones de un nutrido grupo de artistas que se sumaban temporalmente en Quito, Bogotá, Lima y Gotemburgo Suecia.

⁹ Eco Humberto, *El Péndulo de Foucault*, editorial Gedisa, p. 136





podemos encontrar entre las obras de estos artistas, con los elementos del sincretismo.

En el arte, el predominio de la fusión de sentimientos afectivos y religiosos, estéticos e ideológicos, éticos y políticos en los creadores y sus obras, forman un sincretismo primario cuya diferenciación permite el dominio de hábiles persuasiones que manipulan el gusto. Este sincretismo es renovado y reforzado continuamente con las experiencias afectivas, y religiosas, estéticas e ideológicas, éticas y políticas que van sucediendo por separado en la vida de cada individuo y se van reforzando a medida que transcurre su existencia. El sujeto se enfrenta a una ilimitada cantidad de información del universo exterior y en la medida en que crece, se permea y se envuelve en ella, la hace suya, se apropia de la información, la pasa por el tamiz del lenguaje, de sus rasgos culturales, psicológicos, físicos y biológicos; la transforma y adecua a sus necesidades de comunicación convirtiéndola en un mecanismo de expresión único y distinguido.

Fuera de los comentarios sobre el arte y la cultura, Edgar Morín afirma que el gran tiempo del devenir es sincrético, un tiempo que mezcla en sí de forma diversa, en sus flujos, y encabalgamientos, tiempos diversos con islotes temporales de inmovilización y cristalización de los hechos, estabilización, torbellinos y ciclos de tiempos reiterativos que fundamentan la complejidad. “La complejidad del tiempo real está en un sincretismo rico y variado donde todos estos tiempos diversos están presentes, actuando e interfiriendo en el ser vivo y por supuesto en el hombre. Todo viviente, todo humano, lleva en sí el tiempo del evento/accidente/catástrofe es decir, el nacimiento y la muerte y todo lo que lleva de por medio la vida.”¹⁰

En esta reflexión está explícita la afirmación, de que todo lo que acontece a la humanidad es la mezcla de cuanta vivencia se apropia de la especie y en su desarrollo

¹⁰ Edgar Morín, *El Método. La naturaleza de la naturaleza*. 5ª. Edición, p. 108

desencadena una reacción, una expresión que la mayoría de las veces se concreta en el lenguaje y en sus actos reflejos del pensamiento. Para comprender la fuerza del lenguaje en la transformación de los hechos que han enmarcado el ascenso de la humanidad, tenemos que recaer nuevamente en ese relato lineal y comprender que toda la historia es contemporánea, porque son los temas y los problemas de la contemporaneidad los que nos invitan a recorrer el camino de la “anamnesis historiográfica”; es decir de la toma de conciencia del pasado a partir del presente, para después poder regresar, por medio de las expresiones del lenguaje a la comprensión de los hechos. La historia es la fuerza que amenaza con someter el espacio geográfico al tiempo de la vida.

El sentido histórico del pensamiento trata de generalizar para hacer tabla raza del comportamiento humano como si se tratara de algo concreto. Alberto Cirece en su libro, *Cultura hegemónica y culturas subalternas*, se refiere a ello diciendo que las disciplinas que aplican los métodos generalizantes a los hechos humanos caen, por consiguiente, en un excesivo naturalismo y son pseudociencias; como por ejemplo la sociología y la etnología en la medida que tienden a generalizar o comparar y sobre todo a sustituir la reconstrucción de las series cronológicas o de las distribuciones espaciales y temporales, por la búsqueda de la génesis ideal de los hechos históricos, encontrando un ambiente favorable para demostrar los cambios que registra la historia en los productos que caracterizan la aculturación de las nuevas generaciones. Para comprender esta circunstancia hay que tener en cuenta el llamado del sincretismo, no solo desde el punto de vista de la hegemonía y de los conceptos imperantes en los discursos de las ciencias exactas como ya lo habíamos mencionado, sino desde el punto de vista del pensamiento mítico.

Los hechos sincréticos, aparecen como evidentes contradicciones vividas desde el interior de la cultura, pero aún así entremezcladas con todos los comportamientos



sociales que a la vez son comúnmente entendidos. No le contrarrestan importancia a dichas contradicciones al no llevar al grueso de la gente a preocuparse por tal circunstancia y refugiarse en las creencias que han sido transmitidas de generación en generación. Gerardo Mosquera en *Ante América*, el libro sobre la obra del artista Elso Padilla, sugiere lo especialmente interesante que resulta consultar a Lydia Cabrera, pionera de una antropología relativista que busca transcribir la voz del otro en la de sí misma, utilizando diversidad de coordenadas que duplican las características más reconocidas de la cultura popular explicándolas en un lenguaje elevado, con rasgos de la cultura hegemónica. Cabrera hace alusión a testimonios literales de los creyentes de otra época, cuando la religión conservaba mayor ortodoxia; sus textos sirven para mejorar el conocimiento religioso antiguo aunque tienen que ver con una recomposición del pensamiento religioso y dan lugar a una reconexión de los conocimientos populares por medio del discurso antropológico. Mosquera explica con el siguiente ejemplo, la fuerza que ejerce el sincretismo en la obra de arte contemporáneo latinoamericano y para ello toma el caso del artista cubano Francisco Elso Padilla argumentando a renglón seguido:

La revolución que trae un arte como este no desborda en forma notable los marcos de lo artístico: lo transforma por dentro y le franquea un nuevo umbral. El desborde ocurre más bien hacia una experiencia personal de artista. Éste hace “obras” en el sentido tradicional, codificando discursos mediante un simbolismo cuidadosamente estructurado. Pero el proceso de construirlas se encuentra fuertemente ritualizado. No se emplea cualquier madera, rama, tierra u otro material, sino aquellos que poseen significados místico-simbólicos precisos, como en una ceremonia religiosa. La “carga”, el poder sagrado de una sustancia en los ritos, se equipara aquí con una “carga” simbólica de los medios para la obra de arte, que se construye mediante un proceso sincrético de lo sagrado con lo simbólico. El discurso de los materiales



se relaciona con esto, pues aquellos se activan en cuanto finalidad. Son medios constructivos pero, ante todo, protagonistas de los significados.

Co-actúan funciones constructivas, visuales (texturas, colores, etcétera), rituales, místicas y simbólicas, en una trama llena de sutilezas. La poética de Elso se fundamenta en buena medida en una articulación refinadísima del material en todas estas dimensiones. El aspecto "pobre" o "primitivo" de las piezas resulta engañoso. Hay una *techné* de la materia natural que da lugar a una estética muy singular del arte y permite una compleja codificación de sentido. Este proceso no se separa de toda una experiencia interior de vivencia, aprendizaje y orientación en el mundo, en términos psicológicos y existenciales. Las obras resultantes son el instrumento de este proceso personal, y plasman un complejo de enseñanzas e interpretaciones gracias a la capacidad de lo simbólico para expresar organizadamente intuiciones, sensibilidades y saberes no científicos.¹¹

Para el autor esta práctica deviene de una experiencia personal multifacética que trasciende, lo artístico mediante lo artístico.

Hay una inusitada práctica del arte en el sentido en que se habla de la práctica de la religión con cultos personales de un arte con proyección trascendente. Las grandes metáforas visuales que plasman las obras constituyen vastas reflexiones cosmogónicas, pero implican siempre un proceso místico personal por medio del arte. Son un punto de conexión del individuo con el cosmos.¹²

El poder del sincretismo ha sido heredado de las representaciones primitivas a través de todo el ascenso de la humanidad al insertar los mitos, los ritos y las prácticas



Carlos Zepa
"Crucificado"

¹¹ Mosquera Gerardo, *Por América, la obra de Francisco Elso, Arte y religión en Elso*, p. 81

¹² *Ibidem*.



Carlos Zerpa
"Ala de cuchillos"



Tania Bruguera
"Justicia poética"
2002-2003

sociales analizadas, como si fuera una fuerza mágica trascendente, transferida a los seres y los objetos, como dice Jean Baudrillard, en la crítica de la economía política del signo; el sincretismo es una fuerza difusa y universal cristalizada en puntos estratégicos del cosmos, cuyo flujo puede ser regulado y desviado en beneficio de un individuo o de un grupo social determinado. Es adecuado el ejemplo de la obra de Elso porque se puede entender fácilmente la diferencia entre sincretismo y eclecticismo, planteada desde el principio, el primero es un método utilizado para reunir lo mejor de unas doctrinas o de varios sistemas para generar una solución intermedia, adoptando varias opiniones en el sentido del pensamiento, pero con la seguridad de que son la más adecuadas y las que más se adaptan formalmente. El eclecticismo rescata de las diferentes corrientes estilísticas lo que mejor le parece al autor, con el fin de crear una nueva noción de estilo; el sincretismo por el contrario, junta voluntaria e involuntariamente dogmas que no se corresponden, pensamientos y corrientes del pensamiento, generalmente contrarios y contrastantes, antagónicos e irreconciliables en su profundidad, pero que al final resultan conviviendo en su función y producen un resultado. En estos términos, los indígenas y descendientes de indígenas en toda América han racionalizado su experiencia del mundo con la herencia del pensamiento occidental y han amalgamado sus costumbres ancestrales con la fuerza cultural de los aparatos colonizadores, en los mismos términos que los antropólogos modernos y contemporáneos han racionalizado las experiencias de los grupos indígenas sobrevivientes.

En la actualidad existe un gran número de artistas y de obras cuyas relaciones con el sincretismo son infinitas, sobre todo en el ambiente artístico que nos interesa que es el latinoamericano contemporáneo; por lo pronto advertimos que los artistas que nos competen en este estudio: Bruguera, Zerpa y Sandoval, a quienes analizaremos por separado, son creadores prolíficos que cuentan en su acervo cada uno con más de un centenar de piezas, trabajadas



por más de dos décadas de ejercicio profesional; por lo que trataremos de describir las generalidades de la mayor cantidad de trabajos realizados hasta el presente; piezas en particular inscritas en la disciplina de la performance y sobre todo aquellas en las que se identifican características del sincretismo. Al realizar un recorrido por la obra de los tres artistas, encontramos características en común pero también diferencias y formas particulares, en las que se manifiesta el sincretismo; en razón de que cada uno trabaja de manera diferente sus propuestas artísticas en función de los heterogéneos parámetros conceptuales y formales que cada quién maneja a su antojo.

Si nos interesa entender el sincretismo y sus relaciones con el lenguaje, debemos recurrir nuevamente a Deleuze, pero esta vez en el planteamiento sobre algunos regímenes de signos, de su libro *Mil mesetas*: en éste argumenta la semiótica como la expresión lingüística más depurada y consistente; que se explica como un contenedor de sentido, inseparable pero independiente de la forma de expresión que alude a un régimen significante constituido por el encadenamiento simple de signos que remiten siempre a signos cuyo encadenamiento por medio de una red infinitamente circular, conlleva a definir otra cadena significante; un encadenamiento que en su significancia remite a otros signos creando ahora una red sin principio ni fin, en la que el enunciado sobrevive al sujeto de enunciación creando a la vez más cadenas de enunciados. Esto es el sincretismo.

Demuestra en seguida una semiótica presignificante, más próxima a codificaciones naturales que actúan sin signos; en la que no se encuentra ninguna eliminación de las formas del contenido por la abstracción de un significado,¹³ ahora, más bien varias formas de expresión



Roseberg Sandoval
"Mugre U.N."

¹³ Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vásquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, editorial Pre-Texto, 4a. edición, pp. 123 a 153

se entrelazan y se alternan constituyendo una semiótica multidimensional que combate de antemano cualquier circularidad significativa. Y por otro lado una semiótica contrasignificante que no procede por segmentariedad o divisiones, sino por la enumeración y aritmética que plantea funciones y relaciones diversas; un modo de interpretar los lenguajes que está en capacidad de efectuar combinaciones y distribuciones, más que adiciones y selecciones, una lógica de las rupturas, migraciones, transiciones, acumulaciones y fugas, mas no una lógica de combinación de unidades. Deleuze identifica un cuarto régimen de signos denominado semiótica postsignificante, caracterizado por su oposición a la significancia cuya característica especial está definida por su original proceso de subjetivación que puede también llevar a cualquier modelo comunicativo hasta el infinito.



Tania Bruguera
"Miedo"

Como podemos ver, a pesar de que la variedad de regímenes de signos está explícitamente limitada, también observamos que sus combinaciones aparecen en la historia de la humanidad enfrentándose, mezclándose y negándose en los lenguajes en los que compiten varias funciones, conformando una amalgama de semióticas mixtas que combinan formas diversas y regímenes de signos con diferentes características.

Los recientes esfuerzos por explicar que un significante representa el sujeto para otro significante son típicamente sincretismo, es decir el proceso lineal de la subjetividad, y a la vez, el desarrollo circular del significante y de la interpretación. Dos regímenes de signos diferentes en un solo compuesto.¹⁴

Estos fenómenos caracterizan la multidireccionalidad de los procesos culturales de hoy y conllevan transformaciones en todos los sentidos de la comunicación y de sus elementos constitutivos, oportunidad que aprovecha muy bien el arte contemporáneo y actual, sobre todo el arte contemporáneo

¹⁴ *Ibidem.*

occidental que se apropia de estos elementos y los introduce con profundidad dentro de la alta cultura, generando cambios metodológicos, culturales, cosmovisivos, conceptuales y perceptuales, sin quebrar sus marcos de referencia, aunque se trate de un arte comercial y un arte concebido para las galerías y los museos o un arte concebido para satisfacer necesidades internas espirituales de quien lo realiza. Así se reproduce en muchas obras la vocación inclusiva del sincretismo que vierte y manifiesta todos aquellos procesos de la cultura popular en la cultura vernácula y viceversa.

Se habla en general de sincretismo y de hechos sincréticos cuando en cualquier elemento cultural, comportamiento o institución, concepción o producto coexisten componentes culturales que inicialmente eran entre sí contrarios, contrastantes o hasta irreconciliables pero que ahora conviven. La noción de sincretismo encuentra sus más frecuentes y fáciles aplicaciones y ejemplificaciones en el campo de los hechos mágico-religiosos. Los ejemplos folclóricos son numerosos; basta con recordar los muchos conjuros y las no pocas operaciones mágicas que perviven en las tradiciones populares, en las que, a las concepciones y procedimientos pre-cristianos propios del pensamiento mítico, se acompañan con el uso de nombres y símbolos del universo cristiano: el sagrado corazón de Jesús, la virgen María y todos los santos. Donde la superstición se mezcla con la fe y las tradiciones orales precolombinas se mezclan con lecturas de textos antiguos como la Biblia, el Corán, el Bragabad Gita, el Rig Veda, procedentes del pensamiento oriental, muy en boga en la actualidad en la cultura occidental. Sobre el orden mítico argumenta Guy Debord, el creador de *La sociedad del espectáculo*,¹⁵ que todo poder envuelve su origen, debido a que en lo sagrado se justifica la ordenación cósmica y ontológica correspondiente a los intereses de las ideas dominantes, el orden mítico y religioso explica y embellece todo aquello que la sociedad no puede

¹⁵ Película creada, dirigida a partir del texto del mismo autor, el filósofo Guy Debord, producida por el arquitecto Gallicio, fundadores de la Internationale Situacioniste en la Francia de la década del setenta.



explicar y cambiar fácilmente. ¿Y la cultura? Procede de la historia y es una comunicación sensible pero parcial en una sociedad parcialmente histórica. En *La sociedad del espectáculo*, panegírico de la Internacional situacionista, Debord proclama la realización de las actividades del arte y la vida bajo la noción de una “Situación construida”,¹⁶ definida ésta, como un momento de vida, elaborado concreta y deliberadamente por la organización de los acontecimientos en colectivo, la programación de los sucesos, de las presentaciones que recontextualizan los lugares con los hechos actuales; creando espacios implicados con los arquetipos del arte, generando construcciones integrales que además de afectar sensitivamente al espectador, le motivan toda suerte de reflexiones y adecuaciones racionales. Esto nos acerca a los altares y a otros medios religiosos que han modificado el concepto moderno de la autonomía estética de la obra de arte en la actualidad; el altar religioso que puede apreciarse desde condicionamientos estéticos y parámetros artísticos y a la vez desde los condicionamientos de la fe, ese lugar donde se mezcla lo ficticio con la forma artística en la reafirmación de un dogma, manteniéndose la práctica occidental de construir un artefacto simbólico para la comunicación de significados a un espectador por vía de la contemplación estética con pleno conocimiento de que estos significados se expanden hacia otras zonas, más allá de las nociones contemporáneas usuales de lo estético y de lo artístico.

¹⁶ *Internationale Situationiste*: Guy Debord, Dahou, Pinot-Gallicio, Wickaert, Jorn Constant, Sturn, Kotanyi, Vanergem y Vienet, Amsterdam 1958.



I. 3 ARTE CONTEMPORÁNEO DE PRINCIPIO Y FIN DE SIGLO

El arte de la época de la disolución en cuanto movimiento negativo que persigue la superación del arte en una sociedad histórica en la cual la historia no ha llegado a ser totalmente vivida, es un arte del cambio y al mismo tiempo, la expresión más pura de la imposibilidad del cambio. Cuanto más elevadas son sus exigencias, más lejos se sitúa de su verdadera realización.

Guy Debord

Las expresiones culturales más arraigadas, permanecen de manera notoria en la memoria de la colectividad. Con el arte pasa algo similar: las formas más representativas de cada periodo y lugar, conservan rasgos identitarios y elementos que las denotan como manifestaciones autónomas y representativas del modo de pensar y comportarse de un grupo social determinado que se transmiten de generación en generación, por medio de los lenguajes.

El reconocimiento social de las obras y los artistas contemporáneos depende en gran medida de los medios de información y de los mecanismos que legitiman los eventos artísticos. La popularidad de los artistas latinoamericanos y el interés por sus obras está basada en su participación en las bienales de arte organizadas en las capitales del mercado internacional, que a la vez publican libros y catálogos para difundirlas y pagan las pautas publicitarias en los medios





masivos como prensa, radio, televisión e internet. Los eventos más reconocidos del arte latinoamericano, entre otros: la bienal de Sao Paulo y la bienal de la Habana; las ferias comerciales de arte como Art Miami, Artfi, Fiart, Arteaméricas, Arco, Art Basel y Maco, que son las más conocidas, promueven a un grupo pequeño de artistas que trabajan principalmente arte objeto, video arte, fotografía experimental, instalaciones, ambientaciones, libros objetos, neográfica y pocas pinturas y esculturas como se conocía hasta la modernidad. Por ello, resulta meritorio, el desenvolvimiento de los artistas latinoamericanos en eventos como la Documenta de Kassel en Alemania, las bienales de Sydney, Estambul, Venecia y Johannesburgo, entre otras, en las que los latinoamericanos que participan son pocos, comparados con los de Estados Unidos, Europa y Japón. Lo que resulta curioso es que la participación de los artistas latinoamericanos en estos eventos internacionales, se ha convertido en el filtro que permite su registro y aparición en la historia oficial. Se suma a esta característica, que las disciplinas en las que se desenvuelven los trabajos de los artistas latinoamericanos que están presentando obras en estos grandes *shows*, son de difícil comprensión por parte de la mayoría de la población local.

La incompreensión que enfrentan las manifestaciones de arte actual, se debe a que éstas han ido modificando paulatinamente su capacidad simbólica y por ende, su contenido fundamental; académicamente existen infinidad de métodos de análisis encaminados a proponer puentes que faciliten su entendimiento. La hermenéutica analógica por ejemplo, propone que la exégesis de la obra (interpretación, decodificación, explicación) se realice a partir de desentrañar en igual proporción el sentido literal que busca principalmente referencias lógicas y el sentido simbólico o alegórico, que busca encontrar lo que representan los objetos analizados. De ello nos ocuparemos posteriormente.

A partir de las primeras vanguardias del siglo XX, el

arte tiende a buscar mas explicaciones de sí mismo, que en ninguna otra época de la historia, de ahí nace un arte en el que pesan las ideas sobre la forma. Nunca antes se habían escrito tantas palabras alrededor de las obras de arte y sus sistemas de representación. Representar una violación, algo común en la pintura clásica o un sacrificio, no causaba tanto escándalo ni rechazo, mucho menos exigía tantas explicaciones como ahora pueden ser posibles sobre el mismo hecho artístico, pues la obra de arte se inscribía dentro de concepciones religiosas y morales, episodios históricos y mitológicos, que en todo caso, no subvertían los parámetros de belleza clásicos, vigentes en la época.

A nadie le pareció en su momento terrible, “El rapto de Europa”, “Saturno devorando a su hijo”, los retratos de los santos y mártires o la sangrienta representación del sagrado corazón en la pintura clásica. Inclusive los enanos maltrechos de Velázquez, no causaban repugnancia ni parecían feos, ni dignos de especulaciones teóricas diferentes al enaltecimiento de los valores plásticos. Ahora, en el arte contemporáneo, ese respeto, esa distancia por la obra se ha desvanecido paulatinamente. Con el afán de apropiarse de los significados se ha roto el límite entre el espectador y la obra; la proximidad y el afán de descifrar hasta lo indescifrable, han llevado a crear un entorno teórico especulativo sobre cualquier hecho artístico. El arte de hoy se caracteriza por cargar con la responsabilidad de encontrar en los conceptos, las implicaciones de un oficio estallado.

El arte de ahora no depende del manejo de la técnica o de la maestría que adquiere el aprendiz de arte al repetir los procesos de configuración de una obra, tantas veces, cuantas sean necesarias, para encontrar el manejo de los elementos materiales y técnicos propios del oficio: oficio de pintar, oficio de dibujar u oficio de esculpir, hasta ser cada vez más diestro en el arte de hacer arte. El arte del presente vive del entorno creado por quienes circundan al arte: curadores, dueños de colecciones, corredores de





arte, escritores y usufructuantes del mercado publicitario. Algunos de ellos viven del sueño frustrado de ser artistas y se conforman con la parábola del buen vecino.

Para distinguir, catalogar y codificar el arte se han seguido varias estrategias, entre ellas, la comúnmente utilizada por los historicistas que consiste en utilizar la obra como una referencia al tiempo presente, para dar cuenta de la contemporaneidad del suceso al que ella se refiere. De esta manera la contemporaneidad se manifiesta como una condición histórico temporal y generalmente al decir arte contemporáneo, se refiere al arte del tiempo presente. En términos de la relación del arte con otras disciplinas como la antropología, la sociología, la psicología y la filosofía, el arte contemporáneo se distingue por llevar consigo, no únicamente la connotación temporal y de época en un sentido literal. La utilización del término contemporáneo, no se limita a reflejar un patrón de comparación de dos periodos de tiempo. Cuando se habla del arte contemporáneo no se está refiriendo únicamente a la forma gramatical, sino a formas específicas que tienden a la desmaterialización de los objetos que se consideran obras de arte, en aras de una individualización de los modelos de presentación y representación que antes eran externos y concretos.

Se denomina arte contemporáneo, a las formas no convencionales que llevan consigo un orden virtual y en continuo movimiento; hablando únicamente de las artes visuales, estas formas además de presentarse como dibujos, pinturas, esculturas y grabados de la manera convencional, incluyen formas alternativas a las mismas como las llamadas instalaciones, las ambientaciones, el video, la fotografía experimental, el arte sonoro, los textos escritos y la performance. Además han reformulado el modelo expositivo y de selección en la comúnmente llamada curaduría. La comprensión del arte contemporáneo y la explosión de matices e interrelaciones que ha generado, tanto con las demás formas de conocimiento como con todas las posibles maneras de hacer arte, incluidas la música, la

danza, el teatro y la literatura, permiten crear y recrear relaciones infinitas que sobrepasan el aspecto temporal y se circunscriben en cualquier forma del pensamiento humano. En la actualidad, para clasificar las obras, existen categorías no muy explícitas provenientes de esas formas de conocimiento. “Contemporáneo deviene una significación que cambia constantemente, que es fugaz, no fija. Sugiere una desestabilización del arte en el sentido histórico.”¹⁷

Entre la diversidad de términos que explican al arte contemporáneo desde las demás disciplinas, el concepto de espacio ha atravesado todas las fronteras y tiene una fuerza de significación tan especial, que da paso a otras clasificaciones. Pensando en el lugar que ocupan las obras en el espacio, las obras se están clasificando y diferenciando como instalaciones y ambientaciones /arte objetual y no objetual/ arte desmaterializado, estructura de transformación, arte procesual, sistemas seriales y desfuncionalizados, entre otras. Para comprender las relaciones espaciotemporales de la existencia podríamos regresar a Martín Heidegger en “El ser y el tiempo” aunque no es ese el interés en este momento.

En los últimos tiempos, se han registrado cambios importantes y grandes renovaciones en las artes visuales, tales como el interés por estudiar las manifestaciones artísticas primitivas especialmente del África, Asia, Oceanía y América de habla hispana. Los artistas han incorporado a la obra todas aquellas formas de expresión autóctonas y las formas de comportamiento de origen popular, anteriormente ajenas a los convencionalismos artísticos, generando conclusiones de orden antropológico. Las formas simples e irreductibles donde se manifiestan comportamientos humanos sin alteraciones, son válidas por sí solas y en efecto más honestas que las formas complejas cargadas de

¹⁷ Kuspit Donald, *Lo contemporáneo y lo histórico más reñidos que nunca*. IV Simposio Internacional sobre teoría de arte contemporáneo. Mitos de permanencia y fugacidad. México D. F. Enero 20 al 22 de 2005





simbolismos y demasiado ornamentadas aprendidas en las escuelas. Los rituales no se realizan sobre la apariencia del acto sino que se fundamentan en él: lo que se dice y hace en el ritual es real y no la apariencia de la realidad. Un ejemplo de ello se puede ver claramente en los trabajos de Ives Klain, en los años sesenta cuando embarraba pintura directamente en el cuerpo de las modelos y luego las frotaba contra la tela, cuestionando el nivel de realidad y la diferencia entre realizar un dibujo hiperrealista y mimético al frente de la modelo y realizar un dibujo directamente con la modelo. Después de este concepto, el arte ha trabajado mucho sobre la disolución de la representación y el poder de lo presentacional.

El arte contemporáneo se distingue por aprovechar esos cambios; destaca el propósito de resaltar tanto el mundo de las ideas como el de la vida misma, iniciando formas de experimentación a partir de nuevos materiales y procedimientos basados en nuevas tecnologías que lo proveen de un eclecticismo que aprovecha la mezcla de todos los lenguajes posibles. En la necesidad de eliminar el carácter de representación, nace la performance y el *happening* que se desarrollan sobre todo en los años 60 y 70 en Estados Unidos y Europa, apoyados en conceptos de la fenomenología, una corriente filosófica por medio de la cual, su precursor Edmund Husserl, propone una posición natural seguida de reducciones eidéticas, conciencia inmanente y evidencia apodíctica para estudiar los fenómenos artísticos¹⁸.

Con ello aparecen conceptos novedosos de los cuales se desprende una fuerza renovadora fincada en la inclusión de rituales emergidos del pensamiento mítico, mezcla de elementos de la cultura popular y el arte hegemónico propio del comportamiento occidental, creándose una mezcla denominada: multi - inter y transdisciplina. Que sucede a

¹⁸ Camacho Cardona Mario, *Hacia una teoría del Espacio. Reflexión fenomenológica sobre el ambiente*, p.163

partir de la última década de la centuria pasada, con la aparición de las nuevas formas de hacer arte y su consecuente modo de ejecución, en las acciones, acontecimientos, y desenvolvimientos, se presenta una cantidad ilimitada de mensajes contenidos en las obras en donde se entremezclan el carácter literal con el simbólico, abundando las temáticas más descarnadas en torno a la existencia humana y sus actuales devastaciones.

Pareciera que la crudeza se ha adueñado del arte contemporáneo, debido también a la inclusión de toda suerte de fenómenos en los que participa el cuerpo en acción, que han generado la sistematización de la disciplina denominada performance; vocablo que significa desempeño, presentación, movimiento corporal inmediato, e irreflexivo, funcionamiento, capacidad, ejecución y acrobacia entre otros adjetivos dados al arte del cuerpo y a la presencia del artista dentro de la obra; a su intervención física y al desarrollo que convierte el cuerpo del artista en un elemento indispensable. La noción de performance se configura precisamente en función de la idea de meta y consiste en alcanzar un objetivo determinado a despecho de las perturbaciones aleatorias que surgen en el transcurso de la acción.

Las performances y los happenings despiertan una gran cantidad de críticas y represalias muchas veces debido a la falta de comprensión de parte del público. En bastantes trabajos artísticos de esta naturaleza encontramos un crudo y brutal tratamiento del cuerpo, del sexo, de la sangre y de la muerte, en un entrecruzamiento de lo ritual y lo profano, de lo sublime y lo subordinado; se trabajan asuntos que afectan íntimamente a la vida y los sentimientos de los espectadores.

Nuestro interés por adelantar una investigación en relación con la producción plástica latinoamericana contemporánea es por los artistas que trabajan la performance, ya que en la mayoría de sus obras, se encuentra una buena cantidad de elementos que significan





rasgos culturales e identitarios tanto de los ejecutantes como de su lugar de origen. Para ello analizaremos la obra de Tania Bruguera, productora cubana, cuyo trabajo juega sin cansancio con la idea de que la historia individual debe ser comprendida dentro del contexto de su experiencia social e histórica. Este tipo de arte demanda la reivindicación de la idea muy latinoamericana propia del pensamiento mítico, de la experiencia como forma de conocimiento. Bruguera entreteje en su trabajo, tópicos que van desde los roles comunes y típicos de la mujer, hasta la influencia de los problemas que aquejan a su país natal y curiosamente a la población latinoamericana en general, causados por los desplazamientos, las migraciones y el destierro. Las cuestiones políticas tomadas como móvil conceptual, para configurar diestramente su trabajo, toman en cuenta la influencia que puede tener el porte de una legal estancia dentro o a través de las naciones, algo que puede convertirse en un factor determinante en la configuración de la historia personal del ciudadano latinoamericano.

La obra de Bruguera hereda la tradición de Ana Mendieta que desarrolló una habilidad especial en el reconocimiento del cuerpo como el valor fundamental de su trabajo profesional. Profundizó en el arte acción de una manera maravillosa, construyendo abstracciones metafóricas sobre una extraña simbiosis entre las características propias de su identidad y el desarraigo cultural, concentrando su interés en arquetipos propios de las raíces y valores culturales de su país, a pesar de experimentar los últimos años de su vida en condiciones de extranjería y nomadismo.

Otro estudio de caso lo constituye la obra de Carlos Zepa, artista venezolano que en sus performances indica la necesidad de estar apegado a sus actos, sin trucos, prestidigitaciones ni engaños, ceñido a su realidad, cada vez condicionada por el azar y la indeterminación. Zepa amalgama en su trabajo el acontecimiento político actual en una suerte de sincretismo sociológico, mezcla de íconos

utilizados en el lenguaje popular y el *kitsch*. Impacta al espectador con su obra inyectándole una dosis de sarcasmo e ironía.

Por último, trabajaremos la obra de Rosemberg Sandoval, artista colombiano destacado por sus acciones, mezcla de lo sagrado y lo profano, compromisos místicos que borran las fronteras entre el arte, la vida y el ritual, distinguidos por la reconstrucción social del espacio y la acción de un cuerpo marcado por la historia y la violencia; un cuerpo señalado por órdenes de política y clase asimilados como hábitos cotidianos.

En términos generales, nos inclinamos por las performances insertadas en el arte contemporáneo latinoamericano que demuestran claras características del sincretismo, tanto en su procedimiento formal, desarrollo procesual y ejecución, como en su carga significativa entendiendo la importancia del arte de la acción con su principal materia disponible que es el cuerpo no a la manera como lo presenta la fenomenología en su acontecimiento espacio temporal sino como el cuerpo que somos sencillamente; el cuerpo que vive en medio de la no diferencia entre lo profano y lo sagrado, que se resume en lo místico, pensando que esta es quizás una de las categorías que con mayor fuerza convalidan los procesos de identificaciones en Latinoamérica; mucho más cuando el arte latinoamericano de los últimos días, se ha destacado por ser un territorio histórico y mitológicamente exótico e interesante para los coleccionistas del viejo mundo. América es entre otras cosas un continente al que se migra y se puebla, un espacio geográfico, agreste todavía en muchas partes, donde abundan las fundaciones y las colonizaciones; un espacio donde se traslapan cotidianamente, palabras y conceptos que, como estratigrafías culturales, nos remiten a voces y formas de identidad que a veces sentimos vergonzosamente ajenas. Como dice Silvia Pandolfi en





la presentación del libro, *Por América*, sobre la obra del también latinoamericano Juan Francisco Elso Padilla:

De la misma manera que en su origen la antropología y la arqueología, el arte, interpretado en su sentido moderno como una actividad sensitiva y racional que desatiende a la utilidad práctica y al rito para concentrarse en una parte ellos, nos ha llegado importado tanto en sus formas como en sus modos. Crear un arte conscientemente latinoamericano ha sido el esfuerzo de varias generaciones de creadores, esfuerzo no ausente de paradojas; entre ellas, podemos destacar el que es un arte cuyos parámetros críticos desean ser establecidos y monitoreados desde fuera.¹⁹

Las artes visuales en Latinoamérica practican un oficio comparativamente marginal en relación con las producciones de la cultura popular como la música y las artesanías que son demasiado conocidas en todo el mundo, por la saturación sensorial que ofrecen los medios comerciales de información, pero aun así está escalando a pasos agigantados en la colonización de un espectro más amplio en el que se reconozca su grandeza.

¹⁹ Pandolfi Silvia, *Por América. La obra de Juan Francisco Elso*, introducción, p. 10

I. 4. ACTUALIDAD CUBANA, ENTORNO SOCIOCULTURAL Y POLÍTICO

Las formas nuevas y dinámicas de la tradición son creaciones postcoloniales, nacen y existen en medios previamente occidentalizados, por lo que serán necesariamente híbridas, sincréticas o neológicas, aún cuando aspiren a reconstituir un pasado tradicional o busquen reafirmar en él, la diferencia.

Gerardo Mosquera

La República de Cuba, cuenta con un pasado cultural rico en contrastes; es una sociedad multirracial con una parte de la población mayoritariamente blanca, y otra parte bien marcada de raza negra. Es fácil distinguir entre sus pobladores una tendencia al aumento de la población mestiza que generó al mulato de origen español y africano, aunque también se incluyen mezclas con grandes comunidades orientales particularmente de China. Es un país con una densidad de población, cercana a los once millones de habitantes, goza en la actualidad de un nivel de educación y salud pública sobresalientes sobre los demás países de América. En la isla, la población amerindia, fue exterminada casi en su totalidad, a la llegada de los españoles a partir del siglo XV. Conformada física y geográficamente por un archipiélago o conjunto de islas donde se encuentra la más grande conformación insular del Mar de las Antillas o del Mar Caribe, llamada, la Isla de la Juventud o Isla de Pinos, a la que se suman cuatro mil doscientos cayos, islotes e islas pequeñas adyacentes que rodean a la hermosa isla de Cuba, localizada entre la costa sur de La Florida, Estados Unidos y las costas suroccidentales de México, alcanzando una





superficie de ciento diez mil novecientos veintidós kilómetros cuadrados de extensión, actualmente repartida en catorce provincias y ciento sesenta y nueve municipios. La capital política y cultural es la ciudad costera de La Habana, rodeada por las provincias de Camagüey, Ciego de Ávila, Cienfuegos, Granma, Guantánamo, Holguín, Municipio especial Isla de la Juventud, Las Tunas, Matanzas, Pinar del Río, Sancti Spíritus, Santiago de Cuba y Villa Clara.

La noción de una nacionalidad cubana fue desarrollándose localmente desde el siglo XVIII con la inspiración en las guerras de independencia de los demás países Americanos. La lucha armada que buscaba la independencia en forma organizada comenzó en 1868 con el llamado Grito de Yara, y culminó en el reconocimiento de su independencia en 1902; sin embargo, la autonomía del país estuvo limitada por la enmienda constitucional Platt, un apéndice redactado por el político norteamericano Orville Hitchcock Platt, que estipulaba un límite de exclusividad entre las relaciones de Cuba y Estados Unidos, derogada y revocada en 1934. La política de la isla fue agitada durante la primera mitad del siglo XX y ejercida a través de breves periodos de gobiernos constitucionales y un golpe de estado, que dio lugar después de una rápida etapa de conmoción interna a la elección democrática de los líderes golpistas y a la consolidación en el poder del ya dos veces gobernante Fulgencio Batista, finalmente derrocado en 1959 por la Revolución Cubana.

La revolución fue organizada por el propio pueblo cubano cansado de la corrupción del gobierno y sus gobernantes queriendo poner fin a la deplorable situación económica en la que estaban sumidos y que promovía una crisis cada vez más fuerte. Una revuelta armada liderada por un grupo revolucionario encabezado por Fidel Castro, el médico argentino Ernesto "Che" Guevara y Camilo Cienfuegos, quienes contaban con un fuerte y decidido apoyo popular. El grupo revolucionario desde esa época hasta la actualidad en el poder, se alineó con el bloque soviético e

implantó un sistema político, económico y militar comunista que ocasionó repetidas crisis de relación con el gobierno de Estados Unidos, el país con que muchos otros tienen discordias pero no quisieran tener como adversario militar. A partir de esas fechas miles de cubanos han emigrado del país, lo que coloca a Cuba en uno de los principales emisores de emigrantes del mundo; la gran mayoría de ellos establecidos en Miami, al sur de La Florida motivados por las aparentes bondades del capitalismo. Otros han preferido España y México por la facilidad de adaptación y el idioma, así mismo, existen pequeñas comunidades de cubanos exiliados en otras partes del mundo.

Cuba participó en las guerras revolucionarias de África y Asia; dio apoyo económico, logístico y político a varios movimientos guerrilleros de Centro y Sudamérica; como en los casos bien conocidos del apoyo militar al autodenominado Ejército de Liberación Nacional y al extinto Movimiento 19 de Abril M-19 de Colombia. Por su organización política y militar, Cuba durante varias décadas disfrutó de beneficios económicos por parte del bloque socialista internacional al que enviaba contribuciones de igual forma, a través del Consejo de Ayuda Mutua Económica, CAME, soporte político y financiero en el que se afianzaban las relaciones internacionales mientras internamente se industrializaba la economía y se diversificaban las exportaciones. En la actualidad sigue siendo el azúcar de caña el primer producto comercial que junto con el turismo aportan las principales divisas al país. La constitución cubana establece que Cuba es un estado socialista de trabajadores y que la soberanía reside en el pueblo, del que depende todo el poder del Estado, ejercido directamente, o por medio de las asambleas del poder popular o parlamento, considerado también como democracia popular, aunque los detractores y críticos del actual gobierno lo califican como una dictadura militar y política, ya que desde la revolución de 1959 el país ha sido dirigido por Fidel Castro y sus allegados, primero como primer ministro y después de la abolición de este cargo en





1976 como presidente del Consejo de Estado, el máximo órgano ejecutivo apoyado en cinco vicepresidentes.

Por medio de una reforma a la constitución en el 2002 y con un porcentaje mayoritario del voto nominal en la Asamblea Nacional del Poder Popular, el carácter socialista del sistema político cubano fue declarado irrevocable y

la imposibilidad de promover organizaciones opositoras, en referencia a la constitución vigente, establece que ninguna de las libertades reconocidas a los ciudadanos puede ser ejercida contra lo establecido en las leyes de la constitución, por lo tanto la infracción de este principio es punible.²⁰

Es decir, que en aras de ese postulado, por ahora y constitucionalmente es prácticamente imposible que algún cubano, en la isla promueva cualquier acción en contra del sistema de gobierno. En teoría las iniciativas legislativas son patrimonio de múltiples actores de la sociedad cubana y no simplemente de los diputados del Tribunal Supremo.

Según el ejercicio de la ley las decisiones políticas son ejercidas a través de las organizaciones sindicales, estudiantiles, de mujeres y de los propios ciudadanos. Lo específico del método político cubano es que una ley no se lleva a la discusión del Plenario del Tribunal Supremo hasta que no haya pasado por el tamiz del consenso popular, mediante consultas reiteradas a los diputados y teniendo en cuenta sus propuestas, hasta que quede claramente demostrado que existe el consentimiento mayoritario para su discusión y aprobación. La aplicación de este concepto adquiere relevancia mayor cuando se trata de la participación de la población, conjuntamente con los diputados, en el análisis y discusión de asuntos estratégicos que conciernen a la política local e internacional. Las grandes decisiones de la política y la economía del país, en apariencia son responsabilidad directa de este ejercicio y avaladas por

²⁰ Constitución Socialista de la República de Cuba

el parlamento que en ocasiones se traslada a los centros laborales, estudiantiles y de campesinos propiciando la idea del ejercicio de la democracia directa y participativa.

En las últimas décadas del siglo pasado y luego de la disolución de la Unión Soviética, el país sufrió el crudo embate económico ya que esta, era su principal fuente de suministro de mercado, a lo que se sumaron las duras sanciones económicas impuestas a la isla por el gobierno estadounidense con la intención declarada de acelerar el fin del gobierno socialista en la isla. Para solventar la crisis económica el gobierno cubano ha promovido la inversión de capital extranjero en condiciones de privilegio frente a los ciudadanos nacionales, logrando firmas de acuerdos de participación económica e inversión con China, España, Italia y Venezuela principalmente. En la actualidad las monedas oficiales son: El Peso cubano dividido en cien centavos, (100 cvs.) con circulación oficial en el mercado internacional que tiene una equivalencia minoritaria y una relación dispar de un veinticuatroavo, con otra divisa de reciente creación denominada, Peso Cubano Convertible CUC, que se cambia en equivalencia de uno punto cero ocho por dólar (US.1.08) desde abril 2005. ²¹ Es decir que el cambio de moneda extranjera a pesos cubanos convertibles prácticamente penaliza al dólar estadounidense Según un artículo de la publicación financiera *The World Fact Book*, en su edición 2006: “El producto Interno Bruto de Cuba, alcanza y registra un crecimiento real del ocho por ciento y está apoyado principalmente en la agricultura la industria y los servicios profesionales entre los que se cuentan los médicos, servicios de asistencia social y educación con una fuerza laboral activa compuesta por cuatro, punto seis millones de personas (4.6,000.000)”. ²² Lo que demuestra una de las más bajas tasas de desempleo de toda latinoamérica ya que un buen porcentaje de esta fuerza laboral trabaja para el

²¹ <http://www.cia.gov/cia/publications/factbook/geos/cu.html/Econ>

²² *Ibidem*.





estado, activando los principales renglones de producción que son además del turismo, y el azúcar de caña que ya habíamos nombrado, el petróleo, el tabaco, la industria constructora, la explotación de níquel, acero y cemento, la producción de maquinaria agrícola, industria farmacéutica y la agricultura con productos como tabaco, cítricos, café, arroz, papa, frijoles y ganado.

En otros aspectos, una de las religiones organizadas más importante que profesa la población cubana es la católica, con línea directa heredada de las costumbres de los países de habla hispana, pero la "Santería" es la más fuerte de las creencias vivas, cimentadas en el pueblo cubano. De ella derivan buena parte de las creencias y las religiones afrocubanas en un marcado sincretismo, mezcla de religiones originarias de África con el catolicismo y las deidades más antiguas de la América precolombina que casi fueron extintas. En la isla existen además, otros grupos o comunidades religiosas, incluyendo a los cristianos evangélicos y protestantes, cuyas cifras han aumentado rápidamente en las últimas décadas y una pequeña pero sólida comunidad judía que continúa oficiando servicios religiosos en La Habana y conserva grupos aislados de fieles en Santiago y Camagüey principalmente reforzando la idea de la convivencia de ritos y costumbres que se han ido entremezclando con todo tipo de influencias externas y locales en la conformación de una conciencia sincrética. Aunque oficialmente, Cuba se ha declarado un estado laico, en él se garantiza la libertad religiosa más no el libre ejercicio de la voluntad política que ponga en riesgo la voluntad del régimen castrista.

La mayoría de los cubanos residentes y exiliados en el extranjero, añoran el cambio que les impide el libre tránsito entre su país natal y las nuevas patrias que les han brindado hospitalaria acogida; resulta importante para los intelectuales que están afuera, responder al veto político haciendo sentir sus voces de protesta contra el régimen castrista. La artista Tania Bruguera no es la excepción,

a pesar de argumentar que no tiene problemas con el gobierno de su país, refleja en su obra muy a su manera, las preocupaciones y frustraciones derivadas de las tensas relaciones que tienen muchos ciudadanos con el gobierno; sobre todo cuando afuera, sí se puede hablar y comparar las diferentes formas de hacer política y gobernar que pudieran aplicarse en Cuba y en otros países por los que ella se ha desplazado con su obra y de los que adquiere conocimientos con la propia experiencia.



I. 5. CULTURA SOCIEDAD Y POLÍTICA VENEZOLANA

La historia del arte ha recorrido un largo camino; los medios de comunicación masivos han ganado un amplio terreno. El hombre de hoy ha llegado a muchos callejones sin salida. Para el nuevo artista la comunicación debería ser, en realidad, una herramienta básica en su indagación del hombre, del arte y de sí mismo.

Maria Elena Ramos.

La Republica Bolivariana de Venezuela está localizada al extremo norte de la parte continental de América del sur, en la zona intertropical del Ecuador y el Trópico de Cáncer, es el país más septentrional de la región. Limitado al norte por el mar Caribe y el océano Atlántico; al sur y al oeste tiene frontera con Colombia y al oriente con Brasil, el océano Atlántico y Guyana; ocupa el sexto lugar de las naciones sudamericanas por su extensión territorial. Física y geográficamente se distinguen dentro del país tres grandes unidades de relieve, dos regiones montañosas, una de origen moderno conocida como la Cordillera de los Andes, bifurcada hacia el norte y el oriente y otra paleozoica denominada el Macizo de Guyana localizada al sur; estas dos cadenas montañosas son a la vez separadas entre sí por una extensa llanura conocida como la región de los Llanos bañada por el río Orinoco que atraviesa la geografía y demarca la frontera con su vecino país, Colombia, que recoge todos los afluentes





para desembocar en el Océano Atlántico dejando a su paso los más ricos e importantes yacimientos petrolíferos de América del sur.

La capital es Caracas localizada cerca de la costa norte; contiene la más notable densidad de población, cercana al veinticinco por ciento del total de la población nacional que junto con la cantidad de gente que vive en las ciudades de Maracaibo, Ciudad Guyana, Barquisimeto y Maracay hacen ver a Venezuela como un país predominantemente urbano con un proceso de urbanización rápido e industrializado debido a los beneficios del petróleo, principal factor económico y de comercio internacional. Sin embargo la densidad de población en general es baja y la distribución desigual. La población se concentra en las ciudades localizadas junto a la costa, las altas tierras andinas que conforman grandes extensiones del territorio nacional permanecen deshabitadas; es el caso de la cuenca del Orinoco y el Macizo de Guyana, con buena densidad de tierra virgen, ligeramente poblada por nativos y nómadas de predominancia indígena, como en la amazonía venezolana que sumada a la amazonía brasileña constituyen el principal ecosistema virgen del planeta tierra. El pulmón vivo menos alterado del globo terráqueo.

La república federal de Venezuela, ahora conocida como República Bolivariana de Venezuela, país cuna de Simón Bolívar (1783 - 1830), General del ejército republicano de principios del siglo XIX, eminente caudillo de la emancipación de América del sur, ilustrado por su mentor, el profesor Simón Rodríguez y educado básicamente en Europa a través de los enciclopedistas franceses; presenció en su juventud la coronación de Napoleón y el debilitamiento de la España colonizadora a raíz de la invasión francesa; motivo por el cual regresó a Venezuela para liberar a América de la colonización española; hecho logrado a través de cruentas e importantes batallas que lo proclamaron como el gran Libertador de América, en primera instancia por la independencia de Venezuela en 1813 y la promulgación y conformación de la Nueva Granada en la que unió al recién liberado país, con

Colombia que había logrado su independencia de España en 1810, promulgada en la histórica ciudad de Santa Marta con el liderazgo del General Antonio Nariño (1765 - 1823) nacido en Santa fe de Bogotá, traductor al español y precursor de la declaración de los derechos del hombre de Rousseau. Después de pagar una pena en prisión, negoció con Francia e Inglaterra el apoyo de su causa y se puso al frente de los centralistas al servicio del General Bolívar quién lo nombró vicepresidente interino, inmediatamente después del logro de la independencia y constitución de la república.

Logrado su objetivo, Bolívar reunió al más poderoso ejército americano de emancipación de la época; se dirigió al sur de Colombia y atravesó la cruenta y selvática Cordillera de los Andes a lomo de mula, librando batallas importantes contra el ejército español hasta proclamar la soberanía de la Gran Colombia, de la que fue elegido su primer presidente. Fiel a su espíritu militar y de lucha libertadora se desplazó hacia el Perú, incorporó la provincia de Quito a la Gran Colombia y mancomunado con el caudillo argentino, General José de San Martín quién depuso su ímpetu y poder en favor del libertador, logró la separación de la corona española. En la misma época el lugarteniente de Bolívar, Mariscal, Francisco José de Sucre en Guayaquil logró el triunfo de la batalla de Ayacucho y junto al libertador, la victoria sangrienta de las batallas de Junín y de Pichincha en 1824, en el corazón de la serranía ecuatoriana. Con esas acciones el alto Perú quedó constituido en república y en honor al libertador tomó el nombre de Bolivia.

De regreso a Colombia, Bolívar enfrenta una cruenta e interna guerra civil que culminó con la separación de Colombia y Venezuela gracias a los favores del pensamiento conservador del subalterno General Francisco de Paula Santander, promotor de la primera rebelión contra el pensamiento y sueño logrado de Bolívar. A ese declive lo sucedió la abolición de la constitución bolivariana de Bolivia y la separación categórica del actual Perú que adoptó, el nombre definitivo de República del Perú en honor del





General del ejército napoleónico, Luis Perú Delacroix, retomando además la crónica del Inca Gracilazo de la Vega que argumenta que a la llegada de los españoles preguntaron a un indio que cual era el nombre de esas tierras a lo que contestó: un vocablo Berú y añadió diciendo Pelú que significa río como nombre. Aproximadamente desde 1515 o 1516 llamaron Perú a aquel imperio que años más tarde, una vez separado de la provincia de Quito se constituyó también en república independiente que cedió el nombre a la capital de la nominada República del Ecuador, acogiendo en su seno la unión de provincias localizadas en las montañas en las que se encuentra la línea divisoria de la mitad del mundo, en partes norte y sur. El trópico del Ecuador.

Embargado por la amargura causada por el decaimiento de su obra política y militar, Bolívar renunció al poder de la Gran Colombia en 1930; huyó y se refugió en la ciudad costera de Santa Marta, donde la noticia del asesinato en las montañas de Berruecos al sur de Colombia, de su principal secuaz el Mariscal Sucre, aceleró su propia muerte luego de pronunciar las palabras que dieron origen al mito bolivariano de la unidad latinoamericana y la unión fraterna entre las conciencias de los hijos de los pueblos americanistas: “Si mi muerte contribuye al fin de las discrepancias políticas y a la unidad de los partidos, iré tranquilo y con dignidad al cadalso.”²³ La herencia política y militar que dejó el libertador se respira aún no solo en el ambiente venezolano sino en las ambiciones libertarias de toda América.

En la actualidad la población venezolana es una mezcla racial que proviene mayoritariamente del cruce de españoles e indígenas; aunque buena parte de la raza negra traída de África en tiempos de la colonia, se localizó en las costas y en sus desplazamientos raciales, produjo al mulato que conforma buena parte de la población. Aún así, por ser un país que goza de bondades y bellezas naturales se ha

²³ García Márquez Gabriel, *El general en su laberinto*, la suscita cronología de Simón Bolívar, elaborada por Vinicio Romero Martínez, p. 273

constituido en centro de interés de pobladores de todas las razas y de todas partes del mundo: árabes, orientales, ibéricos y españoles de las islas canarias por ejemplo. Ahora, Venezuela reconoce un porcentaje elevado de población indígena y revela que el volumen total de esa fracción de la población censada en el país recientemente, asciende a trescientos catorce mil ochocientos individuos con sangre indígena en ascendencia directa, distribuidos en veinticinco etnias, siendo la más numerosa la comunidad Wayuu o (Guajiros) localizada en la alta, desértica y árida Guajira que bordea el golfo de Maracaibo, al norte y frontera con Colombia, la más numerosa población de nativos ya que el total de sus integrantes, representan el cincuenta y siete por ciento del total de la población indígena nacional. También tienen volúmenes importantes, las poblaciones indígenas Warao, Pemón y los Yanomami que incluye a los Sanema, los Añu, los Piaroa y los Cariña. El total restante está distribuido en etnias de muy poca población siendo la más pequeña, la de los Mapoyo, con ciento ochenta y nueve miembros vivos al 2006, que representan el porcentaje más bajo de la población indígena nacional.

En la actualidad hay una preocupación constante por la educación escolarizada, escuela primaria, bachillerato y carreras universitarias, derivados de la máxima de Bolívar. “Un pueblo ignorante es instrumento ciego de su propia destrucción.”²⁴ Los venezolanos gozan del afán constante por adquirir nuevos conocimientos a través de subsidios para la educación pública, sobre todo en la última mitad del siglo XX, antes del arribo al poder del actual presidente Hugo Chávez, cuando el país experimentó un extraordinario desarrollo económico que permitió al Estado ofrecer a la población un buen nivel de vida con excelentes servicios de salud pública y educación. Sin embargo, a comienzos de los años ochenta, cae brutalmente el ingreso del petróleo y se presenta una crisis financiera que el país entero arrastra

²⁴ *Ibidem.*





hasta hoy; alcanzando un nivel de pobreza de más del ochenta por ciento de la población y un nivel de pobreza extrema que experimenta más del treinta por ciento de la misma.

El desarrollo de la educación y de la economía en Venezuela ha estado estrechamente ligado a los avatares de la historia política y social del país, un recorrido por ésta permite observar que los gobiernos aparentemente democráticos con presidentes elegidos por medio del voto popular, han sido los que la han impulsado hasta día de hoy. Ahora el sistema educativo de Venezuela busca garantizar la unidad del proceso educativo, tanto escolar como extraescolar, y su continuidad a lo largo de la vida de la persona. El sistema ofrece gratuitamente desde la educación preescolar hasta la educación media superior, en todos los niveles y modalidades, siendo obligatorio cursar un año de educación preescolar y nueve años de educación básica. Obviamente como en la mayoría de los países de latinoamérica que la educación es un negocio, predomina en la población la asistencia a la educación privada.

La economía venezolana se basa principalmente en la explotación del petróleo y sus derivados; en los últimos años ha tendido a diversificarse con exportaciones de mineral de hierro, aluminio, carbón y cemento, y productos no tradicionales como materias petroquímicas y manufacturas metálicas de hierro y acero. Con la bonanza petrolera logró una industrialización interna que sustituía muchas importaciones junto a la construcción de una importante infraestructura de redes viales, de hidroelectricidad, y la formación de grandes empresas públicas. En la pasada década, en poco tiempo se produjo una caída más o menos sostenida del ingreso petrolero que, acompañada de grandes pagos a los intereses de la deuda pública externa y los más altos niveles de corrupción política y gubernamental, han generado la más grave crisis económica de los últimos años y un descenso ostensible en la calidad de vida. Últimamente se implantó una nueva política económica por

medio de la unificación cambiaria, la liberalización de los precios internos y de las tasas de interés, el inicio de la privatización de empresas públicas y la renegociación de la deuda externa. En este marco se ha iniciado a partir del año 1996, un cambio económico en el que se acentúa la privatización de empresas públicas deficitarias y el estímulo a la inversión extranjera en varias industrias a costa del sacrificio social que el país paga con los elevados índices de desempleo y el elevado costo de la canasta básica familiar.

En las últimas décadas se han incentivado poco los sistemas de cultivos mecanizados y modernos, cuando se ha hecho, ha sido con la precariedad que nos distingue a los países en vías de desarrollo. Minoritariamente han intensificado los cultivos de maíz, arroz, sorgo, ajonjolí, maní, girasol y algodón, gracias a la irrigación, la fertilización y el control de plagas, que han transformado un poco los paisajes geográficos agrarios, más bien por medio de innovadores sistemas de fruticultura, horticultura y floricultura comercial en los estados andinos de Zulia, Falcón, Lara, Guarico y Aragua. El petróleo sigue siendo la base de la economía venezolana, ya que esta industria fue nacionalizada por el estado, cuando el país gozó de los beneficios de ser miembro fundador de la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP); logrando exportar la mayor parte a Estados Unidos, Europa y unos pocos países de Latinoamérica que no gozan del privilegio de la explotación del crudo. Sus principales socios comerciales son: Estados Unidos, Colombia, Reino Unido, Antillas Neerlandesas, Japón, México, Italia, Alemania, Brasil, Canadá, Francia, España y Cuba con vínculos reforzados recientemente. La unidad monetaria de Venezuela es, el Bolívar de cien céntimos o centavos, con una equivalencia actual de quinientos bolívares por un dólar estadounidense. El Banco Central de Venezuela, fundado en 1939, es la dependencia bancaria del gobierno, distinguido como el único banco emisor de la moneda oficial y el único centro de intercambio monetario para los bancos comerciales.





Venezuela es una República Federal gobernada todavía bajo la Constitución adoptada en 1961. El máximo poder ejecutivo recae sobre el presidente constitucional, elegido por sufragio universal para un periodo de cinco años, sin que pudiera ejercer dos periodos consecutivos, hasta una reforma a la constitución promulgada por el actual presidente Hugo Chávez que vaticina estar en el poder hasta el año 2030. Un Consejo de Ministros respalda las acciones del gobierno presidencial y el poder legislativo reside en el Congreso Nacional, compuesto por el Senado y la Cámara de Diputados. El Senado está formado también por un número limitado de miembros elegidos de manera popular aunque todos los ciudadanos mayores de 18 años tienen derecho a elegir y ser elegidos.

Desde la conformación de la República en 1811 hasta la fecha, Venezuela ha tenido treinta y seis presidentes, sin contar a los numerosos encargados del poder ejecutivo en momentos de crisis o ausencias presidenciales como en el caso del mandato del presidente Carlos Andrés Pérez en 1993, que se redujo cuando se realizó el primer juicio a un presidente en ejercicio por malversación y peculado de las partidas presupuestales secretas del gobierno federal. La Suprema Corte de la nación declaró en el momento que había indicios para enjuiciar al presidente y suspenderlo de las funciones públicas, condenándolo por peculado y destituyéndolo del cargo. Unas nuevas elecciones que sucedieron a las acostumbradas elecciones legislativas en la mitad del periodo presidencial fueron el preludio de un triunfo cuyo vencedor fue Hugo Chávez, el principal oficial militar involucrado en una intentona golpista de 1992, que supo aglutinar, apoyado en un discurso basado en mensajes de corte populista y nacionalista, a un amplio sector de la población visiblemente descontento con el sistema político vigente hasta el momento, caracterizado por la alternancia de dos partidos tradicionales y la creciente corrupción política que a la postre generó una deplorable situación económica para el ciudadano común, originando grandes

desigualdades sociales y el surgimiento de grandes cinturones de pobreza a lo largo y ancho del país. El presidente electo, que tomó posesión del cargo en febrero de 1999 se mantiene hasta la fecha. Tuvo entre sus prioridades más inmediatas la disolución del Parlamento y la promulgación de la convocatoria a una Asamblea Nacional Constituyente que dota al país de una nueva ley fundamental que permite ahora la reelección presidencial. Es de entender que ese clima sociocultural y político es el principal caldo de cultivo y fermento para las más atrevidas y conceptuales propuestas del arte contemporáneo venezolano.



I. 6. COLOMBIA, ENTORNO SOCIOCULTURAL Y POLÍTICO

Cuántas casas de obreras se encuentran, durante las horas de trabajo, cerradas con un candado por fuera, llenas de niños semidesnudos y semihambrientos que esperan que su madre llegue del trabajo para recibir algo de comer.

Camilo Torres Restrepo

El nombre oficial de la República de Colombia fue adquirido poco después de haber logrado la independencia de España a principios del siglo XIX. Está ubicada en el noroeste de América del sur y limita al norte con Panamá y el mar Caribe, al oriente con Venezuela y Brasil, al sur con Perú y Ecuador, y al occidente con el Océano Pacífico. Es el único país suramericano que disfruta de la posesión de costas, tanto en el océano Atlántico como en el Pacífico. Por las islas San Andrés, Providencia y Santa Catalina que conforman un solo departamento y por las aguas territoriales que las circundan sobre el mar Caribe, limita además con Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Jamaica, Haití y República Dominicana; contiene en total, un millón cien mil kilómetros cuadrados aproximados de superficie. Su capital es la ciudad de Bogotá, que además de ser la más grande del país, se distingue como uno de los principales centros culturales del sur del continente, además de ser un relevante centro administrativo, industrial, financiero y comercial que cuenta con una población de nueve millones de habitantes de los cuarenta y dos millones del país, según datos proporcionados por el Departamento Administrativo





Nacional de Estadísticas (DANE) que actualiza su información después de cada censo de población, siendo el último el del 2004 hasta la fecha.²⁵

Otras ciudades importantes son centros industriales, comerciales, textiles y de gran movimiento cultural como Cali, Medellín, Barranquilla, Cartagena y Bucaramanga, destacados por la calidez de su gente, las riquezas culturales, el folclor, el empuje de la industria y la explotación de la tierra y los recursos naturales.

Políticamente el país está dividido en treinta y dos departamentos con sus respectivas capitales, que incluyen la región insular y un distrito capital localizado en el corazón de la meseta cundiboyacense, en el centro de la nación a una altura de 3600 metros sobre el nivel del mar encima de la cordillera central, muy cerca de los páramos andinos de esa región del continente. Geográficamente también se divide en cinco grandes zonas: La región Andina conformada por tres cadenas montañosas que recorren el país de norte a sur, unidas a la cordillera de los Andes en la parte más baja; hace frontera con el Ecuador donde se trifurcan, en el Páramo de las Papas sobre el departamento de Pasto. Dentro de Colombia se conforman las cordilleras Central, Oriental y Occidental sobre las que destacan los principales volcanes, picos, nevados, páramos y nieves perpetuas. La región amazónica conformada por varios departamentos con grandes extensiones de selva virgen a saber, la región de los llanos orientales rica en ganadería, localizada al nororiente del país, la costa del pacífico al occidente y la región costera del océano Atlántico. Es el país más cercano a la zona tórrida del meridiano del Ecuador, que recibe mayores beneficios en cuanto a la cantidad de ecosistemas que gozan de todos los climas y conformaciones geopolíticas, complementados con los más variados tesoros culturales de esa región del continente; con una rica diversidad climática

²⁵ Fuente de información actualizada durante el mes de Noviembre de 2006: [http:// www.mincultura.gov.co/vbecontent/home.as](http://www.mincultura.gov.co/vbecontent/home.as)

que beneficia la producción de especies y tipos distintos de Café, frutas, verduras, flores, plátano, coca y marihuana que se consumen legal e ilegalmente en el mundo entero.

Como en la mayoría de los países de la América del sur, incluidos Brasil y la Guayana, la población colombiana es el resultado de la mezcla entre los españoles y europeos, principalmente alemanes e italianos que conquistaron, colonizaron y explotaron el territorio entre los siglos XVI y XIX, a los que deben sumarse los negros africanos traídos como esclavos y los aborígenes americanos. En la actualidad son muy notorias las mezclas raciales, además de los europeos y los negros con los nativos, las mezclas raciales con árabes, orientales y estadounidenses, que han buscado en el paisaje colombiano y su amplia gama de contrastes tropicales, el refugio definitivo para su existencia por la comodidad y el nivel de vida que ofrece el territorio nacional. Como ya lo habíamos mencionado, el país está dividido geográficamente en cinco grandes regiones en las que pueden identificarse tres grupos raciales bien marcados, el mestizo, mezcla del indígena y el blanco; el mulato, mezcla del negro y el blanco y el zambo, mezcla del indígena y el negro. La mayor parte de la población del país vive al borde de las vertientes de los ríos que bañan las cordilleras y los altiplanos, son los mismos lugares donde antiguamente se fundaron los principales pueblos y ciudades, que ahora contienen una población predominantemente mestiza. En la costa caribeña al norte del país predominan mulatos y mestizos, y en la costa del Océano Pacífico, mulatos y zambos. El idioma oficial es el español, aunque en las zonas más alejadas de las ciudades se hablan más de sesenta dialectos indígenas, que provienen de las familias lingüísticas Arawak, Karib o Caribe, Chibcha y Tukano oriental; lenguas vivas a partir de la existencia de un porcentaje minoritario de sesenta y cinco grupos o etnias indígenas localizados a lo largo y lo ancho del país.

En Colombia se identifican varias regiones culturales, en las cuales las influencias indígena, negra/africana y europea, en especial la española por la colonización y





la inglesa, alemana e italiana, por las influencias de las migraciones posteriores a la segunda guerra mundial, son diversas. El mestizaje permite hablar de culturas costeras, de vertiente orográfica y del altiplano; andina, llanera y montañera que se diferencian por la forma de vestir, el tipo de vivienda, la comida, la etiqueta, el folclor, la religión, la educación y las costumbres en general. El país se ha distinguido por proporcionar un alto nivel de pensadores a través de su historia, destacando poetas universales, escritores e historiadores como José Asunción Silva, Jorge Isaacs, Rafael Pombo, José Eustaquio Rivera, Porfirio Barba, León de Greiff, Eduardo Carranza, Pedro Gómez Valderrama, Germán Arciniegas, Álvaro Mutis y Gabriel García Márquez, premio Nobel de literatura en 1982 entre otros.

La educación de los colombianos goza de buena reputación en el mundo entero y se presume que más del noventa y siete por ciento de la población con edad de escolaridad está alfabetizada, además de que el estado garantiza por ley, la educación básica gratuita para todos los sectores de la población. Los principales centros universitarios públicos y privados, están también en las capitales y buena parte de ellos cuenta con Facultades para la enseñanza de las Artes, por lo tanto es paradójico pensar que un país con tantas riquezas naturales, una localización geográfica privilegiada y una tradición cultural rica en acontecimientos pueda sufrir desestabilizaciones externas en su nivel de vida como las que sufre constantemente.

La explotación de oro, esmeraldas y petróleo ocupan los principales renglones lucrativos del país, generando productos con reconocimiento internacional. Es un país básicamente agrario, con una economía dependiente del café, el banano, algodón, arroz, caña de azúcar y panelera, maíz, papa, sorgo, plátano y flores. Últimamente ha aumentado la extracción de petróleo, carbón y oro, y se mantiene la producción de esmeraldas; asimismo se han

desarrollado la avicultura, la pesca marítima y la industria ligera y mediana con fuertes inversiones de capitales extranjeros que durante una buena época se han resistido a establecer negocios con este país debido a la inestabilidad económica, política y social generadas por la guerrilla y el narcotráfico.

Desde hace más de sesenta años el país afronta una guerra de guerrillas que se ha venido consolidando, transformando y recrudesciendo, al cabo de convertirse en el punto neurálgico, la más enconada y problemática característica de la convivencia social, que al igual que el narcotráfico mantiene en zozobra a todos los sistemas gubernamentales, provocando un constante desconcierto político y económico, ya que el flagelo afecta a todos los actores de la sociedad. Por otra parte y últimamente, la oligarquía se ha tomado la justicia con las propias manos y desconfiando de la seguridad del estado, creo su propia fuerza; las autodefensas que sumadas a los más de veinte grupos guerrilleros con distintos intereses políticos, militares y financieros, que se han mancomunado con los narcotraficantes recibiendo apoyo con dinero y armas, y en contraprestación, por parte de los sediciosos, se recibe el cuidado de las zonas de cultivo de cocaína y laboratorios. Todas estas fuerzas mantienen al país en una constante guerra sin cuartel, en una constante disputa por el poder sobre el territorio; y los medios de comunicación han convertido las primicias noticiosas en torno al flagelo en un negocio lucrativo. A la montaña de noticias falsas en las que se mantiene sumergido al país por las agencias internacionales, con asuntos del narcotráfico y la guerrilla, se suma una característica especial que es la afluencia del mercado armamentista promovido por Estados Unidos, que no quiere dar su brazo a torcer en torno a la cantidad de dólares que se fugan de ese país por la vía del narcotráfico





y en vista de la imposibilidad para controlar directamente el flujo de incontables sumas de dólares que los mismos ciudadanos estadounidenses invierten ilegalmente en el vicio de la droga, llegan a Colombia sin pagar impuestos.

Para tal efecto los Estados Unidos diseñaron y crearon su propio sistema de venganza, consistente en dotar con las armas más poderosas adquiridas a módicos precios en el mercado negro, a todas las fuerzas en conflicto, ejército nacional, paramilitares, autodefensas, guerrilleros, narcotraficantes y delincuentes comunes, que de la misma manera y bajo los mismos esquemas matan, roban, secuestran, ajustan cuentas y se cuidan las espaldas con escuadrones de escoltas y autos blindados, dotados por equipos de seguridad y comunicaciones, diseñados y vendidos en Estados Unidos. Así garantiza esa nación norteamericana, el regreso al país de por lo menos una buena parte del dinero fugado, a costa del sufrimiento ajeno. Estados Unidos es un país que desde hace años vive de una ideología reaccionaria, “es un país que, no solo, vive de la explotación de los obreros migrantes sino que vive de la explotación de la humanidad entera.”²⁶ El imperio norteamericano se ha hecho sobre la base del saqueo, se ha nutrido de desocupar la casa ajena para fortalecer la suya propia, su risa está fincada en el llanto de otros

Las divisas que mueven internamente al país en los giros negros, anteriormente nombrados, involucran a la clase política dirigente y a toda una gama de cargos medios y bajos, superando los ingresos en millones de dólares

²⁶ Bateman Cayón Jaime, comandante general del movimiento guerrillero M-19 fallecido en un accidente aéreo, en declaración hecha el mes de abril de 1980 para un reportaje publicado por el periodista Germán Castro Caicedo, después de que el grupo guerrillero tuvo como rehenes a más de veinte diplomáticos de varios países en la embajada de República Dominicana durante más de sesenta días en la capital de la república. Unos años más tarde el mismo grupo de sediciosos acechó por la fuerza el Palacio de Justicia en Bogotá tomando como rehenes un sinnúmero de civiles. Al final del sitio, murieron centenares de personas entre ellos el presidente de la Corte Suprema y otros diez magistrados.

recibidos por cualquiera de los productos que se comercian legalmente, pero en una relación dispar. Si el país tiene en la actualidad cerca de cuarenta y dos millones de habitantes, está estadísticamente demostrado que ni siquiera dos millones de personas están involucradas directamente con los negocios ilegales y la buena fe de los cuarenta millones de habitantes restantes se ha visto empañada y en el peor de los casos mancillada internacionalmente, al cabo de saber que cualquier colombiano que intente traspasar las fronteras de cualquier país del mundo tiene que sufrir la discriminación, la desconfianza y el estigma del comportamiento ilegal de una inmensa minoría de mafiosos.

La constitución política, o carta magna de las leyes que rigen al país es de 1991 reemplazando a la de 1886; define a Colombia como un estado social de derecho, organizado en forma de República unitaria, descentralizada, con autonomía de sus entidades territoriales, democrática, participativa y pluralista aunque su conformación como república data de principios del siglo XIX. El dominio del país se ejerce desde tres poderes: el poder legislativo, el poder ejecutivo encabezado por el presidente y poder el judicial integrado en una corte suprema de justicia. El poder ejecutivo nacional recae en un presidente elegido por voto popular directo que designa un gabinete ministerial, que debe ser aprobado por el congreso pudiendo ejercer su mandato por un periodo de cuatro años. El sufragio o voto es universal para todos los hombres y mujeres mayores de 18 años, desde la Constitución de 1991 los gobernadores de los departamentos y los alcaldes de los pueblos y municipios se eligen por votación popular, por periodos de tres años, desde la denominación de la república el país ha tenido cerca de cincuenta presidentes y dos juntas militares en el gobierno. La clase política dominante se ha repartido el poder entre los ocupantes de solo dos partidos políticos, el Conservador que mantiene una estrecha relación con la iglesia católica mediante una ideología similar y cercana a la democracia cristiana europea fundado por Francisco





“Manuel Marulanda Vélez,
alias
Tirofijo”
Foto: Revista Semana

de Paula Santander y el partido Liberal que simpatiza con las corrientes socialdemócratas y es partidario del fortalecimiento de los gobiernos locales y de la separación, de la iglesia y el estado; seguramente fundado por el libertador Simón Bolívar en tiempos de la separación de la dominación española; hegemonía bipartidista que se mantiene hasta la actualidad.

La manera de mantener el poder por estos dos partidos políticos no ha estado directamente basada en la legalidad; la historia política de Colombia ha registrado asesinatos a caudillos y candidatos presidenciales de partidos emergentes, además de fraudes electorales que por demás dieron origen a otros grupos guerrilleros que sumados a las fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC que comanda desde los años cuarenta Manuel Marulanda Vélez alias “Tiro fijo”, el jefe máximo de las FARC, el guerrillero más viejo, más odiado pero a la vez más querido y admirado del mundo; el campesino que mayor nivel de conciencia social ha logrado demostrar por su actitud contra el sistema, a pesar de no haber tenido acceso a la gran cultura ni a colegios o universidades. Él es a nuestro juicio el símbolo más tenaz de resistencia política clandestina, ídolo de los subversivos que le admiran porque lleva a cuestras la guerra a muerte más extensa y sangrienta del territorio nacional; ahora emparentada con la cocaína, el más actual poderoso, incógnito y delicioso icono de identidad nacional colombiana. Sabemos que internacionalmente se identifica más al país por la droga que por los elementos que conforman el escudo nacional. Por otro lado existe el comando guerrillero del ejército de liberación nacional, ELN y al que perteneció en sus primeros tiempos de actividad, el académico y sacerdote católico, Camilo Torres Restrepo, postulante de la teología de la liberación que sin abandonar el hábito y la sotana, se unió a la guerrilla y encontró la muerte en la selva colombiana de Patio cemento, en un combate, contra el injusto orden social del país, convirtiéndose en el principal símbolo de unión entre el fusil y el evangelio. Otro de tantos

grupos alzados en armas es el ejército popular de liberación EPL, fundado por el periodista caleño, Pedro León Arboleda, movimiento político de corte marxista leninista al que pertenecieron otros tantos intelectuales como Víctor Manuel Villalobos que desarrolló una importante labor sindical en la empresa de acueducto del Estado, los jefes máximos Oscar William Calvo y su hermano, el comandante Ernesto fueron asesinados a mansalva por el poder gubernamental, como la mayoría de los militantes del grupo.

Son muchos los grupos guerrilleros que varias veces intentaron convertirse en fuerzas políticas de izquierda competentes en la carrera electoral, pero que por su corte socialista y comunista, todos los líderes políticos y comandantes fueron asesinados por sicarios patrocinados por los dos partidos políticos en el poder oficial, engañados con el ofrecimiento de una amnistía a los militantes, misma que años más tarde extendieron a los traficantes de drogas para que se entregaran voluntariamente. Algunos ingenuos e incautos lo hicieron pero también fueron asesinados brutalmente para beneplácito de la agencia de inteligencia estadounidense CIA que apoya y defiende la permanencia de una supuesta democracia que garantiza la estabilidad de la clase dominante en el poder gubernamental. La situación política en el país ha tenido varios momentos, en algunas ocasiones se aparentan mejores oportunidades para los ciudadanos, pero el comercio de la cocaína junto con la actividad guerrillera, siguen siendo las principales causas de los grandes problemas del mismo.

La principal bandera política de los últimos gobiernos, incluido el actual, encabezado por el presidente reelecto en 2006, Álvaro Uribe Vélez, del partido liberal, ha sido la de acabar con la guerrilla y el narcotráfico, con la ilusión de obtener la confianza de la comunidad internacional que Colombia pide a gritos, para conseguir, el apoyo financiero de la Unión Europea y por medio del llamado Plan Colombia, un plan con apariencia de beneficio social diseñado con el slogan de la recuperación de un país devastado por los





flagelos anteriormente nombrados. Lo cierto es que aunque no sea por vía del plan Colombia, la problemática social y política si debe ser tomada seriamente por la sociedad civil en general y por los gobernantes. Se debe establecer un rotundo compromiso con la ciudadanía por medio de acuerdos de paz duraderos con los grupos guerrilleros, la delincuencia civil, las autodefensas y los narcotraficantes que tiene sumido al país en la incertidumbre; con ellos las negociaciones han sido iniciadas, interrumpidas y reanudadas muchas veces en los últimos años, debido a los desacuerdos existentes entre las partes y a la complejidad que entraña, poner fin a un problema que se prolonga desde hace más de seis décadas. Aún así, Colombia avanza a pesar de todos estos embates, en un proceso de modernización económica y política bien difícil, por que las fuerzas sociales de todos los sectores de la población presionan por el logro de la paz, la convivencia y la equidad.

Por otro lado, el gobierno tiene vigente un plan nacional de cultura con el propósito de propiciar la construcción de una ciudadanía cultural democrática, que desde las especificidades y las necesidades de los individuos en este rubro, tenga una presencia efectiva en el escenario de lo público para que desde allí se forjen las bases para una convivencia plural.²⁷ Obviamente como toda democracia o programa democrático, en la teoría está dispuesto para que funcione a la perfección pero en la práctica no cubre con las expectativas que requiere la sociedad. El documento en el que se sustenta el plan Colombia teóricamente, promueve, procesos de formación, gestión, y divulgación de la cultura que buscan el reconocimiento y la formación de valores fundamentales como la solidaridad, la honestidad, la transparencia, la justicia, la tolerancia y el respeto por la diversidad cultural, en los distintos niveles territoriales y sociales.

²⁷<http://www.mincultura.gov.co/VBeContent/newsdetail.asp?id=371&idcompany=3>

Todos los procesos locales que fortalezcan ese objetivo son impulsados por el gobierno, en teoría, a partir de la formación de gestores culturales, educados en todos los niveles para que tengan la capacidad de formular, gestionar y acompañar la ejecución de proyectos de cultura y convivencia que a la vez proporcionen metodologías que permitan monitorear y evaluar el impacto de los fenómenos culturales. En la realidad, por muchas razones estas teorías aunque parecen muy bonitas, no se han cumplido.



arte

contemporáneo latinoamericano

Cuba, Venezuela
y Colombia





II.1. CUBANOS DE ANTE AMÉRICA Y LOS HIJOS DE GUILLERMO TELL

Aquí están ellos, los que trabajan con un haz de destellos la piedra dura donde poco a poco se crispa el puño de un titán.

Los que encienden la chispa roja sobre el campo reseco.

Los que gritan ¡Ya vamos! Y les responde el eco.

Nicolás Guillén

La tradición artística cubana se remonta años atrás al igual que en cada una de las regiones de América, generalmente catalogada de acuerdo a los estilos o corrientes a los que pertenecen los artistas y a la época que vivieron. Lo que ahora nos ocupa es un acercamiento a las obras de los artistas contemporáneos cuyo trabajo destaca dentro y fuera de las fronteras de su país y que disponen de ordenes variados de producción, tanto en la forma como en las vertientes temáticas que abordan. Sus obras las tomaremos como punto de partida para entender la producción de Tania Bruguera, porque a partir de la época en la que ellos aparecieron en eventos, museos y galerías, se comenzaron a trabajar en



Cuba, nuevas y diferentes maneras de hacer arte, desde los objetualismos, pasando por las instalaciones hasta llegar a un arte efímero y no objetual en el que podemos localizar la mayoría las obras que destacamos en este estudio. Las exposiciones que reseñaremos a continuación constituyen el entorno artístico de donde salió Bruguera, las obras y los artistas que a propósito pertenecen entre sí, a diferentes generaciones de creadores, algunos inclusive de la misma generación de Tania; nos parecen importantes porque comparten intereses en la necesidad de demarcar una línea conceptual cercana al sincretismo, aunque la mayoría no se dedica a la performance propiamente dicha. Para ello, abordamos dos exposiciones en las que participaron artistas pertenecientes a una generación anterior a ella organizadas a comienzos de la década de los noventa, señalando el camino a seguir para las nuevas generaciones de artistas cubanos.

II.1.1. Ante América

La primera exposición se denominó “Ante América” y conllevó un ejercicio teórico de parte de los curadores Gerardo Mosquera de Cuba, Carolina Ponce de León de Colombia y Rachel Weiss de Estados Unidos, quienes además invitaron a los críticos Gabriel Peluffo, Oswaldo Sánchez, Dan Cameron, David Boxer, Víctor Zamudio-Taylor, Charles Merewether y Germán Rubiano Caballero, para seleccionar las obras y los artistas de las diferentes regiones del continente, que representaran la visión más integral de América, a partir de lo que, podría denominarse: una conciencia americana capaz de construir y definir la cultura contemporánea. “Ante América” se organizó, originalmente para conmemorar el quinto centenario de la llegada de los españoles al llamado nuevo mundo, pero a medida que se fue desarrollando el ejercicio profesional de los organizadores, se fijaron la meta de mostrar a través del proyecto, un panorama del arte americano actual, extendiendo la invitación a artistas de múltiples raigambres culturales concentrados dentro y fuera de las fronteras de sus países de origen. Un proyecto que se acercó en esos días, al conocimiento del arte del continente americano, presentando a América como una formación territorial que goza de una riqueza multicultural unida, geográfica, histórica, social y económicamente.

La exposición se dedicó a la memoria póstuma de los artistas, Ana Mendieta (*La Habana, 1948- New York, 1985*) y Juan Francisco Elso Padilla (*La Habana, Cuba, 1956-1988*), cuyas obras representan un arte típicamente latinoamericano en su contenido, ya que simbolizan la





posesión de una efectiva carga de información recogida de los distintos lugares del continente y del mundo por donde estuvieron de paso: Cuba, Estados Unidos, Italia, y México; países ricos y contrastados culturalmente, que explotan la capacidad de dar y recibir influencias. Además de la obra de estos dos artistas de la que hablaremos más adelante, “Ante América” les dio prioridad a los artistas de comunidades emigrantes de América Latina a Estados Unidos y viceversa; así como a artistas latinoamericanos radicados en otros lugares del mundo, por ser la migración una característica constante en los jóvenes de los pueblos del continente. Estuvieron presentes, artistas afro indo americanos, artistas de las islas del caribe, artistas chicanos y pochos, artistas nativos de Estados Unidos que viven en la América de habla hispana y afro norteamericanos cuyo trabajo, además de ser bastante desconocido, se incrusta en el mercado con vinculaciones conceptuales relacionadas principalmente con los problemas raciales típicos de la sociedad estadounidense.

Desde el principio “Ante América” tomó la iniciativa de mostrar y ejemplificar lo más importante de las interrelaciones culturales americanas de sur a norte y las obras que enfatizan en la vinculación de las problemáticas sociales, los grandes contrastes, la mezcla de lo hegemónico y lo subalterno, la unión del arte vernáculo con la cultura popular, la tradición con las novedades y las relaciones de los productores con los mercados internacionales del arte. Los curadores invitaron artistas indiscriminadamente, algunos con mayor reconocimiento internacional que otros sin pretender un balance entre los países, más bien permitiendo integrar identidades y poéticas diversas, ya que todos pertenecían a diferentes generaciones, edades, géneros y clases sociales. Fueron pocos los artistas pero muchas las obras y series de trabajos en los que predominan sus propias preocupaciones por los problemas del origen, la nacionalidad y la naturaleza de la identidad. Muy a su manera muestran en la obra, el conocimiento de los conflictos locales en torno a las culturas, la intersubjetividad que las domina y la

multiplicidad de rasgos que las componen.²⁸ De los artistas que presentaron obras en la exposición “Ante América” en sus dos versiones, Venezuela y Colombia, solo reseñaremos las obras de Juan Francisco Elso Padilla, Ana Mendieta y Luis Cruz Azaceta, por considerar que guardan una estrecha relación de mentoría con la obra de Tania Bruguera. Los demás artistas cubanos contemporáneos que revisten cierto interés para la presente investigación lo veremos a través de la exposición, Los Hijos de Guillermo Tell.

²⁸ Los artistas invitados a participar en “Ante América” fueron: Hermano Everaldo Brown de Mado District, Santa Ana Jamaica, nacido en 1917, artista plástico autodidacta y músico que vive y trabaja en su localidad. María Thereza Alves, nacida en Sao Paulo, Brasil en 1961, formada en Nueva York y residente en Cuernavaca México. Luis Camitzer que nació en Alemania en 1937, creció en Montevideo, se hizo ciudadano uruguayo y radica actualmente en Nueva York. Carlos Capelán, nacido en Montevideo en 1948, vive y trabaja en Lund Suecia. María Fernanda Cardoso, nacida en 1963 en Bogotá, Colombia, vive y trabaja en San Francisco, California. Antonio Caro, nacido en Zipacón, Colombia en 1950, vive y trabaja en Bogotá. Enrique Chagoya que nació en la ciudad de México en 1953, emigró y se formó profesionalmente en San Francisco, California. Arturo Duclos, nacido en Santiago de Chile en 1959, vive y trabaja en Santiago. Jimie Durham, miembro de una comunidad indígena, nació en 1940 en Washington, Arkansas; desde muy joven se trasladó a Ginebra, Suiza y organizó el Movimiento Indígena Americano para posteriormente establecerse en la reserva de Pine Ridge, Dakota del sur, actualmente vive y se dedica de lleno a su trabajo de artista en México. Melvin Edwards, afroamericano nacido en Huston, Texas, Estados Unidos en 1937; actualmente vive y trabaja en New York. Milton George, nacido en Asia, Manchester, Jamaica en 1939; vive y trabaja en Portmore, St, Catherine, Jamaica. Guillermo Gómez-Peña nacido en 1955 en la ciudad de México, emigrado chicano, radicado en Estados Unidos desde 1978. Beatriz González, nacida en Bucaramanga, Santander, Colombia en 1938; vive y trabaja en Bogotá, Colombia. Marina Gutiérrez, nacida en Nueva York en 1954 hija de emigrantes puertorriqueños definida en su identidad como *Nuyorrican*. José Antonio Hernández Diez, nacido en Caracas Venezuela en 1964. María Teresa Hincapié, nacida en 1956 en Armenia, Quindío, Colombia. Alfredo Jaar, nacido en 1956 en Santiago de Chile, emigrado recientemente a Nueva York. Amalia Mesa Bains, nacida en San José California, Estados Unidos en 1943; hija de padres mexicanos por lo que se identifica como *pocha*. André Pierre nacido en 1916, sacerdote de vudú de Port au-France, Haití, el de mayor de edad en la exposición. Doris Salcedo, nacida en Bogotá, Colombia en 1958, residente en Nueva York. José Antonio Suárez Londoño, nacido en 1955 y radicado en Medellín, Colombia. Francisco Toledo, nacido en Juchitán Oaxaca, México en 1940. Y los cubanos, Carlos Rodríguez Cárdenas, José Bedía, Luis Cruz Azaceta, Juan Francisco Elso y Ana Mendieta





Juan Francisco Elso Padilla
"Pintado como esqueleto"
1982

II.1.1.1. Juan Francisco Elso Padilla

El trabajo de Elso que nos interesa destacar es el de sus últimos años de vida, el que está básicamente relacionado con conocimiento de las religiones mitos y creencias que permean la cultura de su Cuba natal y que él relaciona directamente con su obra. Existen actualmente en la isla gran cantidad de costumbres en torno a las religiones antiguas que llegaron de África y que se mezclaron en América, por un lado, con las creencias autóctonas precolombinas y por otro, con la religión católica traída por los españoles en época de la conquista. Las creencias religiosas del pueblo cubano, los rasgos identitarios y la distinción de las razas en los asentamientos humanos más importantes, se han enriquecido por el cruce entre blancos españoles, negros africanos e indígenas nativos que en su promiscuidad han producido toda la gama de mezclas posibles; las costumbres más arraigadas en la población que además de determinar el rumbo de sus creencias, dan origen a las actividades y rituales cotidianos, las han heredado en línea directa de padres, madres y abuelos, que han ejercido una fuerte presión en la tradición familiar, transmitiendo conocimientos de generación en generación.

En Cuba la mezcla de razas predominante es la del español con el negro, que produjo el mulato; un sujeto asiduo a los complejos rituales religiosos afrocubanos, de los que se distinguen cuatro raíces principales que han conformado verdaderas comunidades religiosas de permanencia popular en todos los países caribeños y por ende en el pueblo cubano. Por cierto son bien diferentes a las mezclas que se dieron en otros países latinoamericanos,





por ejemplo en México, en el que la mezcla predominante fue la del español con el nativo indígena, que produjo el mestizo; el individuo que experimentó la evangelización más sometidora cuyo resultado permitió una aculturación más rápida y devastadora sobre toda la colectividad, logrando prácticamente, hacer desaparecer, los usos y las costumbres religiosas de las comunidades indígenas. En los países en los que predominó la mezcla con individuos de raza negra, se identifican y se practican muchos más cultos de diferente índole, procedentes de las matrices africanas. En ellos participan todas las conformaciones raciales de ahí derivadas; a cambio en los países en los que la mezcla predominante se realizó con los indígenas, la constante es la religión cristiana con todas sus derivaciones, similitudes y diferencias al celebrar los cultos.

En Cuba, aunque gran parte de la población practica la religión católica, también hay una creencia que se manifiesta de manera viva y continua, esa práctica es la santería. La santería es la manifestación ritual más conocida en el pueblo cubano y se produce por etapas, alcanzadas por la experiencia mítica proveniente del pensamiento nativo con raíces en el pueblo Yoruba. La máxima autoridad está en los Babalaos, una especie de sabios, grandes conocedores en todos los menesteres, de todos los procedimientos y prácticas adivinatorias y de prestidigitación de esa religión; comparados a los sacerdotes católicos y cristianos o a los pastores protestantes. Los Babalaos poseen el don de comunicarse con sus deidades, invocando a los espíritus de los Babalaos muertos mediante la celebración de sus actos religiosos.²⁹ En la actualidad conviven la religión católica y sus derivados con la santería, al cabo de utilizar santos de la iglesia para invocar a sus homólogos en la santería. Todos juntos, Elegún, San Judas Tadeo, Yemayá, La Virgen de la Caridad del Cobre, Ogún, el Sagrado Corazón de Jesús,

²⁹ Weiss Rachel, *Por América, La obra de Juan Francisco Elso, Elso y su tiempo*, pp. 61 a 63

Orisha y San Martín de Porres, el santo negro, se reúnen en la misma habitación en el altar del Babalao, para hacer milagros, ahuyentar los malos espíritus, curar enfermedades, mitigar las penas por despechos e infidelidades, regresar objetos perdidos, atender peticiones de hacer fortuna y alejar los problemas de drogadicción y alcoholismo que embargan a los miembros de las familias creyentes.

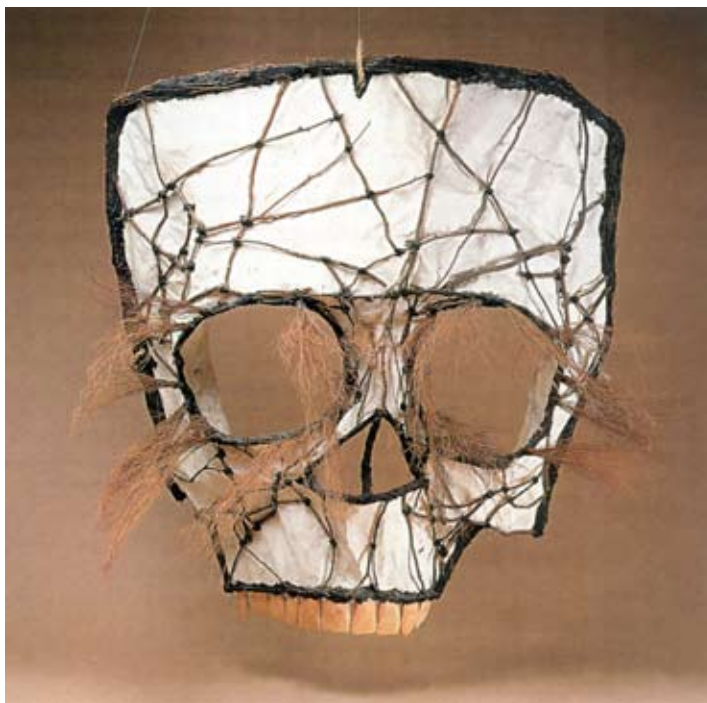
Elsó Padilla provenía de una familia católica, pero ello no le impidió acercarse al conocimiento y la creencia profunda de los métodos y prácticas de la santería, al rango de haber sido iniciado a la edad de veintisiete años, influenciado por sus amigos y contemporáneos también artistas José Bedia y Ricardo Rodríguez Brey; este hecho marcó definitivamente el arte último de Elso. Además de la posesión de una nueva identificación religiosa en la que poseía un guía espiritual, el Babalao Juan González (Juanito)³⁰ residente en el pueblo de Regla, quién lo introdujo en la primera etapa o le dio la iniciación en el conocimiento de los guerreros Elegguá, Ogún y Ochossi de la tradición Yoruba, vínculo que utilizó con profundo sentimiento y religiosidad en el arte, introduciendo en su obra los procedimientos para la elaboración de objetos mágico religiosos; citemos algunas de las piezas en las que existen evidencias de esta forma de proceder.

La primera se denomina “La transparencia de Dios”, una obra inconclusa y reconstruida a partir de una minuciosa investigación que realizó un grupo de conocedores de sus procedimientos, para una exposición póstuma realizada en el Museo Carrillo Gil de la ciudad de México. Una obra de gran formato que consta de un conjunto de piezas hechas con materiales naturales creadas para un espacio interior; un rostro vertical casi bidimensional dado el grosor tan leve y la poca profundidad de su volumen; una máscara hecha con tierra, ramas amarradas y papel amate, suspendida del techo pero recostada sobre el suelo; un símbolo de la

³⁰ *Ibidem*, p. 63

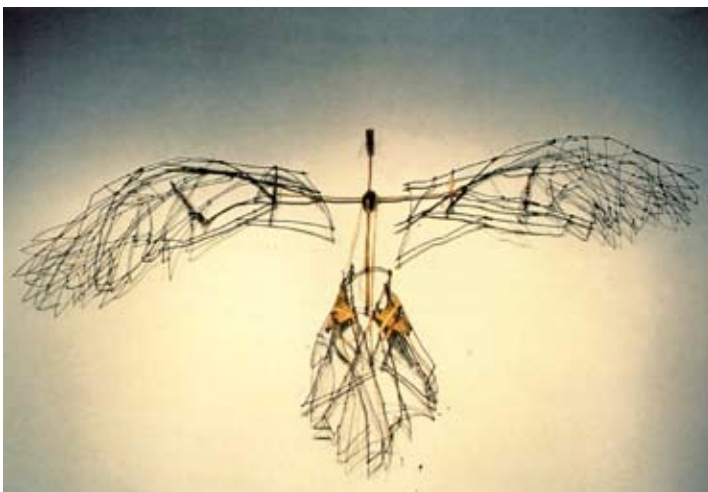


Juan Francisco Elso Padilla
"La transparencia de dios"
 1987-88



muerte y de la vida, similar a las calaveras dibujadas por José Guadalupe Posada, con grandes dientes de madera tallada rústicamente y enormes agujeros para los ojos, por los que una persona de pie puede asomarse a ver; un rostro por el que se puede mirar, pero que también te mira. Ahí concentra Elso la fuerza cosmogónica universal del creador basada en que solo él te puede ver aún cuando no lo estás mirando.

La segunda pieza de la misma instalación se denomina "La mano creadora", también suspendida del techo, pero esta vez en posición horizontal flotando en el aire; una mano de hombre, abierta sin muñeca, sin brazo; la mano perfectamente proporcional al tamaño del rostro, simbolizando la labor de la creación del mundo; también



Juan Francisco Elso Padilla
"Pájaro que vuela sobre América"
1986

construida con ramas de árbol y papel amate; las ramas son la estructura y las líneas que simbolizan la vida, la estancia en lo terrenal, la muerte y el infinito. Las ramas son las venas y el flujo detenido de la sangre que circula por ellas. Estas piezas están acompañadas de una tercera denominada: "El corazón de América" una conformación tridimensional hecha de ramas amarradas y untadas de tierra. Para esta pieza no utilizó el papel amate, se trata de un corazón transparente también del tamaño de una persona, fuera de la proporción en la que están hechos la mano y el rostro, pero con una presencia impresionantemente sugestiva. Según las palabras de Elso, la obra completa "La transparencia de Dios", es una visión mística del cosmos mediante recursos imaginables del arte en la perspectiva de una espiritualidad latinoamericana.³¹

La más pesada de las piezas que conforma la instalación es la del corazón tridimensional, está articulada y se puede desarmar debido a que está construida en ocho módulos

³¹ Elso Juan Francisco. *Propuesta para solicitar la beca de la fundación Guggenheim*. 1988.

irregulares, el corazón está echo de secciones por medio de una red entramada de ramas. Las dos primeras piezas delinean el espacio que las convierte en planos: as y envés, frente y vuelta. El corazón de América llena el espacio y hace que toda la obra se identifique en su profundidad. Los tres módulos que conforman la instalación, tienen atados de paja amarrados como si fueran saliendo de su cuerpo, lo que hace que se unifiquen visualmente; los manojos de paja simbolizan la muerte si se pone en función la cosmogonía precolombina. De cada nudo de paja sale amenazante un clavo o punzón de acero, como si quisiera hacer sangrar al corazón desde adentro de sí mismo. Un elemento utilizado en las representaciones de los santos y mártires de la religión católica, sobre lo que puede argumentarse que es una especie de coreografía sincrética, por medio de la cual Elso manifestó su interés por las culturas mesoamericanas y las mezcló con la visión de la imaginería católica moderna.



Juan Francisco Elso Padilla
"Por América"
1986

De esa mezcla de visiones y de la aceptación de los rasgos africanos se influenció su trabajo artístico como lo podemos ver en una pieza independiente denominada “Caballo y colibrí”, quizás perteneciente a la misma época, que apareció en el mismo montaje que realizó el Carrillo Gil para “La transparencia de Dios”, esta última al parecer no está integrada al conjunto de la cara, el corazón y la mano.

Además de las anteriores, son muy conocidas las obras “El guerrero, y “Ensayo sobre América”, con las que viajó a la Bienal de Venecia en 1986 representando a Cuba. Fue tan fuerte en aquella época la aceptación de la obra de Elso en Italia que la imagen del guerrero fue utilizada por la prensa como una especie de símbolo de identificación de esa Bienal. “Tierra maíz vida”, de 1982, consistió en un homenaje a la cultura americana antigua, en el sentido de la adaptación primaria entre el hombre y la naturaleza.

Otra obra: “Noche, día” es una instalación que se exhibió en el Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana en 1984, sobre el piso de la galería principal, la obra consta de dos discos o círculos medianos, uno de barro y el otro de mármol; juntos, seguidos, guiando la mirada del observador, de oriente a occidente; de la puesta del sol a la salida, mostrando su paso por el día. Cada círculo lo conforman trescientos sesenta y cinco fragmentos de material de cerámica ordenados de manera similar a la colocación de los elementos que conforman el calendario Maya, los dos círculos tienen el mismo tamaño y están dispuestos de manera que al verlos, inmediatamente se percibe su concetricidad delimitada por cinco secciones que agrupan veinte fragmentos, representando cada una los meses del calendario antiguo; los fragmentos están superpuestos sobre una fina y delgada capa o nivel casi imperceptible de alimentos macerados, escogidos entre los nutrientes básicos más importantes de la tradición gastronómica americana: maíz, calabaza, frijoles, papa, yuca, plátano y tabaco, mezclados y aglutinados con agua de lluvia y





sal marina; proveen una información que no se ve, pero esta ahí como guardando un secreto, contenida debajo del mármol y el barro; simbolizando el ciclo de la producción de las cosechas, afectado por el viaje de la energía de la luz por las penumbras, marcado por el espacio que ocupa la energía cósmica de la naturaleza antes de convertirse en día. Los círculos de lodo y mármol simbolizan el recorrido que determina el cambio natural de posición de la luz eterna, en su viaje por el inframundo; el giro del sol, que una vez deja de ser la oscuridad de la noche, se transforma en la claridad del día.

Otra obra, quizás la más importante para este estudio, por formar parte de la exposición que da origen al actual apartado, es la ya legendaria pieza, "Por América." El homenaje artístico más arriesgado y certero que se ha conocido hasta ahora, para la figura del apóstol, paladín y mártir de la independencia cubana, José Martí, en su tránsito por el sacrificio y el peregrinar por el mundo antes de su trágico deceso en el campo de batalla. "Por América", es una obra de arte hecha de madera, tallada, estucada y policromada, elaborada y acabada de la misma manera que se trabajaba la imaginería española de los santos para las iglesias en el apogeo de la evangelización católica, en el siglo XIV. Labradas con aquellos procedimientos técnicos con que se hacían los bultos de los santos que se repitieron posteriormente en América durante los siglos XVII y XVIII, con el florecimiento de las escuelas quiteña y cuzqueña, en las que se producían las imágenes de los santos en la región andina, que fueron exportados a todos los países evangelizados por los españoles.

La obra en cuestión, la constituye un hombrecito frágil de madera tallada y modelada toscamente, es el retrato de Martí, es el icono del héroe de las revoluciones latinoamericanas, del poeta en su entrada triunfal al mundo mítico. Una escultura que representa a un hombre inicialmente desnudo, cubierto después con una delgada capa

de tierra aglutinada con humedad.³² La organza que cubre la talla, la viste y la disfraza con la misma función que las delgadas mantas que les colocaban a los santos de vestir. En “Por América”, su traje lo constituye una argamasa de lodo, chamizas de raíces secas, cera de abeja y ceniza negruzca, que el autor elaboró haciendo uso de los elementos de la santería; la delgada capa matérica que viste la desnudez del cuerpo, solo llega del cuello a las rodillas. El hombre con cabeza, tronco y extremidades; complexión corporal delgada, manos, pies y cara, corresponde al cuerpo de Martí. Un retrato tridimensional hecho en proporción a las medidas de su complexión, consignadas en un cuaderno de notas que perteneció a su sastre. El tamaño de la escultura resulta de la reducción de las medidas a una escala de tres cuartas partes del tamaño natural.

El cuerpo está echo por partes y ensamblado con clavijas de madera estucada con yeso y pigmentada con colores amarillo, verde y rojo óxido de origen mineral, la escultura, el cuerpecillo, está empotrado en una base cuadrada también de madera, a la que están adheridas pequeñas formas o brotes en intervalos irregulares al igual que en el cuerpo, que permanece erguido ya que adelanta ligeramente el pie derecho, no como si fuera a dar un paso hacia delante sino como si necesitara conservar el precario equilibrio que posee. Las pequeñas formas de tres puntas son como hojas vegetales o puntas de flecha que permanecen en el cuerpo, hiriéndolo, haciéndolo sangrar, pero a la vez renaciendo de él; los colores predominantes en los brotes son el verde y el rojo. La simbolización de la sangre y la naturaleza vegetal en plena armonía, una hiriéndolo y la otra germinando al mismo tiempo. Son formas similares a las flechas que se incorporan y hacen sangrar al *Ecce Homo* del siglo XVIII, puesto en la iglesia católica de San

³² En cierta ocasión se llegó a especular sobre el elemento líquido utilizado por Elso para aglutinar la tierra, argumentando que lo había hecho con su propia sangre en la etapa más avanzada de la leucemia que padeció en los últimos años de su creación y que lo llevó a la muerte.





Agustín en Lima, Perú, perteneciente a la misma escuela cuzqueña, que quizás Elso vio en algún libro de consulta previamente a la elaboración de la pieza. La mano derecha ostenta un machete amenazante hecho del mismo material y complementa la figura que personifica al ídolo, autor intelectual del asalto al fuerte del Moncada en plena lucha por la independencia cubana.

El rostro de la escultura con la frente amplia y descubierta, bigotes y cabello humanos, es muy semejante a la fotografía que se tomó José Martí en Temple Hall, cerca de Kingston, Jamaica en octubre de 1982.³³ Esto la constituye en una pieza mística, con una carga energética total, la misma carga energética que Elso, mediante un procedimiento plástico imprimiera, a partir de su profundo conocimiento del arte y de la santería, una obra lograda a partir de la mezcla de lo artístico, lo chamánico y lo religioso, que pone en evidencia la convivencia de elementos de creencias católicas cristianas con esa carga simbólica de elementos, sustancias y objetos que la proveen de una fuerza emotiva, como la que conservan los fetiches utilizados por los santeros y chamanes en rituales propios del ocultismo y la hechicería

“Por América” es quizás la obra de Elso que más proyección internacional ha tenido, se presentó por primera vez en la Segunda Bienal de la Habana en 1986 y luego en la de Venecia, cuando Elso todavía estaba vivo. En México se pudo ver, diez años después como parte integrante de la exposición “Así está la cosa” en el Centro de Arte Contemporáneo de Televisa. Sobre esta importante pieza se desarrolló una investigación que generó un libro editado por el Instituto de Investigaciones estéticas de la UNAM, en el que escriben sobre Elso, Luis Camitzer, Cuauhtémoc Medina, Gerardo Mosquera, Alfredo López Austin, Rachel Weiss

³³ Hernández Orlando, *Por América, La obra de Francisco Elso*, Mapa (incompleto) de “Por América” p. 235

y Orlando Hernández quién argumenta que la obra "*Por América*" es una pieza que debemos afiliar unilateralmente con la tradición africana, afroamericana y más precisamente afrocubana, debido a que el recurso de la magia con la que fue concebida es uno de sus componentes más importantes y por cierto el más evidente.



Juan Francisco Elso Padilla
"La mano creadora"
1986



Ana Mendieta
"Plumaje sobre mujer"
1972

II.1.1.2. Ana Mendieta

Nació en el año de 1948 en La Habana y falleció en Nueva York, en el año de 1985 en condiciones desconcertantes. Según relatan las crónicas de un accidente que le provocó la muerte, al caer en forma violenta de la ventana de un edificio en Nueva York. Un documental de televisión transmitido recientemente presentó evidencias de que el culpable de la muerte de Mendieta fue Carl André, uno de los fundadores del minimalismo, aunque la corte que lo sentenció lo declaró inocente. Al describir el incidente, asesinato, suicidio o accidente, se presentan características similares a varios de sus performances. Con la obra de Mendieta se ha especulado tanto después de su muerte, que la han convertido en una de las mercancías más preciada para coleccionistas e investigadores de la plástica latinoamericana. Su trabajo es crucial para entender el arte cubano de las últimas décadas, ya que muchos de los artistas jóvenes, siguieron sus pasos tratando de hacer un tipo de obra que mezcle lo ritual con lo profano, la religión con la magia, los elementos más trillados en la cultura popular afrocaribeña y la hechicería, con los conocimientos sobre el arte culto en todo el sentido de la palabra.

Mendieta fue sacada de su natal Cuba, por su familia a los doce años de edad, con el triunfo de la revolución socialista, como parte de la llamada operación Peter Pan, una brigada aparentemente proteccionista, un programa con matices humanitarios por medio del cual muchos niños cubanos pararon en el exilio en varias ciudades de Estados Unidos; situación que la hizo vivir una experiencia





traumática de aislamiento, soledad y racismo en un orfanato católico en la ciudad de Iowa donde luego asistió a la universidad para formarse profesionalmente como artista.

Los rasgos diferenciales entre la cultura cubana y la del país que la recibió, las condiciones de extrañamiento y soledad, el tener que soportar lejos de su familia, sus seres queridos y confidentes el difícil paso de la infancia a la pubertad, cobraron una importancia capital en el desarrollo de su obra. En su corta vida logró una gran cantidad de piezas en las que el propio cuerpo fue la figura central, obligándolo a introducirse en toda una gama de presentaciones y representaciones, con el propósito de enfatizar el valor de la vida humana y sus fundamentales relaciones con la naturaleza en el paso por la existencia. A través de sus acciones reflexionaba y hacía reflexionar sobre la violencia, la segregación racial y los problemas del género femenino además, sobre la muerte y los rituales en los que participan las transformaciones del cuerpo, poniendo énfasis en la disolución y la destrucción de la identidad étnica, sexual y cultural.

Sumergía su cuerpo en una continua experiencia mítica religiosa heredada de sus ancestros caribeños y le imprimía todo el conocimiento del arte de la época que vivió. Sus acciones son el producto de la información ofrecida por la academia y el conocimiento de los rasgos diferenciales de la cultura de su país natal. Se interesó en los íconos de la historia del arte universal de principios del siglo XX, de los héroes de las vanguardias artísticas; se apropió de las corrientes y tendencias en boga cuando egresó de la facultad; se fascinó por la obra de Marcel Duchamp y Joseph Beuys, por el conceptualismo, el *Body art*, el *Land art*, el *Povera* y por el accionismo vienés que chorreaba sangre a borbotones. Los *environments* y las instalaciones le aportaron a su obra, todos los conceptos emergentes e importantes en la época que conoció estas disciplinas.

Ejecutó gran cantidad de performances y los registró en fotografías; realizó dibujos, esculturas y trabajos en la tierra, mezclando características del *Land* y el *Body art* con rituales de la tradición afrocubana. A partir del conocimiento de su cuerpo, lo consideró la materia disponible más eficaz para hacer valorar su condición de mujer y de latinoamericana. Sus acciones inquietaban al exhibir sus preocupaciones y críticas al sometimiento femenino y los tabúes que rodean a un cuerpo marcado por las condiciones de género, nacionalidad sumisión y machismo típico de las culturas occidentales. La vida, el nacimiento, la sexualidad y la muerte, fueron cuestionamientos siempre presentes en su trabajo; mismos que la llevaron a configurar obras de la más variada naturaleza utilizando la potencia y la fuerza emergida del conflicto existencial que siempre la embargaba.

La discriminación a la que fue sujeta, producto del desarraigo de su Cuba natal, las privaciones del exilio y el haber sido alejada de su familia más cercana, sin tomarle consentimiento en su primera infancia, cuando más los necesitaba, marcaron su vida y su obra. Sufrir de discriminación en el país que la recibió para protegerla y los recuerdos de la infancia sobre la vitalidad caribeña, provocaron en sus sentimientos, altos contrastes, reflejados posteriormente en sus trabajos. Los últimos fueron reflexiones sobre el peso y la fragilidad de la existencia; experimentó la capacidad para sublimar las aflicciones causadas por las contingencias de vida misma. Vivió en la constante búsqueda de una condición identitaria cultural y sexual aborreciendo los condicionamientos y segregaciones de las que son víctimas las mujeres latinoamericanas en el mundo entero. Imperó en ella el amor profundo por su terruño y la añoranza por las cualidades culturales de su lugar de nacimiento. Las pocas intervenciones verbales en público de regreso a Cuba en 1980, aludieron a la





Ana Mendieta
"Escena de violación"
1973

abominación que sentía personalmente al ser tratada por los extranjeros como la latina ardiente o la cubana fogosa.

Con el uso recurrente de la sangre en sus performances se agudizaba la crudeza con que trataba los temas recurrentes en su obra, en un cuestionamiento constante de las realidades de la mujer, la sexualidad y los problemas de género que eran unos de los móviles más frecuentes del trabajo, como lo podemos ver en la obra titulada “Escena de Violación” (*Rape Scene*)³⁴ de 1973 por medio de la cual reaccionó contra la violación y asesinato de una estudiante en el campus universitario de Iowa, donde se formó como artista. Para la ocasión, Mendieta ejecutó una performance en su departamento a la que invitó indiscriminadamente a hombres y mujeres a presenciar un cuadro vivo en forma de obra artística sobre el crimen y el abuso sexual; en él su cuerpo fue la materia disponible. Cuando el público atravesó el umbral de la puerta hacia el interior del recinto, en el centro de la escena encontró el cuerpo de Mendieta, atado a la esquina de una mesa, con la cabeza sobre un charco de sangre, sus caderas y piernas exhibidas al desnudo estaban con las pantaletas abajo y untadas de sangre; en el suelo, estaba tirada por todas partes una vajilla de porcelana blanca, rota en muchos pedazos. El dramatismo con que pudo haberse leído la escena, jamás podrá compararse con la realidad; pocas obras de arte hasta ese momento se habían atrevido a mostrar con crudeza, la abominación y el repudio que se siente cuando la realidad supera la fantasía.

Otra acción inquietante fue “Gente observando la sangre” (*People looking at blood*), en la que se dedicó a registrar la actitud del público que pasaba desprevenido, con la ayuda de una cámara fotográfica localizada a una

³⁴ Kuspit Donald, *Ana Mendieta cuerpo anónimo, Catálogo de Ana Mendieta*, pp. 35 a 82, editado con ocasión de la exposición póstuma en la Xunta de Galicia, España, organizada por la Consellería de Cultura e Comunicación Social, en colaboración con The Museum of Contemporary Art (MOCA), de Los Ángeles, California entre 1996 y 1997 en Santiago de Compostela, Dusseldorf, Barcelona y Miami.





distancia considerable, frente de una casa que chorreaba sangre por debajo de la puerta. Capturó con su cámara, las reacciones y el asombro que ella intencionaba en las personas que tomaba por sorpresa. El carácter provocador y acusante de la artista se circunscriben en el objeto con que desafía y asusta. Toma por sorpresa al observador, lo impacta y lo arrincona a pensar sobre lo que ve; lo obliga a imaginar y a plantearse una cantidad infinita de situaciones trágicas a raíz de lo que está presenciando.

“Dando vida” (*On giving life*), fue una performance realizada en un ambiente exterior, sobre un gran prado en la que se encuentra tirado un esqueleto con todos sus huesos ensamblados al que Mendieta le agregó las manos y el rostro con pasta para modelar como si hiciera una escultura. Una vez el esqueleto posee manos y cara, simbólicamente adquiere percepción háptica y visual³⁵. En el paso siguiente de la performance, Mendieta totalmente desnuda, trata de fornicar con el inerte esqueleto. La mujer arriba simboliza la labor de la penetración que efectúa el hombre en condiciones naturales en un acto sexual, el esqueleto está todo el tiempo debajo de su cuerpo, la cara modelada posee una mirada acusante mientras es besada en la boca insistentemente por la performer. Ella se mueve con violencia como si quisiera verdaderamente concretar un acto sexual sobre los huesos y realiza ademanes para obligar al la calavera a que la abrace. Demuestra una irreverencia total a la muerte y al acto sexual, aprovecha la desnudez de su cuerpo y lo exhibe agrediendo a la estructura interna de otro cuerpo; alude a los sentimientos y al fracaso de las relaciones de pareja, valiéndose de la representación del otro, por medio de la osamenta de un muerto.

Por otro lado, la obra de Mendieta reviste un gran interés por sus raíces afrocubanas, se puede ver en los muchos esgrafiados que realizó sobre la tierra haciendo uso

³⁵ Hesse Bárbara, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Ana Mendieta. Nueva Vida después de la muerte, pp. 342 a 347.



del *Land art*, estas obras pertenecen a una serie de dibujos de la silueta de su cuerpo, la saca y la enclava en la tierra, dibuja y reproduce la huella de sí misma; se trata esta vez de la huella del cuerpo portador de la vida que regresa a la naturaleza y conjura la existencia. En toda la serie de siluetas que realizó cuando regreso a Cuba, de paso en el año de 1981, grabó literalmente, la forma exterior de la artista y la mujer que era ella misma, en el paisaje, en los árboles, en las playas, en el suelo y en las paredes de las grutas. Realizó algunas en la Cueva del águila en el Parque Jaruco cerca de la Habana. Homologó su cuerpo repetidas veces a deidades femeninas de las leyendas, las prácticas religiosas y la mitología precolombina como la Maroya (luna), Bacayú (lucero del amanecer), Guanaroca (primera mujer), Guacar (menstruación), Itiba Cahuababa (vieja madre ensangrentada), Ganbamex (diosa del viento), Iyaré (primera madre), obras sucedáneas de un grupo de piezas realizadas en las montañas de San Felipe, en la ventosa Oaxaca México en 1980.

Ana Mendieta
"Dando vida"
1975

Toda esa serie de trabajos, la realizó apropiándose de la naturaleza, en campos áridos, nunca antes tocados por el hombre, únicamente afectados por la erosión antrópica. Bruguera interviene la tierra y las rocas a la manera como los artistas que manejan la gráfica, atacan las matrices de zinc y las carcomen con ácido en el grabado calcográfico. Ella utiliza paredes y las esgrafía, desafiando al dibujo convencional, exponiéndolo a las fuerzas eólicas de la naturaleza y a la lluvia. Así lo manifestó en la pieza "Conjuro





a Olokun - Yemaya” o el “Entierro del Nánigo” presentado en la *Greene Street Gallery* de Nueva York en 1976,³⁶ una obra que comenzó dibujando la silueta de su cuerpo en el suelo para luego incinerarla, con la intención de que desapareciera; pero que sorpresa, cuando al terminar de quemarse, la ceniza aportó otra lectura del dibujo, u otro dibujo diferente: esta vez estaban presenciando un dibujo realizado con fuego a partir del planteamiento inicial. Esta acción solo pudo lograrse con la ayuda del fuego, uno de los cuatro principales elementos de la naturaleza, portador y generador de la energía incandescente capaz de borrar la silueta inicial, capaz de consumirla para y posteriormente, convertirla en otra materia sensible, reafirmando, adhiriendo su huella al piso haciendo uso del carácter efímero de la obra.

En la exposición “Ante América” se exhibieron las fotografías de todas estas piezas y se reconstruyeron las siluetas de barro y ceniza que fueron instaladas a ras del piso de la galería principal. Las formas específicamente femeninas hacían alusión a una serie de autorretratos sin título.

³⁶ Merewether Charles, *De la inscripción a la disolución*: Un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta, en el que el autor argumenta que realizó una investigación para un estudio inédito de la obra, con la extensión de un libro, sobre el trabajo de Mendieta, por lo que agradece a Raquel Mendieta, hermana de la artista y a la galería Lelong de Nueva York por el generoso apoyo para hacerlo realidad. Catálogo de la obra de Ana Mendieta editado por la Xunta de Galicia y la Consellería de Cultura e Comunicación Social de España, pp. 80 - 127.

II.1.1.3. Luis Cruz Azaceta

Las imágenes que produce este artista nacido en Cuba y autoexiliado en Nueva York están sumergidas en el caos. Las contradicciones del mundo contemporáneo y las presiones psicológicas que influyen y oprimen las conciencias de los hombres de ciudad. Al parecer, los recuerdos de la infancia en su Cuba natal en la época de la revolución contrastaron bruscamente con la necesidad de migrar a un país con una evidente diferencia en el modo de vida, mostrando la fragilidad de la existencia humana y generando en el artista una conciencia de la cruda realidad localizada en medio de terrores surreales y violencia inucitada. Sus pinturas reflejan los temores ante la débil permanencia de la vida y las tensiones que produce el miedo a no poder permanecer, el miedo a que el cuerpo no aguante y tenga que desaparecer.

Su trabajo eminentemente urbano, no excluye totalmente las reminiscencias a los ambientes pueblerinos y de provincia de Cuba natal, casi se refiere a una suerte de anecdotario personal de afecciones psicológicas, convertido en diario de acción y reflexión. No solo da cuenta de cómo va pasando la vida, sino, como puede ser sufrida y además como se puede convertir en objeto digno de análisis y meditación. En sus pinturas están inmersos sus días, horas, minutos y segundos llenos de marcas y personajes que lo acompañan obsesivamente, en conteos que delatan la cotidianidad provincial que es casi siempre parsimoniosa, en contraste con el agobio que produce el encierro en los delimitados y pequeños espacios habitacionales urbanos.





Luis Cruz Azaceta
 "Carroza del Sida "
 1988



El matiz alucinado de su propia vida se refleja con orgullo en su obra, no excluye nada, el drama, la alegría, la tristeza y la intimidad, en cuentas regresivas y espontáneas desarrolladas con frescura y sensatez sobre grandes planos, unas pinturas que se refieren generalmente a los acontecimientos personales sublimados por medio del honrado oficio de pintar.

Su existencia en este mundo está marcada por imágenes callejeras y escenas urbanas que han constituido una constante pesadilla que embarga su mente todos los días. En su cabeza no existe la noción de un medio más eficaz que la pintura para liberarse del tormento que representa la vida, sus cuadros siempre están llenos de figuras que flotan solitarias, cercadas por marcas obsesivas que delimitan espacios complicados y profundos a manera de infinitos laberintos sin salida. Los personajes de sus obras están casi siempre mutilados, desviscerados, ocluidos, deformes y desmembrados, reflejando las inclemencias que sufre una sociedad enferma, indefensa e incapaz de soportar las penurias de la vida, construyendo una metáfora constante del cuerpo que indica que no hay miembros inferiores que solo sirvan para correr, ni superiores que solo sirvan para tocar. Las figuras humanas están sumergidas en el dolor y la soledad, ya no se oponen ni temen a la desventura porque son de todos modos solitarias y desventuradas. Los sujetos



Luis Cruz Azaceta
 "Cuenta del Sida I"
 1988

están presos en el dolor, la deformidad y el horror por la existencia en medio de las penurias y la desolación que soportan.

Su obra está contenida en grandes cuadros que, aunque gozan de una especial exquisitez formal y una gran maestría técnica; agigantan las penas y el dolor de los personajes que aparecen en los cuadros una vez que hacen constatar la destreza artística y el excelente manejo de la pintura al óleo, con la acidez de los temas que presenta. La desesperación, la marginación y el dolor se convierten en el más fino contenido conceptual de sus trabajos juntándose para mostrar el paso de las imágenes a través del filtro de la psicosis liberada por la ayuda de la sublimación reflexiva y racionalizada. Sus imágenes llegan a ser verdaderamente bellas como grotescas y aterradoras, poseen como dice Rachel Weiss: "La calidad escandalizada e indefensa de un niño que contempla con claridad algo que es horrible y no responde a tal visión con explicaciones automáticas".³⁷ Ante el horror solo hay dos caminos, escandalizarse y huir

³⁷ Weiss Rachel, *Catálogo de la exposición Ante América*, p. 60





automáticamente o contemplar y reflexionar para después actuar. La obra por sus características, obliga a tomar este segundo camino, arduo y escabroso pero con resultados intempestivos y lógicos. Las imágenes que presenta están sumidas en la soledad e invitan al espectador a sumergirse en ella y en relatos que parecen aparentar crónicas personales sobre las que resulta preocupante que un ser humano pueda vivir sumergido en semejante angustia y mal presentimiento; por ello mismo últimamente han detonado una constante tensión negativa por parte de los críticos moralistas.

II.1.2. Los Hijos de Guillermo Tell

La segunda exposición denominada “Los Hijos de Guillermo Tell, artistas cubanos contemporáneos.” Una particular muestra que juntó a muchos artistas residentes en la isla; curada también por Gerardo Mosquera, que trabaja actualmente con el *New Museum of the Art* en Nueva York, uno de los intelectuales cubanos más importantes del género. A Mosquera se le reconoce por la labor que realiza en torno al arte contemporáneo latinoamericano, debido a sus críticas y trabajos curatoriales y a la selección de las obras de las últimas generaciones de artistas cubanos, que figuran en las principales exposiciones internacionales. Para “Los hijos de Guillermo Tell”, Mosquera trabajó con el artista Antonio Eligio (Tonel) y el curador Osvaldo Sánchez conocido en México a partir de cuando ocupó el cargo de curador y director del Museo de Arte Alvar y Carmen de Carrillo Gil así como del reconocido evento IN SITE en las ciudades de Tijuana y San Diego, en la frontera norte de México con Estados Unidos.

La exposición se presentó por primera vez en el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero de Caracas, Venezuela, del 3 de febrero al 3 de marzo de 1991 y posteriormente en las salas de exhibición de la biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República en Bogotá, Colombia, del 4 de abril al 17 de mayo de 1991. La muestra sirvió para conmemorar el ciento diez aniversario del primer encuentro del poeta, abogado y apóstol de la independencia cubana, José Martí, con tierras venezolanas; muerto en 1895 después de un combate en el campo de Dos Ríos, por la vera del camino





que va de Vuelta Grande a Remanganaguas, en la sierra cubana, una de las primeras batallas en pleno furor de la lucha independentista. Martí venía de regreso a la isla después de un largo exilio en España, México, Guatemala, Estados Unidos y Venezuela.

La exposición y todo el acontecimiento cultural que se desencadenó en torno a ella, sirvió para celebrar el primer centenario del artículo en el que Martí parafrasea al libertador de la Nueva Granada (Ecuador, Colombia, y Venezuela) Simón Bolívar, el texto se denomina “Nuestra América”³⁸ allí se encuentra escrito: “Los jóvenes de América se ponen la camisa al codo, hunden las manos en la masa y la levantan con la levadura de su sudor. Entienden que se imita demasiado y la salvación está en crear”. Un texto ahora indispensable de conocer cuando de las ideas bolivarianas se trata, bastión latinoamericanista e ideario de los jóvenes revolucionarios. Martí, icono de la cultura revolucionaria latinoamericana, que con alarde poético escribió y aseguró su estancia eterna en la memoria le los latinoamericanos. “Un pintor atrevido que salió a pintar contento, sobre la tela del viento y la espuma del olvido”, al que el destino le cumplió su sentencia muriendo como quería y muriendo como decía. “Yo soy bueno y como bueno. Moriré de cara al sol”³⁹

“Los hijos de Guillermo Tell, arte Cubano Contemporáneo”, fue dedicada por los curadores Mosquera, Eligio y Sánchez a la memoria póstuma del pintor venezolano Alejandro Otero, quién en vida les extendió una invitación para que realizaran una exposición con artistas de los dos países, misma que debía realizarse en 1984, con el ánimo de reafirmar las relaciones y la hermandad entre Cuba y Venezuela. La muerte alcanzó a Otero, penosamente antes de ver colgada la obra de esta exposición.

El nombre hace referencia a la conocida historia de Guillermo Tell, el héroe legendario de la independencia

³⁸ Waiss argumenta en el libro sobre la vida y la obra de Elso, que con base en este artículo, Padilla acuñó el título de la obra “Por América”

³⁹ Martí José, *Obras completas, prólogo y síntesis biográfica de Manuel Isidro Méndez*, Volumen 2.

helvética de principios del siglo XIV, que fue detenido por el gobernador al negarse a saludar con venias a un sombrero ducal colocado en una pértiga clavada en una plaza pública de Aldorf, capital Suiza del Cantón de Uri, por encomienda de Alberto I, emperador germánico; que sabiendo de la habilidad y grandeza de Guillermo en la arquería y de su honor en el campo de batalla, le retó, a que consiguiera su libertad a cambio de atravesar con una flecha, una manzana colocada sobre la cabeza de su hijo, prueba de la que Tell, salió vencedor.

En palabras de Gerardo Mosquera la leyenda de Guillermo Tell ha tenido una inusitada y mutante continuación en el pueblo cubano. El hijo del héroe se cansó de tener la manzana en la cabeza y decidió intercambiar los papeles, el niño ha crecido y quiere ahora demostrar su astucia y valor, disparando la flecha hacia la manzana puesta sobre la cabeza del padre. Una metáfora perfecta para describir la generación de artistas cubanos, más jóvenes, estoicos y prolíficos de la época, educados y formados en plena revolución, incluidos en la exposición. Dicha generación de artistas se formó con pleno conocimiento y apego a las composiciones musicales del trovador Carlos Varela autor e intérprete de la canción ampliamente conocida por los cubanos, titulada “Guillermo Tell”⁴⁰. Ellos heredaron de los artistas de generaciones anteriores, el deseo de romper con el pseudoideologismo de la primera década de régimen

⁴⁰ La canción Guillermo Tell, del poeta y cantautor cubano Carlos Varela dice al pié de la letra... Guillermo Tell no comprendió a su hijo que un día se aburrió de la manzana en la cabeza y echó a correr, el padre lo maldijo, pues cómo entonces iba probar su destreza. Guillermo Tell, tu hijo creció quiere tirar la flecha, le toca a él probar su valor, usando tu ballesta. Guillermo Tell no comprendió el empeño pues quien se iba a arriesgar al tiro de esa flecha y se asustó cuando dijo el pequeño, ahora le toca al padre la manzana en la cabeza. Guillermo Tell, tu hijo creció, quiere tirar la flecha, le toca a él probar su valor usando tu ballesta. A Guillermo Tell no le gustó la idea y se negó a ponerse la manzana en la cabeza, diciendo que no era que no creyera pero qué iba a pasar si sale mal la flecha. Guillermo Tell tu hijo creció, quiere tirar la flecha le toca a él probar su valor usando tu ballesta. Guillermo Tell no comprendió a su hijo que un día se aburrió de la manzana en la cabeza. La vida y obra del artista Carlos Varela perteneciente a la novísima trova cubana, se pueden consultar en: www.carlosvarela.com/lirica/24/tell.asp





castrista. Ese añorado deseo se convirtió en realidad en las manos de los artistas nacidos en la década del sesenta, en el momento más fervoroso de la misma revolución, cuya capacidad crítica, demostrada en sus obras, desborda los límites impuestos por el socialismo.

En teoría, el socialismo proclamado por el comandante Fidel Castro en los discursos de la toma del poder, permitió elevar al nivel más alto la libertad de crear. Un discurso demagógico y obvio, para una sociedad necesitada de aliento, pero excitada también por la necesidad de expresar sus ideas y sus sentimientos de una manera crítica. Una sociedad que si bien demuestra simpatía por los ideales del régimen político, cuenta con una capacidad crítica aguda y capaz de vulnerar la conciencia de cualquier intelectual de la época. Lo que sorprende del nuevo arte cubano encarnado por los artistas de esta exposición es que con ellos... "Se inicia la conciencia crítica que se revela contra este postulado nacionalista. Una conciencia que no se había pronunciado nunca antes públicamente" ⁴¹ ya que la voluntad de crear no se deriva de la sujeción a las normas del socialismo, la democracia, ni cualquier dogma o ideología política ni religiosa.

La creatividad es una capacidad que se encuentra en los individuos de manera natural. Es la capacidad del sujeto para desestructurar mentalmente la realidad y reestructurarla en formas diferentes, originales y útiles. Como toda capacidad, su desarrollo y su adiestramiento dependen de la información recibida a través de la experiencia de cada individuo, es decir de su cultura, entendiéndola como el conjunto articulado de formas de pensar y comportarse de un grupo social determinado. La cultura como el agente con mayor determinación en el

⁴¹ Mosquera Gerardo, Presentación del catálogo de la exposición *Los Hijos de Guillermo Tell, artistas cubanos contemporáneos* en el que para explicar mejor y muy poéticamente esta situación, parafrasea la canción del cantante de música salsa Rubén Blades que dice "La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida" pp. 8 a 13.

comportamiento de los individuos, la combinación de toda suerte de elementos materiales y espirituales organizados lógicamente; los conjuntos articulados de formas de pensar, de sentir y de obrar; transmitidas y generalmente modificadas de generación en generación; aceptadas y adaptadas para satisfacer necesidades que caracterizan la vida de un grupo social determinado; los mitos, creencias, costumbres y por consiguiente el arte, como ya lo habíamos dicho.

La plástica cubana, tan solo la de una generación anterior a la de estos artistas, planteaba los problemas sociales desde posiciones socialistas nostálgicas, criticando la situación interna de su país, pero de una manera tenue y leve. Los artistas de ahora se han revelado por que los males económicos y la semidescomposición social vinculada a la prostitución, el alcoholismo, las drogas y el mercado negro, vinculado fuertemente al turismo pos y neo *hippie* europeo y estadounidense, pesan demasiado sobre sus conciencias. En las obras de estos artistas se amalgaman elementos que crean contrastes fuertes; el alto grado de educación escolarizada y el bajo nivel de analfabetismo provenientes de una formación dogmática, se opone a los idealismos y pragmatismos típicos de su afán renovador y su capacidad para solventar los problemas más urgentes con una buena dosis de ingenio, humor y resignación. Este arte, muestra una fuerte capacidad para criticar al sistema, muy apreciada en los mercados internacionales, que por cierto celebran esa suerte de exotismo que los cubanos saben explotar.

Aún así, la capacidad crítica de los cubanos no ha logrado cambiar nada, en el sistema, ni en la educación, pero si ha logrado que se vea la realidad con otros ojos, que no son exactamente como su gobernante quiere que el mundo la vea. La capacidad crítica del arte cubano contemporáneo ha trascendido las fronteras de lo local y se ha convertido en una actividad que surge de la práctica de la vida cotidiana de la isla, que se entiende mejor afuera. Los artistas han desafiado las políticas locales, vinculando





críticamente a su obra, los temas de la vida misma y han tenido éxito en el exterior seguramente porque afuera hay más detractores del sistema de gobierno de la isla que hacen funcionar el adagio popular con el que se ve más grande la paja en el ojo ajeno, que la viga que reposa en el propio.

Lo que nadie se atreve a pronunciar públicamente, el arte lo realiza de una manera fina, sagaz y desmedida; no hay cánones que impongan un límite a lo que se quiere decir por medio del arte, pero claro, ésta no es una característica privativa de los países socialistas sino del arte en general; el arte en sí mismo tiene una capacidad crítica y una capacidad de denuncia tal, que debe convertirse en el puente de acercamiento entre el público y el móvil conceptual de la obra. En ese sentido, los artistas cubanos contemporáneos han aprovechado la ocasión y se han manifestado librepensadores, y el mercado del arte de los países capitalistas lo aprovecha con una buena dosis de oportunismo, comprando obras de estos artistas e insertándolas a las grandes colecciones: obras que los coleccionistas ven como exóticas, tan solo porque arremeten contra las debilidades del sistema o porque muestran una faceta típica del folclorismo que la hace parte integral de la vida latinoamericana. Para ello Mosquera pone como ejemplo la obra de Aldito Menendez, inspirador del grupo Arte Calle, en la que pintó en un muro un letrero que decía: "VIVA LA REVOLU" y debajo del mismo, una colecta de cooperación voluntaria para terminar la obra.⁴² Inteligente denuncia que hace uso del sarcasmo y la ironía de que hablan los posmodernistas, si la tazamos con los parámetros de medida del pensamiento occidental y sus consecuencias eurocentristas. Pero si nos desplazamos al modo de pensar y de expresarse típicos del pensamiento mítico y del folclor latinoamericano, no deja de ser un acto cotidiano, de los que hay muchos de Mexicali a la Patagonia, es decir en toda la América de habla hispana que pasan inadvertidos.

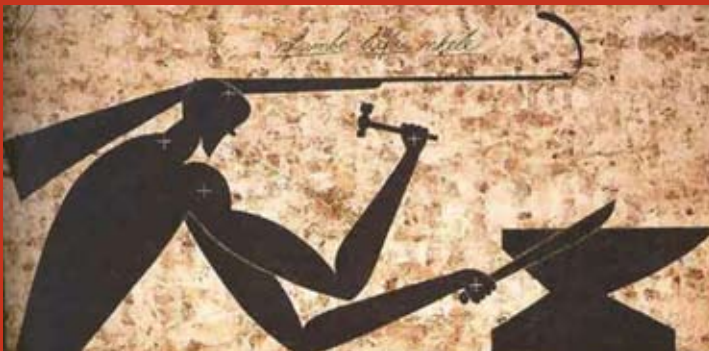
⁴² *Ibidem*, p.8

Los artistas seleccionados por Mosquera para esta exposición, cumplen con el requisito de reclamar con vigor una identidad propia y ajena a convencionalismos; su obra habla por sí misma, se sostiene por sí sola y se desenvuelve perfectamente en una franca confrontación internacional, ya que posee una fisonomía propia y personal; apoyada en la capacidad de los artistas para asimilar críticamente los lenguajes y corrientes del arte local, convirtiéndolos en universales; correlacionando perfectamente sincretismo, tradición y modernidad en interpretaciones metafóricas alrededor de su entorno, su historia, la naturaleza, el paisaje y las costumbres caribeñas y los avatares de la vida del hombre común. "Los Hijos de Guillermo Tell. Artistas cubanos contemporáneos", se conformó con las obras de artistas de la talla de Luis Gómez y Yaquelín Abdalá entre otros, solo reseñaremos a tres artistas, puesto que su obra guarda estrecha relación con la de Tania Bruguera, centro de interés, entre los artistas cubanos que presenta este documento por los presupuestos conceptuales básicos, por la concepción o por la manera de presentar la obra.





José Bedía
"Carro"
1992



José Bedía
"Espíritu Herrero, Fusil"
1992

II.1.2.2. José Bedia

Es José Bedia en la actualidad uno de los artistas vivos con más proyección internacional, nacido en la Habana en 1959 y formado académicamente en las dos entidades locales por las que pasan la mayoría de artistas de la isla, la Escuela de Artes Plásticas San Alejandro y el Instituto Superior de Artes de Cuba. Producto de la formación académica aprendió el oficio de pintar, pero a diferencia de muchos otros artistas, él aprovecha el reconocimiento de las tradiciones populares y la diversidad de cultos mágico - religiosos existentes para sacarles ventaja y vincularlos a los procesos de construcción de sus trabajos; exaltando todo el poder, los atributos y valores simbólicos que poseen estos cultos, para transmitírselos en línea directa a las obras de arte

Bedia vive en una constante búsqueda de los ordenes cosmológicos afrocubanos que se forman a partir de los rasgos característicos de las creencias religiosas nativas, en conjunción con creencias religiosas actuales, que generan una idiosincrasia sincrética. Su obra es básicamente pictórica, aunque ha realizado algunas apropiaciones espaciales a partir de dibujos, tomando como soporte los muros de la galería a los que les agrega unos cuantos objetos, para hacerlos funcionar como instalaciones. Los objetos que introduce en su obra tienen relevancia jerárquica en el pensamiento mágico religioso propio de la ya nombrada idiosincrasia sincrética cubana.

Su imaginario visual procede de fuentes cosmogónicas antiguas emparentadas con el arte de la contemporaneidad; sus creencias mítico religiosas provienen de los oficios del





llamado Palo Monte o Regla de Palo, de origen Batu; también derivados de la tradición Yoruba, localizados antiguamente en los esclavos negros o “congos”, de menor rango cultural traídos a la isla. La Regla de palo trabaja sobre todo con la manipulación de los elementos de la naturaleza: tierra, agua, aire y fuego en todas sus manifestaciones y aprovecha su fuerza significativa en la existencia humana, para hacer que se mantengan las creencias y tradiciones en torno a la creación y a la relación de los sujetos creados en función de esos elementos.

Bedia mantiene su obra inmersa en el conocimiento y manejo de los símbolos que se vinculan con los rituales paleros, pero a pesar de eso, no produce un tipo de obra primitiva, salvaje y folclorista. Por el contrario, se trata de una producción intelectual que hace uso de los conceptos posmodernos del arte, que autorizan la mezcla de lo popular con lo culto y el folclor con el arte hegemónico. Oswaldo Sánchez, curador invitado de “Ante América” dice al respecto:

Aún cuando la obra de Bedia esté inmersa en las prácticas rituales de los practicantes de los oficios del Palo Monte o Regla de Palo y está enriquecida con las creencias yorubas, sus creaciones no son las de un buen salvaje. Aunque utilice el poder vivo y el cuerpo narrativo de los credos ancestrales, Bedia efectivamente trabaja para reforzar ontofanías, utilizando todas las simbólicas cristianas, nahuas, yorubas, kongo, navajas y ew - fons entre sí.⁴³

Y todo logra ser fusionado por la vocación sincrética de las prácticas religiosas cubanas.

Trabaja reconociendo los valores de las culturas primitivas y los inserta en el arte a través del intelecto, haciendo uso del máximo poder de persuasión con el

⁴³ Sánchez Oswaldo, *Catálogo de la exposición Ante América*, sobre la obra de José Bedia, p. 18

que trabaja el arte de hoy. Recupera las imágenes que emergen de los rituales a la manera de un etnógrafo, para hacerlas funcionar con sensibilidad artística, valiéndose de la apertura y permisividad del arte contemporáneo. Su obra funciona en un sentido comprometido a partir de la realidad, a diferencia de la obra de arte moderna en la que por ejemplo se cita, pero solo metafóricamente al arte africano, como en el caso de las claras referencias a las máscaras tribales que aparecen en los cuadros de Picasso.

Contrario a ello, Bedia se interioriza en la cosmovisión de su pueblo que es la misma suya, caso diferente al de Picasso y aprovechando el carácter sincrético de su identidad y a partir de un conocimiento de causa, propone el viraje existencial a un producto de la cultura afrocubana a la que el mismo pertenece. Realiza una contemporización de sus valores introduciendo los elementos que emergen de la religión en el arte, de una manera posmoderna.

Al respecto Gerardo Mosquera en el catálogo de la exposición, "Los Hijos de Guillermo Tell, arte cubano contemporáneo". Dice, que tal como en todo occidente se ha aprovechado lo no occidental para construir contraculturas y renovaciones artísticas, construir museos y otredades, sometiendo y subestimando lo no occidental, sacando el mejor provecho para sí mismo, coaccionando a que lo no occidental de plano se rechace, se imite o se adapte a sus postulados. La contrapropuesta de Bedia esta fincada en conformar un lenguaje contemporáneo también desde lo no occidental, haciendo una cultura que universaliza a las demás, a partir de los valores e intereses del tercer mundo y a su favor. Proponiendo desoccidentalizar la cultura posmoderna invirtiendo las relaciones del centro y la periferia. Profundiza en lo latinoamericano y ciertamente en lo afro caribeño siguiendo el camino propuesto por Elso, Luis Gómez y Rodríguez Brey, pero esta vez de una manera más conceptual, utiliza el mínimo de recursos para sacarles el máximo de provecho, se trata de una obra pictórica expresiva casi monocromática, que se vale de finas





connotaciones simbólicas traídas del primitivismo mezcladas con las costumbres y las creencias religiosas de su región natal y con los mitos ancestrales afroamericanos que conoce profundamente. Bedia trabaja rehuyendo radicalmente al facilismo folclorista y a las soluciones superficiales, sin caer en el simbolismo primitivista; aunque algunas veces se ha tildado este tipo de arte, por decorativo, como una acción intrépida pero vacía, una crítica que viene justamente de quienes conocen los rituales de la santería afrocubana y argumentan que los símbolos que pone Bedia en los cuadros los encuentran sin valor, convertidos en entes muertos, ya que no tienen ahí el privilegio de la acción ritual, que dista mucho de lo simplemente representacional y decorativo. Los entendidos de la santería lo critican porque son adeptos a la concepción del acto ritual de contenido religioso que presenta los órdenes establecidos y profundos, existentes en las formalidades de la ceremonia religiosa, cualquiera que sea su tendencia.



José Bedia
"Zopilote"
1992



José Bedia
"Barco de vapor en guerra"
1992





Alexis Leiva Kcho
*"Instalación en el castillo
del morro"*
1994



Alexis Leiva Kcho
"Canoa de libros"
México, 2006

II.1.2.4. Alexis Leyva (Kcho)

El componente principal de su trabajo es el paisaje, pero no un paisaje representado de la manera tradicional y de connotaciones simbolistas de la tradición pictórica que tuvo auge en el periodo moderno. El paisaje que Kcho involucra en su obra, lo saca de la realidad y lo introduce a manera de instalación, en este nuevo paisaje compuesto por la habilidad del artista: la rama es la rama y el palo es el palo; el pasto, la matamaleza y el veneno, la madre selva y la caña de azúcar son reales, las hojas de palma han sido arrancadas del palmiche, así como los machetes afilados que las cortan se convierten en una estructura físicamente bien aprovechada. En la forma como utiliza los materiales extraídos de la naturaleza y en el cuestionamiento de la realidad está fincado todo el poder significativo de su obra.

Kcho argumenta que sus mentores en el ámbito cubano, han sido directamente Mendieta y Padilla aunque reconoce también la influencia en su trabajo de David Nash, Chris Drury y Wolfgang Laib, precursores de un arte naturalista heredado del *Povera* y el *Land art*, invitados en ocasiones anteriores a las bienales de la Habana. Juntos trabajan un arte que emerge de la escultura y se localiza en los límites de la instalación y la ambientación que promueve el aprovechamiento de los recursos naturales a partir de un revisionismo consciente de corte ecologista, de los postulados del *Land art* y *Earth works* de los años setenta.

El artista en mención no alude a la naturaleza con la naturaleza sino que la aprovecha presentando sus elementos constitutivos: flora, fauna y paisaje, para generar

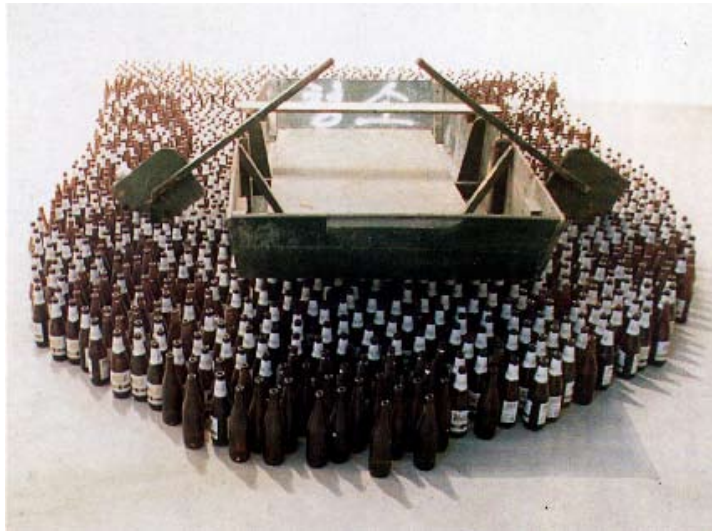


Alexis Leyva Kcho
"Archipiélago en mi
pensamiento"
1997



Alexis Leiva Kcho
"La columna infinita"
 1996

cuestionamientos existencialistas de todo orden. En la mayoría de sus obras prima la denuncia de la problemática política y social cubana, demuestra su sensibilidad ante los temas que agobian a la gente de la isla, pero que además la mantienen neutralizada sirviendo de catalizador entre el sistema gobernante y la naturalidad y espontaneidad propia de la gente del Caribe. La habilidad para manejar los elementos que involucra en sus trabajos, consiste en equilibrar las cargas y hacer ver que la pobreza material es suplida por la riqueza espiritual. El sometimiento a un régimen político que desde hace años se ha convertido en dictadura, es aliviado por la parranda, con ritmos de salsa y el efecto del tabaco y el ron. En el aprovechamiento de los materiales que le regala la tierra, Kcho es excesivamente talentoso; es un rústico natural y verdadero que actúa dentro de una poética que cuestiona la vida y la comunión con la naturaleza que para el hombre común resulta a veces intrascendente.



Alexis Leiva Kcho
"Para olvidar"
 1995

II.1.2.5. Martha María Pérez Bravo

Esta artista trabaja profesionalmente la fotografía en la que con su propio cuerpo logra dimensionar todo el acontecimiento y la experiencia de la maternidad, sus piezas son relatos de la piel y de la carne humana, a través de un espectáculo de texturas, curvaturas, flujos líquidos, tersuras y cicatrices que aprovecha para darles significado consciente, gracias a que sabe lo que quiere decir y representar, al homologar recurrentemente los símbolos de las creencias populares de la tradición religiosa afrocubana, con su vida personal. Pérez Bravo eleva los conocimientos populares a un nivel conceptual excepcional, creando una tensa ambigüedad que los aleja del discurso folclorista. Encuentra en su vida personal una íntima relación con innumerables cultos religiosos antiguos, al haber parido gemelos; ese conocimiento lo vincula a su obra, convirtiendo su cuerpo en un altar fotografiable, donde colocar presentes, adornos y milagritos, amalgamando el carácter místico de la vivencia del ritual y los receptáculos del poder de origen Kongo, con la madurez y el conocimiento de su proceso como artista, por medio del que genera un discurso existencialista, religioso y profundamente feminista.

Pérez Bravo documenta situaciones de peligro, construidas empleando procesos de “Pensamiento fotográfico”⁴⁴ en el que el trabajo es concebido para ser formalizado en los confines de la misma fotografía; pensar fotográficamente es como pensar con los ojos, como dice la



Martha María Pérez Bravo
“No matar ni ver matar animales”

⁴⁴ Camnitzer Luis, *New Art Of Cuba, The Individuals*, p. 215



Marta María Pérez Bravo
"Para concebir"

célebre frase del crítico de arte Argentino Damián Bayón. En lugar de utilizar la cámara para captar la realidad encontrada en los sucesos naturales de la vida, formaliza dentro de lo fotográfico, la idea preconcebida usando la cámara como una memoria de la realidad que recrea una nueva realidad. Establece conexiones directas, indirectas y antropológicas con la tradición religiosa afrocubana porque, no sólo, no puede ignorar su tradición sino que la respeta y la registra. Su interés inicial estuvo orientado hacia las supersticiones y pertrecherías de la santería, que dirigía en su trabajo hacia el poder y la fuerza mágica conectada principalmente con el agua y con las protecciones a las cosechas por medio del agua; estableciendo analogías directas entre la cosecha, la vida y la maternidad; así como analogías entre el agua portadora del poder íntegro, que asegura que la cosecha sea suficiente, se conserve, se reproduzca y regenere de la misma manera con lo que sucede con el líquido amniótico materno: ese circuito acuoso conformado por los flujos internos corporales de la madre, que hacen que el feto permanezca vivo y protegido hasta el momento del alumbramiento.

El agua es uno de los elementos de la naturaleza más utilizado en el folclor cubano; no solo, a través de las innumerables representaciones y evocaciones a *Yemayá* la diosa de la santería *Yoruba* conocida como la "Madre del Agua" también distinguida de acuerdo a diferentes versiones, con la "Madre" que puede representar desde una criatura con forma de víbora, hasta una anciana maternal parecida a un hada, una cosa en forma de hongo que impide que el agua se seque en un estanque y hasta una entidad capaz de llamar tornados en formas de ráfagas de nubes para que el campo se anegue y se dañen las cosechas. En los mitos de origen tanto africano como amerindio, la madre puede ser buena y benefactora o por el contrario, una perfecta asesina. Pérez Bravo toma la interpretación benigna de la madre y usa todas las formas posibles para representarla en su obra, por ejemplo toma la forma de la piel, las escamas y las ondulaciones del movimiento serpenteante

de la víbora para construir tiras de papel que lanza al viento para que se integren al paisaje natural y luego documenta el acontecimiento de manera fotográfica.⁴⁵ Su trabajo está revestido por la mística de una obra naturalista, sincrética y eminentemente contemporánea

La mayoría de artistas escogidos por Gerardo Mosquera para integrar la exposición "Los Hijos de Guillermo Tell, artistas cubanos contemporáneos", conforman el grueso de las propuestas que por sus características, algunas más y otras menos tienen referencias conceptuales, técnicas y generacionales con la obra de Tania Bruguera y han logrado influir sobre las generaciones más jóvenes de artistas de la isla. Además de los anteriormente referenciados, en esta exposición se presentaron obras de Magdalena Campos, Antonio Eligio Fernández (Tonel), Gustavo Acosta, Adriana Buergo, Consuelo Castañeda, Ana Albertina Delgado, Tomas Esson Reid, Flavio Garciandía, Luis Gómez, Glexis Novoa, Carlos Rodríguez Cárdenas, Yaquelín Abadalá y Lázaro Saavedra.



Marta María Pérez Bravo
*"Te nace ahogado con el
cordón"*



Marta María Pérez Bravo
"Yo no tengo miedo"
2000

⁴⁵ *Ibidem*, p. 216





Marta María Pérez Bravo
"La monja: el 5"
1996

II.2. COLOMBIANOS DE LOS NOVENTA

Cuando fango la zampoña,
cuando rasgo el sacabuche.
Yo no tengo quién me
escuche ni quién me rasque
la moña.

Cuando fango la zampoña y
cuando rasgo el sacabuche.
Pizico así la vihuela y canto
mi cantinela como trovero
de antaño.

León de Greiff.

En un país de alto contraste, reseñado por la prensa internacional por ser en América del sur el que posee los principales y más elevados indicadores de violencia política, producción y exportación masiva de café a nivel mundial, de flores frutas y estupefacientes, puede parecer que el arte no está en un renglón prioritario. Aún así, es uno de los países latinoamericanos cuya producción artística se encuentra en un lugar privilegiado y sus artistas tienen un trabajo meritorio que destaca en el panorama internacional a diferencia de sus vecinos, Venezuela, Ecuador, Perú y Chile sobre todo si se tiene en cuenta lo acontecido en la plástica durante los últimos años.

La mayoría de los artistas contemporáneos colombianos están conscientes de haber dejado atrás la vieja oposición entre universalidad y autonomía identitaria que promulgaban sus antecesores modernistas, en aras de consolidar un espacio donde pudieran reconciliarse el tradicionalismo, con las corrientes artísticas emergentes y todas las formas de expresión y de pensamiento influenciadas por formas y comportamientos ajenos al territorio nacional o venidas del exterior. Aún así los esfuerzos del arte colombiano contemporáneo por cumplir los requisitos necesarios para fundir la tradición cultural, espiritual e histórica con las





premisas actuales no han sido suficientes; aunque las nuevas generaciones de artistas ya se hacen sentir con propuestas beligerantemente localizadas en el ambiente del arte contemporáneo internacional, sin ser ni remilgosamente localistas ni en extremo extranjerizados. Tal es el caso de los artistas cuya obra reseñaremos a continuación escogidos por la proximidad en su contexto conceptual sobre todo con la obra de Rosemberg Sandoval; el artista colombiano que más nos interesa para este estudio.

En el intento de reconciliar una herencia ancestral y las vocaciones cosmopolitas de las jóvenes propuestas, destaca el intento por rediseñar las relaciones entre el arte del pasado y la conciencia del arte del presente, que anhela conciliaciones con el mito del futuro. Los temas y reflexiones más recurrentes en torno a los materiales y a los nuevos lenguajes artísticos que tienden a tomar al país como fuente temática con todas sus características históricas, económicas, políticas, sociales y culturales afortunadamente giran en torno al valor de resaltar el modo de vida y las costumbres que imperan en el grueso de la población actual sin caer en el folclorismo y el costumbrismo al que nos tenía habituados el arte moderno, por medio de sus narraciones literales de escenas de la cotidianeidad heredadas del pasado colonial más reciente. En el arte actual colombiano destacan las temáticas más desenfadadas y menos preocupadas por aludir a la identidad como el factor indispensable para destacar en el plano internacional, otra suerte de nuevo colonialismo si vemos que esta es la manera de pensar que modela el comportamiento de los jóvenes artistas de diversas nacionalidades, influida por el expansionismo de los medios de información y las telecomunicaciones.

Las propuestas artísticas actuales más relevantes destacan por hablar en ese tipo de lenguaje intercontinental que buscan los jóvenes creadores en las corrientes heredadas de las vanguardias artísticas europeas y estadounidenses amalgamándolo con los lenguajes emergentes del arte local obteniendo como resultado, conciente o inconscientemente,

una suerte de arte sincrético que demuestra la facilidad para entremezclar todas las formas posibles de hacer obra que amplían ilimitadamente el significado de localismo en el arte.

El actual ambiente artístico oficial colombiano se destaca por la aparición de los artistas en unos certámenes organizados de manera plural para llevar a la escena pública obras y artistas en eventos anuales de selección nacional, que conforman una magna exposición en la que con sus artistas, debe estar representada cada una de las cinco regiones conformadas por varios de los treinta y dos departamentos que dividen geográficamente al país. Estas exposiciones son denominadas salones regionales y son organizadas y realizadas por el Ministerio de Cultura a través de su Instituto Colombiano de Cultura que a la vez invita a decidir sobre el particular a un comité de artes plásticas conformado por destacados artistas nacionales e internacionales para que den las pautas, seleccionen, escojan y premien a los artistas que participan, posteriormente en un gran Salón Nacional de Artistas que se realiza cada dos años en un importante recinto ferial de la capital de la república colombiana. El salón nacional trata de aglutinar lo más importante de las artes visuales, otorgando atractivos premios consistentes en dinero efectivo y estancias artísticas en el exterior, para artistas de diversas categorías que representarán posteriormente, al país en los certámenes internacionales, bienales y ferias a las que esos artistas asisten por invitación oficial.

El listado de creadores que participan en los salones, tanto regionales como nacionales, es demasiado grande pero de cualquier manera insuficiente; si tenemos en cuenta la cantidad de artistas que no quedan seleccionados y los que trabajan de manera independiente con galerías e instituciones privadas en la promoción de su obra y los que se quedan sin promoverla. Para el presente documento hemos decidido centrarnos en las obras de los artistas colombianos contemporáneos más destacados, cuya obra





muestra semejanzas con el tema de nuestro interés y nos presenta características que nos facilitan analizar y reconocer los vínculos que tienen con el sincretismo en términos generales, sobre lo que tanto hemos hecho énfasis; un tipo de sincretismo en el que se amalgaman elementos de distinta procedencia y diferente índole, pero que al juntarse producen un eminente resultado. Un tipo de obra universal, impregnada de la cultura local y de la externa, un conjunto de obras heterogéneas que rebasan los condicionamientos de la temporalidad y del espacio geográfico, donde fueron realizadas y se destacan por la indistinción de los géneros y de la identidad local, la raza, el credo y color político predominantes en las épocas anteriores del arte colombiano.

En un país con marcadas diferencias entre ricos y pobres y un elevado índice de pobreza y violencia política alimentada por la guerra de guerrillas y el narcotráfico, el arte contemporáneo aunque positivamente se alimenta de sus propias heridas, sufre consecuencias negativas en vista de que los organismos oficiales y las instituciones gubernamentales no han podido consolidar una adecuada plataforma de reconocimiento que implique políticas de promoción y difusión adecuadas que generen las proyecciones internacionales necesarias, como mínimo comparables a las logradas por otros medios. A esto se suma que lo que a los medios de comunicación les interesa difundir de Colombia son precisamente las noticias amarillistas sobre el narcotráfico y la guerra de guerrillas, por lo tanto en el exterior de la república, no se sabe mucho de los artistas colombianos. Aquellos cuyas propuestas gozan de cierto reconocimiento también en el extranjero y quienes la mayoría de las veces lo alcanzan por su propia cuenta y sin el favor de los organismos oficiales; generalmente los colombianos destacan por la fuerza propositiva de su obra.

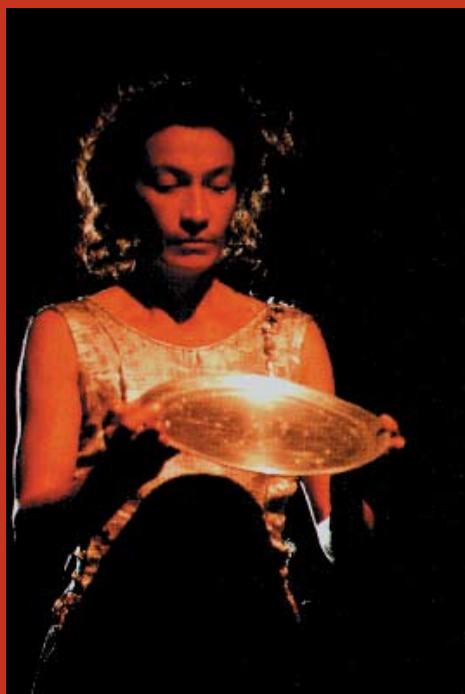
En el caso de los artistas que conforman el siguiente apartado, la mayoría trabaja su obra en forma de instalaciones y performances y fueron escogidos a voluntad

con la intención de limitar el entendimiento a la línea de trabajo que hemos seguido y que ha imperado hasta ahora en el presente documento, que además presentan empatía, en el fondo o en la forma, con el sincretismo en su estructura o en su carácter con el trabajo de Rosemberg Sandoval. Empatía que se aprecia por coincidencia en artistas de la misma generación; artistas cuyo auge se presenta sobre todo a partir de la última década del Siglo XX. Aquellos que en sus obras, sobre todo en las vertientes temáticas que trabajan y en los presupuestos conceptuales que conllevan, destacan las críticas al sistema político local y a todas sus formas de violencia; el desaprovechamiento de los recursos naturales y todos los valores culturales, el derroche de energía y recursos invertidos en programas inadecuados a las necesidades del territorio nacional.

Estas características hacen parte de las denuncias más frecuentes utilizadas en sus propuestas plásticas, así como todas las adecuaciones que han hecho los artistas locales de los lenguajes internacionales, explotando su contenido formal y conceptual en virtud de la apropiación de las tradiciones y los conocimientos que han enriquecido la historia artística y cultural del país. La mayoría de las referencias utilizadas para redactar el presente apartado, fueron recogidas a título personal en exposiciones, presentaciones de performances y exhibición de obras, en el momento de su realización, aprovechando la fortuna de tener vínculos de amistad con la mayoría de los artistas, lo que facilitó el dialogo, la aplicación de entrevistas y el préstamo de documentos inéditos; gracias a ellos fue posible la integración de los conocimientos aquí proporcionados, es por esa sencilla razón, por lo que casi no aparecen demasiadas citas de fuentes bibliográficas o hemerográficas, en este capítulo. La información se obtuvo de manera directa con la precisión que otorga la experiencia pero con las variaciones que proporciona la interpretación.



María Teresa Hincapié
"Intempestivas"
1993



II.2.1. María Teresa Hincapié

La artista dedica su obra de manera casi exclusiva a la performance y en ella transforma la cotidianeidad, las actividades domésticas, las reflexiones sobre las tradiciones ancestrales y los problemas ocasionados por el precario estado económico de un sector de la sociedad colombiana en verdaderos actos rituales. Sus acciones presentan al cuerpo, no como una metáfora, sino como un objeto, como un instrumento de su propia historia, que es la misma historia de muchos compatriotas. Desborda su energía compositiva en demostrar como se incorporan a su cuerpo todas las cargas de violencia psicológica social y política que el machismo latinoamericano desplaza constantemente hacia lo femenino. Con su obra logra demostrar la vulnerabilidad a la que se expone la conciencia humana frente al caos de las ciudades, en contraste con la pasividad que se experimenta en la vida rural; las conciencias alteradas por los cambios en las costumbres de las comunidades y sus efectos colaterales, producidos por las colonizaciones.

Los ejemplos de estas condiciones las presenta en la obra “Camino hacia lo sagrado” de 1995 que consistió en un viaje de veintiún días a pie desde Bogotá, la capital de la república colombiana, hasta la zona arqueológica de San Agustín localizada al sur del país en el departamento del Huila, una población ubicada en el alto Magdalena; una zona que además de compartir el sufrimiento ocasionado a todo el país por la problemática actual en torno a la violencia; ya que esta zona del país además de encontrarse azotada por la beligerancia de la guerrilla, el





narcotráfico y los grupos armados paramilitares, representa el bastión más grande de una cultura milenaria dedicada a la estatuaria megalítica y la escultura monumental precolombina. Allí en San Agustín y Tierradentro están los antiguos centros ceremoniales destacados por albergar los más impresionantes enterramientos y sarcófagos de los máximos jefes de las tribus del sur del país. Sobre una gran cantidad de construcciones funerarias descubiertas por arqueólogos en la primera mitad del siglo XX, descansan las esculturas monolíticas de mayor tamaño de esta región americana. En esta zona arqueológica el sentimiento religioso condicionó la expresión artística, por ello las evocaciones más frecuentes son a las deidades, chamanes y guerreros y están plasmadas en excepcionales tallas de piedra estructuradas con formas lineales y planimétricas. Un lugar en el que la monumentalidad y la mística de la disposición de las esculturas en el espacio manifiestan una interpretación profunda de las creencias religiosas y el afianzamiento de la fe.

El viaje de María Teresa Hincapié a esta zona del país a partir de la ejecución de la obra artística “Camino hacia lo sagrado” consistió en una peregrinación que le permitió alejarse del caos urbano e introducirse en los campos y las zonas rurales más hermosas pero a la vez más inhóspitas del país, avanzando por antiguos pasadizos indígenas y pueblos intermedios, constantemente azotados por combates guerrilleros y por las dificultades económicas, Hincapié se dirigió al lugar elegido, posando en escuelas rurales sometida a una cierta incomodidad y sacrificio acompañada de una rigurosa dieta que incluía frutas de la región, arepas, panela, miel y agua; una travesía llena de misticismo y austeridad. La peregrinación en la sociedad latinoamericana actual cumple la misma función religiosa de antaño en la que se dedica un momento de la vida para transportar la mente y el cuerpo, a un lugar sacro en el que se puede orar para expiar las culpas o pedir algún beneficio. En esta obra María Teresa Hincapié trata sincréticamente



María Teresa Hincapié
"Vitrina. Still de video"
1991

de borrar los límites entre lo que comúnmente se denomina arte y los avatares de la vida, que acontece y conforma su historia personal, utilizando el móvil religioso como una manera más digna de sincronizar la mente, el cuerpo, la voluntad y la fuerza de las creencias populares.

En la obra "Una cosa es una cosa" de 1990 con la que recibió el primer premio del Salón Nacional de Artistas en Bogotá, se dedicó a elaborar paso a paso una taxonomía del género femenino. Hincapié llevó al lugar de exposición sus utensilios personales: el colchón, la loza de la cocina, sartenes, cubiertos, vasos, pocillos, condimentos, cuchillos, ollas, comida, ropa, documentos, cosméticos y enseres domésticos manipulables, mismos que se dedicó a ordenar metódicamente en líneas rectas dibujando cuadrados en disposición laberíntica sobre el piso. Durante doce horas consecutivas la artista ordenaba obsesivamente mediante diferentes sistemas de organización; con estos elementos que fueron de alguna forma arrancados de su intimidad, ella demostraba el poder que ejerce sobre los objetos, y a la vez, el poder determinante que ejercen los objetos y los

utensilios sobre su acontecimiento y su experiencia vivencial como mujer. En la acción, “cada elemento encontraba el gesto adecuado en su forma de ser colocado en el espacio, insertó minuciosamente una larga línea de alfileres en un tapete, dedicándole a cada uno su tiempo y su lugar; así mismo trabajó con cada papa, cada cebolla y cada objeto que vinculó a la obra.”⁴⁶ La presencia física de la artista y su docilidad para someterse al rol de mover los objetos a voluntad son la obra, sus gesticulaciones y sus actitudes frente a lo que componía el interior de su casa, ahora están en la obra de arte desarticulados en una sala de exposición rearmando diversas composiciones y narrativas; el público no tuvo que esforzarse demasiado para comprender el carácter intimista de la acción, que se desarrolló a través de su poder de manipulación, persuasión y demostración de los que hizo uso para imprimir su fuerza conceptual y el conocimiento de su causa, para hablar como mujer, sobre aquello que es privativo de lo femenino en una dimensión doméstica y cotidiana.

⁴⁶ Ponce de León Carolina, *María Teresa Hincapié, Performances peligrosos*, texto de en la Revista mexicana Poliéster dedicada al peligro, editada por Kurt Hollander en otoño de 1995.



II.2.2. Carlos Uribe

Se trata de uno de los artistas con mayor proyección internacional en la escena de los años noventa, por su participación en las últimas versiones de la Bienal Barro de América en Venezuela; en la 5ª Bienal Nacional de Arte de Guayana; la Bienal de Johannesburgo en Sudáfrica y la Bienal de la Habana en Cuba entre otras importantes exposiciones dentro y fuera de su país. La obra de Carlos Uribe que nació en Medellín, Colombia en el año de 1964, está ligada a referentes específicos de su geografía: la explotación agrícola, las modificaciones espaciales provocadas por las acciones de explotación de tierras y sobre todo por las acciones militares de la guerrilla y del ejercito nacional y la participación activa de estos agentes en el sostenimiento y provocación de la violencia política en Colombia.

Su trabajo se circunscribe en la tónica espacial de la historia de América que el artista representa en forma de instalaciones, obras para espacios interiores de museos y galerías, e intervenciones espaciales para ambientes exteriores abiertos, tanto de paisajes naturales, como de espacios arquitectónicos urbanos que utilizan múltiples posibilidades formales basadas en una cantidad variada de materiales que van desde panelas, papelones o piloncillos⁴⁷

⁴⁷ Panela en Colombia, papelón en Venezuela, piloncillo en México y chancaca en Perú. Trozos de azúcar prieta de caña, sin refinar, realizados artesanalmente y de manera natural, preformados en gaveras de metal y de madera, donde se vierten en estado líquido espeso, una vez hervida la mezcla de raspadura dulce con agua, que al enfriar se endurece tomando la forma del molde. Es un alimento de uso corriente en la gastronomía popular latinoamericana.





Carlos Uribe
"Torre"
1994



hasta jícaras de calabaza llenas de petróleo crudo o bancos de tierra aglutinada, instalados, colocados y ensamblados de tal manera, que en el caso de las panelas conforman una torre de más de dos metros de altura sobre una base del mismo material. En el caso de las jícaras de calabaza que contienen petróleo crudo están instaladas en forma de ríos que aluden y relacionan los hechos y sucesos del pasado con eventos políticos y sociales del presente, conformando una suerte de recordatorio o evocación a los elementos de **significación política** que han permanecido en la memoria y las tradiciones latinoamericanas desde tiempos antiguos. Esos elementos aparecen en su obra con el ánimo de ser revalorados, resignificados y releídos, ya que a la velocidad en la que transita la modernidad, la mayoría de las veces no permite una lectura sosegada y conciente.



Carlos Uribe
"Traza"
1996

Cumpliendo con un propósito personal, el artista separa sus trabajos del compromiso comercial, en búsqueda de una definición y un valor eminentemente simbólico y cultural. Trabaja el paisaje construyendo un nuevo tipo de paisaje, no reproduce ni imita la naturaleza en una descripción bucólica, sino que la presenta directamente sirviéndose de sus elementos constitutivos. Cuando presenta los paisajes áridos y devastados en forma de instalaciones, genera en el observador un cambio de actitud; lo coacciona para que pase de una postura simplemente contemplativa, a tomar posición sobre un acto reflexivo al advertir su presencia. Un ejemplo de esto lo podemos percibir en la obra "Traza", de 1996, conformada por veinticinco montículos cuadrados de tierra aglutinada, cada uno de un metro cúbico de volumen, colocados en el suelo de la galería a una cuarta de distancia uno del otro. La cuarta es una medida hecha con la mano a la manera como miden los antiguos cultivadores de la tierra. La composición tridimensional dibuja una traza simple y similar a la de las ciudades sudamericanas en tiempos

Carlos Uribe
"Rio II"
1995



de la colonia; los basamentos de tierra se complementan con un dibujo bidimensional, un plano de la misma traza, enfrenteado justamente arriba de los cubos, que enfatizan la idea de mapa topográfico y facilitan la lectura de la obra. Estos elementos trabajados con la mayor sencillez y sutileza, demuestran la destreza artística, el cuidado y la conciencia con que fueron manipulados por el artista. El nuevo orden de los materiales dispuestos en las obras: el petróleo, el maíz, la panela y la tierra, recontextualizados, contienen una relación crítica que contrapone la naturaleza a la violencia si se piensa en la realidad social del campo colombiano.

El artista arranca elementos de la naturaleza para realizar sus obras y los dota de sentido, los circunscribe a una idea o al desarrollo de una idea conectada con el pensamiento, en función de los acontecimientos en los que vive su propia historia, connotada. A ello se ajustan las palabras del filósofo estadounidense Arthur Danto en una entrevista reciente efectuada para la Inter Press Services en Nueva York, en la que Clio Bugel le pregunta ¿Cómo es posible que dos cosas se perciban como iguales y que una de ellas sea arte y la otra no? Y él responde:

Esta es una pregunta filosófica básica y para resolverla uno puede manejarse con el arte igual que con el conocimiento y con la ética. La obra de arte no es un objeto material cualquiera, no es un objeto material más. Se trata de una idea, una reflexión que nos dice como mirar ese mismo objeto y por supuesto, la idea misma es invisible, las personas comunes al ver el arte contemporáneo solo ven la cosa, por eso tienen dificultades para entender el arte, no se dan cuenta que ese objeto está conectado con el pensamiento.⁴⁸

Trabajos recientes de Carlos Uribe tales como “Río II” de 1995 y “Murmullo” del año 2003 al 2005, demuestran el compromiso profundamente reflexivo del artista sobre los temas que aquejan y mantienen el desconcierto y la descomposición social en su país. “Murmullo” fue presentada en lugares tan distantes como la Galería Santa Fe del Planetario Distrital de Bogotá, en el importante premio nacional de artes Luis Caballero en Colombia y posteriormente en la Galería de la Escuela de Artes de la UAEM en la ciudad de Toluca, México en el año 2003. “Murmullo”, la video-instalación, se sirvió de un mínimo de elementos formales para presentar una carga significativa trascendente y fuerte, constituida por un módulo principal que conforma una panorámica fotográfica manipulada digitalmente en la que se unieron partes de barrios subnormales, cinturones de miseria de varias ciudades latinoamericanas como: la zona periférica norte del Petare en Caracas; la región más deprimida de La Habana vieja; el sur oriente capitalino que conforma el corazón de Ciudad Bolívar en Bogotá, Colombia, la comuna trece de Medellín, Colombia; una fracción de la ciudad de La Paz en Bolivia y las colinas orientales, donde descansan las colonias más pobres de la Ciudad de México.

Una sola imagen, impresa sobre un soporte semiflexible de *Duratrans*⁴⁹ de siete metros de longitud por setenta centímetros de ancho, colocado en una caja

⁴⁸ La entrevista completa a Arthur Danto, sobre la función de la crítica y el arte contemporáneo se puede consultar en www.ips.org

⁴⁹ Acetato preparado para impresiones fotográficas



de luz enfrentada a un video que transmitía los combates de la guerra de guerrillas, librada en las horas de la noche y la madrugada en las comunas nororientales de Medellín, Colombia, su ciudad natal. Las imágenes del video muestran esta guerra sin cuartel que ha cobrado muchas vidas y ha dejado un sin número de heridos física, sentimental y emocionalmente. El sonido de la grabación delataba las ráfagas de las ametralladoras y las armas poderosas de largo alcance manipuladas por los distintos bandos, ejército nacional y guerrilla urbana y fuerzas paramilitares; el registro visual descubre la noche oscura y un firmamento sin estrellas, en el que resaltan las luces chisporroteadas producidas por la pólvora de la metralla y las balas de todos los calibres. Un segundo video muestra un grupo de luciérnagas también en una noche oscura, esos finos insectos depredadores que encienden con luz, su cavidad torácica para que otros insectos fotosensibles los persigan y en su afán de sobrevivir a las inclemencias de la noche, guiados por el camino de la luz, caen intempestivamente en la trampa de la muerte, tendida por las luciérnagas.⁵⁰ “Murmullo” utilizó los artificios de la metáfora, establece una fina analogía entre la vida cotidiana y la imaginación, alude directamente a la trágica realidad política y social de la mayoría de las ciudades latinoamericanas.



⁵⁰ A manera de refuerzo y para que el espectador se aproxime más al concepto de la pieza, fueron impresas con letras de vinilo, frases como ¿Es un imperio esa luz que se apaga o una luciérnaga? de Jorge Luis Borges y varios textos del libro El arte de la guerra de Lao Tse.

Carlos Uribe
"Murmullo"
2004



La victoria es el principal objetivo de la guerra. Si se le aplaza largamente, las armas se embotan y la moral baja. Cuando las tropas atacan las ciudades, sus fuerzas estarán exhaustas.

*Sun Tzu,
El arte de la guerra*

ALVARO VILLALOBOS





Fernando Arias
s/t
1996

II.2.3. Fernando Arias

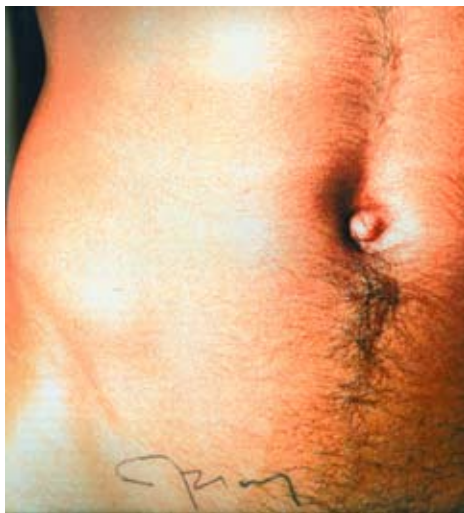
Las distintas manifestaciones que conforman la obra de Fernando Arias, videos, fotografías, performances, objetos manipulados, textos, faxes y aparatos de uso quirúrgico elevados a la categoría de arte objeto o instalación, tienen como marco referencial, el caos, la salud y la enfermedad, la agonía, la violencia, la descomposición política y social que han torturado y azotado a buena parte de Colombia en los últimos tiempos y que no se exagera al decir que fue la que generó la peor crisis económica de finales de la década del noventa.

Su obra en general da cuenta de la parte de la sociedad que permanece enferma y virulenta; aprovecha la realidad social de ese sector para consolidar textualmente una posición crítica, aguda y severa en contra de lo que se puede llamar conformismo social, utilizando técnicas y materiales arrancados de la cotidianeidad para llevarlos sagazmente a la obra de arte. Este es el caso de un trabajo sin título realizado en 1996 y presentado en el Museo de Arte Moderno de Bogotá; elaborado con cocaína y sangre, encofrados en una cápsula de cristal del tamaño de las antiguas cabinas telefónicas de las viejas ciudades europeas. Materiales eminentemente no convencionales pero que revisten una impactante fuerza significativa; la cocaína mantiene una relación eminentemente pragmática con la vida urbana, el cultivo es rural y clandestino al mismo tiempo que el consumo masivo es eminentemente clandestino pero esta vez urbano. Arias para elaborar la pieza se sirve de una plantilla y con la técnica del *screen paper*, transcribe en





Fernando Arias
 "¿Quién da más"
 1997



el piso de la galería y dentro de la cápsula de vidrio, con una cantidad suficiente de cocaína pura, comprada en el mercado negro, las palabras textuales y directas de una carta enviada por Gloria Zea, directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, posteriormente Ministra de Cultura de Colombia; personalidad que al gozar de una elevada distinción política, no puede permitirse autorizar en su recinto una obra de esta naturaleza. Una vez que emitió una respuesta por escrito a la solicitud del artista para conseguir dichos materiales para la producción de las piezas que conformarían meses más tarde una exposición individual de su obra y que incluiría esta instalación en la sala principal del museo en la que Arias escribiría con cocaína un texto cualquiera. Pero el texto que Fernando Arias escribió con cocaína pura comprada en el mercado negro utilizando las mismas palabras y puntuación de la directora decía: "Quisiera así mismo, Fernando querido, que consideraras la posibilidad de llevar a cabo una obra que no dependa del patrocinio para su realización dado que, tal como está la situación del país, el apoyo económico para la cultura se hace cada vez más difícil"

Al tomar para la obra las palabras de la directora del museo y realizarla finalmente sin el patrocinio oficial, pero sí con los materiales requeridos para ella y especialmente con la cocaína comprada en el mercado negro, la crítica es eminentemente mordaz, irónica y certera. En Colombia casi una o dos veces por semana o al menos una vez al mes, se hacen incautaciones de toneladas de cocaína a los narcotraficantes, material que posterior a una tramitología legal y burocrática, pasa a manos de la autoridad competente dependiente del poder judicial de la república para ser incinerada. Para conseguir la cocaína de manera legal para la obra, argumentaba Arias a la prensa local en tiempos de la exposición; solo se necesitaba que la directora de un museo tan importante como es el de Arte Moderno, siendo ella un personaje influyente en la vida política y cultural del país, realizara formalmente la petición a las oficinas de gobierno correspondientes, tal como lo hacen los mismos organismos para hacer uso de los vehículos e inmuebles incautados a los sediciosos cuando han sido adquiridos de manera ilegal. La pieza da cuenta de la ineficiencia de las funciones y los funcionarios que ostentan el poder por partida doble; no solo denuncia la inoperancia, ineptitud y falta de voluntad política de la directora del museo para sortear el problema para conseguir la cocaína de manera legal; más cuando es evidente que su utilización conlleva la crítica política y social sana y necesaria que Colombia necesita; sino que además denuncia la facilidad con la que el artista consigue la cocaína en el mercado ilegal en contraste con la ineptitud de las autoridades judiciales para impedirselo.

Cuando la violencia política y social ha tomado por asalto a un país, la democracia se pone en tela de juicio. Justo ahí finca Arias sus postulados y sus críticas, poniendo el dedo en la llaga, haciendo que la sociedad herida de cuenta de su infortunio al sentirse señalada por su dolor. Así lo demuestra con el contenido conceptual de la obra “Madre Patria” de 1998, conformada por una serie de cordones umbilicales cortados a niños recién nacidos, unidos con





nudos muy finos los unos a los otros. La pieza mide sesenta por setenta por noventa centímetros profundidad, altura y longitud; se presentó guardada en un cofre de cristal en forma de capelo, con evocación a la manera como se aíslan del contacto físico con el público, los documentos más preciados de los archivos históricos, haciendo referencia a la manera como se genera cierta distancia entre la obra y el público, para que el objeto observado se torne inalcanzable.

La obra hace referencia al lazo maternal, utilizado esta vez como símbolo de ligamiento, dependencia y vínculo afectivo. Es evocado por un texto y una escritura con un material orgánico directo, normalmente no utilizado para ello. El sentido maternal sumergido en la concepción de la patria potestad, la identidad y la dependencia al estado benefactor; la noción de identidad emparentada en contrasentido, con la noción de pertenencia a un estado nación, definen el contrapunteo irónico de esta obra en la que es evidente la facilidad con la que el artista se manifiesta conceptualmente.

II.2.4. Doris Salcedo

Es la artista colombiana nacida en la ciudad de Bogotá en el año de 1958 cuya obra hasta el momento, ha logrado la mayor proyección internacional; quizás la artista latinoamericana con más participación en eventos de exposición, salones, bienales, exhibiciones colectivas e individuales en museos y galerías de las capitales del arte, como Nueva York, Berlín, París, Kassel, Venecia, Sao Paulo, México y Bogotá, donde se albergan las más grandes colecciones de arte contemporáneo del mundo en la actualidad. Ciudades y eventos que desde finales de la década de los noventa se convirtieron en el escenario perfecto para legitimar su obra. Doris Salcedo vive y trabaja en Bogotá, capital de la república de Colombia donde goza de popularidad y cuyo trabajo se ha promovido a través de importantes instituciones como el Museo de Arte Moderno, la Biblioteca Luis Ángel Arango y varias galerías comerciales. Ella asume su trabajo como si se tratara de un deber ético. La infinidad de temas que aborda, todos y cada uno sacados de la vida misma, demuestran la dosis de profesionalismo que le compete, ya que el desarrollo y el proceso de construcción de su obra, la mayoría presentada en forma de instalaciones, se debate entre las connotaciones de la vida pública y la vida privada, entre lo íntimo, lo secreto; entre lo divino y lo profano.

A pesar de sacar las características más significativas de sus trabajos, de la propia vida y experiencias, no trabaja del todo con un carácter intimista, a diferencia de Tracey Emin, la artista inglesa que se ha ganado ese apelativo porque manipula despiadadamente su autobiografía





Doris Salcedo
"Atrabiliarios"
1992



haciendo gala de lo propiamente íntimo al explotar con una mordaz franqueza exhibicionista, todas las historias personales de lujuria y de dolor que convierten al espectador sin proponérselo en un *voyeur*, capaz a la vez, de ver y transportar las morbosas visiones que le proporciona el arte a su propia vida y homologar la problemática planteada por la obra, a sus problemas personales; una vez que el objeto artístico contiene momentos de la vida íntima y personal de la artista y el público las puede relacionar con experiencias individuales y colectivas. El caso de la obra de Salcedo sí coincide con la de Emin en la manera como se entrelazan continuamente los planos individual, universal, íntimo y público; pero en ese sentido, el trabajo de la colombiana, consiste en rearmar los asuntos de la esfera privada, de la misma manera en que se arma un rompecabezas insertado en el conocimiento del público, en la esfera pública, por medio del arte, sirviéndose de las acepciones sociales que encuentran el detonador crítico en su principal agente conceptual que consiste en convertir por medio de un trabajo artístico, las simples ideas en complejos contenedores de sentido, dispuestos en forma de arte objeto e instalaciones.

En el plano político, la obra se torna cuestionadora pero nunca toma partido directamente. Refleja la situación actual de su país, pero toma cierta distancia, para que el trabajo no se convierta en un postulado panfletario; ya que según sus propias palabras, por medio de la labor artística, ella ejerce una suerte de “resistencia civil frente al flujo de lo negativo.”⁵¹ Sin embargo, más que actuar como actúan los mecanismos de cualquier resistencia civil, la obra de Salcedo lo hace desde las entrañas de quien siente la realidad circundante, no por ideas políticas sino por dolor propio.⁵² Vive además la realidad a su manera, la manera de una artista que realiza investigaciones de campo sin asumir riesgos. Da cuenta de ello el viaje que realizó desde la ciudad de Bogotá hasta las zonas rurales de Montería y Sincelejo, al nororiente de Colombia donde la violencia política es creciente y los combates entre el Ejército Nacional colombiano contra diversas cuadrillas de guerrilleros del autodenominado Ejército de Liberación Nacional, ELN y los comandos de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia FARC, se recrudecen cada vez más. Salcedo se internó en la zona del conflicto armado, acompañando a los altos comisionados gubernamentales para la paz y a los agentes también estatales de la oficina de la Defensoría del Pueblo, por coincidencia o propósito, se sirvió de un incidente político que conmovió la historia nacional, para ir escoltada a una zona de alto riesgo, cuando los agentes oficiales investigaban el asesinato a sangre fría de dos dirigentes guerrilleros que trataban de conformar una comisión de paz.

Al regreso a la capital de la república colombiana los medios de información en sus páginas ofrecieron un despliegue periodístico sensacionalista en el que dieron más importancia a las opiniones de la artista, que a los pormenores de la



Doris Salcedo
s/t
1996

⁵¹ Frase citada en un artículo de María Claudia Parías Durán en la revista mexicana *Poliéster*, Volumen 2, Número 7 del otoño de 1993, p. 28

⁵² *Ibidem*.



investigación realizada por los comisionados. Está claro que al pueblo le sobran evidencias para creer que las versiones de los comisionados representaban desde el comienzo de su misión, una versión oficial parcializada y amañada de los hechos y que de cualquier manera era más importante la opinión de un agente neutral como la artista. Otro sector de la sociedad, del que forman parte los intelectuales, critica y se resiste a creer que la artista pueda ofrecer una visión imparcial de la catástrofe, una vez que viajó al lugar de la tragedia, siendo parte de un grupo patrocinado por el gobierno colombiano, con escoltas ofrecidas por los organismos de seguridad nacional, asegurando que ella no podría jamás hablar de una realidad diferente a la que al gobierno le conviene que se sepa. La respuesta de la artista no fue eminentemente verbal sino materializada en forma de objetos artísticos, instalaciones y montajes realizados de una manera profesional, con referencias directas pero a partir de una construcción poética, su propia visión de los hechos trágicos que azotan y envilecen socialmente a este país.

Alrededor de su trabajo se tejen versiones e interpretaciones fascinantes, la mayoría de las veces enaltecándolo o aprovechando las características y los elementos más sutiles y refinados con que arma sus composiciones, a la vez que construye lenguajes propios para hablar de los escabrosos, difíciles y dolorosos temas que empañan la realidad nacional. El conocido artista y curador de la Bienal de Johannesburgo en Sudáfrica Olu Oguibe, invitado a realizar el comentario crítico sobre la obra de la colombiana en el catálogo *Fresh Cream* de arte contemporáneo que reúne la obra de los artistas actuales más destacados entre los organismos legitimadores como museos y galerías, argumenta que Salcedo se concentra en la historia contemporánea de su país observando, registrando y destilando en infranqueables reliquias, los actos innombrables e innarrables que han proporcionado tanta, quizás demasiada pena, desgracia y destrucciones

conflictivas, avaricia, violencia y miedo entre los desposeídos.⁵³

Imaginamos que Oguibe al referirse a los desposeídos alude a la situación general de los países del llamado tercer mundo o países en vía de desarrollo como los de América del sur. En ese contexto se vive en Colombia, un país que según Oguibe niega a sus ciudadanos la oportunidad de emerger hacia la segura y próspera promesa de la modernidad.⁵⁴ A nuestro juicio el autor carece de la experiencia directa para esgrimir este argumento, porque si bien es cierto que la mayoría de características con que se relaciona al narcotráfico son funestas, por la elevada cuota de sacrificio que paga la sociedad en pleno, también hay que reconocer que a finales de los años ochenta y principios de los noventa fue el dinero del narcotráfico el que permitió la llegada de la posmodernidad a Colombia. Con él se desarrollaron los primeros y principales modelos de comunicación satelital, por cable y fibra óptica que se introdujeron a lo largo y ancho del país; se desarrolló como nunca antes la construcción de obras arquitectónicas *High Tech* con la más sofisticada red de urbanismo; se construyeron los mejores y más grandes aeropuertos que aunque clandestinos, contaban con los más tremendos y sofisticados sistemas de seguridad y armamentismo; se penetraron lugares insólitos, exóticos y recónditos de la geografía nacional con carreteras y se dotaron de servicios de agua potable, luz y telefonía a los pueblos olvidados, proporcionando al país entero, además de la zozobra por la persecución a los capos de la droga, las mayores fuentes de empleo de todos los tiempos ofrecidas a todos los estratos sociales.

Algunos funcionarios y políticos pertenecientes a los aparatos del estado se han mantenido serviles a los deseos y caprichos de los señores feudales de la guerra y a los

⁵³ *Oguibe Olu*, *Fresh Cream Contemporary art in culture*, Doris Salcedo, Phaidon Press, London. 2000, pp. 526-529

⁵⁴ *Ibidem*.





carteles de la droga y la guerrilla que aportan incalculables cantidades de dinero y mantienen al pueblo entre el fuego cruzado de sus grandes y potentes ejércitos. La apuesta es al lucrativo comercio de drogas y de armas, incentivado por la alta demanda en Europa y Estados Unidos donde el costo de la cocaína se multiplica en altos porcentajes por el poder del mercado negro. Mientras los países productores de enervantes se descomponen socialmente y la violencia es constante, los países ricos persisten en la batalla para dominar ese negocio, sirviéndose de la manufactura y producción de armamento, logrando vender a los distintos bandos que intervienen en el conflicto político, batalla que ha sido alimentada desde hace más de setenta años por la vieja generación de grupos guerrilleros de izquierda que unidos con los narcotraficantes, son responsables de haber acabado con miles de vidas humanas, haciendo tambalear todos los días la tranquilidad del estado colombiano y la seguridad nacional.

El país que Salcedo lamenta por medio de su obra y con el cual ella y su pueblo deben contender está muy lejos del encantador y fabuloso mundo del Macondo planteado en la literatura por García Márquez en su realismo mágico; sus demonios y tragedias son mucho más inmediatos y amargos, la realidad supera la fantasía. En este país viven incontables familias desmembradas, mujeres y hombres viudos y viudas. Todos los días los periódicos de circulación nacional tristemente dan cuenta de la inmensa cantidad de vidas que son truncadas muy jóvenes; de los asesinatos a sangre fría y los entierros masivos en fosas comunes. En este sentido la propuesta general de Salcedo tiene más puntos en común con la obra de la artista francesa nacida en 1911, residente en Nueva York, Louise Bourgeois que trabaja sobre la violencia no desde un plano de lo que solo a ella le corresponde sino de una violencia que afecta al colectivo social al que pertenece, cuestionando el papel pasivo que le ha correspondido asumir a la mujer en la historia. Bourgeois como Salcedo exploran y reconstruyen artísticamente sus recuerdos cargados de elementos autobiográficos mediante un vocabulario escultórico

Salcedo es considerada por la crítica especializada como una artista universal aunque en sus evocaciones latinoamericanistas acude a Borges y a Neruda compartiendo sus metáforas, creando espacios evacuados y desiertos; evoca las apariciones de los desaparecidos en memorias indelebles trabajando con puertas, pasillos, closets cerrados y camas vacías; encapsula taburetes de madera fina y antigua pertenecientes a viejas castas sociales ancestrales, ensambla partes rotas serruchadas, o cortadas a los muebles completos, utiliza remanentes cosidos y reconstruidos, materiales orgánicos e industriales en alusión directa al cuerpo humano; preserva la función original del objeto pero lo inhibe de seguir funcionando para lo que fue diseñado, los manipula construyendo metáforas finas sobre temáticas despiadadas.

Los objetos que intervienen en su trabajo tienen la huella de pertenencia a lo mundano, corriente y doméstico. Las alacenas repletas de hormigón, mesas y sillas con amputaciones que se convierten en contenedores de una masa de concreto más pesada que su noble estructura formal, niegan a la vez su estructura protética:⁵⁵ camas de hospital, reensambladas y puertas perfectamente alineadas simulando un contingente militar de cualquier ejército, igual que los sobrevivientes que vuelven de la guerra. Una propuesta similar a partir de creaciones tridimensionales la podemos ver también en la artista británica Rachel Whiteread, nacida en 1963 quién se propone homologar los sucesos del universo exterior a los de su mundo interior y el de los objetos que la rodean en los espacios utilitarios más próximos como las bañeras, los armarios, lavamanos y habitaciones enteras; Whiteread reproduce cada cosa que encuentra dentro de la casa a partir de moldes en yeso, como lo hizo en su obra “Ghost” (Fantasma) de 1990.

Ubicándose en una casa típica inglesa del siglo XX, localizada en el número 468 de la calle Archway Road al norte de Londres se concentró en una habitación que

⁵⁵ Relativo a las prótesis, piezas o aparatos que reemplazan un órgano o parte de él.





Doris Salcedo
 "La casa viuda"
 1994

presentaba todos los elementos asociados a la arquitectura de la época, chimeneas, puertas, ventanas, papel tapiz, interruptores y repisas a los que la artista sacó moldes, para finalmente unirlos en bloque y presentarlos al público en una escultura de gran volumen, que traduce hacia el exterior lo que originalmente se encontraba distribuido en el espacio interior; pasó el interior al exterior para resignificarlo. "Podemos ver todo el espacio de las paredes por dentro, en un espacio externo cuya impresión en negativo impide cualquier penetración, además de cualquier existencia en el interior." ⁵⁶ Con la inversión de lo interior en exterior niega la existencia de un interno espacial.

Para describir este tipo de trabajo, la escultora Caterina Viterbo en un documento inédito del presente año, estableció una analogía entre la obra de Salcedo y un libro de construcción fenomenológica de Gastón Bachelard, *La poética del espacio* en el que, el armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo son los verdaderos órganos de una vida psicológica y secreta que se devela a la más mínima provocación. "Sin estos objetos de entre casa y algunos otros así mismo valuados, la vida íntima no tendría modelo de intimidad." ⁵⁷ En poder manipular el significado de los objetos e imprimirles un significado radicalmente distinto finca la artista esta propuesta, ya que al encapsular una prenda en un bloque de cemento, al transformar una cuna de metal o una silla en una sepultura rígida, también de cemento los convierte en objetos disfuncionales, o como dijera Charles Merewether, convierte los objetos que manipula y transforma en un lugar de experiencia de la muerte y las desapariciones así como en sus mudos testigos.⁵⁸ No cabe duda del poder que ejerce Doris Salcedo sobre estos artefactos domésticos que interviene, despoja de su intimidad, reordena, deconstruye,

⁵⁶ Whiteread Rachel, *Mujeres Artistas de los siglos XX y XI*, p.548, editado por Uta Grosenick para la editorial Taschen en el 2002.

⁵⁷ Bachelard Gastón, *La poética del espacio*, 1985, p.83

⁵⁸ Merewether Charles, *Catálogo de la exposición "Ante América"* p. 161, presentada en la sala de exposiciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Bogotá, Colombia, octubre de 1992.

reconstruye y reinventa para lograr un discurso personal que guarde los secretos de una nueva intimidad.

En un montaje que realizó en la Galería Garcés y Velásquez de la ciudad de Bogotá, trabajó una pieza en relación directa con la masacre de trabajadores ocurrida en el año 1968 en la zona bananera del Urabá antioqueño, situada en una región selvática del noroccidente colombiano. Los trabajadores, miembros activos del sindicato de la empresa *United Fruit Company*, inconformes con las humillaciones, vejaciones y abusos cometidos hasta el momento por los patronos de la industria explotadora del producto insignia nacional, el banano, propiciaron la mayor huelga de la época y como respuesta, recibieron más represión y muerte. Para sembrar el terror y amedrentar a la población que se sublevaba; las autoridades de la empresa mancomunadas con el ejército colombiano y organismos de seguridad civil, escarmentaban matando a los líderes de la lucha obrera, llegando a las casas por sorpresa, en la oscuridad de la madrugada, los sacaban de sus camas a la fuerza y aprovechando que se encontraban indefensos y medio dormidos, los mataban frente a sus familias.

Salcedo impactada con el recuerdo de la masacre que embargó la memoria del país durante muchos años, trabajó explotando los gestos y el esfuerzo dedicado a la producción de la obra como metáfora de los procesos de violencia. A partir de una esquina desolada de la galería enfiló una serie de catres (camas baratas de hierro) adosadas a la pared, envueltas en pieles de animal tratadas, curtidas y perfectamente estiradas. En el suelo, colocó filas de camisas de uniforme de obrero perfectamente dobladas y planchadas, unidas por una estaca que las atravesaba a todas por el centro, revelando signos de la intimidad familiar y el ritual cotidiano con el que muchas familias colombianas soportan el sustento económico, contrastando fuertemente con el anonimato de la muerte producida con violencia.





Nadín Ospina
"Crítico estático"
1993

II.2.5. Germán Nadín Ospina

El trabajo artístico de Ospina está estructurado a partir de la apropiación y reconstrucción de los íconos que representan la identidad nacional y que están fuertemente arraigados en el pasado precolombino. A partir de conceptos bastante discutidos por los teóricos del arte, fundamentados en la condición posmoderna con la que se define el ambiente sociocultural de nuestro tiempo y los aspectos sobresalientes de la sociedad contemporánea que se basan en la ironía, el realismo mágico en el entorno latinoamericano, la repetición, la recreación, la recontextualización y la yuxtaposición que generan la mezcla de la cultura superior con la cultura popular escudada en el *pastiche*, lo vacío, el sentimiento de agotamiento, la mezcla de formas y estilos, el gusto por la copia y el ingenio que con mucho sarcasmo rechaza la realidad histórica, se soporta conceptualmente la obra de este artista.

Las piezas más conocidas son reproducciones de personajes de las tiras cómicas, especialmente las de la serie de la televisión estadounidense “Los Simpson”, hechas en cerámica y cuya disposición formal, eminentemente hierática y frontal imitan y aluden al acabado de las esculturas monolíticas que reposan en el hallazgo arqueológico de la región de San Agustín, en el departamento del Huila al sur de Colombia. A los personajes los denominó “Críticos Bizarros” aludiendo a la situación de los críticos de arte nacionales, que viven y ostentan el poder en el medio artístico, guardando una fina apariencia pseudointelectual que interpreta y hace uso de los discursos foráneos en el





contexto local y los adopta como si fueran propios. En ese tenor el artista introduce en modelos precolombinos, los personajes que la cultura mediática internacional ha logrado infiltrar por vía de las pantallas del televisor hasta la intimidad de todos los hogares colombianos. Por medio de esta serie de piezas, “La mediocridad de la clase media estadounidense es enaltecida tras la simulación de la sacralidad precolombina, deconstruyendo el intento de fijar coordenadas del presente a partir de un pasado cuyo nexo con la contemporaneidad es solo una sospecha.”⁵⁹ Ospina le apuesta a la adopción de una posición crítica que juzga la situación de la identidad en el estado y la temporalidad actual; ya que si bien no está totalmente definida, sí está expuesta a la irracionalidad de la historia oficial contada por los museos.

Lo que revitaliza la obra en cuestión es la manera como se apropia de valores del pasado para contemporizarlos a la manera posmoderna, diferenciándolos directamente del modo como se aprecia la obra de arte de la modernidad, que aspira a una unidad como visión y se expresa en una sola voz narrativa, acometiendo los temas, desde una posición visual central en el tiempo y el espacio mediante un hilo consecutivo lineal que anhela un solo orden de belleza juzgando la realidad en un solo sentido. La obra en la modernidad pretende la unidad aunque esté construida de fragmentos, choques, yuxtaposiciones y elementos de diferente procedencia; una realidad que irrumpe la continuidad al deslizarse entre varias perspectivas y voces interiores, imponiendo un nuevo orden a lo convencional generando discordancias al apropiarse de los elementos de la cultura popular para citarlos compositivamente.

En cambio la obra de arte, desde el punto de vista de la condición posmoderna abandona la búsqueda de la

⁵⁹ Ponce de León Carolina, *Germán Nadín Ospina precolombino posmoderno*, Artículo publicado en la revista *Poliéster* número 11, volumen 4 del invierno de 1995 en la ciudad de México



Nadín Ospina
"Bizarros gourmet"
1993

unidad como un todo y abre múltiples posibilidades de interpretación. En ella se multidisciplinarian las ideas y las acciones, la textualidad, el azar, el orden y el caos se hermanan, la obra arbitrariamente se interrumpe a sí misma, se autocrítica. En vez de un nuevo centro de atracción para la comprensión, posibilita una recombinação de significantes y significados, cualquier hecho puede yuxtaponerse a otro sin temores, todo tiene lugar en el presente continuo y por medio de la relatividad, en ningún sitio en particular. Es ahí precisamente donde resaltan los valores que trabaja Nadín Ospina, propone dentro de lo posible, hacer dudar de los valores del pasado en el presente. El ejemplo lo podemos ver también en una obra presentada a manera de instalación titulada *In partibus infidelius* que se traduce como *En tierra de infieles*, con la que ganó el primer premio del XXXIV Salón Nacional de Artistas de Colombia en el año de 1992, organizado por el antiguamente llamado Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA) hoy Ministerio de Cultura.

En ella creó una parodia de la disposición museográfica con que se presentan los valiosos objetos y joyas precolombinas encontrados por arqueólogos y con





los que se identifica el pasado. Para esta obra, el autor colocó objetos con formas antiguas, simulacros de piezas precolombinas en un ambiente totalmente artificial, con murmullos y sonidos de cantos de cigarras entre unos muros pintados como si fuera la selva; las piezas fueron creadas por indígenas contemporáneos, es decir grupos de indígenas pertenecientes a las etnias vivas, en general aludían a la manera como los museos escenifican y estetizan la versión de un pasado ideal precolombino, condicionado por la realidad que quieren hacer ver y que pregonan como una única verdad histórica, transmitida de generación en generación, estableciendo una “nueva gramática para los objetos, cuando los articula dentro de un sistema de valores que poco tiene que ver con su significación original y si con la necesidad de satisfacer demandas de la simulación como la única realidad posible.”⁶⁰

Regresando a lo dicho anteriormente sobre el tipo de obra que se circunscribe a la condición posmoderna en la que todo está simulado, para que todos desarrollemos nuestro papel de observador en forma deliberada, en un mundo de representación en el que se le concede un enorme lugar a la copia, en donde las citas bibliográficas y las fichas técnicas se utilizan para magnificar un lugar común; donde lo rutinario se presenta con ironía y el sujeto se presenta desmembrado e inestable; un lugar fragmentado para permitir todas las lecturas posibles y las no lecturas, presentando una extensa red de discursos colapsados que unen a los géneros en un lugar común donde la cultura popular se confunde con la anteriormente llamada cultura superior o cultura hegemónica.

Para reafirmarse este tipo de obra se apoya en la reconstrucción de la relación entre los sistemas anteriores a ella sin ningún límite, aprovechando la definición del momento cultural como si se tratara de una secuela, aunque no sea cierto. Hace parecer que la modernidad ha roto en pedazos la unidad y la posmodernidad goza

⁶⁰ *Ibidem.*

con sus fragmentos; algo así como si lo posmoderno consistiera en destrozarse y rearmarse aleatoriamente lo que la modernidad mezcló y combinó con deliberada y mesurada consideración. En torno a su obra y en relación con la ética de la apropiación, el crítico cubano y curador en jefe del Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber de Venezuela en un libro denominado "*A diestra y Siniestra, comentarios sobre arte y política*", argumenta:

En esta estrategia, por demás ingeniosa el artista no comporta nada pernicioso, excepto el hecho en el que accede a falsificadores de cerámica precolombina para la realización de sus obras, aunque detrás de ello se esconde la ética agazapada del artista rufián que contrabandea con símbolos ajenos y aprovecha como vehículos los mecanismos del mercado irregular de objetos antiguos. Para los estudiosos del arte contemporáneo la propuesta de Ospina representa una inteligente aproximación al problema del original y la copia. Sin embargo, los medios que emplea, reproducen los mismos mecanismos que pretende desenmascarar.⁶¹

De tal manera que, no se trata solamente de una propuesta novedosa sino de un llamado de atención o un receso para la reflexión sobre el problema de la tan debatida identidad latinoamericana.

⁶¹ Suazo Félix, *A diestra y Siniestra, Comentarios sobre arte y Cultura*, editado por la Fundación de Arte Emergente, primera edición, p. 89, Caracas Venezuela 2005



Gloria Posada
"Sendero"
1990



Gloria Posada
"Trayecto"
1996



II.2.6 Gloria Posada, los grupos Grafito y Urbe

La artista vive y trabaja en Medellín, Colombia su lugar de origen y es ahí donde se arraigan los procesos que conllevan a la mayoría de sus obras. Los trabajos más recientes han sido logrados a partir de la incursión en métodos antropológicos y sociológicos con los que logra acercamientos directos a los problemas de los seres humanos: la convivencia en las ciudades y las diversas formas de pensamiento derivadas de la necesidad y la competencia por cohabitar el espacio. Al comienzo de su desarrollo profesional dedicó los mayores esfuerzos a realizar obras íntimamente relacionadas con la naturaleza, con los animales y con la tierra en todo su esplendor y comportamiento. Cuestionando las relaciones del hombre el hábitat natural, la artista modifica el paisaje a partir del ordenamiento de los materiales emergidos del mismo ambiente; ramas, palos, chamizas y hojas secas ordenados por su propia mano, para resignificar los lugares específicos que interviene, transformándolos en un espectáculo visual, cuyos límites convierten la tierra en un lienzo expandido, proporcionado por la atmósfera que englobaba la propuesta, con suficientes razones podemos relacionarla con el movimiento emergido a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta donde se congregaron los artistas Robert Smitson, Dani Karavan, Michael Heizer, Richard Long, Robert Morris y Walter De María en Estados Unidos y Europa, en exposiciones que contenían, *Land Art*, *Earth Works*, como denominaban los críticos a las novedosas propuestas desarrolladas en ambientes naturales reconociendo las influencias directas del Arte *Povera*, principalmente en el sentido del aprovechamiento y





reutilización de materiales proporcionados por la naturaleza y la utilización pura del paisaje como material artístico, fuese natural o construido. Aún así, las apropiaciones espaciales de unos artistas *Povera*, como Piero Manzoni, Michelangelo Pistoletto, Luciano Fabro y Jannis Kounellis, se realizaron especialmente en ambientes interiores y en los espacios cerrados de las galerías y museos a manera de instalación.

El arte de Posada mantiene la constante del aprovechamiento de los materiales de índole natural, la resignificación del ambiente y la reintegración de los conceptos de tiempo y lugar en el discurso artístico, generando obras paisaje en espacios contenidos generalmente en parques y zonas verdes cercanas a la ciudad. Estos conceptos se vieron reflejados en las obras, “Paraje”, “Eras”, “Todos los días otro”, “Estratos” y “Sendero”, realizadas entre 1990 y 1993 en terrenos de la Universidad Nacional y el parque Simón Bolívar de la ciudad de Medellín. En sus trabajos encontramos claras referencias de la escultura posmoderna británica de los años noventa, emergida como corolario del *Povera* italiano, David Nash, Andy Goldsworthy, los trabajos del candiense Chris Drury o los ambientes naturalistas de Wolfgang Laib, que enfatizan ahora el carácter procesual de la obra y la inclusión del concepto independiente, solemne y rico en significados de *Ecológica Art*. Este movimiento además de las profundas preocupaciones por las crisis que está sufriendo el planeta por influencia de la mano creadora o destructora del hombre, aprovecha los procesos de transformación, regeneración y reacción de la naturaleza ante sus principales elementos constitutivos incluidos el hombre y los demás animales. Intervenciones espaciales a partir de sustratos emergidos de un lugar común, que ponen en entredicho la identidad del objeto artístico, como dice el artista Hans Hacke, “Una escultura que reacciona físicamente ante su ambiente no puede ser mirada como un simple objeto.”⁶²

⁶² La célebre frese aparece en el catálogo de la exposición de Hans Hacke en la Harvard Wise Gallery de Nueva York en febrero de 1968.

Lo interesante de las incursiones en el paisaje de Posada tomando como ejemplo la obra “Albedo” de 1989 en la que cubrió con cal agrícola unas vías peatonales de las zonas arboladas del campus universitario más importante de la llamada capital de la montaña en Colombia, es que a partir del ejercicio de su montaje, desde su propio desempeño dentro de la obra, del esparcimiento de una materia viva que quema que deshidrata y esteriliza, pero que a la vez reconstituye la tierra, convierte las obras en una ceremonia de origen; en un ritual, en un acto sublime y sacro, eminentemente comprometido con la causa del hombre común, del campesino que trabaja el campo en aprovechamiento y supremacía de los elementos naturales como lo describe Luis Fernando Valencia en el catálogo de la exposición de Gloria Posada, denominada *Naturaleza y Diálogo, Obra en la Tierra*, presentada en la sala de Arte Suramericana Medellín:

Un ritual a cielo abierto donde el camino de la rutina del peatón adquiere con el súbito blanco que le arroja la cal, una expresión sagrada, no ya como homenaje a un firmamento secular sin dioses, sino dirigida a los hombres mismos, a su conciencia comunitaria con la madre tierra que los alberga.⁶³

Cuando se realizó la exposición de estas obras, se mostraron fotografías ampliadas de los trabajos adelantados en las intervenciones espaciales, registros en videos que dieron cuenta de los procesos de construcción y realización de las mismas. Con posterioridad, en un esfuerzo por construir un discurso coherente con la estética urbana actual, en 1996 fundó e integró con Ana María Arango, Alejandra Gaviria y Carlos Uribe, el *Grupo Grafito*: una opción inteligente para desarrollar propuestas con implicaciones artísticas y

⁶³ Catálogo de la Exposición Gloria Posada, *Naturaleza y Diálogo, Obra en la tierra*, Sala de Arte Suramericana Medellín, Colombia exhibida entre el 25 de Noviembre y el 14 de Noviembre de 1993, p. 5





sociales, a partir del trabajo colectivo e ínter disciplinar. Una idea que reivindicó la participación de cada uno de los integrantes del grupo con sus propuestas personales producto del desarrollo de las actividades profesionales de cada quién, el ejercicio del diseño gráfico de Arango y Gaviria en comunión de la plástica de Uribe y Posada. En un comienzo el colectivo se dedicó a realizar una memoria gráfica de puntos importantes, señalamientos significativos y notables en la historia visual de Medellín, Colombia, imprimiendo sobre lienzos mediante la técnica del *frottage*, partes del asfalto y de las accidentadas calles y carreras de la ciudad con ayuda de sus habitantes, por medio de la calca de accidentes topográficos; huecos en el pavimento, alcantarillas, sifones, rejillas de drenajes, fachadas de edificios antiguos, ornamentos arquitectónicos, zócalos y celosías y toda clase de sinuosidades que conforman la tipología y los rasgos que caracterizan cada zona de la ciudad.

Rasgos de vida colectados a manera de impronta que se trasladaron en forma de imágenes fijas a la tela, dando muestras de valiosos alcances logrados a partir de las técnicas de la neográfica y sus infinitas posibilidades. Desde el punto de vista de la técnica; el espacio público y la calle se convirtieron en la matriz de sus grabados, ensanchando las dimensiones y homologándolas al tamaño de la realidad; convirtiendo la obra gráfica en un suceso, en un acontecimiento realizado en la vía pública. “El *Grupo Grafito* sacó las impresiones que comúnmente se hacían en los tórculos de los talleres de grabado y las convirtió en una acción en la que los ciudadanos participaban e indagaban sobre sus objetivos y procedimientos, enriqueciendo las posibilidades de la producción, otorgándole una especial coherencia”⁶⁴ a partir de la ingerencia del ciudadano

⁶⁴ El crítico de arte colombiano Eduardo Serrano, director durante muchos años del Museo de Arte Moderno de Bogotá, reseñó la obra de Gloria Posada en el Catálogo de la Exposición “Impresiones” del Grupo Grafito en el Centro de Artes Universidad EAFIT, Departamento de Comunicación y Cultura de Medellín Colombia, entre el 19 de septiembre y el 10 de octubre de 2000

común en el trabajo, máxime cuando se trata de una obra que se fundamentaba en las visiones que proporcionan los moradores de la localidad, que sintiéndose parte de la acción cuando fueron tenidos en cuenta, participaban y era ahí donde fundamentalmente a partir de su actividad, se determinaba el carácter participativo del producto final.

La ciudad se convirtió en el principal móvil conceptual del grupo al que integraron con facilidad, el rescate de la memoria colectiva para convertirla en imágenes, como si se tratara de un grupo de arqueólogos que en su continuo peregrinar explorara la calle hasta encontrar las huellas y los vestigios que caracterizan un modelo de realidad y la hacen patente. En la ciudad de Medellín conviven y coexisten diferentes grupos sociales; las clases trabajadoras que dan sustento a la pujante producción industrial que caracteriza a esa región del país, los grandes empresarios y potentados dueños de fincas; las clases media, media baja y baja que conforman más del cincuenta por ciento de la población apostada en las zonas quebradas de la metrópoli y en los asentamientos subnormales; cada clase social y cada estrato modifica y vive su propio espacio, satisfaciendo sus propias necesidades, dejando las huellas impregnadas en el uso del suelo y del lugar; a ello se suma la pátina del tiempo, que marca, modifica y señala tanto las estructuras estéticas del paisaje como la misma tipología con que se identifican los lugares; por ello los artistas estudiaban cuidadosamente y con meticulosa cautela todas las sinuosidades de los barrios para rescatar su visualización y congelarla en imágenes calcadas del natural, denotando sus características más importantes para que permanezcan en la memoria de la ciudadanía.

En ese mismo tenor y haciendo énfasis en la preocupación por los problemas que aquejan la ciudad, con el ánimo de resignificar y modificar la apreciación del entorno social comunitario, Posada fundó con Carlos Uribe el *Grupo Urbe* en el año de 1999, con el que materializaron importantes proyectos de intervención en espacios poco





habituales para la realización de obra artística como avenidas, ríos, quebradas y casas de familia.

En la actualidad Gloria Posada goza de buena reputación artística a nivel nacional por la franqueza y el vigor de su obra. Una reciente creación individual es quizás la que generó el interés del presente documento por lo que tiene que ver con la obra de Rosemberg Sandoval y el sincretismo desde nuestro punto de vista, se trata de la obra “Moradas. En la ciudad todos tenemos nuevos vecinos”. Cuya etapa final se presentó en la sala de exposiciones del Centro Colombo Americano de Medellín, durante el mes de junio de 2002. El proyecto surgió de la convocatoria que realizó la “Corporación Región” para presentar proyectos con impacto social, para lo que Posada concibió su obra desde el lenguaje propio del arte contemporáneo, señalando que su ciudad capital se construyó basada en las grandes exclusiones. “Moradas” se realizó con personas que viven en la calle y que ya en la ciudad sufren el desprecio, la violencia, el aislamiento y la intolerancia, inclusive por parte de la policía local, la mayoría proviene del campo y de los desplazamientos ocasionados por las guerras intestinas que viven esa y muchas regiones del país.

La obra consistió en llevar al espacio de la galería a los desplazados, a las personas sin hogar, cargando consigo los utensilios y materiales de que se apropian para protegerse de la inclemencia del tiempo. A la sala de exposiciones llegaron quince indigentes cada uno a construir su pequeña casucha, a lo que en el argot de la calle se denomina “Armar el cambuche”⁶⁵ a la misma hora fue invitado el público que normalmente acude a las exposiciones de arte, quienes observaron detenidamente la labor de los desamparados y las relaciones territoriales derivadas de la apropiación del espacio en su particular forma de vida. Bastante gente pudo

⁶⁵ Cambuche, tendajón improvisado, cobertizo de plásticos, cartones, maderas, trapos y materiales frágiles reciclados de los tiraderos de basura localizados en diferentes lugares de la ciudad



Gloria Posada
"Moradas"
1996

dialogar y compartir la experiencia ya que durante cinco semanas consecutivas se repitió el ejercicio de intervenir diferentes lugares de la ciudad, al sur el Parque Lleras, al oriente el Parque la milagrosa, al poniente la Plaza de Banderas y en el centro histórico se realizó la operación en la Plaza San Antonio de la ciudad de Medellín Colombia. En palabras de Gloria Posada, "desde el arte cada cambuche se interpretó como una escultura que recorrió la ciudad con su morador, quien en su nomadismo, hace y deshace su casa todos los días. El interés de la obra fue mostrar lo que habitualmente el ciudadano común no ve, lo que rechaza por que es diferente y no tiene herramientas para valorarlo." ⁶⁶ Según el texto del catálogo moradas establece nexos con la historia del arte a partir del *Ready Made* de

⁶⁶ Reseña de la exposición en el Catálogo de la obra "En la ciudad tenemos nuevos vecinos" Campaña de la Corporación Región, con las piezas "Moradas" y "Banquete de la reconciliación" de la artista Gloria Posada, realizada con la Corporación Papá Geovany - Vendedora de Rosas – y el apoyo del canal de televisión U del Centro Colombo Americano de Medellín Colombia, Junio de 2002



Gloria Posada
"Moradas"
1996

Marcel Duchamp, del *Povera* en su utilización de elementos de desecho, recolectados y reciclados y con las acciones del movimiento *Fluxus* que vincularon lenguajes culturales para denotar manifestaciones significativas para el colectivo social por medio de la obra de arte. Sin embargo a nuestro entender la referencia más cercana se encuentra en la obra del artista polaco radicado en Nueva York Krzysztof Wodiczko, en su entorno general y en las profundas preocupaciones por incluir en sus trabajos la problemática social urbana y por supuesto con la obra del artista colombiano referenciado en el presente trabajo Rosemberg Sandoval.

Un ejemplo en el sentido de la vinculación de los padecimientos humanos en la obra de Wodiczko fue la obra que presentó en *In Site 2000*, como resultado de un año de investigación con las señoras que trabajan como maquiladoras en Tijuana llegando a la conclusión que es el mismo caso en todas las ciudades de Estados Unidos donde abundan los migrantes. El proyecto reveló por medio de la proyección sobre la cúpula del museo, lo que realmente sucedía en las factorías; invitó a las señoras que sufren acoso sexual por sus jefes inmediatos en el trabajo, a las que

sufren vejaciones, accidentes y quemaduras de gravedad que los dueños y patrones no toman en cuenta y las invitó a que hablaran ellas mismas de sus propios problemas; pero en lugar de hacerlo como si se tratara de una exposición dentro del museo, un lugar donde podría correr el riesgo de que la propuesta fuera glamourizada, prefirió la parte exterior del recinto.

Lo que hizo Krzysztof Wodiczko con esas señoras fue amplificar sus voces por medio de aparatos electrónicos con ayuda de ingenieros de sonido para que aparecieran en tiempo real transmitidas vía satélite a cualquier parte del mundo donde las quisieran sintonizar. Cuando hablaban, su rostro se proyectaba por medio de un visor redondo sobre la superficie esférica de la cúpula de treinta metros de altura del Centro Cultural de Tijuana, Baja California CECUT, haciendo parecer como si las caras de las señoras fueran así de grandes. Ellas estaban revelando al público la verdad de lo que pasa dentro de las factorías, los abusos y atropellos a que estaban expuestas. Los medios informativos, enfatizan con amarillismo y transgiversan la realidad según convenga a sus intereses en cambio la obra de arte toma el tema para darle otro sentido, para universalizarlo. Y es precisamente ahí donde se vuelve relevante la comparación con la obra de Posada, cuando el material de trabajo de la artista, es el propio ser humano y el medio es simplemente la acción. A través de la obra se está revelando un hecho doloroso que casi nadie toma en cuenta, sino es por el impacto conceptual que encontró su forma y lugar adecuado, en un hecho artístico cuyo detonador fue la gravedad de los problemas sociales de la gente de la calle.



II.3. VENEZOLANOS EN LA MIRA DE LOS CURADORES FÉLIX SUAZO Y MARÍA ELENA RAMOS

El hombre siempre ha distinguido en su vida diaria, entre la belleza de una mujer o de una flor y la belleza artística.

Nunca se le ocurrió denominar, artística a la belleza natural.

Diferenció, naturaleza de arte y cultura.

Juan Acha

Este apartado se concibió con el propósito de mostrar el entorno en el que se desarrolla la obra de Carlos Zerpa y las relaciones que mantiene con su contexto geográfico y artístico, a partir de una exploración reciente en diferentes instancias del arte contemporáneo venezolano, mediante una estancia de investigación realizada en ese país durante el mes de octubre de 2005. Una experiencia enriquecedora y desde las perspectivas, didáctica y formativa en la medida que se realizaron entrevistas con artistas, críticos, curadores, personal calificado de museos y galerías, públicas y privadas; en razón de que, en términos generales es difícil encontrar documentos sobre el particular. Y los artistas locales no son tan reconocidos fuera de Venezuela, no por ello, son menos importantes que los de los demás países analizados en el presente documento. Para fundamentar los comentarios de las obras y los artistas, recurrimos al pensamiento y los textos de dos curadores de arte contemporáneo venezolano, cuyos aportes son de vital importancia. El primero, Félix Suazo, un intelectual cubano nacionalizado venezolano,





actual curador en jefe del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas antiguamente denominado Sofía Imber, que alberga una de las colecciones de arte moderno y contemporáneo más importantes de Latinoamérica.

Otros conceptos provienen de la crítica de arte y curadora María Elena Ramos, antigua directora de la Galería de Arte Nacional de Venezuela y promotora de varios eventos de importancia para el desarrollo del arte no convencional, dentro y fuera de su país; entre ellos destaca “Acciones frente a la plaza” un evento de performances que reunió importantes artistas de este género, entre ellos Pedro Terán, Carlos Zerpa, Marco Antonio Etedgui, Yeni y Nan, Diego Barbosa, Héctor Fuenmayor, Antonieta Sosa y Alfred Wenemoser; algunos de ellos referenciados en este documento. El acontecimiento generó un libro con el mismo nombre a partir de reseñas de siete eventos necesarios para entender una lógica de esa parte del arte venezolano. Ramos en esa época fue invitada por Juan Acha a representar a Venezuela con una ponencia en el primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no objetual en el Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia.

La importancia de los conocimientos de Félix Suazo sobre el arte contemporáneo venezolano radica en que son bastante frescos y seguros, logrados a través de investigaciones personales, docencia en el Instituto Universitario Superior de Artes Plásticas Armando Reverón y la gestión en el principal Museo de Arte Contemporáneo de Venezuela, algunos consignados en su libro, “A diestra y Sinistra, comentarios sobre arte y política” publicado con apoyo de la fundación de arte emergente; una organización independiente que ofrece apoyo a proyectos de producción e investigación de las artes, así lo afirma Gerardo Zavarce, director, cuando se refiere a los ensayos críticos de Suazo que representan el recorrido por tópicos vitales para la comprensión de las prácticas artísticas contemporáneas

y la reivindicación de experiencias resguardadas en la historiografía del arte, susceptibles a reelaborarse y resemantizarse; recorrido crítico que consiste en, indagar sobre lo que es lo político y lo que es el arte; o que es lo político en el arte como palabras claves para entender las dinámicas del arte actual en Venezuela y en Latinoamérica en general.

La selección de los artistas y las obras reseñados a continuación obedeció en primera instancia a los aportes de los curadores por su conocimiento del arte contemporáneo venezolano de las últimas décadas. Los artistas citados pertenecen a diferentes generaciones, pero todos en la actualidad se encuentran produciendo; la mayoría radicados en Caracas y en la zona centro del país, debido a que el arte, sobre todo el contemporáneo se encuentra concentrado en el centro del país por varias razones, entre las que destacan que las principales escuelas de arte que generan conocimiento y debates entorno a los acontecimientos más recientes, están en la capital, los principales museos y galerías, instituciones, críticos y curadores que se dedican a la organización, promoción, difusión y venta del arte contemporáneo, la mayoría también están radicados en Caracas desde ahí se establecen todo tipo de contactos con los eventos, exposiciones, ferias y bienales importantes alrededor del mundo.

Venezuela es uno de los pocos países del sur del continente que desde la época denominada de bonanza petrolera en los años setenta y ochenta, goza del privilegio de tener un pabellón permanentemente asignado en la biennial de Venecia Italia. Ningún otro país de América del sur ha podido pagar el derecho permanente a un sitio de exposición en ese recinto ferial, aún así, los artistas más jóvenes como Juan José Olavarría, uno de los nominados más recientes para representar a Venezuela en este evento, da testimonio de haber encontrado en su viaje, al





lugar asignado para su país, un espacio decrepito, sucio, descuidado y mal tratado, reflejo de la falta de interés de las autoridades culturales venezolanas.

El *collage* de obras escogidas en esta ocasión para describir el entorno artístico venezolano actual con el propósito de entender el arte de Zerpa, lo componen básicamente producciones de diferentes generaciones de artistas; los mayores en edad, con más permanencia, como Antonieta Sosa, seleccionada por María Elena Ramos para las exposiciones que sirvieron de referencia “Acciones Frente a la Plaza” y “Fragmento Universo”⁶⁷ además pertenecen a la generación de Carlos Zerpa, Yeni y Nan, Pedro Terán y Alfred Wenemosser. Y aunque su obra no es objeto de estudio en el presente documento, por no manifestar características relacionadas con la obra de Carlos Zerpa, si realizaron performances y participaron también en el evento artístico “Acciones frente a la Plaza” junto con el artista conceptual Héctor Fuenmayor, quién no se dedica exactamente a la performance, pero es una figura importante para comprender los cambios del arte venezolano de la época que nos interesa destacar. Insertamos también al grupo de analizados, a dos artistas de una generación más joven, que siguieron el rumbo trazado por los pioneros del arte de concepto de Venezuela: Juan José Olavarría y Juan Carlos Rodríguez seleccionados por la fuerza conceptual de su trabajo, por su carácter propositivo y por la profundidad en el tratamiento de la problemática social y política de su país que también aborda Zerpa en su trabajo.

A mucho pesar dejamos por fuera de este documento

⁶⁷ Fragmento Universo. 10.2002/04/2003. Realizada en la Fundación Corp Group Centro Cultural de Caracas. Una visión inacabada y parcial sobre el arte y la vida de nuestro tiempo. Experiencia de curaduría y exhibición de artes visuales realizada por María Elena Ramos con los artistas, Carlos Zerpa, Roberto Echeto, Ramsés Larzábal, Amalia Caputo, Enrique Enríquez, Juan Araujo, Meyer Vaisman, Antonieta Sosa, Jorge Stever, Alexander Apóstol, Sandra Vivas, Alfredo Ramírez, Pedro Morales, Mariana Rondón, Luis Romero, Lihie Talmor, Javier Téllez y José Antonio Hernández-Diez.

obras y artistas bien importantes del ámbito contemporáneo venezolano; la lista es larga y su trascendencia nacional e internacional goza del reconocimiento necesario para estudiarlos uno por uno; entre ellos destacan: Javier Téllez, Maricarmen Carrillo, Alexander Apóstol, José Antonio Hernández Diez, Meyer Vaisman, Diana López, Sandra Vivas, Adriana González, creadora y promotora del laboratorio de videoarte digital TLM1; los curadores Mónica Amor y Jesús Fuenmayor, importantes teóricos del arte contemporáneo latinoamericano, Mónica, trabaja entre Caracas y Nueva York, profesora, investigadora y asesora editorial, con trabajos curatoriales como “Más allá del documento. Versiones del sur” en el Museo de Arte Reina Sofía de Madrid, España y “Alterando Historias, alternando historias” en el Museo de Bellas Artes de Caracas y el Museo Koldo Mitchelena de San Sebastián en España. Jesús Fuenmayor es el crítico independiente de arte venezolano al que se le debe el reconocimiento de la gestión y promoción de muchos artistas venezolanos en el extranjero, por medio de sus columnas y artículos en revistas especializadas de arte, consultorías para galerías, coleccionistas de arte y exposiciones, organización de eventos teóricos y académicos, como la reformulación del modelo expositivo; una serie de charlas y ponencias en torno a la curaduría de arte contemporáneo, desarrollados sobre la propuesta personal de establecer una base de relación directa y muy próxima a los artistas, siguiendo las pistas de los trabajos en los talleres de los mismos, una forma muy distinta a la manera como acostumbran los curadores que se fundamentan en su condición de críticos e historiadores.⁶⁸ La necesidad de dejar por fuera conceptos de relevancia, obras y artistas obedeció a tener que cerrar la brecha entre los artistas escogidos para este apartado y la obra de Carlos Zerpa.

⁶⁸ Fuenmayor Jesús, entrevista publicada en la revista Poliéster No. 9 Volumen 3 en la ciudad de México durante el verano de 2004.





Juan Carlos Rodríguez
"Círculo cerrado"
2004

II.3.1. Juan Carlos Rodríguez.

Pertenece a la generación de artistas venezolanos de los años noventa, se distingue porque incorpora a su trabajo profesional instalaciones, ambientaciones, video y acciones con participación comunitaria, enfocada en la producción de prácticas artísticas que implican las relaciones fundamentales, a partir del concepto de otredad, con la sociedad, con los grupos más desfavorecidos por el sistema político y económico. Su trabajo se fundamenta en procedimientos antropológicos, sociológicos y etnográficos, cada vez que insiste en involucrar directamente a la población con sus realidades, como si la labor artística se tratara siempre de un trabajo de campo. Sus performances aprovechan infinidad de recursos técnicos en la construcción de orientaciones didácticas para el observador; se sirve de objetos de uso popular instalados sobre mamparas y carteleras; vitrinas con fotografías que el pueblo identifica fácilmente, conformando un doble juego: el de hacer que la gente de la calle, los transeúntes, la barriada, se sienta identificada con el objeto y se interese por participar en la obra, al ver que el artista está interesado en él, y el de utilizar la obra como objeto de denuncia de los problemas del pueblo en su cotidianidad, generando una suerte de practicas de creación en la cultura.

Juan Carlos expone su obra con bastante frecuencia dentro y fuera del país. Cuenta con solvencia creativa y una prolífica producción; destaca la pieza exhibida en la





Sala Mendoza de Caracas denominada “Mara Yanomami, Las fronteras del diálogo” del año 2000, ⁶⁹ en la que muestra en formato de video una serie de performances a manera de entrevistas que establecen un diálogo extendido: la evocación a una relación con un personaje popular, la señora María Bello, Cayita del barrio Los Cuyos de Caracas. En la obra se establecen diálogos sobre los problemas reales de identidad de las dos etnias *Mara* y *Yanomami*, cuyas voces en los museos de antropología, han sido desplazadas y representadas por objetos inertes como sucede siempre en ese tipo de museos en los que se representan los indígenas separándolos de sus objetos de culto para exhibirlos como curiosidades folclóricas que satisfacen el gusto de los turistas.

Otra obra que nos interesa señalar, se refiere a los problemas de salud, en las comunidades de bajos recursos en Venezuela y en el resto de Latinoamérica; es “Con la salud, sí se juega” ⁷⁰ que consistió en el desplazamiento de una cama de hospital a las calles de un barrio popular para que el público interactuara con ella a la vez que se documentaba el juego de relaciones que se establecían a partir del elemento sorpresa con que se enfrentaba al transeúnte de la calle, una cama para enfermos construida a partir de la imagen y la forma de la cama de dos pisos o litera ordinaria de los hospitales de gobierno, que incluía implementos quirúrgicos fáciles de identificar por el público, mismo, que lo relacionó con la situación de las personas que padecen negligencia en los servicios de salud pública. La cama construida de una forma tal que incluía un piso

⁶⁹ Los Mara y los Yanomami son dos grupos étnicos venezolanos vivos, dos comunidades indígenas aún no extintas.

⁷⁰ Toda la información referente a la pieza, “Con la salud, sí se juega” la proporcionó el artista Juan Carlos Rodríguez, por medio de una entrevista realizada el 17 de octubre de 2005 en la Organización Nelson Garrido de Caracas, con el apoyo de la Fundación de Arte Emergente por medio de Gerardo Zavarce y Andreina Fuentes

familiar y un piso para el paciente, estaba siempre lista para que la gente le quitara y le añadiera cosas. La gente que participaba la fue transformando y le fue incluyendo su propia idea de cómo debían ser las camas de los hospitales. Por ejemplo, en algunas zonas de la ciudad se le incluyeron objetos religiosos y fue tomando las características de un altar como el que se les construye a los santos populares de la religión católica; en otra zona de la ciudad se incluyó un televisor, cosa que no tienen los hospitales de gobierno, con la intención de reclamar con gran ironía que las personas pueden estar más a gusto en un hospital.

En la primera experiencia con el proyecto “Con la salud, si se juega”, la cama fue llevada durante los fines de semana a las comunidades pobres, constituyéndose en la oportunidad para que el pueblo hablara de manera informal, sobre el tema de la salud y de la deplorable situación en la que se encuentran los hospitales públicos. La cama fue la disculpa para que el pueblo manifestara su inconformidad sobre el tema y desde la experiencia del arte, se convirtió en una pieza que busca salir del contexto específicamente auto referencial común en el arte moderno, para entrar en el campo de los sucesos compartidos por un grupo social más amplio; un arte que encuentra cada vez más caminos para significar, establecer vínculos y funcionar dentro de la estructura de las ciencias sociales.

Mucho se habla de las relaciones binomiales entre el arte y la vida; arte y política, arte y sociedad; pero estas piezas constituyen una práctica de creación a partir y dentro del propio tejido social, en el mismo contexto en el que se generan los acontecimientos a partir de estrategias de confrontación que obligan a la experiencia artística a entrar en distintos canales culturales, el del público en la calle, que es tomado por sorpresa por el objeto artístico para que lo manipule; el del artista que resignifica y potencializa el mensaje de ese público con el objeto artístico y finalmente





el de las diferentes personas que ven la obra en el museo o la sala de arte y la vuelven a resignificar por medio de relaciones mentales que establecen con lo que conocen de la situación en particular que la obra alude, incluyendo el contexto del arte mismo.

Este tipo de arte va mas allá del simple objeto artístico, sin prescindir de él ya que lo que se presenta en calidad de obra de arte no es la forma con todos sus valores estructurales sino que presenta un objeto que posee una estructura interna conceptual que habla de un problema mayor. Es un objeto desfetichizado y antifetichista que ataca vehementemente la idea del objeto como pieza única con valor real y comercial en el circuito del arte. Un modelo específico que pertenece a ricos procesos de significación familiares al campo del arte pero también al campo de la sociología que toma como referencia una comunidad o grupo social mucho más amplio, que el que pretende el arte autoreferencial. El artista realiza un objeto pensando inmediatamente en el público del arte y la repercusión que puede tener dentro de ese campo; pensando en lo que digan los críticos, curadores, compañeros artistas, etc.

En este sentido la obra de Rodríguez, “opera como un detonador de sentidos pero en el campo social que es un área de permanente creación, de significados que cambian continuamente y que ayudan a comprender el mismo proceso que presenta muchas posibilidades no solo artísticas; un campo en el que todavía falta mucho por explorar y por trabajar, inclusive con las herramientas clásicas y sencillas del arte.”⁷¹ En este tipo de trabajos, la presencia del artista no es exactamente indispensable, aunque se trata también de una performance. El artista tiene la función específica de ser el catalizador de la idea, el gestor de la crítica ya

⁷¹ Palabras del artista en entrevista concedida al autor en la ciudad de Caracas en octubre de 2004, mediante el apoyo de la Fundación de Arte Emergente.

que él es socialmente reconocido, y su rol está también socialmente aceptado; por ejemplo cuando llega un médico a una comunidad, el pueblo tiene una precondition de la figura del medico y este a la vez tiene una imagen previa de la gente a la que visita: su rol está tipificado y aceptado como algo indispensable y se tiene siempre la fe sobre lo que dice en torno a su disciplina. En cambio, con el artista a pesar de que el ejercicio de la profesión le autoriza a decir con franqueza lo que piensa en torno a su trabajo, el observador o la persona que interactúa con la obra tiene siempre la mejor voz en torno a ella; los esbozos del artista pueden ser tomados solo como puras especulaciones; sobre las obras siempre se genera una lectura posterior, en torno a la problemática social; el artista puede atreverse a especular pero en el mejor de los casos estará generando un tipo de vínculo parcial con la realidad que el mismo rol le suministra. Aún así, en Venezuela, el público desprevenido en la calle no se resiste a confrontar este tipo de obras, aunque no las entiende inicialmente, quiere saber sobre lo que está pasando en su rededor y se involucra, opina, participa. El carácter participativo de las obras de Juan Carlos Rodríguez, tiene amplias posibilidades para su interpretación, por dejar a quién interactúa con ellas la libertad para opinar, para decidir y para que se integre o siga su camino, sin comprometerse a nada con el arte.





Juan José Olavarría
*"Que se me quemen las
manos"*
2000

II.3.2. Juan José Olavarría

Su obra contiene críticas agudas y directas a los regímenes políticos de su país, dirigidas tanto a los miembros de los partidos políticos como al conformismo de la población civil, evidenciando las mentiras y engaños en que incurren los políticos, Olavarría con su obra se localiza siempre al otro lado de los políticos gubernamentales, precisamente para sacar a la vista los abusos del poder; los vicios administrativos y mal manejo de los fondos públicos que ocasionan los problemas sociales más frecuentes de los países latinoamericanos. Sin declararse miembro de ningún partido político específico, ni de filiación a un grupo determinado, nutre su trabajo cada vez que descubre atropellos, injurias mentiras, vejaciones y falsedades y cuando observa en la escena política acontecimientos que vulneran las garantías y los derechos fundamentales de la población civil. Ahí se manifiesta Olavarría, con el ánimo de romper con el tabú de la sumisión del pueblo a los dictámenes de los grupos de poder.

Trabajar el tema de la política en la obra de arte significa la posibilidad de apuntar a un despertar del letargo ideológico en el que se encuentra el común denominador del pueblo latinoamericano, desde que los partidos políticos engañan con la instauración de la democracia. De manera particular, a mediados del siglo pasado, en Venezuela se registró un cambio en la política con la caída de la dictadura militar que tenía sumido al país en una sola voluntad administrativa, un solo partido político proveniente de la cúpula militar; un estado gendarme que gobernó durante





más de treinta años. Posterior a ella vino la época del presidente Pérez Jiménez, elegido por voto popular; una época aparentemente democrática en la que el pueblo se manifestó en las urnas con su decisión: la inconformidad por el estado impositivo de la dictadura. Ese momento sirvió para pensar las causas generadoras de tal sumisión. Con ese gesto político la gente decidió que podía romper las relaciones con los partidos tradicionales y sumarse a la propuesta del candidato electo con la idea de emprender una nueva aventura.

Los robos descarados al erario público por parte de los políticos continuaron así como el mal manejo del país; las influencias que tienen los dueños del poder gubernamental, componen el listado de temas que utiliza Olavarría en sus obras, como es el ejemplo de, “Que se me quemen las manos” una pieza que partió de la idea demostrativa del engaño del presidente y las palabras con las que persuadió a la población para lograr sus propósitos personales. “Que se me quemen las manos” es una frase que se utiliza popularmente en Venezuela para argumentar que se está diciendo la verdad cuando se está culpando de un robo a alguien. Esa misma frase la utilizó el presidente venezolano Rómulo Betancourt, el mandatario que había mostrado mayor interés por la democracia, como parte del grupo que derribó la cúpula militar que mantuvo el poder durante varios años en la primera mitad del siglo XX. Betancourt es el primer presidente de la República de Venezuela de la era constitucional.

Una época compleja en la política y economía ya que las empresas extranjeras que generaban empleo emigraron del territorio nacional porque había una serie de desventajas para los inversionistas: inestabilidad política, económica y descomposición social que se reivindicó años más tarde con la llegada de la llamada bonanza petrolera. La situación de la época no era segura para los intereses de los potentes sumado a que la pobreza creó nuevos brotes de violencia a lo que el régimen político respondió de manera agresiva. El artista no cree en el gobernante e irónicamente muestra que el presidente Rómulo Betancourt al decir: “Que se me quemen las manos” si yo he tomado abusivamente

algún dinero público; si yo he tocado el tesoro nacional, argumentando la supuesta honradez de su gobierno, cayó en la trampa de sus mismas, palabras porque un día después de haberlas utilizado en un discurso público, recibió un atentado en el palacio de los próceres y lo único que se le quemaron fueron las manos. “En Venezuela es bien conocido el caso de Rómulo Betancourt, considerado el padre de la democracia por su condición de eje ideológico del partido Acción Democrática y primer presidente electo después de la dictadura militar del General Marcos Pérez Jiménez” ⁷²

Olavarría mete el dedo en la llaga para resobar el escozor del pueblo y refregar el orgullo y la soberbia de los gobernantes al mostrar con su arte lo que de otra manera nadie muestra. La obra artística dispuesta en forma de instalación, contiene símbolos muy claros e identificables por la sociedad venezolana, la bandera tricolor nacional deslavada, descolorida y oxidada, descompuesta, deshecha,⁷³ rota y descosida. La obra separa las tres partes que conforman la bandera, las siete estrellas y el escudo patrio. Los símbolos fueron deshilados sobre el manto que les sirvió de soporte, al lado de ella aparece una cantimplora militar como símbolo de la sed en los momentos más agudos de las guerras de independencia ¿la sed de poder?; junto a estos elementos hay una serie de altares religiosos con bultos, figuras tridimensionales de santos y próceres militares caídos en las largas batallas que libró el ejército nacionalista, al lado de grandes sábanas manchadas y viejas con dibujos de árboles nativos de la amazonía venezolana. La instalación tiene una parte medular, quizás la más

⁷² Hernández Carmen, *Opinión*, catálogo de la exposición QSMQLM de Juan José Olavarría, p.3 impresión facsimilar del Domingo 14 de noviembre de 1999, Caracas Venezuela.

⁷³ La bandera nacional venezolana se compone de tres colores en tres franjas proporcionales colocadas horizontalmente: amarillo, azul y rojo igual que las de Colombia y Ecuador, con la diferencia que la de Venezuela lleva consigo siete estrellas blancas de cinco puntas, dispuestas de manera circular en el centro de la franja azul dispuesta en medio de las otras dos.





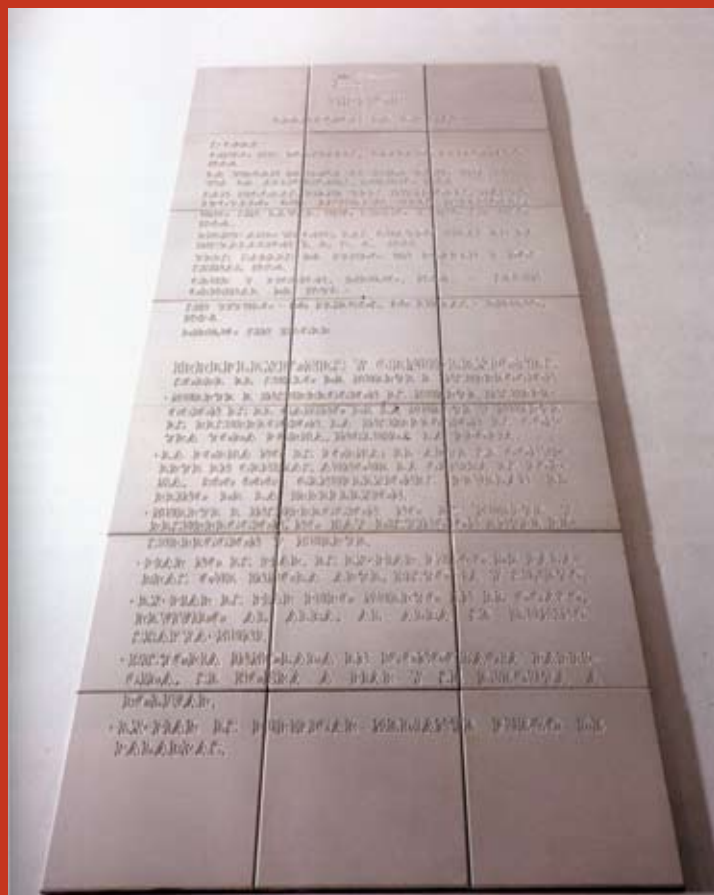
reiterativa en su narración, un par de manos del tamaño natural, incrustadas en un muro, vendadas como cuando se sufren quemaduras de primer grado.

No hay metáfora, hay una alusión directa, una presentación; la frase dejó de ser solo una figura literaria y proporcionó las imágenes y conceptos que demuestran que la realidad superó a la fantasía. Las manos del presidente que argumenta no haber robado al país se quemaron, la integridad física no soportó el chantaje sentimental; y la realidad lo desmiente con un atentado mortal del que salió vivo, en el que sus manos fueron las que sufrieron y se quemaron. Completando el dramático cuadro de la obra artística que describe la realidad del panorama político venezolano, que se parece mucho al de la mayoría de países latinoamericanos; a manera de performance, el día de la inauguración de la muestra, una madre, sentada, tristemente teje los símbolos patrios sobre otra bandera blanca que simboliza la patria limpia y pura. La sencillez de la pieza contrasta con el halo político de su obra, quizás la más polémica y comprometida, por la crítica a la ingobernabilidad generalizada que vive el país por culpa de la mala calidad de la clase política venezolana, argumento compartido constantemente por las obras de Carlos Zepa



Juan José Olavarria
"Que se me puyen los dedos"
2000

Héctor Fuenmayor
 "Glosa crematoria"
 1994



II.3.3. Héctor Fuenmayor

Es uno de los artistas, que con mayor fluidez creativa asume las consecuencias y las etapas de su proceso de formación, porque con soltura se desenvuelve y se acopla al ritmo de las últimas tendencias artísticas del arte venezolano e internacional. Desde muy joven participó activamente en colaboraciones directas que influyeron sobre el grupo de obras que invitó la curadora María Elena Ramos para desarrollar las “Acciones Frente a la Plaza”, el evento creativo que convocó a varios artistas de la performance incluido Zerpa, comprometidos en este documento y de los que hablaremos posteriormente. Importante resaltar que al comienzo de su trayectoria estuvo influenciado por el arte experimental de las vanguardias europeas del siglo XX, con un especial interés por el neoconceptualismo formal de los años setenta, principalmente, por la mentoría e inspiración del arte conceptual encarnado por Joseph Kosuth, George Maciunas y Bruce Naunman, amalgamado por el compromiso social de Jenny Holzer y Bárbara Kruger. A través del arte conceptual Fuenmayor denota un cuerpo de trabajo sólido mostrando un interés formal por la desestabilización de las estructuras presentadas en los cuadros e instalaciones que produce; así como un marcado interés por desmantelar los preceptos de la abstracción geométrica que imperaron en el suprematismo y el elementalismo, generando acciones e instalaciones asociadas con el arte efímero y la performance. A través de su larga carrera artística ha creado obras importantes en formatos tradicionales derivados de pinturas, dibujos e instalaciones. Los temas religiosos son fundamentales en su carrera, la investigación sobre la iconografía y el simbolismo de la doctrina cristiana le han servido como plataforma para alcanzar la descripción





taxonómica de los dogmas católicos en conjunción con las doctrinas orientales, un sincretismo básico posteriormente explorado no solo en el fondo sino en la forma y los procedimientos. Fuenmayor presenta en su obra temprana, una crítica a los valores tradicionales asociados al fanatismo católico propio de la cultura occidental, ofreciendo visiones alternativas con ayuda de elementos y símbolos del Budismo Zen oriental. Usa los elementos tradicionales con los que se identifican las religiones para producir un lenguaje nuevo y complejo donde la representación gradualmente se disocia de su función, a través de la inserción de signos y referencias tomadas de otras corrientes del pensamiento religioso.

En una creación reciente denominada “Glosa Crematoria” el artista trabaja sobre la idea de purificación inherente al pensamiento oriental, contrastada con la idea de la lápida mortuoria con epitafio, que se utiliza sobre la tumba o urna fúnebre occidental a la que el artista le adiciona un enorme significado, basado en el que contienen las estructuras reticuladas a las que recurre, por medio de la abstracción geométrica y su corolario, el minimalismo, que conlleva un sistema calculado de pensamiento implícito, un sistema eminentemente racional y relacional. En este trabajo, están contenidos los valores que pertenecen a la trinidad cristiana: padre, hijo y espíritu santo, con todas sus derivaciones y acepciones basadas en el número tres; incluyendo ideas recurrentes acerca de la negación del arte y el valor del lenguaje como una evocación trascendental del objeto físico, en respuesta eminentemente racional a un planteamiento espiritual.

La obra es el producto de un trabajo que envuelve tres actos performáticos que el artista presentó en la Bienal de Guyana en el estado de Bolívar, en el año de 1994. El trabajo fue llamado en una primera ocasión. “Muerte e insurrección” después del aprendizaje y de los resultados de la primera acción que consistió en una demostración piromaniaca que involucró el concepto cristiano de las estaciones del vía crucis; en las tres primeras estaciones establecidas por el artista dentro de la obra, quemó otras obras de arte de él mismo y elementos relacionados con obras anteriores, en la última estación solo quedó el fragmento de un dibujo que

el artista denominó “Muerte y Resurrección,” una variante del primer nombre. La acción involucró una secuencia bien marcada con origen del número tres antes mencionado, de la siguiente manera:

Uno. La obra en general se convirtió en un comentario irónico sobre la pintura abstracta en general y aludió a los cuadros pintados por Malevich, en los que superpuso un papel de envoltura blanco sobre un plano blanco.⁷⁴ Esta primera estación concluyó a simple vista con la idea del artista sobre la negación de la historia por medio de la utilización de un fragmento de la historia del arte que puede pasar desapercibido si Fuenmayor no lo cita.

Dos: La segunda estación involucra el incendio, la quema en un horno crematorio, hecho con ladrillos elaborados a mano por Fuenmayor y colocados directamente al frente del muro donde el militar de alto rango, Manuel Carlos Piar (1782 - 1817), fue abatido por el escuadrón de fusilamiento del ejército granadino, por órdenes del libertador Simón Bolívar.⁷⁵ En el horno a fuego vivo, se introdujeron muchos

⁷⁴ Malevich, Kasimir 1878 – 1935. Pintor ruso que después de experimentar con el simbolismo, cubismo y futurismo presentó composiciones suprematistas en las que destaca que el arte debe desprenderse de la carga que supone el objeto que lo contiene.

⁷⁵ Tal como lo describe Gabriel García Márquez en su libro: “El General en su laberinto”, sobre las angustias y los sufrimientos padecidos en los últimos días por el libertador Simón Bolívar, en un fragmento de su vida que transcurre en su viaje final por el río Magdalena, Colombia, rumbo a las costas del Mar Caribe, junto a su amanuense José Palacios después de padecer un desvarío de tiempo para recordar la muerte del General Carlos Manuel Piar, un mulato de treinta y cinco años oriundo de Curazao, con tantas glorias como el que más en el ejército patriota, que poniendo a prueba la autoridad de Bolívar, cuando más lo necesitaba para frenar los ímpetus del español Morillo Toro. Piar convocaba a cuanto negro, mulato y zambo encontraba en su camino además de, a todos los desvalidos del país, contra la aristocracia blanca de Caracas, encarnada por Bolívar, quién al enterarse, lo mandó arrestar y lo condujo a Angostura, la capital provisoria de la época, para que un consejo de guerra conformado por los demás generales que hacían fuerte al libertador, incluidos unos pocos amigos de Piar, constituyeran un juicio sumario en el que fue declarado culpable de desertión, insurrección y traición, y fue condenado a la pena de muerte, con la consecuente pérdida de sus grados militares. De hecho Bolívar no ratificó





trabajos anteriores del mismo artista con excepción del fragmento de un dibujo en el que aparecen, tres líneas trazadas a lápiz que enfatizan el número tres; aquí, bajo su propio argumento, la idea del artista partió de la negación del arte.

Tres: Durante la tercera y última estación del vía crucis, el artista se encerró por tres días a meditar frente a un altar budista que contenía objetos con marcado interés histórico, dentro de la habitación donde Manuel Piar fue confinado en su último cautiverio, que duró tres noches y tres días, mientras se dictaminaba su sentencia de muerte y su consecuente fusilamiento. En este caso el artista alude y reafirma la negación del sujeto. Para ello, instaló frente al muro que recibió la sangre de Piar en el momento de los disparos mortales, el principal objeto de la obra, un bajorrelieve escultórico, una lápida funeraria reticulada por los bordes de veintiún lustrosas baldosas de cerámica porcelanizada de alta temperatura cuyo epitafio es una fina inscripción impecablemente esgrafiada con letras de molde en dos párrafos que contienen la lista de trabajos que fueron quemados en el horno durante la segunda estación del vía crucis. El bajorrelieve con letras esgrafiadas, a la manera de las más finas creaciones conceptualistas de Joseph Kosuth o Peter Weibel, luce por su acabado y su tersura, contiene simétricamente equilibrada, la inscripción literal que construye la metáfora sobre la muerte del sujeto y la

la pérdida de sus títulos militares pero sí el fusilamiento, con el agravante de que fuera un espectáculo público. Un dieciséis de octubre a las cinco de la tarde se cumplió la sentencia en la plaza mayor de la ciudad de Angostura, que meses atrás el mismo General Piar había arrebatado a los españoles mediante una cruenta batalla. Antes de acribillarlo, el comandante negó a Piar su último deseo, el honor de dar la orden de disparar al pelotón de fusilamiento, mejor recurrió a venderle los ojos a la fuerza y como se acostumbraba en esos casos, ejecutar la orden militar con cinco palabras: Batallón presente, alisten, apunten, disparen.

El relato de García Márquez presenta, un Bolívar atormentado por la decisión, que reprime las lágrimas de sus ojos antes de dar parte a las tropas con las palabras de: "Este es uno de los días, de más dolor en mi corazón", por la muerte de Piar, en aras de una exigencia política que salvó al país, ya que persuadió a los rebeldes y evitó la guerra civil. El acto más feroz de su vida, con el que consolidó su autoridad, unificó el mando y despejó el camino a su gloria.

muerte del arte; las letras resaltan sobre la superficie de las lozas de cerámica de treinta y tres por treinta y tres centímetros.

Esta pieza de doscientos diez por noventa y tres centímetros de ancho, con el título y subtítulo centrados y bien marcados en letra mayúscula que dice "URNOR" cuyo significado es (urna y honor) y más abajo CREMACIÓN DE EX - PIAR en alusión directa al Epitafio del prócer militar del ejercito libertador venezolano, Manuel Carlos Piar, héroe de la independencia venezolana, temprana y brutalmente asesinado por Simón Bolívar bajo acusaciones de traición. El asunto se convirtió en un hecho sin precedentes en el arte contemporáneo latinoamericano al denunciar la codicia y el hambre de poder del Bolívar que justificó el asesinato de un correligionario, por un fin eminentemente político. La precisión sobre los datos que emite la obra, exigen una profunda observación emprendida por el artista denotando, por un lado, la acción de recabar en los archivos de la historia patria, todos los detalles sobre un acontecimiento que la historia oficial se encargó de velar y oscurecer, para presentarlo maquillado a su manera, y por otro una aguda y certera posición política que solo puede darse en una mente capaz de ir a donde los demás no van recurrentemente, como lo hace Carlos Zepa en sus performances. Resulta más fácil pensar que son buenos todos los actos del libertador Simón Bolívar, en aras de la conciliación americana y más difícil pensar al libertador como un asesino. La "Glosa Crematoria" de Héctor Fuenmayor es como dice su principal curador, Jesús Fuenmayor: "además la conclusión documental, de la serie de performances antes mencionados en la que se articula uno de los principales intereses como es el de promover una espiritualidad crítica sobre los hechos históricos de los que forma parte esta pieza, una espiritualidad crítica que se articula y complementa en el contexto de la secularización moderna y el arte contemporáneo" así lo reza el catálogo de obras que forman parte de la colección Mercantil ⁷⁶ de arte contemporáneo venezolano, hasta el año 2005.

⁷⁶ Fuenmayor Jesús, *Héctor Fuenmayor, Dislocated Continuities, Jump Cuts: Venezuelan Contemporary Art*, Colección Mercantil, Americas Society, Caracas, Venezuela, 2005, p. 68





Pedro Terán
"Nubes para Colombia"
1979-81

II.3.5. Acciones Frente a la Plaza

Este acontecimiento fue el primero que registró acciones o performances realizadas por un grupo de artistas venezolanos en Caracas; Alfred Wenemoser, Pedro Terán, Marco Antonio Etedgui, Antonieta Sosa, Carlos Zerpa, Diego Barbosa, Yeni y Nan convocados por María Elena Ramos, reconocida investigadora y crítica de arte, en aquella época apoyada por la Fundación Fundarte y el fondo editorial de la misma, que generaron, además de la particular muestra de performances ejecutados en los alrededores de la Plaza de Bolívar en el Centro Histórico de la Ciudad de Caracas, Venezuela, un libro con el mismo nombre que describe las obras y los conceptos provistos por los mismos artistas: entrevistas, encuestas y ensayos del grupo y de los críticos de arte Axel Stein y Juan Calzadilla, sobre un tipo de arte novedoso en Venezuela para la época, (años ochenta), sin saber que ese acontecimiento se convertiría en el hito del arte del cuerpo y de la acción en ese país, un modelo a seguir por las nuevas generaciones durante muchos años. Los acontecimientos, las performances, tuvieron lugar en 1981 y el proyecto editorial, se llevó a cabo hasta 1995.

“Acciones frente a la Plaza” consideró pertinente incluir el desarrollo y ejecución de siete eventos que promovían una “nueva lógica para comprender el arte venezolano.” ⁷⁷

⁷⁷ Ramos María Elena, *Acciones frente a la plaza*, presentación del libro,” escrita en agosto de 1994 documento editado por la Fundación de Arte de la Galería Nacional FUNDARTE, aludiendo al texto de Juan Calzadilla que aparece publicado en el mismo libro. Enfatiza que la “nueva lógica, implicaba no solo al arte de la acción sino a todo el arte de concepto y al deseo de formular con estos nuevos procedimientos, un singular modo de ser, hacer, pensar y producir el arte, p.12





La importancia del acontecimiento se fundó, en que hasta ese momento los museos venezolanos no habían incluido ese rubro en la programación ordinaria de exhibiciones; es decir que de una u otra manera esa serie de exhibiciones, de performances se convirtió en el parteaguas del arte que se producía hasta esa época en Venezuela, al asumir una actitud pionera que implicaba sacar al arte del museo, aún con el apoyo del mismo; no era que ese tipo de arte no se conociera en Venezuela, sino que era inédito en sus concepciones formales de proyectos apoyados y difundidos por las instituciones públicas. El título del acontecimiento artístico se originó por que la mayoría de las performances se realizaron con apoyo de la sala de exposiciones de la Gobernación del Distrito Federal localizada en las inmediaciones de la emblemática Plaza de Bolívar, sitio más conocido como contenedor de los principios políticos de la república, el estado, la nación y nunca antes utilizado para exposiciones artísticas. La organización del evento incluyó otros dos espacios de exhibición, el domo de la misma plaza y el Parque de los Caobos, lugares hasta ese entonces, marginales para el arte.

En la época, comprometerse a presentar un proyecto con un criterio curatorial a partir de esas corrientes ideológicas del arte, era algo absolutamente novedoso, experimental y arriesgado, porque irrumpía en un terreno desconocido para el público, inclusive para el que frecuentaba los museos. Con este tipo de acciones se inauguró en Venezuela una corriente emergente de arte de la calle y de los parques, un arte urbano que incorpora la naturaleza, el paisaje, el cuerpo y la acción en espacios abiertos y alternos, más allá de los recintos dedicados al arte como museos y las galerías. La importancia de darle prioridad al arte del cuerpo sobre las demás disciplinas estribó en que, a decir de Maria Elena Ramos, se dio más importancia a lo estético sobre lo artístico; entendiendo como lo estético como una categoría más amplia que incluye en su definición a la vida afectiva y sentimental; la naturaleza, las relaciones interpersonales, incluidas las relaciones del sujeto consigo mismo y la cotidianidad, sobre lo artístico, que se refiere al propósito deliberado del hombre de hacer arte, modelar



Pedro Terán
"Nubes para Colombia"
1979-81

y modular la materia, cosa muy común en el arte de todos los tiempos.

"Acciones frente a la plaza" comenzó con una primera parte de Alfred Wenemoser, un pre evento denominado "Persona a persona" y un anti performance, realizados en lugares y tiempos diferentes. En la primera parte el artista enterró su cuerpo hasta la altura de los hombros dejando la cabeza afuera, entre un hueco del suelo del Parque los Caobos; con él ánimo de sorprender a los transeúntes, hablaba con quién le hablara. En la segunda parte se instaló una carpa para tener un contacto, persona a persona ⁷⁸ es

⁷⁸ Wenemoser Alfred, joven artista Vienés radicado en Caracas que retomó las características de exhibicionismo y masoquismo con concepciones psicoanalíticas, del trabajo de los artistas de la Escuela Vienesa, Otto Müll, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler y Herman Nitsch.



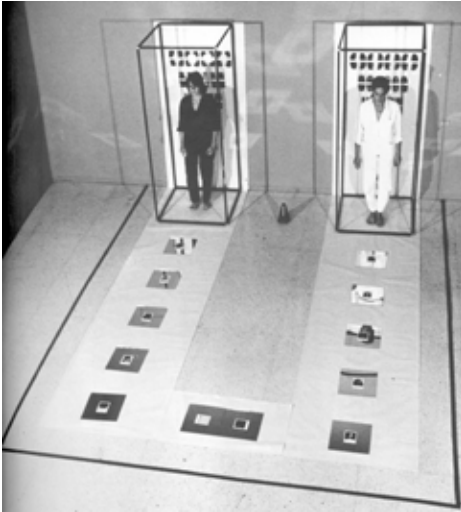
Yeni y Nan
*"Transfiguración. elemento
 tierra"*

decir, que si en la primera parte interactuaba azarosamente con quién lo topaba en el camino, en la segunda parte pre condicionaba un encuentro personal, ya que a su pequeña carpa solo entraba una persona a la vez a dialogar como si se tratara de un confesionario público en el que uno de los interlocutores, el artista, se había cortado con una navaja el labio inferior y dialogaba mientras su boca sangraba, generando confusión e impacto psicológico en el público que lo visitó. Así obtuvo el contacto persona a persona.

Por su parte Pedro Terán, otro de los convocados y uno de los artistas más conocedores de las características del arte de acción por haber participado en varios eventos internacionales, después de pertenecer y fundar el grupo de artistas independientes, "El círculo del pez dorado" y antes de pasar una larga temporada en la ciudad de Londres Inglaterra. Terán presentó un proyecto que debía haber sido ejecutado con anterioridad en la ciudad de Bogotá en una muestra de nuevo arte venezolano, que nunca se realizó. Se trataba de una obra conceptual con fuertes acepciones de carácter ritual, en la que jugaron un papel importante los símbolos relacionados con cultos ancestrales. El nombre de la obra "Nubes para Colombia" consistió en la presentación del cuerpo del artista dentro de una escenografía con claras tendencias de ambientación teatral y de danza japonesa, mezclada con elementos que aludían a la salud del cuerpo y del alma, en relación con el arte; una acción motivante por lo parsimoniosa, que cautivó al público con movimientos lentos y dirigidos con destreza, mostrando como el público puede ser manipulado por el arte, y conducido a una situación que lo conmueve sentimentalmente, por medio de una atmósfera de exorcismo en la que el artista encarna a un chamán que lo envuelve con su discurso.

Una pareja de mujeres, Yeni y Nan presentaron la "Acción divisoria del espacio" en la sala de la Gobernación de Caracas; propuesta que abordó, por lo menos simbólicamente, el problema de la definición de la identidad, como paradigma que comienza y termina;





Yeni y Nan
"Simbolismo sobre identidad"
1981

la presentación del cuerpo que significa una o varias definiciones limitadas por un principio y un fin, apoyadas en proyecciones de fotografías hacia cuatro puntos de la sala, con proyectores de diapositivas, concernientes a los puntos cardinales, con especial énfasis en la geometría, base de la abstracción desde un punto de vista esquemático general. Por medio de desplazamientos lentos y entrecruzados de lado a lado, hacen gala del uso de elementos corporales típicos de la danza contemporánea. La pareja repite de lado a lado en su recorrido, los mismos movimientos que dibujan por la repetición en el suelo al caminar un rectángulo. La lentitud de los movimientos y el desplazamiento constante y parsimonioso de los cuerpos, se convierte en cubo si se mira el recorrido que realizan los hombros un poco más arriba; una acción fácil de leer y de entender reforzada por la presencia estática de dos delgadas estructuras metálicas en forma de prisma poliédrico, del mismo color de sus trusas denotando un desempeño cotidiano para ellas, un acto ritual muy simple pero significativamente coordinado y compartido.



Durante varios días y a diferentes horas, se presentó por partes la obra “Hospitalización por cálculo renal, una parodia a lo cotidiano” de Marco Antonio Ettedgui. A la manera de fiestas teatrales, como él mismo denominaba sus actos, asumiendo la relación íntima de sus presentaciones con elementos del teatro de Grotowski ⁷⁹ específicamente en el momento de escenificar las ideas y ligar los alcances conceptuales de la propuesta artística con las condiciones naturales del público, sobre todo que por medio del azar. Sacó partido a los datos más conocidos del ambiente cotidiano: noticias sobre el hampa, secuestros, violaciones, estafas y políticas culturales mal aplicadas, para entremezclarlos con anécdotas y acontecimientos de su vida personal. Esta acción autobiográfica narró lo que le había pasado en una clínica de Caracas con el ánimo de que el espectador compartiera, sufriera si quería o se identificara con el drama de la hospitalización, aprovechando algo que es muy latinoamericano o mejor dicho muy venezolano: “creerse el cuento” es decir, aceptar, dar por hecho y difundir cualquier versión de los hechos inclusive de los que nunca sucedieron. La supuesta operación a la que el artista aludía, nunca tuvo lugar ya que previamente a la hospitalización, él mismo, inconscientemente orinó la piedra, el cálculo renal que le causó la molestia y por lo tanto la performance encaminó al público a que le fuera practicado un simulacro de

⁷⁹ Grotowski Jerzy, exponente de una de las vanguardias escénicas más importantes del siglo XX, estudió como nadie el oficio del actor como continuador del método de Stanislavski, agregándole funciones ilimitadas a los actores, llegó a extremos rituales, míticos y místicos nunca explorados por el ruso Stanislavski. En la década del 70, era de los grandes festivales internacionales de teatro, los grupos jóvenes se inspiraban casi totalmente en sus ideas estéticas. Los actores y realizadores se hallaban poseídos por la genialidad de Grotowski, Stanislavski y Antonin Artaud, estos tres maestros proporcionaban la inspiración y el camino hacia los secretos de la creatividad teatral que se basaba en la espontaneidad, la improvisación, la ironía y el absurdo. El actor para Grotowski era una especie de santo o sumo sacerdote, un vehículo que conduce a la santidad, al poder para establecer un contacto con el público que lo purifica.

operación. En definitiva, una parodia bastante teatralizada que dejó decepciones en muchos de los presentes, según la versión escrita por el mismo artista en el libro de María Elena Ramos.

Diego Barbosa, también uno de los primeros artistas en utilizar en Venezuela el lenguaje del cuerpo con fuerte influencia del dadaísmo, el arte de participación y los primeros *happenings* europeos de la posguerra, asignaba al público que quería participar, un papel activo para completar la creación, realizó en esta ocasión el trabajo denominado “Poesía de acción - Pro-testas, el molino de los sueños” inspirado en las emociones que se comunicaban colectiva y casualmente entre los ciudadanos, en el ambiente de las fiestas populares, verbenas, novenas de aguinaldos, cumpleaños familiares, retetas, carnavales y piñatas en los que abundan objetos de tradición popular que actúan como aglutinadores de la voluntad colectiva, ya que cuando aparece un objeto de esos en una reunión, se convierte en el detonador de la espontaneidad de los presentes, motiva la participación colectiva, congrega; el pastel y la torta que se parten y en torno a ellos se canta al festejado, la piñata que al colgarse unifica niños, jóvenes y ancianos en función de su destrucción, objetos que actúan como detonadores mágicos de dinámicas participativas, “la acción inédita universal de comunicar nuestras vivencias y realidades como si fueran una ficción futurista.”⁸⁰ Se convierte en motivo de añoranza de situaciones pasadas y anhelo de un futuro promisorio. La acción sucede en medio de un itinerario programado por el artista para que suceda en la calle, en el espacio abierto bajo el firmamento gris de la ciudad que se complementa con el estado climático, la intensidad del frío o calor del sol y el colorido de las casas que conforman el paisaje urbano. El artista sorprendiendo al transeúnte le entregó objetos reconocibles, extraídos del mundo cotidiano, buscando que

⁸⁰ Barbosa Diego en el texto presentado para sustentar su obra a FUNDARTE y la organización del evento





se identificara con ellos, invitándolo a interactuar dentro de la obra. Los objetos aludían a la sociedad consumista, a las dependencias que producen y a la relación pasiva de los individuos contra los mismos.

Acciones frente a la plaza en el que también participaron: Carlos Zerpa con su obra “Ceremonia con armas blancas” que será descrita posteriormente y Antonieta Sosa, con una propuesta con elementos de la danza, titulada “¿Y por que no?” En la que rompió una cantidad de vidrios, tazas, vasos, muñequitos de porcelana, ceniceros y ornamentos, mientras el sonido se grababa y se reproducía. Como la manipulación de vidrios rotos ofrecía un grado de peligro para el público, se cambió por la interacción de la artista en un juego en el que colocó objetos de vidrio en equilibrio sobre diferentes partes de su cuerpo, en medio de un ambiente de sonido pregrabado, mientras se presentaban imágenes en diapositivas, reforzando la idea de la ruptura de los vidrios, y un film en ocho milímetros que recogió las imágenes de muchos muros y bardas que en la parte superior tienen enclavados vidrios rotos, para evitar que sean saltadas por cualquier persona a riesgo de cortarse. Estos muros que defienden las propiedades con vidrios en distintas zonas de la ciudad, antes de que aparecieran los sistemas más sofisticados de defensa, como las redes y los enrejados eléctricos colocados también sobre las bardas de los antejardines para evitar que alguien se meta en la propiedad privada. Este trabajo fue inspirado en la obra del surrealista estadounidense Joseph Cornell quién se enamoraba secretamente de las bailarinas de *ballet* y para sublimar las aflicciones causadas por el amor, realizaba obras en las que aparecían copas con esferas de cristal dentro. La obra de Antonieta Sosa es tan importante en el arte venezolano que preferimos dedicarle el apartado que aparece a continuación, al ser una de las artistas que sigue produciendo cambios al igual que Zerpa, manteniéndose firmes a su pensamiento.



Yeni y Nan
"Realismo social"
1980



Antonieta Sosa
"Patria"
2005

II.3.6.1. Antonieta Sosa

Quizás una de las artistas más propositivas e importantes de la generación a la que pertenece Carlos Zerpa, la de mayor edad entre las citadas; una artista prolífica y dedicada plenamente a su trabajo, que se encuentra lleno de órdenes posconceptualistas heredados de las vanguardias europeas de los años cincuenta, de los que emerge una obra profundamente latinoamericana. Sosa, nacida en Nueva York en 1940, de padre venezolano hijo de canarios y madre con ascendencia de la cultura Motocuica de las altas montañas andinas, mezclada con sangre italiana y francesa pero además marabina. Según la crítica de arte María Elena Ramos, esas fueron las razones que despertaron en Antonieta Sosa a temprana edad, un marcado interés por los asuntos de la identidad personal. Con formación académica en artes visuales en la Universidad de California, Estados Unidos, alumna de artistas que heredaron los conocimientos de Josef Albers, emigrante de la segunda guerra mundial, ex profesor de la Bauhaus europea y director de la renovación ideológica del Black Mountain College de Carolina del Norte, Estados Unidos como. Institución de educación artística en la que participaron el músico John Cage y el bailarín Merce Cunningham, que tanto influyeron en la conformación y desarrollo del arte de concepto, los *happenings* y las performances estadounidenses de mitad del siglo XX, posteriormente exportados al mundo entero.

Sosa recibió además formación básica en psicología, danza y coreografía a pesar de titularse de artes en la Universidad de California, de la que egresó con marcado





énfasis en el constructivismo bidimensional, como lo demostraron las primeras exposiciones: el V Salón Anual de arte venezolano en Maracay en 1967 y “Cinco jóvenes artistas” una colectiva en una galería de Caracas en 1968. en ellas presentó retículas y estructuras constructivistas pintadas sobre lienzos. Aunque en esta exposición comenzó a mostrar interés por las obras de arte participativas, fue posteriormente cuando trabajó con énfasis en procesos artísticos que concluyeron en acciones plásticas, como: “Conversación con baño de agua tibia” en sus versiones 1980 y 1991, una performance sobre la que existe un documento publicado por el Museo de Bellas Artes de Caracas que describe y reproduce varias de las etapas que la conformaron, en esta ocasión utilizaremos las palabras de la artista, por medio de una entrevista concedida en octubre de 2005 en Caracas en la que se lee, el siguiente argumento:

“Fue la primera acción pública que realicé en la Galería de Arte Nacional, consistió en grabar una conversación entre dos artistas que invité para la ocasión; Héctor Fuenmayor excepcional pintor conceptualista y un músico también conceptual llamado Alfredo del Mónaco. Ya en la obra los senté frente a frente en un estudio para registrar su conversación, podían decir lo que quisieran del tema que a ellos se les ocurriera. Por el tipo de personas que estaban ahí, se tenía garantía absoluta de que la conversación abordaría temas importantes; al lado estaba yo. Mientras hablaban y se grababa su voz, otra artista llamada Elena Villalobos, me envolvía el cuerpo con papel higiénico, para luego chorrear me espuma desde la cabeza hasta los pies; el agua de la que se hacía la espuma estaba tibia, la manera como se calentaba, la podía ver el público en el mismo instante, a la vez que escuchaba el diálogo de los artistas invitados; el agua se exponía al calor de una cocineta eléctrica, entre un tarro de metal que sonaba al calentarse y creaba una tensión impresionante, porque si el agua hervía o se calentaba demasiado corría el riesgo de quemarme.

El desplazamiento y los movimientos de la mujer eran lentos y la energía que calentaba el agua era cada vez más intensa; hubo un momento en el que Elena sintió que subió la temperatura y aligeró el procedimiento. El chorro de agua sobre mi cuerpo, desintegraba el papel higiénico que me cubría, la conversación duró cuarenta y cinco minutos. Durante todo ese tiempo mi cuerpo recibió el agua tibia y experimentó una sensación agradable y purificante que a la vez me aisló de las voces de los artistas”

Experiencias con el cuerpo como esa se han repetido un sin número de veces en exposiciones de la artista, individuales y colectivas. Lo más persistente es el vínculo con las preocupaciones por lo íntimo, por el espacio próximo que la circunda, por el recinto primordial, la casa, la morada, el lecho. La casa fue el móvil conceptual de la obra con el mismo nombre “La casa” por medio de la que reprodujo su espacio habitacional dentro del espacio del museo. “La casa”, a decir del crítico Luis Enrique Pérez Oramas es un manifiesto posconceptual que inscribe un objeto en el mundo saturado de los objetos; ⁸¹ siendo ese objeto, mayor, la casa de los ricos y de los pobres el principal componente del diseño y del paisaje urbano, con toda su carga social, política y antropológica el unificador de las grandes masas y distintivo clasista de inmensas minorías; una variante política a los modelos conceptuales de arquitectura convertidos en hito del arte contemporáneo de finales del siglo XX, propuestos por Gordon Matta-Clark y Hans Haacke en los años noventa en Francia y Alemania respectivamente.

El entorno conceptual más amplio de la obra se fundamenta en el término “CAS(A)NTO”, que corresponde a una unidad de medida variable, las medidas de la artista: alto ancho y profundidad, que a la vez significa: “Casa de

⁸¹ Pérez Oramas, Luis Enrique, *Antropometrías de la casa, CAS(A)NTO, Una propuesta de Antonieta Sosa*, Catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes MBA, Caracas, Venezuela 2000.



Antonieta Sosa
2005



Antonieta” y está tipificada en una cápsula metálica en forma de cilindro hueco, desde la base a la parte superior que a la vez está contorneada en forma esférica; en el cilindro a la altura de la cara de la artista, se encuentra una ventana ovalada que permite ver una ranura perfectamente calada en la parte de atrás, que a la vez permite el paso de un rayo lumínico, un ANTO de luz. El espacio de la casa que se pudo recorrer se identificó con el tránsito diario de la artista, no solo por el volumen arquitectónico sino por las situaciones vividas ahí dentro que concluyeron en acciones.

“CAS(A)NTO” la casa de Antonieta, tuvo como objetivo entre otros, indagar sobre la identidad del sujeto que la habita; una identidad construida sobre la base de constantes interaccionales entre dimensiones temporales y espaciales, como dice Carmen Hernández, curadora de la Galería Nacional, asignada para esta peculiar exhibición argumentando que, la identidad es múltiple y compleja porque está construida sobre una dinámica de tensiones,



derivada de las relaciones posicionales resultantes de la conjunción entre la vivencia personal, las experiencias propias y el campo representacional,⁸² donde el arte actúa como una posibilidad reflexiva que redimensiona la experiencia viva de la artista, a través del trabajo corporal que a la vez toma una actitud aventurada para descifrar lo cotidiano por medio de la constante observación de todas las interconexiones que alcanza a percibir entre los objetos que la rodean y sus representaciones formales; manifiestas inclusive en detalles a veces imperceptibles para los demás, extrayendo los aspectos más inverosímiles e intrascendentes para el ciudadano común, pero que para ella, resultan de vital interés y al ser presentados como obra de arte provocan que el plano individual se funda con lo público, convirtiendo esto último en privado y viceversa.

La vida y la obra de Antonieta Sosa se desarrollan juntas, en lo cotidiano de la actividad profesional entremezcla las clases de lenguaje plástico con las de laboratorio de comunicación en el Instituto Universitario de Estudios Superiores Armando Reverón quizás el principal ente formativo de artistas plásticos de la ciudad de Caracas donde aprovecha para poner en práctica los asuntos derivados de su formación en psicología y la conjunción de las artes plásticas específicamente con el arte de la acción. Reconoce la mentoría de la artista brasileña Lygia Clark en su obra y un profundo respeto y admiración por el trabajo de Niki de Saint Phalle y el venezolano Claudio Perna como lo manifiesta en la entrevista que le concedió a María Elena Ramos para el catálogo de la exposición "CAS(A)NTO" en un apartado publicado con el título: "Una persona silenciosa que se auto expone descarnadamente."⁸³ Ramos reconoce

⁸² Hernández Carmen, *Los múltiples tránsitos de Cas(a)nto*. Cas(a)nto, Una propuesta de Antonieta Sosa, Catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes MBA, Caracas Venezuela 2000.

⁸³ *Ibidem*.





en la artista, el poder para poner a los seres humanos a vivir situaciones en las que se ven ellos mismos, descubriéndose sin tapujos y sin máscaras. Lygia Clark documentaba todas las acciones con el ánimo de ir hacia adentro y profundizar en el conocimiento del ser humano y su comportamiento en general, demostrando especial interés por el arte de conducta y las relaciones directas entre el arte y la psicología; de ello se sirvió Antonieta para concluir en la definición de su arte, lo que significa que la obra artística, en el plano personal pueda centrarse en el proceso; estableciendo un paralelo entre el arte del cuerpo con fundamentos fenomenológicos y la vida misma; un arte espacial, temporal, matemático y del pensamiento; un arte pedagógico, político, local y cotidiano que redunde en lo psicológico y autobiográfico desde el punto de vista antropológico que a la vez trae consigo todas las relaciones que homologan al arte con la vida.



Antonieta Sosa
*"Cas(a)anto. Cápsula (Anto
de luz)"*
1998



la conducta y las performances de

Tania Bruguera





III.1. COSAS DE LA VIDA.

El cargo de deserción, no lo niego ni lo afirmo, pero lo que sí pretendo es que sea anulado, al menos en lo que concierne a los costos del jurado, puesto que el alibi ya ha quedado argumentado.

Lewis Carroll.

La joven propuesta proviene de la artista cubana más conocida internacionalmente en la actualidad. Cuba, el vecino país caribeño se distingue por la necesidad de mantener hacia afuera, la imagen equilibrada de un definido desarrollo cultural y un aceptable nivel de salud y educación entre sus pobladores. Por ello ejerce una fuerte presión sobre los intelectuales y especialmente sobre los artistas, que en acciones públicas revelan sus preocupaciones por la estabilidad política y social interna de una nación cuyo pasado y presente cultural se debate, entre la energía con que impone la política local, la resistencia que mantiene contra el arrollador capitalismo, modo de producción imperante en el mundo occidental, y las presiones externas

de los países que limitan sus relaciones, a condicionamientos e imposiciones que hacen vulnerable la autonomía del actual régimen.

La obra de Tania resalta sobre la de un número considerable de artistas aparecidos en los escenarios internacionales después de la llamada generación de los noventa en Cuba, a la que pertenecen figuras como José Bedía, Arturo Cuenca, Rubén López Llorca, Luis Novoa, Ricardo Rodríguez Brey, Martha María Pérez Bravo, Antonio Eligio Fernández, Tomás Esson y Magdalena Campos entre otros sucesores de los desaparecidos Ana Mendieta y Juan Francisco Elso Padilla. La mayoría cuenta en su haber con trabajos en los que se amalgaman elementos religiosos, rituales y de denuncia social con características típicas del sincretismo, bien sea porque subvierten las funciones asertivas de sus componentes, con el objeto de transmitir e intencionar en contrasentido los mensajes de contenido político que coaccionan el comportamiento de la población, o bien porque los manejan a su antojo para velar la fuerza de sus significados en aras de tomar partido y no quedarse al margen de los sucesos que determinan la historia local y su facultad de relación con el universo artístico.

Bruguera por su parte, utiliza los mismos recursos y muy a su manera les imprime una abundante carga de misticismo, mordacidad e ironía, haciendo que aparezcan en posesión de una efectividad simbólica, severa y crítica. A partir de la demostración de su autobiografía, mezcla de experiencias de la historia individual y el sentimiento colectivo, entrecruza conceptos que cuestionan los valores promovidos por la gesta oficial de su país y el inconformismo de quién asume un estado probable y crucial de reflexión, o un juicio responsable de impugnación, censura y detración, a partir de una posición intelectual firme y rígida.

Sus performances se distinguen por el atrevimiento y la sagacidad con que los ejecuta y los carga de cinismo, ironía e inteligencia. Goza de gran habilidad para manejar los componentes formales y conceptuales que aparecen



aleatoriamente involucrados. A través de sus acciones ha logrado convertir su cuerpo en un verdadero campo político universal de cuestionamientos y en una oportuna geografía política beligerante, a la que le queda mucho por explorar. En los últimos trabajos ha utilizado la conducta como el mecanismo principal de su discurso y la emplea como un dispositivo que investiga sobre la percepción y el esquema emocional de la sociedad contemporánea en un campo eminentemente político.

Este tipo de arte, se fortalece con las características particulares de la forma de vida y la manera de pensar propias de su país de origen, allí los acontecimientos populares se manifiestan en las actividades cotidianas como consignas políticas, que se repiten hasta crear una suerte de compromiso público entre el poder, los gobernados y viceversa. Generando una repetición infinita de postulados concentrados en frases cortas, pero contundentes, que se pueden recordar fácilmente y que sirven para empujar al entendimiento hacia un significado específico, haciendo que los acontecimientos históricos se conviertan en una causa personal.

Así lo explica el texto escrito en el folleto para ilustrar el tema con que Bruguera se presentó en una sesión de debate denominada: "Historia versus historia, historia y mercado de arte" en la que se tipifica su obra como la autobiografía o la disolución de la censura. Mesa de trabajo para la que fue invitada por el Cuarto Simposio Internacional sobre Teorías del Arte Contemporáneo, organizado por el Patronato de Arte Contemporáneo en la ciudad de México durante los últimos días del mes de enero de 2005. En él aparece la transcripción de las palabras de la artista de la siguiente manera:

Los eventos cambian y la política se transforma, inclusive negándose a sí misma según las necesidades momentáneas, ante la eminente apariencia del régimen político de mantener el control y preservar el orden



Tania Bruguera
México. 2005

público, esas frases cortas con significados precisos, determinantes, convincentes, decisivos e irrefutables que coaccionan y persuaden a la población; estos principios demandantes que ayer fueron el baluarte de defensa política de las fuerzas del alto mando contra el mundo exterior, hoy son rechazados, desechados y cambiados por otros nuevos, con los que se intenta persuadir a la población a partir de nuevas ideologías al servicio de la estabilidad del mismo poder. Su legitimidad evidencia que estas consignas son el estado efímero de la política, su vigor y su fuerza desechable, en un estado donde los individuos tienen que ajustar y adaptar su autobiografía para que la narrativa social tenga una lógica propia.⁸⁴

Para reforzar su pensamiento, las performances han sido los más importantes y efectivos medios de expresión que ha utilizado la artista; aunque ella insista en denominarlas “Arte de Conducta” con el argumento de que en estas acciones, el espectador tiene un papel activo en cada pieza como en cualquier proceso natural de comunicación, la mayoría de las veces interactuando, involucrándose, reaccionando activamente frente a la obra; la conducta es la parte vital de estos trabajos porque exploran la conciencia del otro. En este tipo de obra, el espectador tiene acceso al proceso de redefinición de los significados, a la modificación del curso de la narrativa y al replanteamiento de su plataforma conceptual. Se puede ver en la producción denominada “El sueño de la razón engendra monstruos” serie en la que habla de la tensión que puede conllevar un estado de vigilia emocional, logrado por medio de la relación entre la ética y el deseo de poseer una fortaleza que resulta falsa ya que esconde una fragilidad inmensa, contenida tanto en el artista como en el público. En estas piezas los que interactúan con ellas, son quienes las realizan y la performer es únicamente quien provee la materia prima. La conciencia del espectador

⁸⁴ Bruguera Tania, en el folleto del IV Simposio Internacional sobre teoría de arte contemporáneo. *Mitos de permanencia y fugacidad*, presentado por Pablo Helguera director del IV SITAC México D. F. Enero 20 al 22 de 2005



es el sentido de libertad social o de represión personal que puede activar la obra a voluntad o puede decidir no hacerla; la activación de la obra está directamente relacionada con el sentido de libertad que utiliza el espectador para detonarla. Mucha gente siente fuertes deseos de realizar lo que cree conveniente con la obra pero se inhibe, se reprime y no lo hace, deja la obra en el estado en que la encuentra, no accede a ella y en conclusión, la obra no se realiza. Al respecto la artista argumenta:

En mis obras trato de trabajar sobre la vivencia y no sobre la referencia, la manera como utilizo mi cuerpo es como un espacio de realidad y no como un espacio de representación, nuestro cuerpo es nuestro límite, la materia prima realmente importante es la resistencia, lo que llaman *endurance* en inglés, es algo que generalmente impresiona al espectador, el lugar de la obra en el que el artista decide prescindir de ciertas cosas y entrar en una nueva dimensión donde el tiempo no cuenta.⁸⁵

Lo que cuenta es la intensidad, la experiencia y el intercambio de energía; en este tipo de obra, los sujetos en su interacción no se pueden quedar atrapados en una sola realidad; la obra propone que se debe seguir evolucionando e involucrando todas las realidades posibles con que se va topando y va experimentando en su desarrollo. De esta manera el artista crea un espacio para la reflexión y quien accede a él, debe concientizarse de que ahí, en ese medio sincrético todo puede existir. El arte es el acceso a muchas realidades posibles aunque sean únicamente configuraciones mentales. El artista puede ser lo que quiera, la sociedad le deja espacio para definir su conducta y redefinir las de

⁸⁵ Ledo Agar, *Entrevista a Tania bruguera*, La artista fue entrevistada por en torno a sus performances, su posición frente a las referencias históricas y de frustración, la presencia de la naturaleza y el dolor físico; la culpa, la responsabilidad, la emigración, el miedo y la tortura que son los conceptos que evocan recurrentemente sus acciones. El reportaje completo fue publicado en la revista *Lápiz*, número 207, Año XXIII, p. 48



los demás; redefinir los puntos de vista, las opiniones y los cambios que pueden darse en el proceso de construcción de la obra. El artista puede a la vez jugar y tomarse en serio el hecho de ser científico y trabajar con los últimos avances de la ciencia y la tecnología o ser un contratista, un obrero, un analista, un crítico o simplemente un ser humano. Afortunadamente el arte en ese sentido es un laboratorio en donde el artista puede ser el investigador o el conejillo de indias.



III.2. RECIENTE LABOR

El primer sentido de unión en nuestra generación tuvo que ver con esas propuestas éticas del sueño americano, de hacer el arte de América.

Francisco Elso.

Por tratarse de una inmensa producción de dibujos, instalaciones y performances producidos por la artista en los últimos años, reseñaremos lo más reciente de su obra y sobre todo los contenidos de las últimas performances presentadas en exposiciones, eventos institucionales, bienales y escenarios reconocidos internacionalmente. Cabe resaltar que Tania Bruguera es una de las artistas más prolíficas de su generación; vive y trabaja actualmente entre la ciudad de Chicago, al norte de Estados Unidos de América y la Habana, Cuba. Un hecho no muy común sobre todo para los cubanos ya que las diferencias políticas de los dos países generalmente no les permiten los viajes continuos a las dos naciones, aún así, produce desde donde se encuentre gran cantidad de obras para galerías y eventos internacionales. Específicamente desde la Habana desarrolla y dirige un proyecto de educación artística interdisciplinaria, denominado Taller de Arte de Conducta, que funge como una cátedra especial a la que Tania invita regularmente, teóricos y productores, especialistas en arte contemporáneo.

Entre ellos al crítico residente en Alemania, Eugenio Valdez, actual director y curador para Latinoamérica, de la Colección Daros de arte contemporáneo, que promueve el intercambio de pensamientos e ideas relacionadas con el arte de nuestro tiempo, la cultura y la historia reciente del mundo.





Tania Bruguera
"El peso de la culpa"
1997-99



A los artistas alemanes Lisa y Alex Rain y al estadounidense Danny Hock; al crítico de arte brasileiro, Laercio Redondo, el sueco, Birger Lepinski, entre otros personajes importantes del ambiente internacional del arte; llevados a Cuba por Tania para dar conferencias y talleres a un grupo limitado de alumnos. El plan está insertado oficialmente en el pensum académico del Instituto Superior de Artes de la Habana y es coordinado por una asistente, Lorraines Gallego. Por su parte Tania Bruguera se encarga de gestionar con los artistas los propósitos académicos y artísticos de su viaje a la isla, la mayoría son autofinanciados, debido a la falta de apoyo económico institucional para estos casos y sobre todo a la carencia de recursos y rubros específicos para esa actividad con los que cuenta la institución que la respalda.

En el ambiente cultural y del arte contemporáneo cubano la cátedra especial de Arte y Conducta que creó Tania Bruguera en el año 2002, goza de bastante reconocimiento por parte de la comunidad; por ella han desfilado los más prestigiados intelectuales como, Jacqueline Venet de la Escuela Internacional y la Facultad de cine y televisión del mismo Instituto Superior de Arte de la Habana y Yaima Carranza de la división de estudios de ciudad. Así mismo, eminentes arquitectos, escultores, pintores, escenógrafos y diseñadores de diversos ámbitos que han presentado sus conocimientos al grupo de alumnos interesados. A continuación recorreremos pieza por pieza, enfatizando el propósito de relacionar el arte de las performances con el sincretismo y el arte con la conducta en el caso de las obras de Tania Bruguera.



III.2.1. El Peso de la Culpa

Esta acción pertenece a la serie “Memorias de la posguerra” tal como la obra “Miedo” de 1994 y la instalación “Tabla de salvación” realizada durante ese mismo año. La performance fue realizada con, pero fuera de la sexta Bienal de la Habana, su principal móvil conceptual fue tomado de una leyenda sobre los indígenas de Cuba en la época de la conquista española. La población amerindia de esa parte del continente, al no poder luchar realmente contra sus conquistadores y al verse doblegados decidieron comer tierra hasta morir como un acto de resistencia y valentía. La frase “Comer tierra” en la actualidad corresponde a un dicho popular que significa “pasar por una temporada difícil”, aunque con orgullo y dignidad se pueda resistir.

La obra consistió en que la artista se presentó ante el público desnuda utilizando como escudo amarrado al cuello, pendiendo sobre el pecho, un cadáver de cordero crudo, abierto y sin vísceras. Como en un acto ritual, la performer mezcla con sus manos tierra, agua y sal, confeccionando pequeñas bolas para luego ingerirlas, introduciéndolas en la boca lentamente en un lapso de tiempo que duro varias horas. Una verdadera prueba de sincretismo en la obra artística, ya que un acto de fe y un mito ancestral se utilizaron en la obra, de la misma manera como los sacerdotes de la actualidad, en la celebración litúrgica de la eucaristía cristiana, simbólicamente elevan ante el público una oblea de harina que representa el cuerpo del Mesías y lo degluten en un acto de fe, cargado de misticismo y devoción. La acción de los indígenas se puede interpretar





Tania Bruguera
"Estadística"
1995-96



simbólicamente como una manera redentora de expiar sus culpas; un modo de resistencia y sacrificio a la vez. Así mismo en la performance un acto de valentía que redime su cultura sin arrepentimiento, que da un valor intrínseco a lo que los indígenas realmente creen que son, sin entregarse a la cultura doblegante de los españoles.

III.2.2. El peso de la culpa III

El móvil conceptual de esta performance radica en la idea de que la sumisión es una táctica de supervivencia. En ella, un primer ejecutante desnudo arrastra literalmente a un rebaño de ovejas por la calle; para lograrlo, usa una correa sujeta a una pieza que a la vez muerde con los dientes para sostenerla a la manera de los frenos que imponen a los caballos de carreras. El término oveja se utiliza popularmente para significar sumisión, rendición y sometimiento. En la realidad, las ovejas son testarudas y desobedientes, cuando en el campo se trata de guiarlas por un sendero. En la acción, las ovejas son llevadas a un corral ubicado en un recinto cerrado donde se encuentra un segundo performer que espera sentado frente a una mesa que contiene una cantidad considerable de rocas blancas. Este lanza metódicamente las rocas al primer ejecutante quien pasivamente resiste.

III.2.3. Estadística

Esta pieza la conforma una bandera de 3.60 metros hecha de cabello de cubanos que vivían en la isla en el momento de la elaboración, La gran bandera es la cubana en su diseño pero con los colores alterados, el blanco se tornó amarillento, raído y deslavado. El cabello está enrollado a unas tiras de tela, a la vez cosidas a otra tela que le sirve de soporte. La bandera tiene dos vistas, frente y reverso; fue





Tania Bruguera
"Destierro"
1998





ALVARO VILLALOBOS



creada durante cinco meses con la colaboración de artistas y ciudadanos de diferentes partes de Cuba que donaron su propio cabello y participaron en la acción de enrollarlo y coserlo. La pieza contenía en su acción, una fina alusión al rol de la mujer durante la guerra de independencia librada por los cubanos a comienzos del siglo XIX, en la que las mujeres se quedaban en sus casas cosiendo la bandera que posteriormente llegaría a representar la liberación política del momento, más no su propia liberación.

III.2.3. Destierro

Esta acción trabajada durante los años de 1998 y 1999 utiliza la figura de Nkisi Nkonde, un icono africano venerado en Cuba por quienes realizan prácticas espirituales en torno a la santería. En la obra artística aparece la performer cubierta de lodo y clavos oxidados, rememorando la figura del personaje religioso al que los fieles le cumplen promesas, a cambio de recibir beneficios por sus peticiones. Cada clavo es una evidencia del compromiso del fiel y del beneficio recibido; cada clavo cumple la misma función que los objetos ex votos y milagritos que utilizan los fieles a la religión católica, exhibidos en la mayoría de las iglesias. La tradición oral y la imaginería popular cubana cuenta que cuando una promesa no se ha cumplido por parte del feligrés, el icono despierta de su quietud y va en busca del suplicante, quién en razón de su incumplido padecer, deambula errante por el mundo. En la obra artística, la performer ataviada con su espectacular atuendo de argamasa de barro y clavos oxidados, se presenta en estado de quietud durante varias horas, eventualmente se mueve y sale a la calle en busca de aquellos que prometieron pagar penitencias a cambio de un beneficio concedido por el personaje mítico, pero que rompieron su promesa y aún no la han cumplido.



III.2.4. El cuerpo del silencio

Es una pieza del año 1998 que se consagra en una alusión directa a la manera como la historia oficial pesa y se convierte en una carga de significaciones que modifican y transforman la historia individual. Durante la acción, la artista se introduce completamente desnuda en una caja repleta de carne de cordero aliñada, perfectamente dispuesta a los ojos del público, con un pequeño orificio de entrada a través del cual el espectador puede observar. Una vez dentro de la caja, la artista se sienta en una esquina a escribir, a hacer correcciones desde su particular punto de vista, sobre un libro de historia patria de Cuba.

Atrapada en su propio miedo, con atrevimiento y valentía, lame la escritura de la historia en un intento de auto censura; rompe y arranca las hojas del libro, que finalmente introduce en su boca, deglutiendo las palabras y la historia, convirtiendo el poder y la magia de la acción, en una suerte de único alimento capaz de solventar el peso de la conciencia por haber guardado silencio ante la ignominia de la historia oficial que se transmite, se escribe y se enseña desde la infancia en las escuelas de generación en generación.

Tania Bruguera
"El cuerpo del silencio"
1997-1999



III.2.5. Cabeza abajo

La presente acción fue configurada entre 1996 y 1997, y realizada inicialmente en una galería alternativa denominada "Espacio Aglutinador" localizado en la Habana, Cuba. Tuvo una duración de 45 minutos aproximadamente y se desarrolló en un lugar donde sonaba música de fondo con canciones populares de la Nueva Trova cubana; un tipo de música que entremezcla contenidos y temas románticos que promueve los ideales revolucionarios de Cuba, cuyos principales exponentes son: Santiago Filíu, Silvio Rodríguez, Soledad Bravo, Pablo Milanés entre otros. El espacio se llenó de artistas cubanos, críticos y curadores que estaban acostados en el suelo que se encontraba demarcado por costales de arena apilados de la misma manera que se construyen las trincheras en el campo de batalla.

Vestida con atuendo de piel de cordero, con la cara blanca, a la manera de un guerrero samurai, portando una bandera en la mano y una espada, la performer camina sobre los cuerpos humanos tendidos en el suelo de la galería. Continuando con el proceso de la obra, la artista sigue sobre los cuerpos y de vez en cuando se inclina para tapar sus bocas y sus ojos con bandas de color rojo; les golpea la cabeza, les amarra los pies y deja una banderilla roja en señal de asentimiento del símbolo de una nueva conquista. Después la artista se desplaza hacia la concurrencia realizando los mismos actos con personas escogidas al azar, al finalizar la acción, el espacio quedó invadido por banderas rojas.

La misma performance fue presentada en la Facultad de Artes de la Universidad de la Habana, con el mismo argumento. Curiosamente la lectura realizada por el público fue diferente. En la presentación de la galería Espacio Aglutinador, las alusiones al comunismo por medio de los golpes en la cabeza con las banderas rojas, se interpretaron como una crítica aguda al sometimiento y la humillación por parte del sistema político dominante en la isla. En cambio, en la presentación realizada en la Facultad de Artes de la



Universidad de la Habana, ese mismo acto fue interpretado como una celebración jubilosa, según las palabras de una de las asistentes, la historiadora Mary Pereira, entrevistada en octubre de 2005 en la Habana. Mary Pereira, contó con beneplácito, como Tania Bruguera se desplazó con orgullo pisando los cuerpos de los asistentes, ondeando la bandera del comunismo, mientras sonaba la música de la Nueva Trova Cubana en el fondo, como una oda al victorioso triunfo de la revolución cubana.



Tania Bruguera
"Cabeza abajo"
1997

Tania Bruguera
"El peso de la culpa III"
1999



Tania Bruguera
"El peso de la culpa III"
1999

III.2.7. Vigilantes

La obra, "Vigilantes" fue presentada en el Foro de Arte Contemporáneo Latinoamericano de la Escuela de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México que tuvo lugar en la ciudad de Toluca México durante los días 23, 24 y 25 de noviembre de 2004. Consistió en una performance realizada por dos modelos contratados para seguir paso a paso las instrucciones de la artista. Un esquema de trabajo nuevo, que explora la artista en este momento de su obra y obedece a la descarga de la ejecución física y material del trabajo sobre el público, es decir que en esta fase de su creación, configura obras que pueden ser realizadas por el público, sin que sea necesaria la presencia de la artista. Para presentar este trabajo Bruguera esgrimió el siguiente argumento "El sueño de la razón produce monstruos, esta pieza hace parte de una serie que trata de la relación entre la ética y el deseo: La falsa fuerza y la fragilidad escondida. Estas obras parten de la tensión que se puede encontrar en un estado de vigilia emocional." ⁸⁶

La obra en general se inició con la elaboración de una plataforma de dos metros de altura con un piso superior que contenía dos agujeros para que dos modelos desnudos acostados metieran la cabeza de tal manera que desde la parte baja de la plataforma, se pudieran ver únicamente sus cabezas, al tiempo que por la parte de arriba de la misma, se veían los cuerpos descabezados.

Desde la boca de cada uno de los modelos, hasta el suelo del lugar donde estaba acomodada la estructura, pendía un mechón grueso de pelo que el público podía tocar. La colocación de la pieza en el acceso del edificio de la Escuela de Artes, permitió que el público tuviera que circular dentro de la obra e involucrarse espacialmente con la misma. La acción se prolongó durante una hora.



Tania Bruguera
"Vigilantes"
2004

⁸⁶ Texto proporcionado por la artista, con motivo del foro.



Tania Bruguera
*"El sueño de la
razón engendra
monstruos"*
2005

III.2.8. El sueño de la razón engendra monstruos

La acción se desarrolló en el marco del Tercer Festival de Performance que coordina y organiza Pancho López en el Museo Universitario del Chopo de la Universidad Nacional Autónoma México, cuya versión 2005 se presentó además en la Escuela de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México en la ciudad de Toluca y en la que además se realizaron una serie de conferencias de los artistas mexicanos: Carlos Jaurena, Eloy Tarcisio, Lorena Orozco y Katnira Bello; así como acciones del argentino Martín Molinaro, el venezolano Esmelyn Miranda y las jóvenes propuestas de los mexicanos Víctor Sulser, Mónica Arandia, Margoth Montoya, Thereza López, Brama Santos y Edith Medina entre otros, un festival dedicado al arte del performance latinoamericano de los últimos días. El evento tuvo lugar entre el 26 y el 28 de abril en la sede del Estado de México y del 25 al 30 de Mayo de 2005 en la ciudad de México, tomando como escenarios la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, El Museo Universitario del Chopo y el Ex Teresa Arte Actual.

La obra de Bruguera consistió en una performance en la que la artista, se expuso a una hipnosis realizada en público por una médico sicoterapeuta, con la idea de que la gente que así lo deseara pudiera entrar a los lugares de la mente de la artista, a donde generalmente no se tiene acceso en condiciones normales; penetrar al lugar donde se encuentra depositada la información más reservada por la conciencia de la artista. Una vez hipnotizada, el público le dirigió preguntas de toda índole, que ella respondió con espontaneidad y confianza. Entre las preguntas predominaron los cuestionamientos al procedimiento que estaba utilizando para concretar esta pieza y las dudas a cerca de la veracidad de la misma y la necesidad de utilizar o no, este método para tratar de sacar de la mente de la artista, una información privada. Alguien se refirió a que de



Tania Bruguera
"El sueño de la razón engendra monstruos"
2005



pronto no había necesidad de hacer la hipnosis si la artista tenía la voluntad de responder con honestidad y si cualquier tipo de respuesta podía caer dentro de los cánones de verdad o falsedad. La información siempre iba a estar sujeta a la conciencia de la artista, más no a la del público.

El procedimiento de hipnosis se realizó en poco tiempo, aunque la acción en general tardó casi dos horas en las que el público pudo preguntar desde lo más trivial e intrascendente de los asuntos personales de la vida de la artista hasta por los conceptos que ella consideraba más relevantes en su obra como son los problemas que aquejan a la población cubana en general, como resultado del sometimiento al régimen castrista y las afecciones que puede causarle este condicionamiento a ella, como persona pública, proveniente de un país que impone límites a las intervenciones de sus ciudadanos cuando hablan de política, para que no expresen lo que piensan, bajo amenazas de amonestaciones y represión.



Tania Bruguera
*"VEI sueño de la razón
engendra monstruos"*
2005



Tania Bruguera
*"El sueño de la razón
engendra monstruos"*
2005

la obra de
Carlos Zerpa,
una severa posición política

IV



IV. 1. LA NADA MATA

Lo que está en riesgo entre nosotros es simplemente, el arte más viejo que se conoce, el de hacer hombres, el de transmitir las condiciones psíquicas y físicas indispensables para que después de la nuestra, otras generaciones puedan vivir en un mundo y heredarlo a su vez a otros seres humanos.

Fernando Solana

Carlos Zerpa es considerado una figura clave para entender los orígenes del arte conceptual en Venezuela, sobre todo porque fue uno de los primeros artistas que en su momento, años setenta y comienzos de los ochenta, ejecutó obras en formatos no convencionales y performances completamente inusuales, sin renunciar al culto fetichista de los objetos de arte, insistiendo en el uso del tricolor nacional de su país, amarillo, azul y rojo, en amalgama con la santería y las costumbres religiosas de raigambre popular. Pertenece a una generación de artistas cuyo trabajo pictórico, en los



Carlos Zepa
"Yo soy la patria"

temas que explora no solo alude a los legados de tradición de la izquierda en el campo político y la conciencia altruista, sino que también pone a prueba los límites extravisuales de la obra artística, que permiten expresar temas sin un valor estético aparente; a partir de la mezcla de elementos del kitsch y de la iconografía mundana; elementos que no eran permitidos en el arte convencional y que el artista introduce y manipula a su manera, para resignificarlos, con el fin de reconstruir historias que a la vista del hombre común, permanecen velados.

Sus composiciones responden a exploraciones totalmente abiertas al inconsciente; ejecuta acciones con la misma capacidad que pinta y elabora instalaciones u ordenamientos espaciales por medio de la utilización de la imaginería popular, la iconografía de los símbolos patrios, la magia, los ídolos infantiles, las imágenes fabulosas con que se identifican las creencias más populares de la historia del arte y de sus propios demonios. Por medio de su arte se erige como el dueño de una proposición discontinua en el sentido del lenguaje, consagrada a los medios que adecua de manera azarosa a su propuesta artística, tanto por las necesidades vitales de las obras, como por los desarrollos propiamente conceptuales que les otorga; de ello resulta una obra coherente, profunda, compleja y siempre sorprendente, en la que el artista concentra una amplia gama de técnicas y medios haciendo gala de lo multi, inter y transdisciplinar y de lo híbrido en sus composiciones.

En la actualidad Zepa radica en su ciudad natal Valencia, desde donde se desplaza al mundo entero cuando hace presentaciones. En el ámbito nacional venezolano mantiene una firme posición antigubernamental, consecuente con su propuesta artística que involucra elementos que arremeten contra el sistema de gobierno popularmente conocido como chavista, derivado del apellido del actual presidente Hugo Chávez. El artista a nuestro modo de ver resiste el embate de la oficialidad con una rígida, firme y severa posición política en contra de la demagogia presidencial que argumenta



ser de izquierda, ya que Zerpa no asiste ni expone en el momento en ningún evento organizado por las instancias culturales del gobierno, en una fina protesta contra la forma en la que las entidades estatales llevan a cabo y manejan los asuntos del arte en estos días. Argumenta que lo que dice el presidente Chávez a la prensa internacional y los medios de información locales, no es ni parecido a los hechos, a la forma de vida real del venezolano promedio.

Curiosamente Zerpa en sus obras y en entrevistas a los medios de comunicación, siempre, a través de los años, ha vinculado críticas agudas contra los sistemas de gobierno de su país, así lo pudimos observar en las performances: "King Kong Patriamorfosis", "Yo soy la Patria" (Video-performance), "Welcome Mrs. Nation" (performance) y en la entrevista que le concedió al crítico de arte peruano Mirko Lauer que reseñaremos más adelante. En la actualidad, se encuentra en una suerte de ascetismo estético que asume con entereza, manteniéndose al margen de las exposiciones oficiales y de igual manera ante el oportunismo de los críticos de arte y curadores.

Su actitud anti oficialista da cuenta de su severa y firme posición política en contra de las políticas culturales del presidente Hugo Chávez, el siguiente texto que transcribimos directamente de un documento que Zerpa hizo circular vía internet en una campaña de denuncia pública contra los mecanismos utilizados por el sistema de gobierno de su país para el manejo del arte y la cultura en general. El Texto fue titulado con la frase:

"¡Militares Totalitaristas quieren cómplices performancistas... Cuidado!" Y a continuación advirtió: "Amigos performancistas no sean ingenuos, para limpiar su imagen los militares totalitaristas, por el desastre de su gestión cultural en el que realizan saqueos a los museos, despidos injustificados de personal y un largo etcétera de atropellos contra la cultura... intentan borrar de la historia los artistas presos por este régimen, borrar de la conciencia



Carlos Zerpa
"Pre-Ceremonia con armas
blancas"
1979



Carlos Zerpa
"Oso-Conejo"

pública los perseguidos políticos, artistas muertos asesinados torturados y desaparecidos, buscando cómplices internacionales el Ministerio de Cultura está organizando un evento de performances titulado "Encuentro Mundial de Arte Corporal" para el Museo de Miranda, al que piensan invitarlos a ustedes amigos artistas. Participar en es evento de performance en Venezuela es ser cómplices del gobierno totalitarista de Hugo Chávez. Los del gobierno dicen que ya tienen invitados y aceptados hablan de Rosemberg Sandoval y de los artistas de perfopuerto... Yo no puedo creerlo, si es verdad que han aceptado es una verdadera lástima, seguro la historia no los absolverá. Esos militares y ayudantes pseudoculturales no tienen ni puta idea de lo que están organizando. Han puesto como carnada una buena cantidad de dólares para que la muerdan los artistas como peces y volverlos cómplices. Los artistas serios no apoyan a las dictaduras ni el totalitarismo militar. Veremos quien participa y apoya a esta falsa revolución cultural.⁸⁷

Para quienes no sepan del desastre y de lo que pasa con el arte y la cultura de Venezuela lean esto que escribimos sobre el mismo tema, aunque cuando lo hicimos, en el mes de septiembre del año 2004 todavía los del gobierno no habían destruido la escultura de Cristóbal Colón, ni habían eliminado todos los logotipos de los museos y bibliotecas como lo han hecho ahora.

La nada mata: El modesto pero admirable patrimonio cultural venezolano está siendo saqueado, mutilado y destruido sin que le importe a nadie. La raíz de este mal viene de las tinieblas, de la ceguera, de la ignorancia y de esa enfermedad contemporánea según la cual todo da lo mismo, batazos, explosiones, gritos, manifestaciones y disparos se oponen en nuestro país a toda idea, a toda sensibilidad.

⁸⁷ El mensaje originalmente, fue enviado a una larga lista de contactos por internet el día martes, 04 de Julio de 2006, en el presente texto, se respetó la redacción, la espontaneidad de las palabras del artista, los modismos y localismos. Se puede consultar el texto completo en: www.escaner.cl/escaner51justi.html y en <http://carloszerpa.blogspot.com/>



1 - La cabeza de la Virgen María se encontraba ahí tirada, volteada y muda, posando para las cámaras, a su lado también silente, el cuerpo exhibía su oquedad de porcelana. Tan sólo las manos unidas en el acto de orar le daban forma a la imagen. Alrededor de la imagen de la madre de Dios la gente se revuelve pensando en el desastre, en el apocalipsis. ¿En cuanto nos hemos degradado para llegar a esto? Al ultraje y destrucción de lo que consideramos sagrado... Pero, ¿qué podemos pedirle a una caterva de indignos que ha matado y se ha reído cuando otros de sus copartidarios lo han hecho? Para gente así, para quienes la vida real no vale nada, el que descabecen la estatua de yeso de la Virgen María no reviste la menor importancia, mucho menos valen los símbolos patrios.

2 - La multitud partió hacia su destino, en el punto de llegada los esperaba un regimiento de la guardia nacional atrincherada y bien armada con cajas llenas de bombas lacrimógenas y tanques de guerra en formación de combate. Los soldados estaban ahí, cubiertos con cascos, máscaras antigases, petos, rodilleras, machetes y peinillas, escudos, motocicletas y escopetas ahítas de perdigones y balas. Su silencio no tenía nada de marcial; era la quietud de los zombis, la calma de los que esperan una palabra de su amo para actuar. Cuando la multitud llegó a sus predios, la orden a la guardia se hizo acto. Muy pronto, el humo tóxico encaló la vía y el caos se hizo presente en un intercambio de piedras contra gases que terminó literalmente cinco días después

3 - En Altamira, El Marqués, Petare, El Paraíso, La Candelaria, Los Ruices y en todas partes el pueblo armó barricadas con bolsas de basura y llantas encendidas. La ciudad, el patrimonio cultural que compartimos, quedó cubierta por kilos de basura quemada que los trabajadores de limpieza urbana tardaron varios días en recoger, todavía le quedan cicatrices al asfalto de las esquinas, varias marcas que tienen su equivalente en los rastros de tortura que le propinó la guardia nacional a los manifestantes, a los que gritaron, a los que acompañaron sus voces con piedras.





4 - Con grandes estandartes y mantas han cubierto la fachada del Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber. No se quiere que vea ese nombre, se habla de cambiárselo por el del cantautor revolucionario Alí Primera, aún no lo han hecho, pues otros quieren ese mismo nombre para otra institución. Los partidarios del gobierno que manejan el Teatro Teresa Carreño ya no quieren el nombre de esa “burguesa” y piden a gritos también el de “Alí Primera” o el de otros héroes revolucionario

5 - Un domingo en la mañana, en el programa televisivo del presidente se hizo el anuncio, utilizando la jerga beisbolística, en medio de risas Hugo Chávez gritaba los nombres de los directores de los museos e instituciones culturales y al final gritaba “ponchao”... Todos se enteraron de esta manera, de su destitución, gracias a ese programa, otros llegaron a trabajar y encontraron sentados en sus escritorios a los nuevos directores con sus guardaespaldas.

6 - Los nuevos directores de los museos no son gente culta; son gente de confianza del régimen, que han hecho lo que les viene en gana. Sus más altos logros han sido las múltiples exposiciones de folclor, de papagayos, de bonsáis y de objetos ligados a la cultura popular. Todo sea por la mal llamada “Revolución Cultural.” Un día cualquiera, a alguien se le ocurrió una idea genial y decidieron hacer lo que ellos llamaron la “Mega Exposición”, uniendo a todas las instituciones en un evento artístico que consistía en mostrar, sin curaduría alguna, lo que guardan los museos en sus depósitos. Su mega exposición no es otra cosa que el último recurso que les queda a los museos cuando no saben qué hacer, cuando no tienen nada nuevo que mostrar o cuando tienen un espacio libre entre una exposición y otra.

7-Se habla del cierre de los museos porque no hay dinero para mantenerlos, pero el problema va más allá. Aunque el Estado lo dotara de todos los recursos que

necesita, el engranaje cultural no funcionaría. ¿Acaso la importancia de un museo está simplemente en que pueda abrir sus puertas y pagarle a sus empleados las quincenas atrasadas?. ¿Es eso un museo, qué podemos pensar de una sociedad en la que se ve como proeza, el que los museos sólo abran sus puertas. ¿Qué dice de nosotros los artistas para los que esa es la mayor meta? Nada bueno.

8 - La calle continúa bullendo en medio de picos y simas de ánimo. Más muertos, más heridos, más caminatas, más trampas, más tensión, más “Días D”... ¿Y todo para qué? Para nada

9 - Mientras el humo, las amenazas y los muertos campean en la calle, en los santuarios mundanos abundan los saqueadores que se llevan en silencio los tesoros de sus bóvedas. Primero se robaron un Matisse y luego se supo en todo el mundo por que lo publicaron varios diarios internacionales que la obra de Matisse la estaban vendiendo en una galería de Miami y a cambio en el espacio que le correspondía en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, colocaron una reproducción falsa. Se llevaron el Matisse, luego una lámpara después una vajilla del Palacio de Miraflores y así muchas cosas más, valga decir que con esos espacios el estado venezolano los asigna al presidente de la república como despacho y como residencia solo mientras dura su período de gobierno, es de suponer que en el gobierno nadie puede acusar a nadie, sin embargo, esas obras estaban donde tenían que estar antes de la llegada de la plaga que nos azota. Ahí están las obras de Picasso, Reverón, Michelena, Otero, Leger, Bacon, Chagall, Braque esperando su ladrón... Es curioso, la salvación de esas obras es la misma ignorancia que los ha mantenido solitarios durante años en las paredes de los museos. Indigna comprobar que los saqueadores de nuestro patrimonio son tan ignorantes que no tienen idea del valor de los tesoros que tienen frente a ellos. No digamos más, los estamos ayudando a terminar de dejarnos sin aquello que nos enorgullecía en otras épocas.





Carlos Zepa
"Rayo"

10 - La vida sigue su curso aunque tenga un eterno velo de sucio, ser venezolano en estos días supone vivir con una pátina de mugre físico y de mugre en el ánimo. Eso se ve en las calles llenas de graffitis, de pintas que se solapan, se corrigen, se cubren y se interpelan unas a otras. Las paredes de nuestro país son un campo de batalla de una guerra gráfica, nos queda el sospechoso consuelo de saber que el rojo de la lata sustituye al rojo de las arterias... Los murales artísticos de las ciudades han sido manchados con consignas, sólo por el hecho de que los artistas y creadores están en contra del régimen, sus obras han sido destruidas. Una esfera monumental de Jesús Rafael Soto fue saqueada y destrozada en plena autopista Francisco Fajardo, el mural de Pedro León Zapata de la Universidad Central de Venezuela está todo manchado, la réplica de la Estatua de la Libertad, en Valencia, fue arrancada de su pedestal. La escultura de Maria Lionza que realizó Oscar Colina, antiguo símbolo caraqueño quedó partido en dos cuando los supuestos restauradores se colgaron a ella y la llenaron de andamios y de emplastos.

11 - Los artistas invitados a las bienales internacionales se han rebelado y no aceptan el patrocinio del gobierno de este país, otros han sido vetados. Muchos asesores y profesores que laboraban en las universidades y en los institutos públicos, se han visto expulsados o no se les han renovado sus contratos por haber votado en contra del gobierno. A veces (en muy contadas oportunidades), los jefes de este desastre abren una pequeña rendija en las instituciones para que dentro de ellas trabajen los disidentes al régimen. Así se aseguran de darle un barniz de apertura y de tolerancia a sus espacios. Si alguien les pregunta algo, ellos dicen que su gestión es democrática, que ahí están las pruebas y patatín y patatán...

12 - A muchos artistas se les castiga y se les ve como traidores a la patria por no apoyar a este gobierno totalitario, ni que la patria fueran solo ellos que han hecho del odio su divisa. Hay artistas y escritores a los que han perseguido y amenazado con hacerle cosas atroces a ellos y a sus familias a otros los han vejado, golpeado y asesinado.

13- La nada sigue su curso, toma formas de fraude, de soborno, de mentira... Si no la anulamos, ella acabará con nosotros y lo peor es que no le importará a nadie. El dolor es intransferible.

14 - Los asesores cubanos llegan por montones y sustituyen a los venezolanos, marcan directrices, toman decisiones bajo la mirada aprobatoria de los miembros del régimen. Pronto fusionarán la escuela de Artes Plásticas con la de Teatro y la de Ballet y las presentarán bajo el nombre de "Universidad Bolivariana de las Artes" Un verdadero desatino. Esos mismos asesores, en convivencia con unos cuantos jercas criollos, acordaron darle el premio Nacional de las Artes a un pintor de cuarta categoría por el solo hecho de pintar un cuadro donde aparecen los pistoleros del Puente Llaguno, una banda de asalariados que mató a gente inocente en una marcha que iba al palacio de gobierno el 11 de abril de 2002.

15 - Las galerías privadas han quebrado; más del 90% ha cerrado sus puertas. La feria Internacional del Arte se ha reducido a niveles inimaginables, el presupuesto para las escuelas de arte ya no llega, los fondos se destinan para financiar grupos violentos. La imprenta Anauco se dedica a la publicación de folletos doctrinarios para la formación de fanáticos, mientras Monte Ávila Editores y la Biblioteca Ayacucho continúan desvaneciéndose en la inopia. Si las instituciones culturales relacionadas con la literatura de nuestro país mueren de mengua, el festival internacional de la poesía revolucionaria, organizado por el estado, se lleva cientos de millones de bolívares en traslados, hospedajes, viáticos y honorarios, porque los poetas revolucionarios cobran en dólares.

16- Así continúa esta equivocación, lo peor es que muy pocos quieren actuar con la contundencia necesaria para revertir de verdad este desastre. Hasta ahora en las filas opositoras ha reinado la frivolidad y un candor muy bueno para los niños, pero muy malo para la política. De continuar por este camino, terminaremos convirtiéndonos en esa vergüenza que es la Cuba castrista o quizás en algo peor. Mientras tanto, los



Carlos Zerpa
*"Ceremonia con armas
blancas"*



Carlos Zerpa
*"Ese bolero es mío porque su
letra soy yo"*



dirigentes culturales y los artistas que apoyan el gobierno fraudulento le dan la espalda a la cultura y a sus hermanos artistas, sólo ellos existen, sólo ellos y sus ideas. El descalabro cultural es total y nadie sabe nada, nadie dice nada y la impunidad sigue gobernando a Venezuela, como una reina loca.”⁸⁸

A comienzos de los años ochenta llegó por primera vez Carlos Zepa a México para presentar su trabajo “Ceremonia con Armas Blancas”, una acción que lo ha acompañado a lo largo de su carrera artística, misma que sirvió para que fuera reconocido y aceptado en el ambiente plástico mexicano, tanto, que posteriormente se integró al grupo de arte conceptual “No Grupo” conformado cerca de 1987 por los artistas ya fallecidos, Rubén Valencia y Melquiades Herrera Becerril, que junto con Alfredo Núñez y Maris Bustamante fijaron sus propias reglas de trabajo y operación según ellos, con el propósito de superar las contradicciones y errores más evidentes en el resto de grupos artísticos que se formaron en la misma época en México.⁸⁹ Para ello, el grupo no pretendía tener ni líderes ni jefes, más bien todos los integrantes compartían responsabilidades conceptuales; en esta época se desató en el arte mexicano una imperiosa necesidad de trabajar el arte en grupos o colectivos artísticos.

El colectivo “No grupo” “Se dedicaba a criticar los conceptos tradicionales de la historia del arte, las imágenes publicitarias y populares, así como las nociones imperantes de sexualidad y de identidad nacional”⁹⁰. La principal justificación residía en la contraposición a las concepciones comunes del arte de las demás asociaciones de trabajo artístico, de ahí su nombre, elegido con el propósito de

⁸⁸ Echeto Roberto y Zepa Carlos, escribieron el texto que aparece aquí respetando el estilo y los localismos de los autores. En el mes de septiembre de 2004 lo enviaron, vía internet, a una cantidad considerable de amigos interesados en saber pormenores sobre el estado del arte y la cultura en Venezuela bajo el gobierno del presidente Chávez.

⁸⁹ Ver: “La generación de los grupos artísticos en México”, en la enciclopedia del arte mexicano tomo XVI Salvat y SEP 1986 y en “Cuatro grupos en París”, artículo de Alberto Híjar en la revista plural, volumen VI, número 73 de octubre de 1977, México, D. F.

⁹⁰ Mayer Mónica, *Rosa Chillante, Mujeres y performance en México*, p.13



trastornar los órdenes establecidos por ejemplo, en la negación de ellos mismos. Buscaban la desacralización del arte mediante la búsqueda de nuevas formas de expresión fíncadas en el carácter lúdico, irónico, humorístico, popular y el antiarte, heredados del dadaísmo europeo de mediados del siglo XX. Destaca hoy por hoy, la importancia de Maris Bustamante en el medio artístico mexicano, una artista polifacética que coordina la Fundación Cahctas, con sede en el centro histórico de la Ciudad de México, conformada por un grupo de profesionales dedicado al estudio del arte y la transdisciplina.

El paralelismo del “No grupo” con la obra de Zerpa lo llevó a la realización de performances marcados por el conceptualismo emparentado con la función didáctica de la obra plástica y los cuestionamientos sobre la manipulación ejercida por el poder dominante de los medios y la política en cuestiones de identidad y valores nacionales.. La fina herencia del trabajo iniciado por el “No grupo” fue, por más de veinte años, encarnada en el ambiente artístico mexicano por Melquíades Herrera, un performer de trescientos sesenta y cinco días al año; autor de “El tetraedro imposible”, una contribución al estudio del cubo de Rubick y “El Performance, Tradición, Moda”, un pequeño, pero bien desarrollado fascículo que explica el arte Publicidad o Arte de la performance.

Melquíades fue un maestro del arte de concepto, que enseñaba con vehemencia la influencia de la condición posmoderna sobre los precios de la papa y la tortilla, con una deducción que justificaba la utilidad del empaque flexible de papel metalizado en las actuales Sabritas, unas papas fritas empacadas y distribuidas en las tiendas de toda la república mexicana, envueltas en papel plastificado, subproducto residual de las investigaciones científicas sobre materiales desarrollados a partir de tecnologías de la época de la conquista de la luna por el hombre o por la ficción del hombre. Derivado de los conceptos que compartía con Zerpa en las performances y presentaciones del “No grupo”, dedicadas a utilizar el arte por su función didáctica Herrera Becerril comenzó una disertación a finales de los noventa



en la Academia de San Carlos, cuando impartía clases en la División de Estudios de Posgrado de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México con estas palabras: “Quise saber...¿Por que el Snark, no era más que un bujum?”. Una aseveración pausada y eficaz, que enunciaba un juicio personal sobre el libro que tenía en sus manos, “La caza del Snark” de Lewis Carroll, sus acotaciones atestiguan que el que hablaba, no era un simple mortal.

La explicación, detalló minuciosa y pormenorizadamente, la escena del libro, el número de página, el capítulo y el párrafo en que: “Emprenden un viaje marino, un capitán, dando indicaciones a su tripulación, compuesta por un limpiabotas, un sombrerero experto en gorros y bonetes, un letrado abogado, un marcador de billar, un castor, un panadero, un banquero, un trazador honesto y un personaje famoso... para salir a la caza de un Snark... Lo que pudiéramos pensar que se trataba de un misterioso animal, mitad tiburón y mitad serpiente. Aunque... eso no es claro”⁹¹... dedujo. Tal vez sea el Snark algo así como una sensación de horror o de náusea, una manifestación de pánico.

Luego la conversación se convirtió en un brillante argumento, sobre el por qué Lewis Carroll, utilizaba la enseñanza del juego de ajedrez con las niñas Liddel: Primero, para promover en ellas el ejercicio de la razón y luego, para convertirlo en la estructura misma de sueño en que las sumerge con ademán literario. Jugando a la manera de Alicia en el país de las maravillas, continuó Melquiades, se está inmerso en una lógica subjetiva y absolutamente vivencial, ya que en el mundo del espejo, las cosas suceden, no como deben ser, sino como pueden ser, en un constante enfrentamiento con el asombro y la sorpresa. Por coincidencia, en ello estaba fincada la estructura formal de la obra de Melquiades. Para admiración de muchos, al presenciar sus performances y seguir de cerca las ideas que manipulaba, podían verse más similitudes entre el

⁹¹ Herrera, Melquiades, en conversaciones con el autor en la Academia de San Carlos, ENAP, UNAM, durante 1998.



trabajo artístico de Herrera, con el autor de “Alicia a través del espejo”, a partir del gusto por las matemáticas y la geometría, que ambos compartían.

A partir de ello se deduce que un ejercicio cualquiera, que necesite de lo racional para llevarse a cabo, debe ponerse en práctica a modo de juego azaroso que conlleve a parajes insólitos e inesperados. Ambos autores demuestran que utilizar el juego, puede permitir todos los desplazamientos posibles, corriendo el riesgo de equivocarse o ganar. Cuando la acción deja que el juego sea lo más significativo, el estímulo más poderoso lo proporciona la propia habilidad para ejecutarlo. Al disfrutar de lo que se puede hacer bien, se disfruta mucho más, haciéndolo, cada vez mejor. A la acción práctica se incorpora otra derivada de la misma acción; la fuerza racional que vuelve precisa la habilidad perfeccionada como consecuencia del placer experimentado. Cuando se juega con inteligencia, se aprende y menos veces se yerra. Aún así, la actitud de jugar es más importante que los resultados.

Las acciones de Melquíades, en una suerte de juego duradero y continuo, enseñaban personajes que emergían de los confines de la existencia y de la vida, presentándolos sobre sí mismo. Se daba la oportunidad de metamorfosearse con la obra, ofrecía una actividad sin similitud alguna, más que la de la realidad como signo de sí misma; no actuaba, presentaba en todo el sentido de la palabra una actitud performativa, que a lo largo de los años, convirtió su obra en su vida y viceversa; la vida y la obra de Melquiades Herrera estaban modeladas por el ritual cotidiano.

Reconocer el valor de su trabajo, exige comprender su ideología: la de un hombre humilde, conocedor de la poesía, del cine, de la literatura, del diseño y del arte en general. En una acción espontánea, trajo a colación el vocablo quechua, Caipimi cani, caimi cani, (Aquí estoy, eso soy), para hablar del significado de la palabra performance. Algunas veces vestido de marinero, otras ataviado con corbata de colores de la bandera mexicana, una vez más, de ambulancia con luces y sirena puestas en la cabeza e infinitas veces de personajes insólitos y tachistas, que el público desprevenido





tuvo el gusto de ver pasar por la calle de Moneda, o hacia la cantina El nivel; poniendo en evidencia, el proceso de construcción de su realidad con el propio cuerpo y su atuendo ambulante. Una imagen artística ligada al compromiso ético y fundida con una persona en particular; un multiperformer. El hombre común al que un día lluvioso de octubre, alcanzó la muerte, dejándolo registrado para la eternidad, en la historia del arte contemporáneo mexicano.

El caso de la obra de Melquíades Herrera es tan sui géneris por su forma y su profundidad conceptual, tendiente a desacralizar el arte en sintaxis y a la vez elevarlo a la máxima categoría filosófica y racional, como lo hacía el "No grupo" en sus montajes de momentos plásticos, como ellos mismos los llamaban; consistían en acciones efímeras, que se entremezclaban con textos leídos en el momento de su presentación; fotografías y montajes que aparentaban una forma de comunicación no objetual, con un cargado y polémico espíritu de contradicción que criticando la situación del arte de la época; negándose en sobremanera a respetar los valores fijos establecidos por los medios artísticos convencionales y destacándose como un grupo de trabajo eminentemente experimental. Hasta en esa sencilla y a la vez compleja razón se puede establecer relación con la obra y los procedimientos utilizados por Carlos Zerpa, quien en su país natal, goza del mismo respeto y admiración a pesar de no ser en la actualidad un artista que viva continuamente pavoneándose en las pasarelas de las galerías y los museos con demasiadas exposiciones; como si el artista se debiera comportar como el diseñador de modas que anda de pasarela en pasarela. Zerpa actualmente da clases de instalaciones, ensamblajes y performance art, en el Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón, en Caracas, Venezuela; así como también en el Centro de Humanidades de Baja California en Tijuana, México y esporádicamente en la Universidad Autónoma Metropolitana en México, D. F.⁹²

⁹² Los últimos datos fueron suministrados por el departamento de investigación de la Galería de Arte Nacional de Caracas, Venezuela

IV.2. COSAS MUY MÍAS, DATOS AUTOBIOGRÁFICOS

*Todas las cosas son
umbrales fugaces en su
camino circular hacia la
nada. Igual todo. Igual
nada. Igual todo.*

Antonieta Sosa

El presente apartado se conformó a partir de una entrevista con el artista y con el ánimo de no falsear los datos proporcionados, en estas líneas se transcribieron todas sus palabras aprovechando la elocuencia y el buen ánimo que lo acompañan siempre, tomando en cuenta que el relato ayuda al lector a captar la capacidad que tiene Carlos Zerpa para imaginar y concretar actos artísticos y confabular historias, a partir de sus propias vivencias; demostrando especial destreza, sagacidad y maestría, para convertir los fragmentos de su vida, en ese gran abanico multifacético que conforma su obra artística. A continuación presentamos el relato del artista grabado en el mes de noviembre de 2004, en la ciudad de Toluca, México.

“Mi papá, Francisco de Jesús Zerpa Malpica, a quien toda la vida hemos llamado Paco, me cuenta que el día que yo nací en la provincia de Valencia, Venezuela el 31 de Julio de 1950, fue el mismo día del famoso “Terremoto de Valencia”, decretado recientemente: día internacional del orgasmo femenino. Paco me cuenta que ese día la tierra temblaba tan fuertemente,





Carlos Zepa
"La orden divina"

que las camas de la clínica donde nació, se salían a causa del temblor, salían vibrando por las puertas, justo en el momento en que yo estaba naciendo mediante una cesárea, practicada a mi madre, Carlota Esther Schwarzenberg de Zepa quien tuvo dificultades para parirme naturalmente. Obviamente llegué al mundo sin los traumas del nacimiento, sin atravesar ese estrecho túnel que oprime y sofoca.

La energía eléctrica se fue en el mismo momento en que los médicos abrían el vientre de mi madre con un afilado bisturí. De repente se apagó la luz, y todo se quedó en la más completa oscuridad; en ese entonces no existían las plantas eléctricas auxiliares en las clínicas, por lo que tuvieron que alumbrar la intervención quirúrgica con linternas de mano. En la operación, el bisturí penetró más de lo que debía. Los médicos le atribuyeron el percance a la poca luz con que contaba el lugar, y al temblor de la tierra; el caso es que el afilado instrumento además de cortar la barriga de mi madre, me hirió en la cabeza, causándome por accidente, la primera herida con un arma blanca, por ello tengo una cicatriz donde se une la frente con el pelo, como recuerdo del día en que vine al mundo por cesárea. Adoro desde entonces las armas blancas, las amo porque estoy signado por ellas desde mi nacimiento. Ahora la sangre y los cuchillos afilados se han convertido en mis aliados.

En esa época mi padre tenía una tienda llamada La Casa Lux, en la que se vendía ropa y artículos para damas, caballeros y niños. Mi gran fascinación era estar dentro del depósito de la tienda, jugando con los maniqués, los frasquitos de perfume, las cajas de zapatos y los utensilios que vendían; me divertía estar ahí el mayor tiempo posible, claro, mis padres lo permitían. El fetichismo de mi obra artística viene de ahí lógicamente, del tiempo que pasé durante la niñez al lado de esos objetos.

Tuve una infancia feliz rodeado de cromos multicolores, plastilina y música popular, rodeado de suplementos literarios y ejemplares de tiras cómicas clásicas de la época: el Charrito de Oro, Memín Pinguín, Peter Pan, Superman, Shanok y Mickey Mouse, entre otros. Siempre me acompañaban mis animales, perros,

conejos, tortugas, mi querido loro Lorenzo y no faltaba la radio encendida en casa. La máxima sensación estaba representada en la llegada del domingo: la presentación de la película de matinée en el cine; la ida a playa, y escuchar en la radio el programa infantil El Grillito Cantor, Cri Cri, aún recuerdo las canciones del Ratón Vaquero y La Marcha de las Letras.

Al cumplir los ocho años, la vida me dio dos regalos: la democracia de mi patria y la llegada del televisor en blanco y negro a mi casa. La ciudad con el tiempo fue cambiando aceleradamente y como es lógico, yo con ella. Pronto desaparecieron los mercados populares reemplazados por los supermercados; las casas fueron substituidas por edificios, y las calles por avenidas. Se acabó La Casa Lux y mi padre se dedicó a otros oficios.

Todo mi trabajo artístico, rescata la memoria infantil de la Valencia del ayer, y el amor que mis padres me inculcaron. De ellos aprendí la entereza y la honradez ejemplificada en la fuerte lucha que libraron para insertarse en el mundo cambiante y competitivo sin decaer jamás. Esa herencia familiar, el gran legado, lo retomo en mi trabajo; es una labor constante que consiste en contribuir a que esos valores, y ese mundo mágico de héroes y villanos no desaparezcan tan pronto de la memoria de los pueblos.

En el plano político siempre he estado en la oposición, si bien me interesa la democracia, ya que es un régimen político con el que siempre he convivido y en el que he crecido, siempre me he plantado ahí como crítico del sistema. Aún estando dentro, siempre he centrado mi crítica y mi lucha por una vida mejor... Digamos que la idea del comunismo al estilo Jesucristo siempre me llama la atención; claro, sin caer en la ideología del movimiento hippie. He creído en la Revolución y siempre la he defendido, por eso sé que lo que vivimos ahora en Venezuela NO tiene nada que ver con la Revolución en la cual yo creo. La Revolución nunca nace del decreto de un gobierno ni de la bocota del presidente de turno; la Revolución surge de adentro de nosotros mismos, de la inconformidad, del sentimiento de lucha de cada individuo, que necesita ver cambios radicales en la sociedad en que vive;





digamos que si uno mismo cambia, al instante cambia el entorno. Entendiendo esto, se puede pretender cambiar el mundo.

Años atrás, si llegábamos a cuestionar lo que el gobierno hacía por la cultura de nuestro país éramos tildados de comunistas y de desestabilizadores de la democracia. Ahora es peor, por manifestar tus pensamientos te tildan de traidor a la patria, te repudian y hacen que te vean como a un enemigo de la nación. En ese sentido en verdad soy un **desadaptado**, ya que no me identifico con el común de los mortales, siempre me he sentido como bicho raro; bien diferente al común denominador, a la masa, a los grupos dirigentes, a la gente de la televisión, al mundo comercial, a los gringos y a los adoradores de los gringos... etc. y etc.

Soy un artista plástico NO convencional; hago instalaciones, pinto y hago performances y veo en el ARTE un medio para estar vivo, para cargarme de energía positiva. El arte es un medio para trasmutarme y no morirme en este cementerio de cadáveres que caminan. El arte es para mi un arma... como decía el músico Frank Zappa: Sigo con la idea de ver a la pintura, la escultura, la música y las artes en general unidas por un objetivo único: "La libertad total."

En la actualidad vivo de la docencia, doy clases y seminarios de arte no convencional, performance art, instalaciones, ensamblajes y body art donde me inviten y me paguen por hacer un trabajo digno; por ejemplo, en el Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón en Caracas. También tengo elaborado un curso denominado "Arte y Diseño, la frontera invisible" (ese lugar en donde el arte y el diseño se funden en una sola forma) lo doy regularmente en Venezuela, México y Colombia.

Participo cada año en las Ferias Internacionales de Arte de Canadá, Miami, México y Madrid, España (ARCO). Viajo bastante, coordino y asesoro a la Escuela para docentes en Diseño Visual-Integral en la carrera de Diseño Visual-Integral para la Universidad Nacional Experimental del Yaracuy en Venezuela y doy los seminarios donde me inviten. Escribo todos los meses,

tengo una columna fija en la revista internacional de artes marciales: Yudo Internacional - Cinturón Negro.

He escrito hasta ahora tres libros, dos de ellos editados por la Universidad de Carabobo; "Pisadas y Batido Pinguino", el otro editado por La Sala Mendoza de Caracas denominado, "Kick Boxer". Actualmente estoy escribiendo la novela casi autobiográfica de mi alter ego, la he titulado: "Buen rock, esta noche", está llena de rock and roll, sexo y sangre. Es una historia larga basada en mis rituales de amor y rock and roll mezclados con armas blancas y fragmentos de un diario íntimo. Al mismo tiempo estoy escribiendo otro libro titulado, "ZaPPaZeRPa"... en el que estoy recuperando las memorias y las historias personales en torno al mundo del Performance art. Practico las artes marciales chinas con el Sifu Daniel Medvedov y entreno Karate Do Shotokan, con el Sensei y pana del alma, Eugen Ossott aunque ahora mismo estoy bastante oxidado. Formo parte de las comunidades literarias: "Honestidad Brutal" y "Predicado". También pertenezco a la comunidad de Frank Zappa, versión editada en español y la comunidad de los "Brothers de la LiZta", donde participo activamente además soy representante y corresponsal para Caracas Venezuela del "Bruce Lee, Little Dragón Club".

Aún estoy y lo estaré siempre, profundamente agradecido de los más grandes entre los grandes: Bruce Lee, Frank Zappa, Tristan Tzara, Isidor Ducasse, Marcel Duchamp, El Marqués de Sade, John Lennon, Kafka, Santo el Enmascarado de Plata, Dante Alighieri, Samuel Becket, Simón Bolívar, Tin Tan, Elvis Presley, Guaicaipuro, Luis Buñuel, Mick Jagger, José Antonio Ramos Sucre, Mario Abreu, José Gregorio Hernández, Micky Mouse, Federico Fellini, María Lionza, Pier Paolo Pasolini, Joseph Beuys, Bruno Munari, Charlotte Moorman y Timothy Learypor. A todos ellos y a muchos más, gracias por hacer germinar en mi, la semilla del arte. Les doy mil gracias por la influencia y la marca indeleble que dejaron en mi vida y por nutrir de manera definitiva mi proceso de creación artística." ⁹³

⁹³ Los datos autobiográficos fueron suministrados por el artista, en mayo de 2003, en la ciudad de México. Autorizando la presente publicación.



Carlos Zepa
"Acción con pez espada y
acordeón"



Carlos Zepa
*"Ceremonia con armas
blancas"* Venezuela
1982

IV.3. ÚLTIMAS ACCIONES

Mesumo a los que consideran que estas teatralidades ponen en crisis la idea misma del teatro, como también desestabilizan los mecanismos tradicionales de la crítica, obligándola a reinventarse, abrirse, hibridarse, en diálogo con las realidades artísticas.

Ileana Diéguez

IV.3.1. Ceremonia con armas blancas versión Venezuela

En el marco de la muestra de performances “Acciones frente a la plaza” organizado por la curadora María Elena Ramos, Carlos Zerpa presentó la obra “Ceremonia con armas blancas” que describiremos a continuación luego de mencionar que previo a la ejecución, el artista entregó por escrito a la institución organizadora, las directrices de una propuesta que debía complementarse con la acción misma. La mayoría de los elementos que caracterizaron la pieza, fueron creados en el mismo momento en que sucedía la obra; improvisados e inventados como una propuesta de solución inmediata y necesaria en el desarrollo de la acción, respetando el bosquejo inicial; el artista sacaba de manera espontánea palabras y actitudes que ponía al servicio de un discurso general. Principalmente surgían alusiones a los hechos políticos de su país, apoyado en la iconografía de los mitos populares que abrazan el conocimiento del público común haciendo la obra de muy fácil entendimiento.



La performance que se presentó en la sala de exposiciones de la Gobernación del Distrito Federal de Caracas, localizada a un costado de la Plaza de Bolívar de la ciudad capital venezolana, ya había sido presentada con éxito en el Coloquio de Arte No Objetual en la ciudad de Medellín, Colombia, organizado por el crítico de arte peruano Juan Acha, que pasó buena parte de su vida en México, para ello Zerpa fundamenta su creación como un canto a la vida, no por medio de posibilidades lógicas, sino más bien por medio del discurso espontáneo del cuerpo en el que todo cobra sentido, hasta la misma muerte y todo lo que se presente relacionado con esa larga y negra partida. Zerpa se presenta ante el público con rodeado de un sinnúmero de elementos que son comunes a ambos, espectador y artista, encarnando a un sujeto despechado que lee la correspondencia de su amada al mismo momento que suena la música melancólica de un radio transistor viejo. Elementos básicos que sirven como detonador de la gran cantidad de circunstancias que el artista improvisa o saca de su repertorio, para integrarse con el público; a decir de la curadora del evento, la obra pasa de un simple relato al rizoma, a la maraña, al amasijo incontrolable y babélico de sucesos, anécdotas y palabras articuladas para que se entienda, la docilidad, la ternura, la mansedumbre, el odio y todas las pasiones que desata el amor y el desamor, que generan una suerte de ceremonia sadomasoquista mucho más evidente en el final de la obra.

Hay un especial interés del artista por hacer partícipes a los espectadores manteniéndolos en suspenso; un suspenso cada vez más intenso sobre el desarrollo de una idea inicial, que crece hasta convertirse en el clímax de la obra. En ella se manipulan toda suerte de objetos hirientes y corto punzantes, pica hielos, cuchillos y navajas, que amenazantes a veces se dirigen al espectador y lo intimidan. Todo acto intimidatorio con un objeto que amenaza herir, hace pensar en la vulnerabilidad de la vida y el miedo a la muerte que en su recurrencia, hace nuevamente comprender la importancia de la vida. En apego a la idea moderna de la construcción



de objetos artísticos, Zerpa en la obra creó un ambiente básicamente escultórico; una tosca ensambladura con los elementos que entraban y salían del caos producido por la acción. Atiborró en un mismo lugar, ladrillos, tejas, botellas, telas, cuerdas, trebejos y tiliches, que contrastaban con el amplio ambiente arquitectónico del lugar, en la misma medida en que se proyectaban diapositivas con imágenes de obras realizadas con anterioridad por él mismo, como si quisiera poner diferentes centros de atención para que los observadores escogieran con cual solazarse. Dentro de ese ambiente, lo más enfático eran los movimientos corporales del artista, que sin ningún esfuerzo buscaba desplazarse y emitir palabras y gestos al mismo tiempo que construía en el desorden.



Carlos Zerpa
*"Ceremonia con armas
blancas"* Venezuela
1982



Carlos Zerpa
*"Ceremonia con armas
blancas"* México
1982

IV.3.2. Ceremonia con armas blancas, versión México

La performance, que además es de las más conocidas de Carlos Zerpa, porque la ha llevado recurrentemente a festivales y presentaciones de arte del cuerpo, siempre como un acontecimiento, un suceso imprevisto con el nombre, "Ceremonia con armas blancas"; un evento de realización incierta y contingente, así lo asegura Nelson Oxman, en la relatoría del trabajo de Zerpa para el catálogo de un Foro de Arte Contemporáneo realizado en la ciudad de México con el lema "Artes Visuales e Identidad en América Latina". La "Ceremonia con armas blancas" se puso siempre a consideración de los organizadores del evento, de una manera muy simple, un bosquejo de realización con partes no esencialmente fijas, un proyecto que incluyó una serie de elementos que el performer puso a funcionar; hasta los elementos más inesperados que ocasionalmente introduce el público que participa por voluntad y espontaneidad. Para el evento presentado por primera vez en la ciudad de México, se citó el martes tres de noviembre de 1982 con la asistencia de un público aparentemente neófito, si suponemos que a pesar del interés generalizado por el arte de la acción en México, no se habían realizado muchas presentaciones del mismo hasta la fecha.

Ante el público, un espacio propiciatorio, atiborrado de símbolos que el artista eligió previamente con el fin de accionarlos, al entrar en relación con ellos en el transcurso de la obra. Hacían parte de la parafernalia, unos muebles de sala prestados, dos muebles negros y sobre uno de ellos, un avión de plástico; al lado una pequeña bandera tricolor,





Carlos Zepa
*"Ceremonia con armas
blancas"* México
1982

amarillo, azul y rojo, de la república de Venezuela; dos veladoras con forma de mujer, compradas en la tienda de una iglesia, de las mismas que utilizan los feligreses en las ofrendas a manera de exvoto, dos cuchillas de afeitar nuevas desenfundadas, como si necesitaran exhibirse antes de consumir el trágico corte de las venas de un despechado y un bulto de san Gregorio Hernández, el médico venezolano convertido en mito, que en la creencia popular realiza intervenciones quirúrgicas a los pacientes, fanáticos y creyentes, sin causar heridas ni abrir incisiones o derramar una sola gota de sangre.

A decir de los intervenidos, realiza operaciones quirúrgicas para salvar vidas a pacientes con enfermedades mortales, causándoles alivio total, reemplazando los órganos afectados por enfermedades, por órganos sanos, en una velada íntima y espiritual en la que únicamente está el paciente. Estos actos son generalmente en las horas de la noche, cuando el enfermo se encuentra con su curandero, el santo de bulto con cuerpo completo de yeso o madera, perfectamente ataviado con elegante traje negro de gala, camisa blanca, corbatín, sombrero de ala ancha y zapatos negros; un dandy o petimetre con bigote y cara limpia,



vestido a la moda de la antigua burguesía colonialista. Uno de los elementos más reiterativos en las obras de Zerpa, quizás porque constituye uno de los más fuertes móviles de la tradición y el conocimiento popular, aprovechado por el artista para entablar una conversación directa y fácil de comprender con el ciudadano común, no especialista en arte, pero sí conocedor de las tradiciones populares venezolanas.

La música de fondo reafirmó el localismo de la obra eminentemente latinoamericana, los boleros melancólicos, románticos y acaramelados que no dejaron de sonar mientras el artista realizó su ejecución. El elemento que más llamó la atención del público fue un afilado cuchillo, el arma blanca que tan pronto el performer se incorporó a la escena, tomó en sus manos y no dejó de utilizar, significando: la proximidad con las heridas, las posibilidades de la sangre, la cercanía entre la vida y la muerte, sumidas entre el dolor y la nostalgia corriente de la música de fondo, de canciones de amor que sirvieron de hilo conductor al accionar del artista. Una vez entró al recinto, con traje negro, ataviado tal cual como, José Gregorio Hernández; sin sombrero, y sí con la cara blanqueada por un toque de maquillaje; luego de beber hasta el fondo un vaso de coñac, se estremeció con el efecto del alcohol y se ruborizó con el sonar de los boleros, leyó las palabras más cursis y melosas de una carta de amor enviada por una ausente. Recordó a su amada, la adoró, la invocó y dejó fluir de sus labios, palabras alusivas al más propio de sus sentimientos de amor por ella, fetichizó los objetos que encontró a su lado; encendió una de las veladoras con forma de mujer y la lamió, la bañó con saliva; se excitó; exaltó el amor y el sexo, como tratando de sustituir a la mujer amada y ausente por el fetiche; en un acto de lujuria, de la misma manera como besan los masoquistas las ropas y lencerías que suplantant a sus amadas.

Otro vaso de coñac es bebido hasta el fondo, el artista se excita cada vez más y se coloca emocionalmente a una distancia cada vez más próxima al público, ya que el alcohol le hace perder la noción de la distancia natural que separa dos sujetos y que difícilmente se franquea; la distancia





proximal, íntima que demarca la zona de privacidad entre un cuerpo y otro, entre una persona y otra. A decir del público, que no estaba bajo el efecto del alcohol y conservó el nivel de percepción con el que inició el acto, el artista se encontró cada vez más lejos, ensimismado, en un soliloquio, producto del alcohol y de su enamoramiento real o figurado. La presentación se aceleró y enfatizó recursos preformativos, azarosos, espontáneos e improvisados.

Sacó una pintura amarilla de una bolsa de plástico que contenía más cosas y la regó sobre su mano y embadurnó en el muro, bebió otro vaso de alcohol y cantó el bolero de fondo; leyó más frases de las cartas amorosas, con énfasis pasional; regresó a la pintura y luego a otro elemento: un vidrio espolvoreado de talco, sobre el que trazó los símbolos que utiliza la biología para denotar los géneros, masculino y femenino; entrelazados los hizo copular metafóricamente ante los espectadores; bebió más coñac, se emocionó con el bolero de fondo; exaltó la ausencia de su ser amado; se enfureció, se violentó; fue hacia el público amenazante con el afilado cuchillo; se quemó con la cera caliente de las veladoras; jugó riesgosamente con lo que encontró a la mano, se agotó, se rozó con el filo del arma blanca, rompió el vidrio, tiró por el suelo todo lo que había dispuesto ordenadamente al comienzo, para convertirlo en símbolo de la destrucción y el caos, el símbolo más claro de un altar de sacrificio. Un sacrificio que se consumó con una de las más afiladas armas blancas, pero como dijo Nelson Oxman en la relatoría del acto ¿Quién será el sacrificado? ¿El oficiante, alguien del público?⁹⁴ No, acto seguido el artista excitado, sudoroso y con la respiración exaltada, sacó un conejo blanco de la última bolsa que faltaba por escarbar; con el cuchillo en la mano lo amenazó, increpó a la víctima, la reprendió severamente, la incriminó frente al público que esperaba ansioso la muerte, que nunca llegó. El artista exhausto y borracho cayó al suelo y anunció con voz aguardientosa que el espectáculo había terminado.

⁹⁴ Oxman Nelson, *Relatoría de la ceremonia con armas blancas, evento realizado por Carlos Zerpa*, Catálogo del Foro de Arte Contemporáneo, editado por la Federación Editorial Mexicana, s. a. en los talleres de Acuario editores, México, D. F. 1982,

IV.3.3. Go Go Radio

La presente performance también se ha ejecutado en diversas ocasiones y en diferentes escenarios, como el Museo Ex-Teresa Arte Actual de la Ciudad de México en el año 2003 y en el Centro de Humanidades de Baja California en Tijuana y Mexicali, en noviembre de 2005. Cada vez que se presenta la misma obra se conservan las principales características de la ejecución, aunque la disposición de los elementos en cada una de las versiones ha sido condicionada al el espacio ofrecido por los organizadores, a continuación describiremos la acción ejecutada en la Ciudad de México.

Sobre los peldaños de las escaleras que llevan al altar, justo en la nave principal del ex convento de Santa Teresa la antigua, el artista instaló bastantes discos de vinilo negros de treinta y tres revoluciones por minuto con música de los años sesenta. En el recinto se encontraban dos mesas dispuestas a manera de ofertorio, en una de ellas y sobre una bandera mexicana hay un televisor encendido que muestra la película: Bambi. Sobre el televisor hay un luchador de plástico, sobre la otra mesa cubierta con pañuelos negros y la bandera venezolana, hay una botella de tequila 100 % agave azul, dos vasos, una botella de coca cola, dos figuras del sagrado corazón de Jesús y otros objetos. La pared del fondo está intervenida por una larga fila de 48 carteles amarillos de Bruce Lee. Hay inciensos encendidos con fragancia de rosas perfumando el ambiente y de fondo una música del grupo Velours titulada: "Can´t come over tonight" como homenaje a Frank Zappa. El sonido fue complementado con canciones de Dee Clarck, Joe Dowell, Elvis Presley, Conie Francis y Ray



Carlos Zerpa
"Go, go radio"
1997



Charles entre otros, famosas en los años sesenta. Al lado hay una mesa de planchar con pañuelos negros estampados y también cubierta con la bandera de Venezuela, además de unas máscaras de lucha libre, veladoras, vasos, leche y una gorra de policía militar. En el altar mayor hay dos lámparas de luz intermitente o estroboscópica frente a una silla con una sandía, platos blancos y una afilada espada japonesa.

Se hace presente el performer vestido con camisa negra de satin y pantalón negro; se toma un trago de Tequila; escupe con fuerza, lo esparce en el aire y toma otro trago que ingiere, enciende las lámparas y las veladoras; saca una brújula de su bolsillo, la mira; se coloca en dirección al norte y se pinta una raya desde la frente hasta la nuca, dividiendo los dos hemisferios de la cabeza; toma un micrófono y repite varias veces las palabras number nine, se pone unas trenzas de cabello negro en la cabeza; carga en su brazo izquierdo una figura tamaño natural del niño Jesús y en su mano derecha una espada japonesa. Pone la figura del niño Jesús en dirección a la película de Bambi



Carlos Zerpa
"Go, go radio"
1997

y hace con la espada los movimientos originales del Kata Heian Nidan del Karate Shotokan partiendo la sandía en dos pedazos con un solo golpe.

Pregunta al público en voz alta: ¿Creen en la magia? ¿Existieron y fueron magos, de verdad: Houdini, Merlín y Mandrake? ¿Han oído hablar del mago de Oz? ¿Saben que el último disco de Frank Zappa se llama "FZ OZ"? Agarra la espada y la pone sobre la silla principal; enciende tres velas de los colores de la bandera venezolana, una amarilla, una azul y una roja; enciende otras tres velas de los colores de la bandera mexicana, una blanca, una verde y una roja, colocadas en las esquinas de una de las mesas; pone un vaso de agua en un plato y una piedra; al plato le pone tierra y le vierte una botella de miel; se toma otro tequila, lo lanza con la boca; vierte un litro de aguardiente de caña en los vasos y los pone sobre pañuelos blancos, se aproxima al micrófono y dice: "Buenas noches queridos radioescuchas, damas, caballeros y niños... soy su amigo de siempre Carlos Zerpa, desde Caracas, Venezuela, para sumergirlos en el

Carlos Zerpa
"Go, go radio"
1997



fascinante mundo del Rock and Roll. Este es su programa predilecto, it´s Rock and Roll timeeee, Méxicooooo, con ustedes: GO GO RADIOOOOOOOO”.

“Dedico este programa al compatriota Enrique Guzmán y a la memoria de mis hermanos Marco Antonio Etedgui y Rubén Valencia quienes siempre me acompañan con su espíritu en todas mis performances”.

Acto seguido coloca un disco de Little Richard con la primera canción, toma otro trago de tequila y dice: “Little Richard fue uno de los pioneros del rock and roll. Pero a Venezuela lo que llevo a cambio de la canción original fue la versión que canta Enrique Guzmán”, deja correr la pieza musical y dice: “Enrique Guzmán nació en Caracas el 10 de febrero de 1943, intérprete y compositor, formó parte del conjunto los Teen Tops, pioneros del rock and roll cantado en castellano desde México para el mundo.” El artista se dirige al tornamesa, saca el disco de vinilo, muestra la carátula, cuenta anécdotas de su vida y hace sonar una canción titulada agujetas de color de rosa; habla sobre el tema, sobre la versión en portugués de Celly Campello; toma otro trago de tequila y cubre con la bandera de Venezuela las dos figuras del Sagrado Corazón de Jesús.



Carlos Zerpa
"Go, go radio"
1997

Regala un disco al público; pone ahora una canción de Elvis Presley, luego la versión de Tom Jones y finalmente la de los Teen tops. Regala más discos y objetos; toma más tequila, muestra un cuchillo afilado; corta unas bolsas de sal; las derrama demarcando en el suelo un camino; quita de su cintura la daga y le pide al público que participe; pasó una mujer de cabello largo y se sentó; el le cubre los hombros con la bandera mexicana; con el cuchillo afilado le corta un mechón de pelo que se lo pega debajo de la nariz, simulando un bigote; pone otro disco y sobre su hombro otra bandera mexicana, saca un litro de leche y lo vierte sobre un vaso, le pone a la mujer un pimentón rojo en la cabeza; le cubre los ojos con un pañuelo que lleva impresas calaveras y toma otro trago de tequila. Hace de nuevo el movimiento con la afilada y puntiaguda daga, gira, apunta sobre la cabeza de la mujer y tira el pimentón pero esta vez no con el cuchillo. Realiza el movimiento de una venia; respira profundamente. Ofrece regalos a la participante y pone ahora un disco de Cesar Costa, toma un trago de tequila, cuenta anécdotas del cantante, cubre con espuma de afeitar una de las figuras del Sagrado Corazón de Jesús; las regala al público, coloca otro disco y habla de la historia del rock en español: de los Teen Tops, Los Locos



Carlos Zepa
"Go, go radio"
1997

del Ritmo, Los Hooligans, Los Crazy Boys y Los Black Jeans de México; Sandro de Argentina, los Flippers de Colombia; Roberto Carlos, de Brasil y Los Impala de Venezuela. Lanza los discos de vinilo al público y pone otro en el tornamesa, en la acción suenan nueve en total.

Toma más tequila; al compás de la música quema una bandera de los Estados Unidos de Norteamérica y el público aplaude frenéticamente. El artista muestra los cuchillos en la cintura; vierte una botella de alcohol sobre la piedra con miel que esta en el plato con tierra y le enciende fuego, luego lo cubre con un pañuelo blanco.

Se pone una máscara del luchador Black Dark y sobre ella una gorra militar negra, un kepis de policía; se llena las manos de alcohol y las enciende, las abre en forma de cruz, las agita, se quema y grita: "Esto es GO GO RADIOOOOOOOOO". Toma mas tequila y con la mano izquierda la bandera de Venezuela, en la otra el micrófono y grita: "En Venezuela estamos gobernados por un militar que nos impone un gobierno totalitarista, es un dictador con una mascara de democracia. La lista de atropellos, de impunidad, de inseguridad, de violaciones, de corrupción, de heridos y de asesinatos crece y crece cada día... y sus relaciones con Fidel Castro, Sadam Housein y la narcoguerrilla colombiana también crecen. Queremos que esta pesadilla termine... Esto NO es una democracia, queremos elecciones y queremos que se sepa que NO tenemos miedo". Pone un último disco con el ruido grabado de una marcha de protesta con cacerolas en las calles de Venezuela.

Grita: "SIN MIEDO, SIN MIEDO." El público asistente se une al grito y se escucha un gran coro que dice: "SIN MIEDOOOO... SIN MIEDOOOO... SIN MIEDOOOO... SIN MIEDOOOO... SIN MIEDOOOO... SIN MIEDOOOO... SIN MIEDOOOO... SIN MIEDOOOO... SIN MIEDO"...

El artista se quita la máscara y la gorra policial; quita el ruido de las cacerolas; invita por el micrófono a tomar lo que quieran, el público sube al altar y toma los objetos: el video, las imágenes y despega los carteles de Bruce Lee de la pared. El performer carga la imagen del niño Jesús en una su mano y en la otra la Katana japonesa y se retira. La acción ha culminado.





Carlos Zepa
"Cruces de pólvora"
2000



IV.3.4. Cruces de pólvora

La obra que se presentó en la Novena Muestra Internacional de Performance del Museo Ex Teresa Arte Actual de la ciudad de México y tuvo para la ocasión varias sedes, entre ellas, el campus principal de la Universidad Nacional Autónoma de México. La más sincrética y recargada propuesta visual, auditiva y presentacional en la que el artista trabajó para un nutrido público durante más de dos horas, en la explanada del Museo Universitario de Ciencias y Arte de la ciudad universitaria el 21 de octubre de 2000 antes de que el día se fundiera con la noche. Carlos Zerpa ya tenía demarcados dos grandes círculos blancos de cal en el piso, un espacio delimitado para actuar como si se tratara de un campo de juego. Las líneas que delimitaron el espacio, por su tamaño, tenían referencia con los trazos de cal viva, que demarcan las zonas de acción de los campos del juego de fútbol: medio campo, zona de máximas penalizaciones, punto para disparar el penalti, el tiro de esquina, etc. Para dar inicio a la performance, motivó a una especie de juego en el que el público se aproximó pero no franqueó las fronteras de la obra, los límites permitidos por el artista que para ello se sirvió de cuatro pedestales de madera pintados de blanco y orientados hacia los cuatro puntos cardinales y sobre ellos colocó unas esfinges cubiertas con trapos, semejantes a los santos que permanecen mugrientos en los altares religiosos de las abuelas en los barrios populares. Quitó las bolsas



que cubrían las esculturas para permitir el acceso de las miradas al busto de Simón Bolívar,⁹⁵ el santo venezolano, José Gregorio Hernández, El Sagrado Corazón de Jesús y María Lionza, la diosa de la tradición popular que fue vista desnuda cabalgando sobre una danta en los llanos orientales de las riveras del río Amazonas.

Ambientaba el lugar un fuerte estruendo de música rock vieja, otro elemento que estremece los sentimientos de las masas populares. En el centro del espacio delimitado por el artista, estaba una mesa blanca con dos sillas negras, una frente a la otra, una vacía como esperando al interlocutor de una calavera de papel maché, de la más ordinaria elaboración artesanal que se encuentra en todo México, los días, primero de noviembre, cuando en el calendario de festividades aztecas celebran a los muertos. Esa parafernalia básica estaba dispuesta en el lugar ya preparado, como si se fuera a officiar una ceremonia litúrgica. Posteriormente el artista llegó al lugar vestido totalmente de negro, con pantalón botas y camiseta para comenzar la practica de su oficio; como en otras ocasiones, sacó una inmensa cantidad de utensilios y objetos relacionados con actos rituales reconocidos por la población latinoamericana, bolsas plásticas del mercado llenas de infinidad de elementos que lentamente distribuyó de manera equidistante en la

⁹⁵ El libertador Simón Bolívar no forma parte de la iconografía popular religiosa, empero es el máximo representante de la historia de la liberación sudamericana, por ello su popularidad, cuanto mas tiempo pasa y se reafirman sus hazañas en el campo de batalla, para los creyentes cristianos y no cristianos es más significativo. Por otro lado, el Sagrado Corazón de Jesús y su imagen sí gozan de un total reconocimiento de los fieles católicos; mientras que, José Gregorio Hernández y María Lionza fueron prácticamente convertidos en santos por las creencias del pueblo venezolano mucho antes de ser canonizados por la jerarquía católica del Vaticano; inclusive es de público conocimiento el poder y la presión que ejercieron la fe en esos personajes que numerosas comunidades adoran y por medio de creencias populares dan cuenta de infinidad de milagros, peticiones y beneficios; influyentes en todo caso sobre la decisión del clero para beatificar y canonizar a los milagrosos.



demarcación; Banderas de Venezuela y México, platos blancos que tiró en el suelo, veladoras que encendió y repartió entre el público; botellas de mezcal, inciensos, montones de naranjas y sandías en el suelo y al lado de la calavera, más banderas y un equipo de televisor y video encendidos, como si la calavera pudiera ver una película de Yaki Chan⁹⁶. Muy cerca de la calavera de cartón, sobre la mesa estaba una botella de ron con dos vasos, como si además del artista, la calavera también bebiera.

La voz de Zerpa se hace sentir por medio de un micrófono conectado a las bocinas de reproducción del sonido de las que antes salía el rock. El artista se atavió ahora con rodilleras, coderas y guantes negros, que enfatizan su figura como si se tratara de un velocista de patinaje, como un verdugo ridículo: un sátiro, asesino, comediante o profeta. Bebe un vaso de ron, invoca palabras incoherentes y el público lo observa; recita que el suicidio de una mujer había sido provocado o que realmente había sido asesinada por su marido; grita que un gato se tragó a un ratón, que Rubén Valencia lo había invitado por primera vez a México a realizar una performance, golpea el suelo con el asta de la bandera venezolana, invoca los ancestros, con nombre propio: a sus abuelos, sus padres, sus hermanos, tíos y primos, a José Gregorio Hernández el santo curandero; a Simón Bolívar libertador de La Gran Colombia, a Maria Lionza, la diosa que en las noches de luna llena en el corazón de la selva venezolana cabalga desnuda sobre la danta. Bebe otro vaso lleno de ron; se excita, golpea repetidas veces el suelo con la bandera; toma una daga afilada y corta las sandías en mitades para mostrar al público la carne roja de la fruta.

⁹⁶ Yaki Chan, es el ídolo de multitudes, joven chino de extracción humilde que triunfó en el cine de Hollywood, con una serie de películas que rodaron por el mundo entero propagando el rescate de los valores humanitarios, la honradez y la defensa de las leyes por medio de la lucha cuerpo a cuerpo con técnicas del *karate do* y el *tae kwan do*, unas practicas milenaria de defensa personal de la culturas orientales antiguas muy utilizadas en Korea, China y Japón





El rock suena al fondo mientras Zerpa saca de otra bolsa pétalos de rosas rojas y los tira al suelo con imágenes de santos; de otra bolsa extrae tiras de oloroso incienso, se agacha y las quema con el fuego de las veladoras, sostiene un ramillete de varillas de incienso en la mano derecha y con el humo, traza cruces en el aire, como santificando el lugar, profetiza, hace ademanes de fiereza, y adopta poses de tae kwan do y karate do, amenaza a un contrincante invisible para el público, invoca a Jesucristo, explica pensamientos suyos en torno a la crucifixión; entrega veladoras encendidas al público que participa en la acción y se involucra; tira monedas viejas que se estrellan y resuenan contra los platos de porcelana; destapa las botellas de mezcal y las derrama, una por una con los mismos ademanes de fiereza en pos de los ornamentos; alude al sacerdote que en el ritual católico, riega agua bendita sobre los muertos, en el oficio de una misa de sepelio; se quita la casaca; bebe más ron; reparte las cartas de la baraja española entre los presentes, que atónitos, no le pierden de vista, lo siguen con sus miradas como si los hubiera hechizado; les ofrece grandes tabacos a los más próximos, fuma, bebe, escupe y se dirige al aparato de sonido. El ritual se encuentra en su máximo furor cuando el público extasiado, se une al gozo del artista que instala en la consola, el sonido de un acordeón de la música más arrabalera y la imita en fono mímica, burlando al escenario, sin tapujos e inhibiciones, baila y goza sin pudor; aviva el fuego de las veladoras y lo traslada a los platos que se encuentran equidistantes en el suelo; juega con el fuego, y lo conduce en un instante a unas cruces de pólvora que había colocado previamente entre vasos de cristal que se explotan conformando el espectáculo auditivo y visual más recargado de símbolos, Con la destreza de un mago, pero sin trucos ni prestidigitaciones, como un chaman de falsas profecías pero sin engaños, genera un acto propiamente kitsch y sincrético que el público del festival, presencié y gozó antes de la retirada del más cínico, irreverente, ebrio y excitado artista.

IV.3.5. Señora Patria, sea usted bienvenida

La acción fue presentada por Zerpa durante el Festival Juntemos las Manos realizado en la Plaza principal de la Urbanización los Sauces en Valencia, Venezuela y posteriormente, junto a un video realizado por Margarita D´Amico, Luis Goncalves y Alejandro Kira, en la Muestra de Video del Festival de Caracas organizado por la Universidad Central de Venezuela en el año 1979. Para el presente documento, fue reconstruida y reinterpretada por el autor a partir de un relato publicado en la página electrónica del crítico chileno Carlos Yusti; en ella aparece además una narración sobre la misma acción, del artista Marco Antonio Etedgui

La convicción política de un individuo, su lucha por el poder, su amor desmedido por el dinero, el falso honor a la patria y la fuerte esclavitud por el tiempo son las acciones repetidas sin sentido por el hombre contemporáneo que dieron sustento conceptual a la obra. Se trata de un trabajo que retoma los símbolos que representan la alienación a la que es sometida la gente común en sus ansias de poder con ayuda de la fuerte influencia que ejercen los medios de información sobre ellos para que se lleven a cabo sus deseos. El tiempo medido por el reloj que marca las horas es un factor importante para que se entienda la acción ya que va envolviendo al individuo hasta hacerlo su propio esclavo. En la incertidumbre causada por la alienación el hombre realiza muchos trabajos sin sentido y al no saber qué hacer, repite siempre el mismo acto angustioso, sin llegar a nada; demuestra más bien un falso patriotismo



un fetichismo consumado en el ascenso al poder, desde donde puede callar al público con unas cuantas monedas, ofreciéndole pan y circo.

La calle es dura, la ciudad afuera muestra sus afilados colmillos y en la mañana bien temprano el hombre patriota levanta la bandera de colores, amarillo azul y rojo. Para simbolizar su convencimiento. El artista sumido en la ejecución de la obra, comenzó entonces a levantarse del suelo lentamente como lo hacen los gatos y los trabajadores jornaleros y las muchachas del servicio doméstico, en la mañana temprano; miró la hora en su reloj y la invocó cautelosamente ya que todo el tiempo le sirve de guía. El tic, tac del reloj le martilla cada minuto, cada hora se marca en la cabeza como si fuera un tormento llenándolo poco a poco de desesperación. El mismo hombre que se levantó lentamente en la mañana y quiso hacer algo para justificar su vida ante su dios el dinero, escogió como trabajo, el sacerdocio de la posesión de bienes materiales; esa misma acción la prolongó durante mucho tiempo, con sacrificio, porque pensaba, que solo así podría lograr lo que tanto anhelaba, "llegar a la tierra prometida". Alzo su mano derecha al cielo, puso la izquierda sobre su corazón y juró ser fiel al dinero con obediencia y sumisión. Escogió como consejeros espirituales a los falsos personajes de las telenovelas que se meten en las casas a través de la pantalla luminosa, a ellos los adoró y les rindió culto, confesó que todos los días les obedecía ciegamente y les invocaba siempre al comenzar el ritual cotidiano.

Girando el botón del televisor ofreció una oración religiosa a los programas que veía se presentó a sí mismo como una ofrenda viva. Posteriormente selló su boca con cinta adhesiva para no hablar cosas prohibidas y para hacer que fuesen ellos, los personajes de la ficción, los ídolos de las novelas quienes hablaran por él. Abrió sus ojos desmesuradamente y de una manera extraña, para que los personajes vieran el mundo a través de él y despojándose de su mísera personalidad se dio por entero a ellos, se



presentó como instrumento para la realización de la obra de esos seres fantasiosos, ya no siendo más él, si no ellos los personajes fantásticos que vivían a través de él, despojó sus propias ideas de la mente sin dejar nada adentro. Asimiló los postulados de los programas populares de todos los canales de la televisión, día tras día repetía la misma palabra para convertirla en frase: “money, money, money, money”.

Él es ahora un ser sin mente propia, solo y mutilado, adoctrinado para que se plantee a sí mismo y a los demás, a como de lugar, una lucha de competencias, utilizando a sus semejantes como peldaños de una escalera que conduce al éxito aparente, a la fama, al poder, cada acto se convierte en un escalón que lo hace ascender mas alto, cada vez más alto, entusiasmado luchando para treparse al auto pedestal del yo profundo, que ahora no era el yo propio del comienzo sino el otro, el yo transformado en ellos, en los falsos personajes de la televisión.

El nuevo personaje creado por sí mismo con la mente alienada por los medios llegó trepando, a la cima del poder y se protegió con la banda presidencial, la cinta-bandera que le cruzaba el pecho, vistiendo ahora un traje ostentoso, lo consumió en un ritual sin sentido. Luego, dando un grito con voz aguda, deificándose a sí mismo y argumentó:

“Yo soy del que hablaron los profetas”, proclamándose maestro de todos los tiempos; recogió seguidores y discípulos regalando consignas prefabricadas, limosnas y dinero. Abrió las puertas de su casa-templo y se dirigió a la muchedumbre que lo rodeaba para escuchar su mensaje, aludió al camino, la verdad y la vida como los únicos posibles, les hablo a los semejantes con la dulce voz que acostumbran utilizar los predicadores, esas fieras disfrazadas de palomas, y les dijo: La realidad es una, ustedes están en mi como yo estoy en quienes me envían. Bienvenido a esta su casa, deje su YO afuera. Señora patria sea usted bienvenida. Señores y señoras buenas noches.”

Mientras masticaba suavemente una moneda, metió las manos en el bolsillo derecho y lanzó al aire una lluvia



de centavos de cobre. Los adultos y los niños, se apresuran a recoger el dinero del piso como cuando se rompe una piñata. La performance se dio por terminada.

El video: Simultáneamente al desarrollo de la acción, el público pudo ver en un monitor de televisión un video realizado previamente que reforzaba el discurso artístico de la obra. El sonido que se escuchaba en el máximo de volumen desde el comienzo hasta el final repetía la palabra PATRIA (patria, patria, patria, patria). La imagen principal presentaba medio cuerpo sin camisa del performer y delante de él, una mesa con pocos elementos, sus dos manos descansan sobre un reloj despertador que marcaba las doce horas. Durante la acción quitó lentamente sus manos del reloj, tomó un cilindro de plexiglás transparente e introdujo el despertador dentro de él. Colocó al lado del cilindro una campana hindú; tomó la imagen de un cromó del libertador Simón Bolívar. Sacó una pequeña caja de madera y de ella, lentamente una cinta con la bandera de Venezuela, la dejó caer desordenadamente dentro del cilindro, encima del reloj. De otra caja pequeña de madera, sacó lentamente otra cinta más gruesa también con la bandera de Venezuela. La dejó caer desordenadamente dentro del cilindro y encima del reloj.

La cámara enfocó libremente las cintas presidenciales de la bandera tricolor al caer sobre el reloj y el cilindro, toda la acción duró veinte minutos. Posteriormente metió su mano derecha en el cilindro y sacó las banderas; dejó solo la imagen de Simón Bolívar, que la cámara tomó en primer plano y el reloj que marcaba ya las doce y veinte minutos. Sacó del cilindro la imagen de Bolívar y la sustituye por una imagen religiosa del Sagrado Corazón de Jesús. Cuando el reloj marcó las doce y veinticinco minutos cayeron dentro del cilindro cubriendo y llenando todo su espacio interior cientos de monedas de un Bolívar, la moneda oficial de Venezuela. Para finalizar, la cámara mostró la caída de las monedas sobre el reloj y luego se detuvo, congelando, la imagen del cilindro lleno de dinero y cubriendo los símbolos anteriormente nombrados.



En el mismo tenor que Zerpa realizó performances, expuso pinturas realizadas sobre los temas que trabaja con elocuencia crítica sobre la política local, una idea recurrente reflejada en varias acciones; inclusive en algunas de las que no existen registros ni narraciones, por la misma condición efímera de su concreción. El artista dedica toda su energía a ejecutar la obra, una y otra vez, desde una época en que, para los artistas más puristas, amantes de lo efímero, no existía la más mínima preocupación por el registro, la fotografía ni la grabación. Además hay que tener en cuenta que la preocupación en el arte por grabar en videos y fotografías las obras es relativamente reciente, en razón de la voracidad de las galerías comerciales por vender aunque sea la sombra de la idea de la obra. De esa época son las performances: "Patriamorfosis, Señores y señoras, buenas noches, La venganza del cisne, Bunny & Bear, Yo: Huracán Ramírez Acción con pez espada y Acordeón, Ese Bolero es mío porque su letra soy yo, Caliente Caliente, Cine performance con Victor Cadet, Violeta Minkovska y Rose Selavi King Kong, Apuntes sobre un doctor, y el video performance, Yo soy la Patria". Obras de las cuales no se han encontrado, sino, los indicios de las presentaciones, en los libros de registro de exposiciones de las galerías y los museos venezolanos, pero es bien sabido que hicieron énfasis en las mismas temáticas de las que se apropia el artista, la severa posición crítica a la política local y la mezcla del anecdotario personal, con el conocimiento de los rituales de origen popular que comparte con su gente.





Carlos Zerpa
"Bruce Lee en vivo en Toluca"

IV.3.6. Bruce Lee en vivo en Toluca

En esta ocasión, se contó con la presencia de Carlos Zerpa en el Foro de Arte Contemporáneo de la Escuela de Arte UAEM, para el que el artista personalmente presentó la idea de la obra y posteriormente la desarrolló. A continuación relataremos los pasos de que se sirvió para mostrar una gran capacidad conceptual para ejecutar este tipo de obras.

Conceptualización: Por medio de esta Intervención - Instalación, pretendo jugar con la idea y el hecho conceptual de presentar en una ciudad de provincia un evento no imaginado, es como si de pronto nos avisara un amigo que Elvis Presley o Frank Zappa se presentarían en nuestra ciudad, yo soy también de provincia y sé por experiencia propia, que los grandes artistas y personalidades del mundo, los famosos pocas veces tocan nuestras ciudades.... Y cuando esto sucede se convierte en todo un acontecimiento de verdad... Este es el caso del mayor artista marcial de toda la historia, Bruce Lee creador del sistema de artes marciales Jeet Kune Do y famoso artista del cine de acción de Hollywood, que tendrá una presencia "mágica" al mostrarse en carteles de él a todo color, que casi tapizan los muros de la edificación en donde habitualmente se presentan los eventos deportivos en la ciudad de Toluca. ¿Bruce Lee en Toluca? No puedes dejar de ir. " 97

La acción al momento de llevarse a la práctica tuvo una variante fundamental que consistió en reemplazar la figura

97 Texto presentado por el artista previo a la realización del foro





de Bruce Lee, ídolo de las multitudes por la figura del mítico grupo de luchadoras “Las Mujeres Vampiro” muy conocidas en la localidad de Toluca. La obra consistió en convocar a la gran pelea entre “Frank Zappa y Las Mujeres Vampiro” por medio de un rótulo gigante pintado en los muros del coliseo deportivo Agustín Millán, situado en la esquina nororiente de la Alameda Central de la ciudad de Toluca. Dicha convocatoria tuvo mucha resonancia debido al lugar donde fue realizada, un recinto dedicado al entrenamiento y presentación de las artes marciales; un lugar de divertimento auspiciado por el gobierno municipal para jóvenes deportistas.

No sobra decir que para las nuevas generaciones de practicantes de los deportes de lucha libre y tae kwan do que ahí se reúnen, los nombres no eran tan conocidos pero sí revestían el mito. La mayoría de jóvenes asistentes al evento, al menos, no estaban seguros de si los contrincantes de la pelea aún viven, si pelean todavía, a pesar de que la mayoría por oídas, estaban enterados de su linaje artístico, ya que tanto Frank Zappa, a pesar de no ser luchador sino músico de rock como Las Mujeres Vampiro, gozan de popularidad en todos los sectores y públicos de diferente nivel social e intelectual. Llegaron al lugar, muchas personas, imaginando que se trataba de dos contrincantes reales o imaginarios que así se llamaban. Los más informados comprendieron la magnitud de la obra configurada a partir de dos presupuestos ideológicos importantes para el arte contemporáneo, la ironía y el humor negro; al llegar al lugar, enfrentarse al rótulo y encontrar que el palacio deportivo, ese día ni siquiera abría sus puertas al público, no hubo más remedio que esforzarse por entender la agudeza y profundidad de la obra. De alguna garganta de algún fanático de las luchas libres y el rock and roll se escuchó un estruendoso grito , bravo por Zerpa.

la problemática social urbana
en la obra de

Rosemberg Sandoval

un ejercicio de conciencia y ética

V



V.1. MUGRE, VIDA Y REALIDAD

La estetización de la violencia como ironía artística es una señal de que lo cultural requiere ampliar el circuito de su propia definición. La agresión que la obra provoca es solo un signo precario de la gran consternación causada por hechos siniestros y anárquicos.

Miguel González

Dibujos con alambres de púas, flagelaciones, auto laceraciones, orín, telas sucias, vidrios rotos, clavos oxidados, bellos púbicos o cabellos de muerto, sangre de su propio cuerpo, malestar y rechazo social, improntas de cadáveres sobre sábanas, monumentos con animales muertos, velas en manos de los muertos en la morgue, polvo de cadáver y huesos, mocos, recortes de uñas, rayas con la mugre de los indigentes en los muros blancos de una galería, etc, etc, son elementos muy comunes en el arte



contemporáneo. No es necesario hacer la lista, por demás interminable de los artistas que en la actualidad dedican su tiempo y creatividad a construir discursos visuales, exposiciones con estos materiales aunque con diferentes propósitos y mensajes. Si tan solo abrimos las páginas de las revistas de arte actual, los catálogos de las principales bienales o los libros de historia del arte reciente podemos encontrar buena cantidad de ejemplos de obras que están hechas del mismo modo. Dolor, sufrimiento, pena en el alma y heridas en el cuerpo, las ganas de no ver de frente los sufrimientos, ante la necesidad de expresarlos, son solo algunos de los síntomas más comunes que padece la joven sociedad de nuestros días.

Como agente reconciliador entre la sociedad y sus males existe el arte, que es el ente autónomo y catalizador del pensamiento y los sentimientos de cada época, que da cuenta de los sucesos más importantes de una manera simple. Desde no hace mucho tiempo, el arte además de la belleza clásica, incluye lo feo, lo asqueroso e inhumano, el hastío, el horror, el dolor y la muerte, asombro de los espectadores por el atrevimiento y la valentía con que el artista asume estas verdades. Para muchos, las formas no convencionales de hacer arte sobre el dolor y la muerte y los materiales que se utilizan, no dejan de ser puros sensacionalismos y amarillismos de ocasión, porque los comparan con los puestos callejeros de revistas y periódicos que se dedican a los acontecimientos siniestros de cada día publicando fotografías e imágenes espeluznantes y horribles de asesinatos, violaciones, cadáveres destazados, baleados y en descomposición. Por supuesto que entre las imágenes que conllevan una propuesta artística y las del amarillismo periodístico no hay punto de comparación, sin embargo, acercarse a las obras de arte cuyos móviles conceptuales son los mismos: el dolor, el padecimiento, las crisis, los sentimientos de desasosiego, las injusticias sociales, la pobreza, la esquizofrenia y la muerte, causan una fascinación especial que tiene más que ver con el

entendimiento que con el morbo y el amarillismo. En el arte de Rosemberg Sandoval se experimenta una fascinación por el estudio y la experimentación que alude al hastío del alma, la redención de la carne y el elogio de la pudrición para decirlo con las palabras del especialista en el tema, Pere Salabert, catedrático de estética y teoría del arte de la Universidad de Barcelona, España, autor de los libros "Pintura anémica, cuerpo succulento" y "La redención de la carne". En ellos que cita la obra de Rosemberg Sandoval para hablar del objetivo del arte y la mirada resbaladiza que mezcla sentimientos, carne y fermentación, cucarachas muertas, orines y piel mugrienta.

La muerte, algo natural para la mayoría de los humanos es el asunto más comprometedor cuando se convierte en obsesión y el principal foco de atención cuando se acude a ella intencionalmente; al igual que la vida es uno de los principales temas de la literatura y el arte, las pasiones profundas y los actos públicos relacionados con el dolor y el sufrimiento, con los que nos vemos identificados, solo en algunos casos permiten inhibiciones; por ello se han vuelto el blanco perfecto de una buena cantidad de obras artísticas que encuentran infinitas maneras de representarlos. El trabajo que realiza Rosemberg Sandoval en torno a esos temas, de ninguna manera es tarea fácil, la diferencia está en el punto de vista y en el compromiso que tiene el artista con las temáticas y las obras, con lo que quiere decir y como lo dice.

Desde hace varios años su obra se relaciona de la manera más íntima con el dolor y el sufrimiento; bastante se ha dicho que el trabajo de Rosemberg guarda estrecha relación con el de los accionistas de Viena de los años setenta, Herman Nitsch y Otto Mühl entre otros, por la utilización de materiales como la sangre y el traje blanco para que ésta lo manche de rojo y el acto se vuelva espectacular a los ojos del público. Pero hay una gran diferencia entre dramatizar y teatralizar las escenas que componen un trabajo de acción, como es el caso de la mayoría de las propuestas de los accionistas





vieneses, que ciertamente teatralizaban sus performances inyectándoles una buena dosis de exhibicionismo que tendía a lograr efectivamente la excitación del público asistente y la manera directa con que trata el artista el dolor y el sacrificio. La fuerza propositiva del trabajo de Rosemberg Sandoval consiste en que no teatraliza nada, más bien saca los elementos de la cotidianidad, de la realidad de la vida diaria y los presenta sin modificaciones representacionales.

Sandoval trabaja con lo que tiene a su lado, que por cierto no es diferente a lo que tenemos cerca la mayoría de colombianos y que comparten en mayor o menor medida los ciudadanos de la mayoría de países latinoamericanos: un estado de desasosiego producido por la constante ola de violencia, descomposición social y pobreza que generan muertes agresivas y heridas sociales difíciles de curar. El artista no necesita dramatizar para hablar de estos temas, no los exagera, ni los afea, no los embellece, presenta la realidad sin veladuras, ni estetizaciones simplistas, devela la problemática social en la galería y el museo directamente, sin quitarle ni ponerle pero desde una posición artística; entendiendo el arte, a la manera heideggeriana, como la esencia del espíritu de aquel que lo manifiesta. Rosemberg en su obra manifiesta lo esencial, principal, indispensable, fundamental y necesario; en este tipo de obra se percibe el espíritu, el alma fuera del contexto de las religiones; el ánimo, el aliento, el brío, el valor, la energía, lo que anima al ser humano que en el artista se convierte en la agudeza inventiva; todas estas características juntas conforman en la obra de este creador, el poder para hablar de la realidad crudamente. Más que con la obra de los artistas que representan realidades, la obra de Rosemberg se aproxima a la de artistas como Shirin Neshat,⁹⁸ por la crudeza con

⁹⁸ Neshat Shirin, nació en Quazvin, Irán, en 1957 pero vive y trabaja en Nueva York, con un tipo de obra que alude a la forma como el mundo cada vez más globalizado, genera infinitos movimientos migratorios y de interculturalidad que atentan contra los usos y costumbres locales, en detrimento de las minorías étnicas, raciales y económicas



que asume los temas que trabaja, el valor y la fuerza de su posición política y la manera como enfrenta los mitos y realidades.

Rosemberg Sandoval
"Mugre"
1999

Hay que ver como las instalaciones, los objetos las verdades que arranca de los miserables y los trapos invadidos por la mugre y los orines de los indigentes que manipula Rosemberg, están cargados de dramatismo por sí mismos e impregnados de realidad, del sufrimiento de muchos pobres, de los desheredados, de los desdichados del mundo, que viven o que mueren, en esa marcada zona de oculta inestabilidad. Las sábanas mugrosas que recoge del suelo y que han tirado los indigentes el artista las recoge y las cuelga como pinturas reales. Por su decisión se convierten en un tipo de obra gráfica que toma la impronta de la vida: las sábanas sucias de los indigentes son tan descarnadas como las de la obra *"My Bed"* de Tracey Emin: una cama con colchón y tendido desparramado, con las sábanas revolcadas,



calzones sucios, toallas usadas y un montón de objetos suyos; botellas de vodka y zapatos, colillas de cigarrillo, condones usados, y autorretratos hechos en polaroid a los que se le impregnaron las secreciones y suciedades del cuerpo, dispuestas a manifestarse directamente. Las obras de Rosemberg que contienen olorosos fluidos que se descomponen, huelen seducen y se detestan por lo orgánicos. Guardan similitud con el conjunto que conforma la instalación de Tracey Emin⁹⁹ cuya forma y metodología aluden a un tipo de arte confesional realizado con la honestidad, en la que no importa si se habla de sí o de los demás, sino que lo verdaderamente importante es la toma de conciencia y de partido en torno a un flagelo universal.

La referencia más cercana a la obra de Rosemberg, es la del artista polaco radicado en Nueva York, Krzysztof Wodiczko, en su entorno general y en las profundas preocupaciones por incluir la problemática social urbana, aunque en la obra de Wodiczko las resoluciones finales dependen cada una, del móvil conceptual de que se trate; por ejemplo en su pieza “La proyección de los desalojados” presentada en la 49th Parallel Gallery en 1986 que consistió en introducir la realidad de las personas sin hogar a la realidad histórica de Nueva York, no fue concebido en ese momento como una performance, sino como una instalación. Por medio de unas sencillas proyecciones de imágenes en diapositivas sobre una estatua de carácter histórico, convirtió al valeroso George Washington montado en su caballo, en un pobre hombre en silla de ruedas, cuando le superpuso las fotografías de un indigente que pasa su tiempo diario lavando parabrisas a los carros en los semáforos de las esquinas del Bronx. Wodiczko también, ha diseñado módulos para facilitar la vida de las personas sin hogar, los habitantes de la calle, los indigentes. El artista

⁹⁹ Emin Tracey, nacida en Londres, Inglaterra en 1963. Devela en su obra específicamente, una intimidad de conciencia capaz, a la vez, de ver y transportar las morbosas visiones que le proporciona el arte a su propia vida, para que el público las relacione con las experiencias colectivas.

diseña módulos, que va entregando a la gente necesitada en la calle para que tenga un lugar donde cambiarse de ropa, un lugar donde vivir, aunque sea deambulando en el espacio urbano. Realizó proyecciones con el tema del hambre en Sudáfrica, sobre la descomposición social de Hiroshima y sobre muchos otros lugares comunes del mundo donde el conflicto bélico y la situación política son graves, señalando especialmente que esas realidades en un momento dado nos atañen a todos.

La obra de Rosemberg Sandoval denuncia de la misma manera las miserias humanas y los atropellos que sufren los desvalidos, mediante acciones conceptuales directas que presentan hechos de la calle y la cotidianidad latinoamericana. La obra de arte hiperrealista trabaja la figura humana de manera mimética, produce retratos fieles a la realidad pero con una distancia previamente establecida: la representación. El hiporrealismo exagera la realidad para hacerla notar, llama la atención del espectador con imágenes provocativas, sacadas de la realidad pero aumentadas. En cambio, en las piezas de Sandoval los asuntos tratados no son, ni más ni menos de lo que muestra la realidad inmediata, son simplemente reales. El drama, el dolor, la mugre y la sangre se muestran descarnadamente, no solo porque el artista así lo decide, sino porque la realidad es la mayor de las veces, verdaderamente descarnada.



V.2. EN CAUTIVERO

Post histórico es el término con que Danto reemplaza la palabra contemporáneo. Unas cuantas obras de arte pueden ser cobijadas bajo el término post moderno ¿Pero las otras, las que no caben? Podríamos colocarlas bajo el término contemporáneo, pero este no es un estilo identificable.

Beatriz González

Rosemberg Sandoval nació en la ciudad de Cartago, departamento del Valle del Cauca, Colombia, en el año de 1959 en una región que pertenece al litoral pacífico, sur occidental del país; una geografía privilegiada por el clima de montaña y por la cercanía a la costa; una región en la que aún se conservan las tradiciones y el apego por la herencia de las tierras cultivables, Cartago es una ciudad pequeña fundada en tiempos de la colonización española al norte de Buenaventura; el primer puerto comercial del país en el Océano Pacífico a unas pocas horas de la ciudad de Cali, capital del departamento del Valle del Cauca, tercera ciudad en importancia política y económica de Colombia, después de Bogotá y Medellín. La ciudad natal de Rosemberg Sandoval, sufrió distintas veces las acciones devastadoras de los terremotos que la azotaron, es una región de campesinos cultivadores de café, caña de azúcar y maíz; aún cuenta con explotaciones de oro, cobre y carbón, no muy generosas pero mantienen a una población fluctuante y contrastada. Es una región como muchas, fuertemente azotada por la impunidad del desorden público, ya que la geografía se presta para ello



y facilita el desplazamiento y la permanencia de las fuerzas paramilitares, el narcotráfico y los grupos guerrilleros; aún cuando la modernidad se ha ido metiendo con tesón, en la vida de los habitantes, la mentalidad oscila entre la intuición y lo silvestre, con marcado acento de melancolía que no se ve en otras regiones del país.

La educación y las vivencias de Sandoval no han sido distintas a la de millones de colombianos pertenecientes a un estrato social poco favorecido, en la mayoría de los casos herederos de los problemas políticos y sociales que azotan a todo el país. La vida y la obra de este artista se aparean y gozan de influenciarse y cooperarse la una con la otra, haciendo honor a una ética personal y profesional que se refleja en un arte en el que todos los temas que aborda son propios de la contemporaneidad, sin menospreciar la tradición ni experimentar la traición o el abandono a su pasado. Para comprender un poco más el camino de confluencia de las ideas que producen obras, donde se mezclan asuntos de la vida personal con lo artístico, tomaremos un relato personal de Rosemberg Sandoval, que fue escrito con puño y letra, en lápiz de grafito a manera de obra artística, como autobiografía, en la sala José Celestino Mutis de la Universidad del Valle, en la ciudad de Cali, Colombia, durante una exposición de sus trabajos, denominada Margen, en el año de 1996.

“Soy un artista montañero y pobre de padres campesinos desplazados,¹⁰⁰ soy el mayor de catorce hermanos. El arte es y ha sido para mí un desafío contra todo. Contra el dinero, contra el gusto, contra el mito del

¹⁰⁰ Por las fuertes presiones que ejerce la guerrilla a los campesinos, pequeños y grandes propietarios de tierras en las montañas colombianas, estos se ven obligados a desalojar su terruño y desplazarse a las ciudades dejando su casa, sus pertenencias y su única manera de sustento, conformando los cinturones de miseria. En los años cincuenta, comenzó la violencia política de mitad del siglo XX los campesinos encontraban trabajo como jornaleros en las fábricas de las ciudades capitales. Pero los tiempos han cambiado y la situación se hace cada vez más difícil, lo que hace que la gente se vea desplazada por el mismo motivo, vivir obligadamente con toda la familia, debajo de los puentes en los cruceros de las vías y autopistas, vendiendo cigarrillos o en el peor de los casos asaltando y robando a los transeúntes, elevando los índices de inseguridad del país.



arte y contra los viajes obligatorios a Norteamérica y Europa.¹⁰¹

Solo a través de libros u otros recursos he logrado construirme un gran Quipu, a manera de vía láctea en expansión que anudo en mí guarida, viajando a través de mi ser auto descubriéndome.

La primera acción corporal que presencié y que me produjo muchas cosas y nada, una y otra vez, la hacía una hermana de mi papá que vivió algún tiempo con nosotros estando yo muy pequeñito y consistía en permanecer sentada y quieta sobre su baúl de madera cruda que contenía sus pocas pertenencias, para luego cortar esa quietud absoluta, con un estado de convulsión que la tumbaba brutalmente de su pedestal, hiriéndose una ceja, la boca o sus codos. La imagen de ella, con la mirada fija en el vacío y ataviada con un vestido de flores remendado, su rostro desdentado y su cabello lacio tocado cuidadosamente con una diadema brillante, siempre quedó en mí.

En 1981 empecé mi carrera como artista directamente en una institución agonizante: El museo Nacional, y me obsesionaba una preocupación... ¿Cómo mierdas, voy a sobrevivir con esta obra tan enferma y con este proyecto de obra tan suicida en este entorno tan podrido?¹⁰²

Necesitaba entonces una coartada, algo así como una beca y conseguir a través de ella un subsidio en Nueva York. Hice vueltas con el consulado en Bogotá, y no, hijueputa, ni mierda. “Me tocó quedarme aquí en Colombia en cautiverio”, alimentando una actitud descuadrada y disuelta a todas mis actividades, pero coherente y centrada en anudar lo ancestral - actual y lo lumpen - eterno; trans sustancializando la política y la historia como riesgo extraño y forma irreversible, en un alrededor tejido inconnexamente

¹⁰¹ Hay que anotar que en Colombia como en la mayoría de los países latinoamericanos, aún existe, en muchos círculos de la profesión, el mito provinciano del éxito asegurado para quienes viajan a Francia y Nueva York. Aunque se sabe que llegando a estas ciudades, por demás atiborradas de artistas y emigrantes de todo mundo, no es fácil ni siquiera sobrevivir, mucho menos trabajar dignamente.

¹⁰² Rosemberg aquí, reconoce públicamente que su obra está emparentada con el padecimiento de una suerte de esquizofrenia que le acompaña desde su primera infancia





de errores sociales, políticos y económicos y tratando de entender el mundo desde ecosistemas plástico - visuales y prácticas de otra naturaleza inventadas con procesos anónimos en lugares robados y tratados con materiales crudos, mutantes y medios difusos, borrosos, inestables, irritados pero conectados con la estética del dolor y de la muerte.

Saltarme las instituciones es para mí muy divertido y fácil, aunque vivir de lo que produzco sí es un problema agudo, pues vender o dejar en consignación en una galería de arte un grabado impreso sobre piel de cadáver de niño, conservado en un frasco con formol sostenido con una astilla de vidrio, es ahora y hace veinte años una utopía de adquisición para un coleccionista normal,. Ese grabado consistía en una tiernísima y cartográfica ciudad en forma de Snoopy.¹⁰³

Estudí en la escuela de Bellas Artes de Cali, sabía de antemano que no me iba a graduar, pues cuando ingresé circulaba muy suelto entre la historia, la política, la axiología, la estética y la semiótica. Mi vida se afianzó allí como una libreta de apuntes contra el tiempo y sin necesidad de crear. En esta misma época y siendo estudiante aún (1977 - 1980) diseñé en secreto un "Grupo suicida para el arte". Se trataba de una serie de acciones corporales (performances) con articulación política y estética, eran comportamientos comprimidos de valor, de uso y atestados de valor moral, verificables en ese tormento fácilmente modificable y ético que se vive en nuestro país. Estas performances no podían ser registradas por razones obvias, los utilizados (performers) fueron siempre sesos deprimiditos obedientes y arrojados, además nada difíciles de ubicar (personas obedientes que encontraba en el ambiente artístico.

Mis primeros dibujos los elaboré con cabello mío, encima de esquirlas de vidrios de seguridad que fueron parte del escenario de un crimen contra un

¹⁰³ Hace referencia a un dibujo sobre piel humana, del feto de un niño, guardado en un frasco de vidrio transparente, con formol. El dibujo, irónicamente, hacía referencia al mapa cartográfico de una ciudad inexistente cuyos linderos formaban un Snoopy, el famoso personaje del cómic, Charlie Brown, creado por Schultz en los años setenta.

infante cometido cerca de mi casa. Al presentárselos a mi maestro de dibujo, Carlos Correa (q.e.p.d.) me felicitó, y yo de la felicidad le hice un Pebbles pequeñito con un lápiz fucsia encima del saco de paño gris impecable del traje que lució casi siempre. Los dibujos que le presenté eran coronas de laureles y juguetes silueteados, con cabello en formato diminuto.

En estas dos últimas décadas de mi vida, me he enfrentado y me enfrento ante la parroquia del arte armado con una explosión densa de géneros y medios manejados sobre una franja de tolerancia alimentada por el poder de lo marginal, signada por la respuesta negativa y con mi intuición manejada como un acto de barbarie superior re articulando mi lugar y conectándome con una línea abierta de investigación, desarrollo y sensación: Nazca - Guadalupe Posada - Torres García - Oiticica.¹⁰⁴

- Por otra parte, el espacio nada euclidiano, roto interestelar y objetual del cubismo.
- La basura redimida de Schwitters y el collage
- **fotográfico del dadaísmo berlinés**
- El arte hecho infusión en el productivismo y el constructivismo ruso.
- La indiferencia de Brancusi
- La neutralidad psíquica de Duchamp, los comentarios sobre el tiempo mecánico de Picabia, el autismo y el desasosiego de Magritte.
- La violencia hecha limbo de Fontana.
- La estructura y el anatema de Débora Arango¹⁰⁵
- Lo libertario, la, re-invencción de Marx y la necesidad de romper la historia como espectáculo en los situacionistas.

¹⁰⁴ El artista confirma la conformación sincrética de su pensamiento y proceder en el arte. Indígena, buen salvaje y contemporáneo.

¹⁰⁵ Arango Débora, nació y murió en Medellín, Colombia (1907 – 2003), Una pintora que encontró en la problemática social, en la miseria, la ignominia, el dolor y la muerte, aliento para su originalidad, declarando que se inclinaba cada vez más hacia la concepción modernista, revolucionaria destinada a interpretar el anhelo de las masas, es decir del pueblo y de la gente común.



- Del arte de la muerte del arte, Cage. Nam June Paik, Beuys, Vostell, Nauman, •Kosuth, Haacke, Horn, una media docena de poveras... Lygia Clark.
- De la deconstrucción, las intervenciones sociales con una sierra de Gordon Matta Clark.
- De Rudolf Schwarzkogler, Herman Nitsch, Brush, Mühle, Arnulf Rainer, la pasión, la histeria, y el sacrificio con cordero secreto incluido como el suicidio de Rudolf.
- De Salmona¹⁰⁶ la unidad del yo, y el todo, y la arquitectura como tejido de condición, moral, estética y política.
- En mi bello país exhumo la historia anónima u oficial y saqueo lúcida y fatigosamente residuos del arte europeo y norteamericano.
- Produzco arte para nadie en un país sin estado y con mucho miedo; pues el destinatario o consenso siempre estará, y quién sabe hasta cuando, en Kassel, Münster, Nueva York, Berlín o Basilea.
- En Bogotá o Cali también podría estar el consenso, claro que sí, más bien el asenso digno al reconocimiento.

¹⁰⁶ Salmona Rogelio, es un arquitecto nacido en la ciudad de Bogotá, Colombia en 1929, ganador de varios reconocimientos nacionales e internacionales por su labor artística, con obras arquitectónicas y de diseño urbano entre ellos, el gran premio de que otorga la Fundación holandesa Príncipe Clauss, versión 1998. Su trabajo se vincula principalmente con la arquitectura vanguardista del fin de la modernidad latinoamericana y se fija sobre todo en la apropiación de las identidades que reflejan en las tipologías regionales para realizar construcciones monumentales con materiales que le proporcionan los mismos lugares donde realiza las construcciones monumentales. Es además uno de los más sobresalientes y propositivos representantes de la arquitectura contemporánea mundial que comprendió la pérdida del sentido cultural, social y estético inicial del movimiento moderno de la arquitectura, en aras de convertirse en un movimiento internacional funcionalista. Un artista íntegro en la utilización del espacio arquitectónico y el despliegue de materiales como el ladrillo o tabique, el hormigón o concreto, el vidrio, el agua y la humedad, las transparencias y las contigüidades; la vegetación, el viento y su sonido, todas las posibilidades que puede proveer el sincretismo formal de las obras.



- Construyendo una logística y estrategia del miedo, buscando articulación y diálogo internacional y otras operaciones de conciencia, juicio, voluntad, ética, y estética.
- Privilegiando la recirculación y digestión de la obra.
- Inventando otros espacios superiores y magnetizados, dándoles importancia a programas educativos y haciendo de nuestra barbarie un régimen de inteligencia, pues es el arte lo único que nos permite convivir con la muerte.

La elocuencia de las palabras del artista, no solo da cuenta del carácter firme y sólido que lo distinguen, sino de la conciencia clara del estado actual de su arte, un arte que le debe mucho a la historia universal pero también a localismos. Si bien Rosemberg reconoce la mentoría que le ofrecen todos estos artistas extranjeros que nombra, creadores de obras complejas y distantes a los problemas de la geografía nacional, también hace alusión con humildad a su admiración por la obra de Débora Arango, una de las primeras mujeres artistas revolucionariamente expresionistas de Colombia, rechazada por la mayoría de los pintores de su época, sobre todo por sus planteamientos pictóricos, siempre fuera de los órdenes establecidos, basados en la fealdad y la desproporción de las formas humanas y animales que pintaba a partir de una propuesta siempre crítica dirigida hacia los órdenes políticos de los que goza la oligarquía del país. Débora al igual que Rosemberg, desarrolló un ciclo vital en el arte, semejante al del pintor belga, James Ensor en su ciudad natal Ostende, que entendió el mundo desde su localidad, como una amalgama hecha de lo local y de lo extraño. Los tres arman su arte a partir de una fina mezcla de antagonismos lograda a partir del análisis crítico con presupuestos filosóficos y antropológicos sobre las contradicciones de la cultura hipócrita, enferma y casi muerta que les tocó vivir. De la misma manera Rosemberg hace alusión a la obra y el pensamiento de Rogelio Salmona



y utiliza las palabras del arquitecto con la profundidad que lo caracteriza, para tratar el tema de “La unidad del yo el todo y la arquitectura” como tejido de condición, moral, estética y política que crea una urdimbre equivalente al concepto heideggeriano del ser y el tiempo; el concepto integral que da cuenta de la existencia del ser a partir de la relación más profunda con el hecho circunstancial de la existencia, en un tiempo y un espacio determinados convertidos en realidad, hechos reales únicamente por la conciencia de estar ahí, frente a si mismos y abiertos al infinito.



V.3. PERFORMANCES

Ningún pueblo parece capaz de ir en busca del bien, relativo al orden y la limpieza, y avanzar en esta dirección con el objetivo de ser <<mundo>>, en el sentido más propio de la palabra, sin verse impulsado con harta frecuencia a cerrar los ojos ante cosas como la ignorancia radical, la indigencia moral y física - es decir, la pobreza más espectacular - entre otras razones porque la existencia de todo eso en el planeta se caracteriza por una especie de obstinación, de modo que debe resultar imposible de redimir. En consecuencia, nunca nadie sacará <<eso>> del lugar semántico que ocupa, en las antípodas del mundo, su verdadera cruz: lo inmundo

Pere Salabert

Esta sección describe solo unas pocas performances, de una gran cantidad de obras que ha producido el artista; la obra de los últimos veinte años en los que ha estado comprometido y entregado enteramente al arte, en los que ha generado centenares de piezas, entre dibujos, grabados, pinturas, arte objeto e instalaciones; goza de la facultad de manejar el espacio de exposición con destreza, lo utiliza a su antojo siempre con la constante acidez de los temas a que se refiere; dolor, depresión, injusticia y descomposición





social, la denuncia de los padecimientos comunes de la población civil a través de una firme posición política. Utiliza la fuerza conceptual de sus performances sin tanta palabrería y no las adorna con explicaciones, ni siquiera él mismo artista argumenta nada con su voz cuando ejecuta las performances, excepto cuando es estrictamente necesario. Generalmente guarda silencio y profunda concentración, no esgrime argumentos diferentes a los visuales y de carácter performativo, porque los elementos que maneja son de fácil entendimiento, del conocimiento común del pueblo y él lo sabe.

Obras como “*Mugre*” de 1999 realizada en el primer festival de performance de Cali, Colombia, consistió en una acción corporal por medio de la que el artista arrancó a un indigente de la calle, de su miseria, para dibujar con su mugre, su extrañamiento y su dolor generando trazos negros automáticos sobre una superficie limpia y pura, utilizando su cuerpo como brocha, como pincel, como lápiz: Llevó en sus hombros al hombrecito al interior de la galería principal del Museo de Arte moderno, La Tertulia, que previamente había sido preparada con paredes y muros perfectamente blancos. Una impactante obra de contenido político, que alude directamente a los problemas que enfrenta la república de Colombia desde hace más de sesenta años, en los que se ha consolidado la hegemonía de una clase política oligárquica y cualquier posición política contraria a los preceptos de los gobernantes, es tildada como delito contra la nación; un delito político que debe pagarse con cárcel, tortura y en el peor de los casos, con la muerte del individuo que protesta. Este es uno de los países del mundo en los que las cárceles están más colmadas de presos políticos y que existen más grupos armados y en la clandestinidad luchando contra los principios de la clase política dominante.

La obra que se denominó “*Labriego*” nunca se llevó a cabo pero está consignada en uno de los cuadernos de

proyectos del artista, es del año 1980 y pretendió utilizar el cadáver de un preso político anónimo, un campesino como muchos de los que luchan por el bienestar social del país, para refregarlo contra el pavimento de la calle, como un perro callejero muerto en una autopista, cuyo destino ha de ser que el tiempo y las llantas de los carros lo desgasten hasta convertirlo en polvo, hasta que la ciudad se lo devore y las circunstancias ajenas a lo que el campesino labriego anheló para su porvenir, lo borren, lo esparzan en el ambiente del anonimato sin dejar rastro.

Otras obras importantes y difíciles de describir, conforman el acervo de objetos e instalaciones que produce; algunas ni siquiera registradas en videos ni en fotografías, unas por su carácter efímero y otras aún no realizadas por que no han encontrado el lugar, el momento, ni las condiciones adecuadas, pero se encuentran en los cuadernos de proyectos que conserva cuidadosamente el artista. Una de las que más llama la atención, por estar emparentada con el lugar que más elementos formales proporcionó al artista, por ser donde vivió por mucho tiempo y donde pasó la niñez y juventud, el sitio donde encontró con facilidad materiales y hechos que sirvieron para fundamentar muchos de sus trabajos posteriores, es “Villa pum pum” de 1997 una pieza que a primera vista presenta la entrada a un lugar de peligro eminente, un espacio constituido con paneles de madera blancos de los que colgaban enfilados ramos de hojas de higuera, una planta venenosa de la región vallecaucana, utilizada para el bien y para el mal de ahí su relación con el sincretismo; por ejemplo en la herbolaria popular, es muy conocido su poder curativo, ya que utilizado comúnmente, el baño de agua tibia en las zonas afectadas por heridas y los paños o vaporizaciones con agua caliente, producto de la cocción de esta planta, después de varias semanas de tratamiento, cura las heridas. También se utiliza para cicatrizar las heridas superficiales





causadas sobre las articulaciones o partes del cuerpo, cuyo movimiento constante no lo permite, como las rodillas o los codos que están en continuo movimiento y expuestos a roces frecuentes; la planta de higuierilla es junto al barbasco, una de las plantas más venenosas, utilizada en la herbolaria popular como agente curativo.

En el caso negativo, se sabe, que beber una mínima cantidad del agua de higuierilla, o probar un trago de la savia ocasiona una muerte brutal, lenta y dolorosa. La planta de higuierilla naturalmente contiene espinas hirientes y ofensivas, por lo que suele utilizarse para delimitar terrenos baldíos en zonas rurales, cuando se quiere evitar el tránsito y la invasión de los animales de un lugar a otro. Utilizar estas plantas en la obra artística no constituyen ninguna metáfora sino una acción directa, así como los otros materiales de que se compone: algodón, madera y “polvo de ladrillo”, desechos de plástico y la mugre como elemento unificador.

En los círculos más bajos de consumidores de drogas alucinógenas y estupefacientes es popularmente conocido y relacionado el polvo de ladrillo con el bazuco, crack, piedra o raspadura, uno de las drogas más peligrosas y agresivas para el organismo, por el nivel tan bajo de sus componentes. En esencia el bazuco es la escoria o sobrante del polvo de cocaína reducida y calcinada que queda pegada en los hornos donde se calienta para el secado, antes de empacarse y enviarse a los distribuidores clandestinos en el mercado negro. Una vez extraída de los recipientes, esta raspadura de cocaína, además de contener excesivos porcentajes de éter solvente, utilizado para acelerar el proceso de pulverización de la hoja, es mezclada con otras sustancias nocivas y perjudiciales para la salud, de pésima calidad, que favorecen económicamente al productor e incrementan sus ganancias por el bajo costo y fácil consecución, como son, el talco industrial, las aspirinas o ácido acetilsalicílico y el polvo de ladrillo, componentes triturados y reducidos

químicamente con benzina o gasolina pura, cuya mezcla al evaporarse la parte líquida del vehículo aglutinador, produce un polvo grasoso y amarillento listo para mezclar con el tabaco, la marihuana o las cenizas de cigarrillo, que al inhalarse o fumarse, van a los pulmones y de los pulmones a la sangre, inhiben el sistema nervioso y atacan directamente al organismo. A decir verdad para los conocedores de este populoso enervante, el término “polvo de ladrillo” denota, la más baja y mala calidad de la droga.

“Villa pum pum”¹⁰⁷ fue un término utilizado por los medios de comunicación, prensa radio y televisión para designar popularmente los barrios más peligrosos de la ciudad de Cali, en tiempos de las plenas guerras internas que libraron los carteles de la droga entre sí, con las autoridades municipales, a la que se sumaron los combates entre las células urbanas de la guerrilla y la delincuencia común.

Una buena cantidad de combates agresivos que aportaban más de dos muertes diarias se registraban en los barrios más pobres de ciudades como Cali, Medellín y Bogotá, la mayoría por ajustes de cuentas entre los sicarios y los capos de las drogas, ya que estos barrios aportaron muchos niños asesinos a sueldo que sirvieron para alimentar la guerra; los muertos más frecuentes de los barrios pobres se debían, a rencillas, venganzas y escarmientos utilizados para asegurar vandálicamente el poder de mando sobre la zona, el control de los negocios ilícitos y el control de la población por medio del miedo y la amenaza. Villa pum pum fue uno de los lugares que en las estadísticas, reportaba mayores índices de criminalidad e inseguridad de la época dorada de la guerra entre carteles de la droga y Villa pum

¹⁰⁷ Villa pum, pum, fue el nombre con que se bautizó vulgarmente, la zona más pobre y beligerante de la ciudad de Cali Colombia. El nombre está compuesto irónicamente por la elegante designación de Villa, que significa, población pequeña, remanso apacible, chalet, quinta de recreo junto a la onomatopeya del sonido de las balas provenientes de cualquier arma, pero en dos disparos, pum, pum. Uno que mata y otro que remata.





pum, fue precisamente el lugar donde Rosemberg creció y pasó los años más preciados de su juventud, pero además el motivo de inspiración de una escalofriante obra de arte, que a decir de Miguel González, curador de varias exposiciones donde se presentó la misma, se convirtió en un ambiente perturbador y dramáticamente sutil que alcanzó un clima de incertidumbre y siniestra aversión.

Otra cantidad de instalaciones, dibujos y objetos, demuestran la maestría del artista, mezcla de la pasión y los juicios profundos sobre los dramas que convierte en obra de arte por medio del sincretismo; por ejemplo, "Puñal", un pequeño cuadro de 1987 derivado de una acción de apariencia violenta en la que el artista sublima un ataque de esquizofrenia, un estado emocional crítico que derivó en una fuerte crisis de su sistema nervioso compulsivo. Para la ocasión, Rosemberg agarró un puñal afilado, un cuchillo grande de la cocina de la casa y se encerró en su cuarto a refregarlo cuantas veces pudo sobre un pequeño crucifijo bidimensional que reposaba impreso sobre una tablita de madera vieja. Rosemberg rayó obsesivamente con la punta del puñal, el cuadro religioso y su marco, hasta borrar la figura, quedando como resultado un nuevo cuadro, un nuevo dibujo, un esgrafiado en lugar de una impresión; en términos de la obra gráfica, una matriz en lugar de un soporte. La fina imagen abstracta de una serie de trazos caprichosos, azarosos y automáticos sobre los que descargó la furia, que a la vez dan cuenta de dos situaciones adversas y sincréticas: por un lado, el poder y la destreza técnica del artista para dibujar aunque sea con un objeto corto punzante no apropiado para ello, utilizado más bien para cortar y asesinar y por otro lado la necesidad de descargar en una obra de arte toda la energía que hubiera podido utilizar para ejecutar un asesinato con el mismo instrumento.

"Objeto de cura" de 1984, consistente en un mapa cartográfico de todos los países de Centro América hasta Panamá con las islas del Caribe, realizado con curitas de aquellas que se utilizan para tapar la sangre de las heridas.

“Alcalde Popular” de 1991, contiene cinco puntiagudas y afiladas varillas de acero que ensartan agresivamente una serie de zapatos viejos de niño. “A manera de emergencia” de 1985. Es una pequeña escultura dispuesta sobre un trozo de concreto, hormigón u mortero, conformada por pedazos de vidrio y metal que volaron por los aires, cayendo a varios metros de distancia de su lugar de origen, después de la explosión de una bomba de dinamita puesta por los carteles de la droga, el mismo año de su elaboración, al frente de la embajada de Estados Unidos en Colombia, dejando como saldo, la muerte de una señora, varios heridos y un centenar de afectados. Los materiales resultantes de la explosión, fueron recogidos por el artista para armar esa particular ensambladura y convertirla en obra de arte.

La versatilidad de Rosemberg Sandoval para producir obras no se reduce solo a las performances públicas y privadas como las realizadas en todos estos años de producción artística de los que hablaremos posteriormente, en obras tales como “Morgue”, de 1999 que escasamente fue registrada por medio de regulares fotografías instantáneas en la que cubrió los cadáveres de un anfiteatro con plásticos negros y posteriormente los descubrió uno por uno, hasta encontrar la mano del muerto en la posición adecuada que pudiera sostener una veladora encendida como si quisiera entregarle o recibir un haz de luz de la materia inerte. Se resume a la utilización de todos los tipos de lenguajes posibles que maneja con gran destreza, para hacerse entender en su propuesta conceptual, que insiste en las denuncias continuas del sufrimiento y el dolor, la pobreza, las desesperanzas del mundo y la muerte, en el continuo develamiento de sus voces interiores por medio del arte, que utiliza sugerencias conceptuales, aseveraciones, denuncias, acciones directas, todas ellas coherentes y conexas que conforman un nutrido acervo de obras producidas en serie, como si se tratara de una máquina de hacer arte. Como es imposible abordar una por una cada pieza, de la promiscua producción, nos limitaremos a citar y tratar de describir las performances más cercanas al propósito fijado desde el comienzo, que tiene que ver directamente con el arte.



TAPON DE CAUCHO

AIRE COMPRIMIDO

1/3 DE ACEITE QUEMADO

ATAQUE DE PAPEL BLANCO
CONTENIDO DE 40% DE
CLORATO DE POTASIO
+ 40% DE AZUCAR

2/3 DE GASOLINA BLANCA

1/16 DE ACIDO SULFURICO
FRASCO EN VIDRIO DE 500 cc



-OBJETO DE OFENSIVA - dibujo elaborado hecho con collage destruido de envases de vidrio por la liberación nacional - ROSENBERG SANDOVAL - 1984, 1985 - BOGOTÁ, COLOMBIA

Rosenberg Sandoval
"Objeto de ofensiva"
1984-1985

V.3.1 Brigada de Corrección Moral

La obra consistió en la elaboración de un texto impreso sobre papel periódico o papel revolución de tamaño medio pliego; (cincuenta por treinta y cinco centímetros) con un tiraje considerable, que el artista denominó: "Dibujo Textual Múltiple de distribución gratuita", que además pegó personalmente en los muros de la Universidad del Valle de Cali, localizada en la capital del departamento del Valle, Colombia durante una semana en el mes de febrero de 2006. Los sitios elegidos para pegar el documento fueron escogidos por considerarse lugares álgidos políticamente dentro del campus universitario. La redacción del texto ha sido respetada íntegramente, solo se introdujeron las notas al pie de página que consideramos necesarias para explicar los términos que utiliza el artista ya que se tratan de localismos que ameritan aclararse; el documento completo proporcionado por el artista es el siguiente:

"El lanzamiento de las papitas explosivas¹⁰⁸, nadie

¹⁰⁸ Las denominadas popularmente, papas explosivas, son artefactos mortales de corto alcance de fabricación casera, similares en su forma y tamaño a una granada de mano de producción industrial, con la diferencia esencial, de que mientras la granada detona sobre el objetivo, unos segundos después de soltarse, una vez que ha sido desasegurada. Al ser expulsada manualmente, se activa un estopín que golpea como martillete la pólvora contenida dentro de la carcasa metálica que se destruye en el momento de la explosión, diseminando millones de partículas que se impactan mortalmente con lo que encuentren a su alcance. La llamada papa explosiva, como se distingue en el argot de la guerra de guerrillas, paramilitares, autodefensas y el ejército, es una pella de grasa aglutinada con pólvora, del tamaño de una papa, que explota por el impacto al estrellarse contra lo que alcance en su recorrido, dejando además de la destrucción producida por el impacto de la onda explosiva, una nube densa de humo con olor fuertemente





y con exaltación de gesto, aquí en la universidad y allí sobre la avenida Paso Ancho, me parece manierista, sobre actuado, tímido, tierno y obediente.

¿Para qué jugar al terrorismo en un país sin Estado, con mucho miedo, abnegado y que continua en guerra como Colombia? ¿Y para qué vomitar situaciones obvias y bizarras en nuestro lugar de investigación, trabajo, comunicación y cofradía? Manchar con aerosol a estas alturas la Universidad, es tan elemental y fácil, como hacerlo en la casa donde habitamos o encima del vestido de nuestra mamá, pues esas imágenes fatigadas y con pasado dilatado ya no dicen nada.

¿En dónde está la poética? Si esas acciones fuesen ejercicios de arte, hechos en un taller de performance, les criticaría a mis estudiantes la falta de homogeneidad entre tratamiento e intención, y les haría ver la incoherencia entre discurso y método utilizado. Pues uno de pobre no puede darse el lujo de cometer errores, porque los cadáveres de la clase baja cada vez serán más y más callados.

Como artista, como profesor del Departamento de Artes Visuales y Estética de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle y como ciudadano, he sido testigo, como muchos de ustedes, de la pasión, muerte y deterioro moral de nuestro bello país, legitimado por los medios carroñeros de comunicación y reforzado desde mediados de los años ochenta por la mezcla nefasta de delincuencia común, paramilitares, guerrilla, narcotráfico, estado, iglesia y su cola de cristianismos de fe, esperanza y caridad, que celebran, asienten, alimentan y promueven todo ese mierdero, el gran negocio. ¡Ah, claro! Y todos esos grupos de exterminio están activados y muy conectados entre sí por su gusto cursi, ultra conservador y fervorosamente pro imperialista¹⁰⁹.

intoxicante, están hechas con argamasa de arena aglutinada con una base ligera de tri - nitro - tolueno y partículas metálicas, generalmente clavos o tachuelas envueltas en papel encerado. Prolifera su producción en talleres clandestinos de las guerrillas urbanas al igual que las bombas molotov y son utilizadas sobre todo para causar temor en la población civil ya que son lanzadas desde vehículos en las avenidas principales o en lugares donde suele congregarse un buen número de personas.

¹⁰⁹ Es prudente recordar que el problema de la descomposición social y política en Colombia no solo lo constituyen las guerrillas sino en buena medida, el narcotráfico, los paramilitares, la delincuencia común y los abusos de poder del ejército nacional apoyados y promovidos por el mercado armamentista estadounidense.

Recuerden que los Estados Unidos fabrican cinco de cada diez armas que se disparan en el mundo, y Colombia es uno de los mayores consumidores de esas armas; es decir, que ellos además de intervenirlos con sus empresas multinacionales, incluida CNN, lo hacen también filtrándose en nuestras Fuerzas Armadas, que funcionan como extensión del Pentágono y además se cagan de la risa viéndonos caer política, económica, física, cultural y moralmente.

Colombia malgasta trescientos ochenta y cinco mil pesos, moneda nacional (\$385.000) por segundo, equivalentes a doce billones de pesos anuales (\$12.000.000.000.000) en la guerra. Si uno lucha en contra de eso, debe hacerlo con inteligencia, con dignidad y con huevos, en el tiempo y lugar que corresponde. Una acción política puede convertirse en obra de arte, como la que ocurrió en enero de 1979 cuando trescientos cincuenta presos políticos pertenecientes al grupo IRA¹¹⁰ se negaron a vestir el uniforme de presidiarios y a bañarse diariamente dentro de la cárcel de Maze, en Irlanda del Norte, a cambio decidieron orinarse en el piso y embadurnar sus excrementos en las paredes y el cielo raso de sus celdas. Esta acción, hecha en privado, puede situarse como una maravillosa performance, instalación de resistencia en pleno siglo XX. Otro ejemplo es el de cómo un reconocimiento histórico puede convertirse en fetiche. Así sucedió en el Museo Nacional de Bogotá, cuando la toalla amarilla de Tirofijo¹¹¹, se exhibió de manera impecable en una vitrina de las salas del museo. Ese trapo amarillo, especie de sudario, impregnado de historia no oficial, condensa la utopía de un campesino



Fuerzas Armadas
Revolucionarias de Colombia.
"FARC"
Foto: Revista Semana

¹¹⁰ Movimiento insurgente, revolucionario y guerrillero que ha mantenido una cruenta lucha armada en busca del independentismo nacionalista de Irlanda del Norte

¹¹¹ Marulanda Vélez Manuel, Alias "Tirofijo", el guerrillero más viejo del mundo, máximo comandante y jefe de las autodenominadas Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC. El personaje más admirado por los simpatizantes del movimiento social revolucionario de Colombia, pero a la vez más odiado y temido por sus detractores, curas, monjas, políticos y militares con rango oficial.





colombiano, un Simón Bolívar contemporáneo, que con su vida y sudor puso en crisis a todos los aparatos de poder de la nación, y ha visto desfilar y morir a muchos presidentes y ministros de defensa norteamericanos.

O el ejemplo del 11 de septiembre de 2001, cuando la insurgencia suicida, perversamente religiosa y de la mano de la CIA, le demostró al mundo cómo se hace un “estudio” para una obra de arte en vivo; o mejor dicho, cómo se ejecuta un bello comentario vaporoso y recontextualizado del Guernica de Picasso y cómo se intensifica y se agita el Splitting, del que habla la obra artística de Gordon Matta-Clark.

El Arte está por encima de las ideologías, las certezas y la condición socioeconómica del individuo; va más rápido que la sociedad y tiene un filo de libertad y de actitud política indispensable. Es expresión y construcción de una realidad imantada de valor moral. Se reelabora a partir de la historia y se recapitula en nuestro contexto, sin ser historicista. De alguna manera el Arte transpira el lugar donde se elabora y con su carácter pedagógico de salvación y orfandad es lo único que nos permite convivir con la barbarie, la indigencia, la locura y la muerte. El tiempo es lo único que nos puede des-hacer. Hacer Arte desde la marginalidad y con la marginalidad es mi único delito.” ¹¹²

¹¹² Dibujo Textual, CORRECIÓN MORAL. Impresión sobre papel periódico, puede consultarse en <http://www.debate-cultural.org.ve/Visuales/RosembergSandoval.html>

V.3.2. Baby Star

La propuesta de acción se dejó a consideración de los organizadores del programa de performances denominado “Acciones en ruta/ intervenciones en la ciudad de México” realizado durante los últimos días del mes de junio de 2003. El festival fue organizado por el artista mexicano Víctor Muñoz, con apoyo de la Universidad Autónoma Metropolitana con sede en Xochimilco. Para la ejecución de “Baby-star”, el artista solicitó un costado del palacio de Bellas Artes, pero finalmente no se ejecutó. La performance que se presentó a cambio en el mismo festival, es la llamada “Rose -Rose” y se ejecutó en la plaza de las tres culturas de Tlatelolco.

La ficha técnica presentada por Rosemberg Sandoval se identificaba por la fecha, 1988-2003. A continuación se encuentra un texto escrito por el mismo artista que dice:

“Mi ritual comienza iluminando y uniformando con anticipación, las paredes y el piso de una de las esquinas del Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, mismas que pintaré con acrílico de color rosado - fucsia, (entiéndase, rosa mexicano), que luego cubriré con un falso e impecable muro de papel blanco.

Realizaré la performance, ataviado con ropa negra y descalzo e ingresaré al lugar de ejecución empuñando en mi mano derecha un cadáver de bebé, hijo de una familia de estrato 6 preferiblemente¹¹³,

¹¹³ Para realizar los censos de población y cobrar los servicios públicos, en las grandes ciudades se estratifican las zonas. El estrato #6 en Colombia corresponde al grupo social que vive en las condiciones de pobreza absoluta.





que luego arrojaré con fuerza y precisión sobre la falsa pared de papel en donde quedará un hueco ocasionado por el impacto del feto, por donde el público inmediatamente después podrá asomarse a comprobar el estallido provocado por el golpe del feto contra el muro de concreto. Sobre el piso de ese tierno escenario, quedará esa masita amorfa que momentos antes era un bebé.

Esta acción de desobediencia estética y moral está contaminada simbólicamente de todas esas pequeñas luchas y todos los disturbios revolucionarios que se realizan a diario en diferentes lugares del mundo en los que los sublevados se defienden y lanzan materiales tales como pedazos de andén, piedras y bombas molotov o en la mayoría de los casos utilizan explosivos y armas automáticas.

También encuentro antecedentes de Baby-Star en las miles de esquirlas que conforman toneladas de polvo cósmico que a diario caen a nuestra tierra, procedentes del espacio estelar.

Lanzar con toda mi fuerza el cadáver de un feto y hacer que se desplace a gran velocidad en una acción que durará apenas un minuto, es de alguna manera, ¡creo yo! la realización de un sueño colectivo en el que el bebé se convierte por un instante, en un ángel vertiginoso que atraviesa una pared de papel y luego se revienta contra el muro de concreto del palacio de Bellas Artes, un recinto imantado por la energía de la historia.

Si por razones obvias y ajenas a mi voluntad no puedo o no debo ejecutar Baby - Star en este bello país, en este hermano país mexicano, en donde sus muertos lloran también la guerra¹¹⁴ a cada instante, como en el mío, realizaré otra acción denominada Rose - Rose."

¹¹⁴ En alocución verbal, Rosenberg Sandoval se refirió a que una buena parte de mexicanos sufre de hambre y al tratar de pasar a Estados Unidos, muere en el intento, a eso le llama guerrear, a cualquier búsqueda desesperada por salir de las condiciones de miseria y extrañamiento en las que confina el capitalismo, a una gran cantidad de ciudadanos del tercer mundo.

V.3.3. Rose Rose

Está identificada con la fecha 2001-2003, en el texto citado en el apartado anterior y correspondió a la obra que se presentó a cambio de “Baby Star” en el festival de “Acciones en ruta. Intervenciones en la ciudad de México”. Para ello Roseberg presentó por escrito la variante de la siguiente manera:

Acambio de “Baby Star”, exhibiré “Rose - Rose”, pieza a la que llegaré a realizar la ejecución, vestido de blanco, tal como se viste cualquier campesino colombiano el día domingo. Estaré sentado en un metate, descalzo y con un gran ramo de rosas rojas frescas con espinas en mis manos, mismas que empuñaré brutalmente una y otra vez hasta herirme y sangrar. La caída obsesiva de los tallos rotos, las hojas sueltas y los pétalos rojos prensados fuertemente con mis manos, se confundirán con las gotas de sangre que también caerán sobre el suelo limpio.

Mis manos quedarán entonces laceradas y marcadas con dibujos azarosos hechos con los rasguños producidos por las espinas de las rosas, a la manera de una cartografía de dolor ilegible, incierta y enferma.

Esta, des - escenificación es una acción de moral superior, soportada a partir de los mapas vacíos grabados por las púas o espinas sobre mis manos, para nadie. La acción durará cerca de nueve minutos y estará dedicada a todos aquellos a quienes el dolor y la barbarie les pudo más que el tiempo. Ya que es el tiempo lo único que nos puede deshacer. Y el arte de la performance, con su carácter de salvación y orfandad,



lo que nos permite en realidad, es convivir con la indigencia, con la locura y con la muerte.¹¹⁵

La acción fue ejecutada en una soleada tarde de jueves en la plaza de las tres culturas de la Zona de Tlatelolco, un lugar lleno de historia y recuerdos para los capitalinos. El sitio más sincrético que conserva por lo menos vestigios de las construcciones arquitectónicas de la cultura prehispánica, las fachadas de los monumentos emblemáticos de la colonización española, las iglesias católicas cristianas y por último las estructuras y los portentosos edificios construidos en el México moderno y contemporáneo.



Roseberg Sandoval
"Rose Rose"
2001

¹¹⁵ El texto apareció escrito en un panfleto distribuido al público por el artista, previo a la ejecución de la performance

V.3.4. Baby Street

Pertenece a la serie de performances denominada “Mugre”, que el artista sigue presentando sin agotamiento. La ejecución de la obra se llevó a cabo en el marco de la Octava Muestra Internacional de Performance del Museo Ex Teresa Arte Actual en la ciudad de México, en una de las cedes alternas, el Laboratorio de Arte Alameda de la ciudad de México, el 20 de noviembre de 1998. El público esperaba a la entrada del museo para dirigirse al lugar donde anunciaron al artista, pero él no se dejó esperar. Tomando por sorpresa el evento sin más preámbulos que su presencia, hombro a hombro con la gente que deambulaba la avenida Doctor Mora, misma que rodea el costado occidental de la Alameda Central de la capital mexicana.

Venía de la calle, que recorrió toda la tarde en busca de su material máspreciado, la especie humana, desprotegida y humilde, la indigencia. Rosemberg avanzó de afuera hacia adentro del recinto acompañado de un hombre de complexión delgada y rostro quemado por el sol, harapiento y mugroso que vestía únicamente una camiseta de algodón que algún día fue blanca y un pantalón enteramente sucio, llenos de mugre recogida en su diario vivir a la intemperie en las calles de la ciudad más grande y densamente poblada de Latinoamérica. El flagelo de la indigencia es común a los ojos del artista que proviene de una ciudad y de un país en el que no dejan de verse cantidades de indigentes o gamines que, para colmo, la gente ha llegado a llamarlos vulgarmente y peyorativamente desechables.

El artista al ingresar al lugar portaba en su mano derecha un litro de alcohol antiséptico y en la izquierda un puñado de gasas hipoalergénicas, elementos identificados por las amas de casa y las madres, para proporcionar aseo y





Roseberg Sandoval
"Baby Street"
1998







cuidado personal a sus bebés. El sitio otorgado por el museo para la ejecución de la pieza era una esquina de la nave principal de lo que en tiempos de la colonización española fue una iglesia, lo que permitía apreciar la obra como si se tratase de una ceremonia, un acto ritual.

La gente que observaba la acción guardaba absoluto silencio, tanto que llegaba a escucharse la respiración entrecortada por los nervios del indigente y la fatiga del artista, en el suelo se encontraba previamente instalado un cajón de madera de dos por dos metros y cuarenta centímetros de alto, a manera de pedestal, perfectamente preparado y pintado de blanco, del mismo color que las paredes del lugar, lo que permitía que la obra se desarrollara a una altura mayor a la que se encontraba el público presente. En la celebración de la misa, del rito católico cristiano, el sacerdote oficia desde un púlpito localizado al fondo de la iglesia y a una altura levemente superior a la que se encuentran los feligreses, lo que permite una escenificación y una teatralización adecuada de los actos litúrgicos de manera tal que los asistentes pueden admirar desde su punto de vista, pero nunca sentirse a la altura del oficiante. Para continuar con la performance, el artista se quitó los zapatos en señal de humildad, hizo sentar al indigente sobre la mampara blanca y con movimientos lentos lo despojó suavemente, de los pedazos de zapatos sucios que este traía puestos.

Nuevamente hay que traer a colación el conocido acto ritual que celebra la iglesia católica cristiana el jueves de la semana santa en el que el obispo lava los pies de doce voluntarios, en alusión a la escena bíblica en que Jesucristo lava los pies de los discípulos en señal de abnegación, humildad y entrega antes de la celebración de la última cena. Con o sin la intención de imitar o aludir directamente a estas escenas, el artista en la posición de oficiante de un ritual en el que los asistentes, únicamente observan y se impactan con la mística del oficio, continua ensimismado en la profundidad de los símbolos, limpiando la mugre acumulada en la piel del indigente.

El artista dueño de las miradas humecta con alcohol uno de los paños blancos, se arrodilla hasta la altura en

la que se encuentra sentado en individuo, se reduce a la humildad, vence cualquier prejuicio, cualquier pudor y se entrega al acto de limpiar la mugre del pordiosero al igual que el sacerdote en el lavatorio cristiano. Refriega repetidas veces la piel del indigente que tan pronto como el artista desliza el trapo húmedo, cambia de color, comienza por los brazos y continua limpiando uno por uno de los dedos de las cuatro extremidades con los trapos blancos impregnados de alcohol. Limpia la cara y el cuello del infame, que en función del acto, cambia de color, ahora su piel no es morena como hacía unos minutos, se ha blanqueado, la mugre se ha pasado a los paños blancos. La mugre, ese distintivo material que hace que en la cotidianidad del individuo merezca asco y repudio de la pudorosa sociedad, ya no lo acompaña ahora, la máscara de mugre de la calle que lo distinguía, que lo acompañaba siempre, se ha pasado al trapo, a la gasa por la acción de la obra de arte, el símbolo al que se alude ahora es el del sudario cristiano nuevamente en el que según los relatos bíblicos, María Magdalena tomó la impronta, recogió la sangre y el sudor del hijo del Dios de los católicos.

El sudario que al terminar el acto, el artista exhibe al público y cuelga de los muros del recinto, el paño que porta la huella de la calle las partículas de polvo convertido en suciedad es el signo más mordaz y fehaciente de la descomposición y la bajeza humana que ha permitido la distinción de las clases sociales en la actualidad. La misma acción la realizó Rosemberg en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en la inauguración de la exposición "Arte y Violencia" cuando llegó de la mano de un niño de la calle, un gamincito, en el argot popular bogotano, conduciéndolo a una de las salas de exposición, lo sentó en un pedestal blanco, provisto de paños también impecablemente blancos y alcohol antiséptico y limpió cuidadosamente la mugrosa piel del niño. El rostro del inocente, inmediatamente se transformó; de la carita sucia y manchada con tierra de la calle y quemada por el sol de la tarde, resaltó la mirada brillante e inocente del indefenso y maloliente individuo; de los carnosos labios brotó una sonrisa ingenua y complaciente que contrastaba con la piel sonrojada del ser humano sensible, que la sociedad ignora.



V.3.5. EU. Ropa

En el mismo festival de performance que organiza el Museo Ex Teresa, dos años más tarde, Sandoval presentó esta obra, que desde el título, presenta una alusión irónica al capitalismo de los países de occidente principalmente de Estados Unidos y Europa; como si tratara de encaminar la mirada con el título de la obra a la relación directa entre el contenido conceptual de la pieza que comienza en la miseria y la pobreza y termina en la misma. La obra responsabiliza a los países más poderosos del momento, económica y militarmente, Estados Unidos y algunos europeos que se hacen ricos a costa de la miseria de otros y los culpa de toda la pobreza que hay en el mundo, sobre todo en los países subdesarrollados, entre los que se distinguen la mayoría de los países latinoamericanos. La culpabilidad se le imputa al modo de producción imperante en occidente, el capitalismo, que en su fase más arrolladora, ha producido la menor cantidad de ricos, más ricos del mundo y en contraste la mayor cantidad de pobres que son cada vez más pobres. Nunca antes como ahora, las estadísticas habían registrado tanta pobreza en los países cuyo principal socio comercial para las exportaciones es Estados Unidos, ese es uno de los más potentes argumentos para que los intelectuales, entre ellos los artistas, se manifiesten en contra del capitalismo y las secuelas que genera en ambientes como el nuestro.

Una evidencia directa a la inconformidad con que el artista asume la problemática social urbana es la constante vinculación de su obra y de su proceso de creación con el flagelo de la pobreza, la miseria, la indigencia y la mugre.





En esta ocasión, para la obra denominada, “Eu Ropa”, invita a un indigente de la colonia Santa María de la Rivera, en la capital mexicana al lugar de la performance; esta vez es el patio abierto del Museo Universitario del Chopo, un jardín, ya no un templo, ni una galería. Ahora no hay un espacio que revitalice la acción, que la provea de más mística que la que se merece. No hay metáforas, se trata de una acción directa por medio de la cual el artista llega caminando hombro, a hombro con un joven de la calle, lo ayuda a acostarse sobre una mampara perfectamente blanqueada, rasga los harapos que lo cubren, camiseta, pantalón y zapatos. No le costó mucho esfuerzo al artista romper, pedazo a pedazo, cada una de las prendas, porque la calidad de la ropa del indigente se encontraba casi deshecha y deshilvanada.

Rosemberg arribó al lugar con una sábana blanca de algodón en las manos, la rompió en tiras largas y no muy anchas, el color de la manta y la mampara que sirvió de pedestal, contrastaban perfectamente con el gris de la mugre y la delgadez del hombre de la calle, joven, como de veinticinco años, de los muchos que hay en las ciudades latinoamericanas. Hay que saber que los indigentes mueren jóvenes, no hay muchos que lleguen a los treinta, las razones son varias, la cantidad de drogas, químicas, solventes y alucinógenos de pésima calidad les destruye el organismo. El solvente polivinílico que inhalan, que portan siempre en su mano empuñada, causa graves problemas hepáticos, destrucción del sistema respiratorio y otras afecciones mortales, sumado a que la vida en la calle está siempre expuesta a accidentes como atropellamientos de los automóviles y peleas callejeras entre indigentes, casi siempre por comida o por defender el territorio en el que andan apostados.

En la performance una vez el muchacho de la calle se encontró acostado y desnudo, el artista no tardó en cubrir su miserable cuerpo con las tiras de tela que cortó de la sábana blanca, con ellas arropó, el abdomen que mostraba los huesos forrados con la piel reseca por el

hambre, cambiándolo momentáneamente de atuendo. Él hombre pobre que antes era gris, moreno y sucio, ahora viste de blanco reluciente, es un hombre nuevo al menos por un instante. Los símbolos que el artista utiliza en esta obra son directos y fáciles de comprender; quién resiste el dolor de la indigencia puede resistir el peso de las miradas y la melancolía que trae consigo la obra. La mugre es reemplazada para los ojos del público por el blanco de la pureza, una imagen de alto contraste creada con la fina intención de acercar las miradas y la conciencia del público al flagelo de la pobreza, es una de las más duras penurias, de las muchas que azotan atrozmente a la humanidad actual.





Roseberg Sandoval
"Bolivar ahora"
1985

V.3.6. Bolívar Ahora

En la plaza de Bolívar de la capital de la república colombiana, rodeada arquitectónicamente por la gesta oficial y los edificios que albergan la burocracia y los órdenes políticos del país, en edificios construidos con estilos que presentan una mezcla de la herencia colonial y la época republicana; por el costado sur se encuentra el palacio de Nariño o palacio presidencial, por el oriente la catedral primada, en la esquina que conduce a la quinta que contiene los restos mortuorios de Manuela Sáenz, la bella ecuatoriana originaria de Quito, la mujer que en pleno apogeo de la época de consolidación de las repúblicas sudamericanas, robó el corazón del libertador Simón Bolívar, después de que le salvó la vida en plena lucha patriota.

La plaza de Bolívar es el hito histórico y arquitectónico más fuerte de la capital y por lo tanto de la nación, es considerado el centro de la ciudad y del país entero. Bordeada por el costado norte, con el varias veces reconstruido Palacio de Justicia General de la Nación y por el occidente con toda la franja arquitectónica que alberga las oficinas de la alcaldía de Bogotá, con todo su séquito de burócratas, calles que conducen hasta las mejores tiendas de sombreros de fieltro que distinguen a los pobladores antiguos llamados cachacos bogotanos. Hito histórico y geográfico para los colombianos, enmarcado por las calles once y doce y entre las carreras, séptima y octava en el pleno corazón del centro histórico de Bogotá,¹¹⁶ capital del

¹¹⁶ Antiguamente denominada, Santa fe de Bogotá, fundada por Gonzalo Jiménez de Quezada en el año de 1538, con una población actual de cerca de siete millones de habitantes, llamada popularmente la Atenas Sudamericana por ser la puerta de entrada de los acontecimientos culturales y artísticos que se presentan en el sur del continente. En 2007 fue declarada por las Naciones Unidas, "La ciudad del libro" por la capacidad para generar





departamento de Cundinamarca, principal centro político del país desde los tiempos de la conquista española.

Cualquier cosa que suceda en ese lugar no pasa desapercibida, fue ahí en el sitio más representativo del poder político donde se plantó Rosemberg en el año de 1985 con un limpio traje de algodón blanco, de los que utilizan los campesinos colombianos los domingos para ir a la misa. Para ellos vestir de blanco el día domingo es símbolo de orgullo y pureza; ese mismo color lo adoptó para la mayoría de las presentaciones artísticas posteriores, convirtiéndolo en un "antiséptico ejecutante, enfermero, mediador, verdugo torturador y torturado, justiciero y mártir en búsqueda de la redención,¹¹⁷ como dijo el crítico de arte Miguel González. La utilización del traje blanco a la vez que para Rosemberg es el símbolo de los campesinos colombianos, para ellos es también un símbolo de la pureza, elegancia y orgullo con que deben presentarse a la iglesia frente, frente a los valores eclesiásticos. El domingo para los labriegos de los campos y pueblos de toda la república colombiana, es el día más importante de la semana por las celebraciones litúrgicas y porque a través de ellas se reconcilian con todo lo que les causó aflicción en los días anteriores. En la iglesia, limpios, de traje blanco, se arrepienten de los malos actos y piden perdón, ahí se encuentran los mejores amigos, familiares y compadres, se limpian de culpas, se renuevan las conciencias y salen con fortaleza a emprender una pesada semana de labores.

La performance de Rosemberg en esta plaza, consistió en bañar de sangre la estatua de bronce del libertador Simón Bolívar que reposa en el centro de la explanada: Bolívar bañado de sangre de la cabeza los pies, con todo

desde hace años una cultura ciudadana en la que el hábito de la lectura en todos los estratos sociales es indispensable. Cuenta ahora con un sistema de comunicaciones amplio y suficiente, universidades, escuelas y bibliotecas del más alto nivel de educación y una economía que le permite la administración fiscal de la nación. Centro de los lineamientos por los que se rigen los poderes ejecutivo, legislativo y judicial, pero también político, social y económico.

¹¹⁷ *González Miguel, Colombia, visiones y miradas, El volumen recoge la serie de escritos de más de tres décadas de relación con el arte colombiano, un documento de investigación de corte historicista que examina someramente el trabajo de artistas de varias generaciones, p. 188.*

y caballo. En pleno ejercicio de su vocación artística, el performer arribó al sitio con una escalera en la mano y un recipiente grande lleno de sangre fresca de animal, para trepar a lo más alto de la escultura y chorrear la sangre de arriba abajo sobre el cuerpo cabalgante del militar de mil batallas; posteriormente procedió a colocar en el cuerpo del libertador, unas vendas o curitas como si quisiera tapar las heridas de la historia. Un acto revelador cargado de ironía, la historia oficial encarnada en el máximo prócer, sangra por la voluntad y las manos de un artista; el artista es ahora quién corrige la historia, el símbolo patrio e intocable del héroe, en esta ocasión fue mancillado, humillado y transformado conceptualmente y fue lavado, no con la purificante agua con que se debía bañar en vida, sino con el líquido que porta la vida, que aunque la sangre sea de animal, es a la vista impactante, por la fuerza vital que trae consigo. El artista tuvo la osadía de bañar con sangre el cuerpo metálico y eternizado del libertador Simón Bolívar, el general de cien batallas, el estadista venezolano nacido en 1783 y muerto en Cartagena, Colombia en 1830, símbolo revelador de la búsqueda de justicia política. El baño de sangre que empaña la historia nacional colombiana desde hace mucho tiempo, al que alude la obra, es real y pocos nos atrevemos a enfrentarlo, a hablar de él en público, a vocearlo. En esta obra de arte, bañar con sangre al icono de la cúpula política y militar libertadora de Latinoamérica, significa poder juzgar la oficialidad de las apariencias, la manera como se le niega al pueblo la verdad de los hechos, siempre se maquilla la historia oficial para que se entienda que el poder está fincado en el heroísmo de los próceres y no en la cantidad de muertos que pone cada día el pueblo colombiano en las luchas intestinas, en las guerras internas, el narcotráfico, los paramilitares, las autodefensas, el ejército nacional y la delincuencia común. La obra se convierte en un llamado de atención para que se vea claramente, que las verdades históricas desde la Gran Colombia hasta nuestros días, están basadas en impunidad y hechos sangrientos que se multiplican todo el tiempo en los campos y en las ciudades.



Roseberg Sandoval
"Caquetá"
1984



V.3.7. Caquetá

Esta pieza fue presentada en la Jornada Nacional de Artistas por la Paz en la ciudad de Cali, Colombia en 1984; en ella, el artista muy joven aún, extendió una manta blanca en el suelo de una transitada calle del centro de la capital vallecaucana y ante un público desprevenido, comenzó su accionar. Él, vestido todo de blanco y descalzo, manchó la tela, lanzándole manotadas de sangre, una y otra vez hasta constituir un camino a partir del impacto del líquido contra su receptáculo, el impecable lienzo. A la vez que caminaba tirando sangre bruscamente, impregnaba sus pies, sus brazos y el vestido; se fundía en el espectáculo de apariencia violenta, pero más bien portador de un mensaje directo que no tolera metáforas. Si bien podría parecer agresivo ver a un hombre solitario derramar tantos litros de sangre, como fueron posibles en el acto, el shock inicial provocado por la obra, se suavizó al recordar que realmente es más violento pensar en las decenas de muertos que pone diariamente la guerra por la que está pasando ese lugar indómito, localizado a unos cuantos kilómetros de Cali, en el departamento del Caquetá, una de las regiones más azotadas por la violencia política en Colombia, así como también una de las zonas más agrestes pero la vez mejor dotadas por la naturaleza, mejor localizada y con el ambiente más propicio para la clandestinidad del narcotráfico y la guerrilla, los dos flagelos que más muertes atroces le han proporcionado a la historia nacional colombiana, en sus enfrentamientos con las manos, la conciencia y las armas también asesinas del ejército nacional y la policía.





En la mayor parte del territorio selvático en las riveras del río Caquetá mismo que dio nombre al departamento, cuya capital es la pequeña ciudad de Florencia donde los poblados y regiones toman el nombre de sus afluentes, brotan naturalmente infinidad de frutos, fauna y flora típica de la selva tropical localizada en la parte geográfica del país, más adecuada para el anonimato. Las grandes extensiones de tierra apenas exploradas por colonos de fuerte influencia multirracial y multinacional llegaron desde el centro del país y el sur del continente en búsqueda de mejores tierras para el cultivar comida y cuidar animales, encontrando una de las más ricas y explosivas regiones aptas para la vida y la explotación de recursos, no por nada se une geográficamente a la región de la biodiversidad infinita, la más grande reserva ecológica, la amazonía, los pulmones del mundo; claro, una región selvática donde se vive en actividad constante y frenética, que nunca será relacionada con el sosiego y la paz. Los poblados son pocos y la extensión territorial inmensa, todos se localizan en las riveras de los afluentes y principales ríos de la región más verde del planeta; el río Amazonas, el Putumayo, el Paraná, el Caquetá, el Vaupés, el Guaviare y el Orinoco, ríos universales que han inspirado gran cantidad de literatura y relatos, por la inmensidad de sus raudales, a la vez la topografía más adecuada para vivir en la clandestinidad, política, económica y social.

En la frontera de las selvas con la civilización, fincaron sus viviendas los más beligerantes y aguerridos campesinos que responden al rigor de las fuerzas de la naturaleza durante toda su vida, en las postrimerías de esa basta extensión de tierra rodeada de ríos montañas y sol, ahí llegó en la primera mitad del siglo XX, el grupo insurgente más aguerrido de la historia subversiva, rebelde y beligerante del país, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia FARC, en un viaje desde las montañas de la impresionante región de las republiquetas; Marquetalia, Río Chiquito, Guayabero, y el Pato, poblaciones de humildes pero orgullosos campesinos entre ellos Manuel Marulanda Vélez, alias “Tirofijo”, máximo

comandante del grupo guerrillero que resistió los embates de las guerras bacteriológicas emprendidas con saña por el gobierno nacional colombiano de los años cincuenta del siglo pasado, fumigando con bacterias mortales a baja altura desde avionetas del ministerio de defensa nacional, una amplia región. Las bacterias mortíferas se impregnaban en la piel de hombres, mujeres y niños, dejando las peores secuelas y enfermedades entre los que quedaron vivos; así como, el más alto nivel de contaminación ambiental que degeneró los plantíos de comida de toda la población. El grupo guerrillero en la huida, se fue reforzando y formó los distintos frentes armados, que luego se diseminaron por todo el país sometiéndolo durante más de setenta años a la más cruenta y mortal guerra sin cuartel, junto con los demás grupos guerrilleros, que se formaron simultáneamente en diferentes regiones por inconformidades ante los malos gobiernos que ha tenido el país. Entre los principales están el Ejército de Liberación Nacional ELN, el Ejército Popular de Liberación, EPL, el Movimiento 19 de Abril M -19, cada uno con su ideología y tendencia filosófica diferente.

Caquetá es desde tiempos antiguos, una de las zonas más afectadas por el flagelo de la guerra de guerrillas y en la actualidad azotada por la devastadora fuerza de los narco cultivos ilícitos; es por supuesto una de las regiones del país que más muertos y heridos ha tenido desde que se formaron las guerrillas en Colombia. Está claro y fácil de entender que su historia está manchada de sangre, cosa que en los años ochenta, en los años en que Rosemberg Sandoval realizó la performance, no era evidente para la mayoría de los colombianos, por eso es válida la literalidad de los recursos que utilizó para realizarla, una obra siempre vigente en un país cuya geografía está manchada de sangre. La obra "Caquetá" de Rosemberg, simplemente fue un llamado de atención, un puente extendido sobre el flagelo, con la poca información que circulaba en la época por parte de los medios oficiales.





Roseberg Sandoval
"Yage"
2001



V.3.8. Yagé

En 1992, Rosemberg Sandoval participó en la versión treinta y cuatro del Salón Nacional de Artistas en la ciudad de Bogotá, un magno evento que se realiza cada dos años con lo más destacado del arte oficial colombiano, seleccionado por especialistas que dividen al territorio nacional en cinco zonas geográficas entre las que se distingue la región del Valle del Cauca, donde se localiza la ciudad de Cali, en la que vive Rosemberg. La obra que presentó en esta ocasión fue una performance que duró quince minutos. Ya iniciada, delimitó el espacio con un círculo trazado en el suelo de la sala de exhibición, que posteriormente encendió con fuego. Dentro del círculo se encontraba el artista parado, vestido con un atuendo particular, una bolsa de plástico negro, de las mismas en las que se encapsula la basura para que salga de las casas para que no cause asco y mal olor. La posición del performer determinó la lectura de la escena, evidentemente, el título de la obra “Yagé” dio cuenta de que, el que oficiaba era un sacerdote, un chamán y fácilmente se podía saber que se trataba de un acto ritual. En el mismo acto el artista, a la vez que manipula algunos artículos sanitarios, una imagen de Jesucristo que quema con el fuego y un libro del que extrae textos que lee en voz alta, se hace una herida en el vientre recogiendo con la mano derecha su propia sangre para beberla.

El Yagé es una práctica antigua utilizada principalmente por los integrantes de la comunidad Inga del alto Putumayo, región selvática del sur occidente colombiano, aunque también bastante conocida entre las tribus nómadas de





Rosemberg Sandoval
"Yagé"
1992

una vasta región de la Amazonía que comparten el Perú, Ecuador, Bolivia y Brasil en mayor extensión. Se trata de un acto ritual, una acción de carácter votivo, un rito, por medio del cual se ingiere una sustancia natural de la región, la savia de un árbol conocida como "vino de los dioses, vino de la muerte o la vid del alma." Es utilizada como herramienta chamánica, ya que por su alto contenido de dimetiltriptamina o DMT genera reacciones psicotrópicas y actitudes alucinatorias similares a las visiones psicodélicas que produce el LSD, (Lyserg Saure Diathilamiyd o dietilamida, del ácido lisérgico) que en la categoría de los alucinógenos es una de las principales drogas que causan distorsiones profundas en la percepción de la realidad espacio temporal, interrumpiendo la interacción de las células nerviosas y el sistema neurotransmisor o serotonina, que está distribuido entre el cerebro y la espina dorsal humana y se encuentra involucrado en el control de los sistemas conductuales y de percepción, así como la regulación de la cinésica ¹¹⁸ del individuo y las funciones cerebrales que influyen en el estado de ánimo, el hambre, la temperatura corporal, el comportamiento sexual y el control muscular y sensorial.

La diferencia entre la utilización del LSD, y el Yagé está basada en que mientras el primero fue desarrollado por la química moderna para procedimientos curativos con el uso de la medicina alopática y luego aprovechado por los drogadictos para satisfacer las ansiedades en el mundo occidental, el uso del Yagé es una practica milenaria, cuyo origen se desconoce y no está vinculada al universo de los vicios y las adicciones como es el caso del LSD, sino más bien, con la medicina alternativa y las diversas herramientas chamánicas que utilizan los antiguos jefes de las culturas andinas desde antes de la llegada de la civilización de occidente a estas tierras. El Yagé o Ayahuasca, se prepara con la savia bruta que se escurre del árbol de chagropanga

¹¹⁸ La cinésica o cinestésica estudia los movimientos corporales de los que no se tiene control mediante la voluntad del individuo.



al que se le causa una herida, agregando la maceración del bejuco de benisteropsis caapi hojas de diplopteris cabreana o chilipanga. Su pronunciación depende de la región andina donde se prepare, pero su composición es la misma con hojas de café verde cuyas proporciones cada Chamán o Taita¹¹⁹, utiliza a su manera así como la cantidad y las condiciones en que se ingiere, pero tiene una utilización eminentemente curativa de inducción a los conocimientos sagrados y a las visiones de experiencias divinas en sesiones grupales de sanación corporal y espiritual que acompaña con cantos, danzas y músicas, propios de la tradición médica indígena, en una lógica diferente a la proporcionada por el conocimiento occidental.

La enfática actitud del artista para vincular esta práctica vernácula, de tradición milenaria y de conocimientos antiguos con la obra de arte contemporáneo que realiza, es por demás sincrética en la estructura conceptual y en la forma. Al mostrarle al público, la elección de autodenominarse Chamán u oficiante del ritual de sanación sin ser explícito, y la elección de que su propio cuerpo sea el bejuco, el tronco proveedor de la sabia bruta que a la vez es su propia sangre y que simboliza tanto la enfermedad como la cura, revierte toda posibilidad de entender la obra por medio de la lógica tradicional del buen gusto que promueve la estética clásica y lo induce a un espectáculo de conocimiento profundo, en el que el observador no tiene que estar compenetrado con los términos a los que se refiere el ritual del Yagé de los Ingas del alto Putumayo, ni con las relaciones directas que Rosemberg plantea en la obra, sino más bien soltar el entendimiento hacia la conciencia de una lectura diferente

¹¹⁹ El Chamán o Taita es el máximo poder de la jerarquía social de las étnias del piedemonte andino en las regiones del Amazonas y el Putumayo colombiano; el médico y guía espiritual que orienta a la comunidad, bajo el entendido que los cuidados de la salud están estrictamente ligados al cuidado del espíritu. Las comunidades que utilizan el Yagé adquieren el conocimiento de su interior por medio de vivencias extra sensoriales inducidas.





a las experiencias con las que se enfrenta a la obra de arte tradicional.

En este acto, el artista hubiera podido conseguir el brebaje original, la chagropanga, y producirse una experiencia alucinatoria para hablar de lo mismo; pero escogió el camino más difícil, el del conceptualismo, el lenguaje menos común para explorar un campo integral de vivencias inmediatas que él mismo argumenta, como una ruptura entre los materiales y símbolos utilizados, que en este caso salen de su propio cuerpo; la memoria, que tiene que ver ahora, con las nociones de identidad nacional y el dolor físico que es auto producido y auto curado.

Durante la presentación de la obra, no se percibía en los espectadores, ninguna clase de compasión, ni por el dolor que le produjeron las heridas, ni por la pobreza de los materiales con que trabajó el artista, que no son propios de un momento artístico que vive el país, que tiende a estetizar hasta los sentimientos. El acto de chupar la sangre de su propia herida tienen como enunciado principal, la desarticulación entre la conciencia y el entorno, "el desfase entre la eternidad y el tiempo y la dicotomía entre estructura política y actitud artística."

¹²⁰ Introducir al público en una obra de arte por medio de la experiencia particular de su cuerpo y su sangre son propias de un conocedor de las dos circunstancias, del acto ritual y de las características particulares del arte contemporáneo sobre todo en la capacidad para sacar elementos de la cultura popular y llevarlos a la obra que a la vez está inscrita en un evento organizado por la alta sociedad cultural del país.

¹²⁰ Sandoval Rosemberg, Catálogo de la exposición retrospectiva de su obra, curada por Miguel González en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo, La Tertulia de la ciudad de Cali, Colombia en el año 2001, p.6

V.3.9. Mugre U.N.

La presente performance instalación fue realizada en la explanada de la Escuela de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México en el marco del Tercer Foro de Artes Visuales que se realizó entre el 23 y el 26 de noviembre de 2004, en la ciudad de Toluca, México. Para registrar los cambios que presentó la performance por situaciones particulares del Foro, logísticas y de carácter administrativo, fijaremos la atención en la propuesta inicial que ofreció el artista, y las adversidades que tuvo que sortear ante situaciones azarosas derivadas de la organización del evento; pero sobre todo, la inteligencia y capacidad de adaptación que demostró, al convertir finalmente la pieza en todo un espectáculo conceptual del que el público se llevó la mejor parte.

Propuesta: “Dibujaré de antemano en el suelo, a gran escala, con la ayuda de una plantilla y en una sala de exhibición de Toluca, el logotipo de la ONU con mugre y polvo, que recogeré de un sector marginal de esa ciudad, luego lo extenderé y disolveré luego con la presión del agua de una manguera, enrollada y anudada de antemano con una sábana celeste a una de las esquinas de la sala de exposiciones. Con la sábana refregaré el suelo ya fangoso y dibujaré sobre las paredes de la sala.

Para esta performance, estaré protegido con botas pantaneras¹²¹ y delantal de caucho blanco sobre ropa blanca.

¹²¹ Un tipo de calzado de trabajo utilizado por los obreros de las industrias, pero además diariamente por los campesinos que viven en las zonas húmedas y montañosas de Colombia.





Este sello en mugre de las Naciones Unidas quedará reventado sobre las paredes y el piso húmedo, convirtiéndose en instalación.

Además de esta performance-instalación, lleva unas banderas hechas con material sucio, recogido aquí en Colombia para ser instaladas allá en México, sujetadas con ganchitos de madera a uno o varios cables de acero.¹²²

Como es razonable, la acción se realizó de otra manera, dadas las características del lugar y otras circunstancias tales como que la obra fue concebida para llevarse a cabo, ocupando un sitio abierto para la acción y un espacio cerrado como una galería para que quedaran instaladas las sábanas y cobijas que el artista traía desde Cali, Colombia, su ciudad de origen, que fueron recogidas después de ser abandonadas por los indigentes de la localidad. Estas mantas intervenidas por el artista con fragmentos del escudo de las Naciones Unidas impreso fina y delicadamente al estilo del artista, fueron colocadas en un muro exterior de la Escuela de Artes un día antes de la ejecución de la performance, no obstante la adversidad del mal tiempo y el aire que azotaba la ciudad a comienzos de la temporada de invierno. Para no correr el riesgo de que el viento destrozara tan frágil material, las frazadas fueron retiradas por el mismo artista.

La ejecución de la performance, contuvo la primera parte de la propuesta inicial hecha por el artista, en el sentido de dibujar el escudo de las Naciones Unidas en el suelo de la calle del Circuito Universitario, con un tamaño aproximado a los quince metros de diámetro; el dibujo fue realizado con barro pigmentado, una argamasa de mugre recogida en las colonias pobres de la ciudad de Toluca, pigmentada de negro, justo al frente de la galería principal de la Escuela de Artes. Se añadió a ello el ingrediente de obstaculizar el tránsito automotor todos los días mientras se realizaba el dibujo. A la hora convocada por los organizadores del

¹²² Texto presentado por el artista previo a la realización del foro

foro, el público pudo presenciar, como el artista, vestido de blanco, sirviéndose de una pipa (carro - tanque) llena de agua potable, que con anticipación se había solicitado y llegó al lugar previamente, para que el performer, abriera el registro que dejaba fluir el agua pura, para que lavara el escudo dibujado en el suelo.



Rosemberg Sandoval
"Mugre U.N."
2004



ALVARO VILLALOBOS







Roseberg Sandoval
"Mugre U.N."
2004



The image shows a wooden mask with a face and two animal-like figures above it, all decorated with beads. The mask's face has orange and black beads around the eyes. The animal figures are covered in blue and white beads. A string of red beads is positioned above the word 'conclusiones'.

conclusiones



1-SINCRETISMO SOCIOCULTURAL:

A partir de la propuesta inicial depositada en el interior del documento, el sincretismo deriva en su concepción inicial de los estudios culturales y sobre todo de la etnología y la etnografía como ciencias que estudian la formación y los caracteres de las razas humanas. En principio la etnología clásica se dedicó al estudio de los rasgos de tipología que en la actualidad proporcionan conocimientos sobre los lazos de raza, nacionalidad y aspectos culturales con que se identifican los grupos sociales. Los condicionamientos culturales con los que se reconocen los grupos humanos, permanecen por épocas en las comunidades, pero cuando se trata de identificarlos puede verse su movilidad; el lenguaje es cambiante, las costumbres se van transformando de generación en generación y en la mayoría de los casos; los más jóvenes se adaptan a las circunstancias del presente. Los rasgos identitarios de una población no son los mismos que distinguen a todas las poblaciones, ni se pueden aplicar las mismas reglas de identificación para todos los países y sus pobladores en general. Cuando se trata de clasificar a los pueblos por sus costumbres y sus tradiciones, las ciencias sociales y las humanidades relacionan el sincretismo con las creencias religiosas, con el pensamiento, el conocimiento del mundo y la cosmogonía, porque de estos factores derivan



muchas de las actividades que definen el comportamiento, los roles y el posicionamiento ante el mismo mundo con que se identifican y distinguen los pueblos y definen las actividades que reflejan las maneras de pensar y convivir, que hacen a las personas adoptar un comportamiento similar.

La fusión de los sentimientos afectivos con religiosos, estéticos e ideológicos, con éticos y políticos, la permanencia o la desaparición de los cambios que se generan y las nuevas adaptaciones a las fusiones, forman un sincretismo fundamental en el hombre que deriva en su comportamiento en la cultura y por supuesto en el arte. El arte, sobre todo el contemporáneo aprovecha el sincretismo para presentar la amalgama de ideologías con actos cotidianos, vivencias y creencias antiguas, con modelos de pensamientos actuales, formas y procedimientos tradicionales con la asimilación de novedades, dando como resultado productos eminentemente sincréticos. El arte se compone de una parte conceptual que induce a lo que se quiere decir y otra parte que implica la manera de hacerlo. El arte que permanece en la colectividad y es registrado por los mecanismos que lo legitiman, genera como resultado, la historia oficial y esta es contada por los organismos oficiales, que a la vez la describen como la cultura hegemónica que se utiliza para hablar de lo más conveniente para el poder. El arte contemporáneo actual se distingue por tener un poco más de autonomía y darse el lujo de hablar del poder inclusive desde las esferas del mismo. En el sentido del poder, el dominio de las élites del arte con capacidad económica, política y de promover ideologías de dominio sobre las mayorías más débiles, está bien establecida en los eventos y exposiciones que legalizan el interés de una minoría y que lo hacen posible mediante hábiles persuasiones que para ser efectivas, manipulan el gusto popular y lo orientan hacia formas coaccionadas como las que utilizan los medios de información y los mecanismos más eficaces del aparato promotor del arte, en la mayoría de los casos para obtener beneficios comerciales y económicos

a los que el artista es ajeno en un alto porcentaje, pero sí hay algunos casos en los que el mercado del arte condiciona las ideas de los artistas. Estas coacciones contienen normas que justifican las alienaciones y los adoctrinamientos que ejercen las culturas hegemónicas sobre las culturas subalternas.

Donde se fundamenta el sincretismo de las obras de Tania Bruguera, Rosemberg Sandoval y Carlos Zerpa es en la capacidad para apropiarse de elementos proporcionados por los grupos de poder y los movimientos elitistas del arte con la intención de fundirlos en el crisol de sus creaciones y realizar obras con contenidos eminentemente oportunos que sirven para entender las problemáticas globales a partir de situaciones de su localidad. Si observamos las obras en conjunto, la potencia conceptual radica en la capacidad para hacer críticas severas a los sistemas políticos, a los modos de producción imperantes, al sometimiento que ejercen los poderosos sobre los débiles y al conformismo de las mayorías, su efectividad proviene del poder denunciar las ignominias, las vejaciones y los atropellos que se cometen en todos los estratos sociales de los países de origen de cada uno de ellos; no solo por el comportamiento de los partidos políticos y los gobernantes, sino de todos los que participan en el engaño utilizando la fuerza o los mecanismos necesarios para, persuadir y alienar con el propósito de sacar provecho individual. Curiosamente este es el lugar común del arte de la mayoría de países latinoamericanos inclusive de Cuba que se ufana de poseer un régimen político diferente a los demás países de América.

Por ejemplo, las performances de Carlos Zerpa conocidas en el medio artístico venezolano e internacional, son el resultado de la conjunción de elementos sacados de las culturas populares y llevados a un tipo de obra de arte que ha logrado insertarse en el circuito de las élites culturales, denunciando el estado actual político y social de su país; obviamente Zerpa se sirve del sincretismo cultural para hacer alusiones que reflejan conocimientos que no





son meras informaciones de todo tipo: religiosas, políticas, económicas, de conocimiento público mitos y tradiciones populares e informaciones de alto nivel intelectual, que mezcla antagónicamente para que se conecten, se correspondan y conformen un producto artístico común, de él son las performances famosas en las que introduce los sentimientos patrios representados por la bandera y el escudo nacional que conmueven al pueblo venezolano y en general a los pobladores de todos los países latinoamericanos. Aprovecha el exceso de nacionalismo de los latinos con el argumento de que basta con sacar un trapo del color de la bandera o del escudo nacional para que el ciudadano común sienta que se está hablando de él.

Este elemento persuasivo lo utiliza para cautivar; así como las figuras emblemáticas de las creencias populares y los íconos religiosos, que son por sí mismos sincréticas, las adoraciones a los santos de la iglesia católica representados en bultos de yeso con rostros que poseen facciones de razas europeas; las imágenes siempre sangrantes del Sagrado Corazón de Jesús que conmueven a los creyentes simplemente con verlas y las figuras de la mitología americana como el indio amazónico, sacerdote, chamán y curandero; el san Martín de Porres que pone a comer al perro al gato y la paloma en el mismo plato; María Lionza, que inspira el mayor respeto a los que conocen su historia de amazona desnuda que cabalga sobre una danta, ese feroz pero a la vez dócil animal de la selva venezolana; la rata gigante, el roedor con cuerpo de cerdo no domesticable que puede matar a un ser humano con un chasquido, pero a la vez contiene las mejores y más poderosas características alimenticias cuando es sacrificado por el hombre para tal fin.

En la mitología venezolana transmitida de generación a generación por medio de la tradición oral, se trata de la representación del poder y la fuerza de lo salvaje y lo feroz, dominado por una jinete erótica, una voluptuosa virgen que goza sobre la montura natural al refregar su vagina

sobre el lomo del animal. Es común en las performances de Zerpa también, la continua utilización del bulto de José Gregorio Hernández el santo patrono de Venezuela y en México de la Virgen de Guadalupe, la virgen morena, con el ánimo de presentar al observador los elementos más fáciles de identificar. Instalaciones saturadas de imágenes muy reconocidas, ambientadas con música pasada de moda que conmueve por su melosa y eficaz manera de apuntar a los sentimientos afectivos de la gente, sentimientos que el artista conoce y reconoce dentro de sí, y expresa cuando los mezcla con fuertes dosis de alcohol, en actitudes poco ortodoxas que conforman un collage sincrético de acontecimientos y conceptualizaciones, que en el arte latinoamericano en otras épocas, eran bastante censuradas o ni siquiera se permitían en las obras.

Las performances de Rosemberg Sandoval por ejemplo “Baby Street, Bolívar ahora, Caquetá y Mugre U. N” específicamente, se aprovechan de un sincretismo aglutinador de formas culturales básicamente identificables en el sur occidente colombiano; actualmente extendidas por toda la geografía nacional, para emitir una información que nos es común a todos, la pobreza, la riqueza, la miseria humana y la opulencia, el aislamiento en el que no solo están sumergidas las etnias sino el grueso de la población que diariamente se ve afectada por la violencia. Estos temas al ser insertados en las obras de arte llevan un matiz eminentemente político que en contraposición, se convalidan en las ciudades capitales, porque ahí la descomposición social, el dolor y la muerte se ven de diferente manera que en el campo. En el campo la relación entre las personas es más natural, inclusive la concepción del sufrimiento y la muerte. En la ciudad todos estos temas son enfatizados por el amarillismo que les imprimen los medios de información. El artista lleva esos elementos a la obra en forma de acciones de denuncia sin compromisos establecidos con ideologías partidistas; este tipo de sincretismo es renovado y reforzado continuamente también, por la manipulación consciente de





las experiencias afectivas, religiosas, ideológicas, éticas y estéticas que no se viven por separado y que además de reflejarse en el comportamiento social, determinan rasgos culturales e identificaciones específicas. Hay que ver que los temas relacionados con la religión, la política y la economía local, son los más comúnmente utilizados por los medios de información para manipular los sentimientos y el comportamiento de la población.

En realidad no es difícil trabajar en el arte con estas informaciones porque son comunes a mucha gente; lo virtuoso de las acciones de denuncia que presenta Rosemberg en sus performances es que aprovecha el sincretismo y mezcla contenidos, pensamientos y reflexiones profundas de la raigambre socio cultural colombiana, con procedimientos propios del arte contemporáneo internacional. Este artista tiene la capacidad para mirar hacia donde muchos no queremos voltear los ojos, hacia la miseria y el sufrimiento que marcan comunidades enteras. En muchas partes del mundo se identifica al ciudadano colombiano por un comportamiento específico producto del reconocimiento de los problemas locales; los emigrantes económicos, los intelectuales, los turistas colombianos de diferentes ciudades, difícilmente se podrán desprender del estigma de la violencia y el crimen organizado y el narcotráfico, principales flagelos del siglo XX. Como en Colombia más de la mitad de la población está marcada por la pobreza extrema, puede decirse que las relaciones con el mundo, para los colombianos actuales, tienen condicionamientos culturales, políticos y sociales diferentes a la de los demás países latinoamericanos. Las personas ajenas identifican a los colombianos por la mezcla de las experiencias continuas que surgen del antagonismo en que se vive ahí.

El sincretismo que impregna la obra de Rosemberg Sandoval no tiene un móvil específico en la mezcla de las religiones, que antes se pensaba como único existente. El sincretismo que opera en el arte de Sandoval es propio de los rituales cotidianos de la sociedad colombiana, del lugar

común en el que se desarrollan los días del ciudadano, inmerso en un sistema cultural que arremete contra los derechos individuales de los ciudadanos que en su vida diaria mezclan actividades, costumbres y creencias del campo y la ciudad, comunes en la topografía andina que en conjunto conforman la identidad nacional. Los sistemas culturales son abiertos y tienen una gama de posibilidades infinitas que el individuo materializa en los objetos que construye y deconstruye, incluidas las obras de arte a las que solo un pequeño sector de la sociedad accede por deferentes medios, el museo, las exposiciones, el mercado, la crítica y la promoción cultural que los medios favorecen en unos casos y en otros se encarga de obstaculizar o ignorar y desechar sin reparo y sin contemplación ni siquiera por respeto a los mismos artistas; aún así los artistas tienen la facultad de seguir creando, reciclando y apropiándose de lo que encuentra a la mano para convertirlo en objeto de crítica, con pleno conocimiento de las categorías estéticas y los elementos que pueden sacar provechosamente de su entorno.

Es obvio que el artista reconoce naturalmente la diferencia entre condición estética y la belleza que contienen sus acciones y el agrado o desagrado que provocan. En el arte en general se reconoce la fuerza de los términos belleza y fealdad, para designar lo favorable o lo perjudicial, lo vital o lo mortal a partir de la sensibilidad que se encuentra todavía en el sincretismo sociocultural. Con el predominio de los sentimientos de utilidad vital o de bondad en un sentido positivista, lo bello siempre se ha relacionado con el agrado biológico y natural, provocado en el ser humano por acciones que resaltan valores auténticos y su utilidad práctica, aunque esa utilidad sea únicamente del orden contemplativo, indispensable para solazar el espíritu, es decir que si la estética tiene alguna función, es la de regocijar al individuo que accede a ella creyéndola y considerándola necesaria.

Gracias al artificioso carácter multi - inter - transcultural e híbrido que compone las obras de arte





contemporáneo, permite crear, variar y conocer nuevas posibilidades de concepción de la belleza; las culturas en general y los individuos en particular, cambian con el transcurso del tiempo, por lo tanto el concepto se transforma. Por mucho tiempo, el hombre ha tenido por bello, lo útil y placentero para su subsistencia material o espiritual indiferenciadamente. Asimismo ha modificado términos que le conciernen a la estética, que se enfocan al sistema de valores que contienen, un ánima mínima permanente en cada cosa natural o artificial que el hombre percibe y es activada en el momento en el que el individuo se enfrenta a ella, con las informaciones que cada quien posee como dijo Jean Francois Lyotard.

En Latinoamérica, las nociones de estética que aparecen referenciadas en documentos sobre el arte oficial, vienen de Europa y Estados Unidos en su mayoría por trasplante directo, es decir, que siguen la tradición del pensamiento occidental. Hay que aceptar que sí se diferencian de las concepciones del arte y la estética para las culturas orientales y para los herederos del pensamiento mítico precolombino y mesoamericano. En la actualidad los conceptos sobre arte y estética se traducen de diferentes maneras y además se amalgaman con elementos propios de la cultura local conformando el sincretismo que nos caracteriza.

De los artistas trabajados en el presente documento, las obras de Tania Bruguera, son quizás las que más reflejan elementos del sincretismo con referencias socioculturales. Puede percibirse en ellas, un sincretismo que no proviene específicamente de las relaciones entre creencias religiosas, dogmas y filosofías antiguas, sino un sincretismo que tiene que ver con el estado actual de la cultura caribeña; una cultura que se conforma de rasgos que tienen diferente procedencia y que al convivir, producen un resultado, el pensamiento cubano contemporáneo, de sujetos que aprendieron a sobresalir, a pesar de las diferencias evidentes y de las formas de vida locales contrastadas y contrastantes;

en comparación con las de los demás países del mundo sobre todo con los países capitalistas. Las diferencias económicas y sociales, de creencias religiosas e idiosincrasia forman maneras de pensar distintas en los cubanos, modos de vivir que modulan los comportamientos de todo el país. En Cuba el país de origen de la artista, se han unido con el paso de los años precisamente, las costumbres ancestrales con las formas de pensamiento contemporáneo: las religiones y maneras de percibir el mundo y la cosmogonía antiguas procedentes de diferentes regiones culturales del mundo como las de África y España en tiempos de la colonia, con las resultantes del pensamiento moderno, posmoderno y contemporáneo que en las razas se han unido a lo precolombino y se han sumado a las migraciones asiáticas y los vástagos de las más recientes neocolonizaciones, estadounidense indirectamente, china, rusa y árabe que buscan en el Caribe, el regocijo para el cuerpo y espíritu y encuentran todas estas formas de vivir y de pensar tan diferentes; el muy buen nivel de educación y de salud que conforman la sincrética tipología cultural de la isla se suman al manejo de la política actual y de ello Bruguera saca partido para su arte.

Las obras de la artista no aluden tanto a su condición de identidad religiosa y a la cosmogonía de su gente, sino que tratan problemáticas que cuestionan el comportamiento en el sentido psicológico, dando como resultado un arte comprometido intelectualmente con disciplinas como la antropología y la sociología, en un sentido eminentemente sincrético que genera privilegios de posicionamiento y le dan valor a la artista para cuestionar la historia de su país, la historia que el régimen político dominante hace que se imparta en las escuelas. Bruguera tiene la facilidad para utilizar con inteligencia las repercusiones del sincretismo, para matizar, para hablar con términos fuertes que aluden críticamente a las políticas del régimen actual, mas no como lo hacía su mentora artística, Ana Mendieta que introdujo a su obra, elementos de las religiones afrocubanas que conviven con las religiones católica, protestante y judía, denotando



una identidad local, en aras del sincretismo clásico del que hablaba con propiedad la etnología. El sincretismo que toca la obra de Bruguera, destaca en la estructura formal y es aquel que incluye técnicas, formas y contenidos materiales y conceptuales de diferente procedencia, para hablar de un solo asunto, la conducta, el comportamiento social que contiene el sometimiento y la alineación de los que puede afrontar el ciudadano de cualquier país latinoamericano y por que no decir del mundo entero. Ahí, en ese tipo de obra, es precisamente donde aparecen rasgos de la cultura local que vulneran las fronteras del conocimiento para convertirse en universales.



2-SINCRETISMO Y LA ESTRUCTURA FORMAL DE LAS OBRAS

Uno de los elementos formales más afectado por el arte desde la antigüedad es el espacio: el espacio de la obra, el espacio del pensamiento, el espacio de la representación y la presentación; en torno a él se han estructurado formas novedosas de concebir, trabajar, percibir y exhibir las obras como instalaciones, ambientaciones, arte objeto, happenings y performances, que incluyen nuevos sistemas de referencia para aprehenderlo, sobre todo a partir de las primeras vanguardias artísticas del siglo XX. El conocimiento humano puede distinguir y alcanzar todos los objetos que rodean al individuo, por su aproximación a ellos en una realidad espacial extra subjetiva, nunca con plena conciencia y seguridad de su existencia de no ser por la interrelación directa que estos representan para los sentidos. Una vez que el sujeto los percibe, al menos visual y hápticamente, ocupan un lugar en el espacio y se pueden diferenciar en una fracción de tiempo determinado.

En la aprehensión del espacio de manera antropomórfica, dentro de las posibilidades humanas y en función de ellas, el sujeto decide la comprobación científica y racional de las distancias y todo lo que se encuentra en el espacio próximo circundante, en el transcurso progresivo de su vida y el acontecer en el mundo por medio de los sistemas de referencia básicos: alto, ancho, profundo, planos, formas, texturas y módulos. Sobre la acreditación práctica de los objetos y el espacio que ocupan, sobre su idoneidad y sobre su realismo, existe una dimensión lógica basada en la experiencia; de ahí el origen de la discusión sobre las reflexiones del hombre con el espacio y su constatación física por medio de definiciones. Las artes





visuales se ocupan prácticamente del ordenamiento del espacio, añadiéndole el móvil conceptual, que funciona en contextos específicos; lo que la obra quiere decir, dónde y a quién se lo dice y sobre todo la forma como se dice, que tiene que ver propiamente con la estructura sintáctica que la semiótica clasifica en apartados que le conciernen a los formatos, los materiales, el equilibrio el contraste y los componentes físicos de la obra.

Las artes visuales abusan positivamente de la exploración en el infinito universo de posibilidades formales para aprovechar los componentes específicos de algunos materiales que conforman las pinturas, esculturas, dibujos, arte objeto, ambientaciones, instalaciones y performances, que en conjunto representan el poder comunicacional de las obras. En una etapa ingenua y preobjetiva pero consciente el sujeto comienza a establecer el concepto de espacio a partir de las vivencias mismas del cuerpo y de las exploraciones del mundo; que luego refleja en forma de expresiones entre las que se encuentran las obras de arte y por supuesto las performances, que se apropian de todos los elementos formales que ya las otras artes habían utilizado, incluyendo al cuerpo para conformar una disciplina sincréticamente compleja, que durante mucho tiempo deslumbró por la novedad de sus formas y contenidos; la performance está constituida formalmente por la acción del sujeto, en un tiempo y un lugar específico, con la utilización del cuerpo del artista dentro de la obra, hasta que el cuerpo, ese cuerpo se presenta como la obra misma.

Por principio, el cuerpo es ya una estructura formal bastante compleja y armonizada que, naturalmente, no deja de ser un enigma para el sujeto que lo observa; ahora como obra de arte, el cuerpo además de ser el portador de los mensajes del mismo, es el portador de los conceptos que el autor le imprime, sirviéndose de una buena cantidad de materiales y elementos que no siempre se corresponden. Este arte se sirve de cuanta razón, materia y circunstancia encuentra a su paso y lo presenta, de cualquier manera no

siempre armónica, en un espacio determinado en el que todo lo que está ahí, convive en la obra porque el artista lo decide; con lo que juega el artista es con el poder de manipulación de los objetos materiales, el tiempo, el espacio y los conceptos para cautivar al espectador; con o sin resultados efectivos, en una relación sincrética de formas y acontecimientos dispuestos en un lugar determinado y en una vivencia inmediata.

Por herencia del pensamiento epicúreo comprendemos la naturaleza, basados en que hay cuerpos físicos, animados e inanimados y que hay vacío en el espacio; así como entendemos que estos cuerpos tienen su lugar y que se desplazan real o imaginariamente, obteniendo como resultado, un espacio recipiente de objetos y por consiguiente la conciencia de ellos. A partir de la filosofía moderna se contempla la inclusión del concepto relativo del tiempo, como el valor modulador que hacía falta para comprender todos los fenómenos de la naturaleza y el desplazamiento del hombre, con ayuda de su conciencia del mundo, en todas las posibles relaciones de una manera amplia e integral. Ahí tiene lugar la conjunción física de los sucesos del hombre con los objetos que lo rodean en el espacio en general y con los espacios particulares que crea, imagina y modula, generándose ahí la conciencia de las creaciones libres y fantasiosas, propias de lo humano, concebidas autónomamente facilitando todo su ejercicio sensible que el ser humano dirige a la creación artística.

Para entender el espacio del sincretismo en las performances en torno a las estructuras formales, tenemos que pensar en estos movimientos naturales de creación, donde se desarrollan aptitudes propias de cada individuo, en la constante preocupación porque desaparezcan las disposiciones ingenuas, se ejerce el poder de la voluntad del artista que incrementa el interés por juntar leyes racionales psicológicas, filosóficas y sociológicas; así como las subjetivas de sentimiento, impulso, instinto y de creación, que ayudan a aclarar la conexión específica existente,





entre una situación objetiva propuesta por el artista y la infinidad de impresiones que causan en el observador, los objetos que este manipula y los espacios que ocupa, ideas conformando objetos artísticos, objetos dentro de un formato específico y formatos en un espacio museográfico también específico. Dibujos, pinturas, esculturas, grabados, objetos, instalaciones y performances.

La performance es la disciplina que logró aglutinar sincréticamente más elementos en una sola forma, tanto elementos sintácticos como elementos significantes. Es ahí donde tienen lugar los trabajos artísticos de Tania Bruguera, Rosemberg Sandoval y Carlos Zerpa, que crean espacios poéticos a través de la manipulación de ideas y objetos reales, virtuales e imaginarios que ocupan una posición individual en el arte contemporáneo y un conjunto bastante heterogéneo de conceptos, formas, discursos, estructuras, significados, desplazamientos, vivencias emplazamientos, transgresiones y actos conciliatorios. La condición del sincretismo que evidencia particularmente cada uno de estos artistas, da cuenta del poder de las imágenes, el poder de la comunicación de las artes visuales, y los medios alternativos que surgen del ingenio de los creadores, que de manera sincrética utilizan todo lo que tienen a su alcance; las informaciones que extraen de su cultura, entremezcladas con las informaciones del medio artístico conceptual y contemporáneo que presentan en las obras a libre albedrío en forma de performances. Actitudes expectantes y sentimientos fundamentales que inducen a la curiosidad, la atención, la repulsión, el temor y la esperanza, permitiendo la inversión de las perspectivas y la creación ilusoria de nuevas dimensiones que pueden mezclarse en este caso, con factores humanos de origen regional a partir del contexto sociocultural de cada uno. Cada artista asume el sincretismo de una manera diferente y lo conjuga indistintamente a su leal saber y entender, de manera tal, que saca los elementos más significativos de la sociedad de la que provienen, para crear innumerables significados con infinitas posibilidades de lectura e interpretación.

3 - PERFORMANCE, ARTE Y POLÍTICA EN LATINOAMÉRICA

La tradición de performance no es muy extensa en los países latinoamericanos, comparada con la tradición pictórica, escultórica, de las artes populares, las artesanías, la música y el folclor. Aún así en las últimas tres décadas los artistas locales más sobresalientes han presentado performances dentro y fuera de su país de origen, anotando que aparte de dedicarse a esta disciplina artística, también producen dibujos, esculturas, pinturas, arte objeto e instalaciones. Entre los más destacados artistas latinoamericanos aparte de Tania Bruguera, Rosemberg Sandoval y Carlos Zerpa, cuyo posicionamiento se debe a circunstancias diferentes, están otros artistas de la performance que no fueron citados aquí, pero también trabajan o han presentado propuestas artísticas con contenidos políticos, como: Clemente Padín de Uruguay, Marta Minujín de Argentina, Diego Barbosa y Alfred Wenemossner de Venezuela; Wilson Díaz de Colombia, la artista cubano estadounidense Coco Fusco, Nao Bustamante y Liz Cohen de Estados Unidos, los grupos "Fosa, Costuras urbanas y Escombros" de Argentina, el movimiento "A lavar la bandera" generado por Gustavo Buntinx de Perú; en su época de mayor actividad los artistas de la liga latinoamericana de Ecuador, Colombia, Perú y Chile; el legendario sincretista Manuel Mendive; Leandro Soto y Alexis Esquivel de Cuba; Alexander del Ré y Alejandra Herrera de Chile; Paula Darriba e Ival Granato de Brasil; Guillermo Gómez-Peña, el grupo suma de hace tres décadas, el TAI. Taller de investigación Plástica, Felipe Erhemberg, Carlos Jaurena y Lorena Wolffer de México; para no hacer la lista tan larga. Si nos dedicamos a observar las generaciones intermedias y jóvenes de artistas de performance que han incluido e incluyen en sus presentaciones propuestas que llevan consigo críticas directas a la política o conceptualizaciones con contenidos políticos y de denuncia social; podemos ver que son muchos.





Entendiendo la política como el manejo de los asuntos que le conciernen al estado y al modo de dirigirlo o gobernarlo, la política es la manera directa de conducir a un Estado, a través de dogmas, doctrinas y ejercicios de poder. Los artistas lo que han hecho por medio de sus obras critican desde su posición de intelectuales los abusos del poder de los gobernantes y actores políticos, manifestándose sobre las injusticias sociales que vive cada país.

En Latinoamérica, es muy común el arte con contenidos políticos, producto de la inconformidad que sienten y manifiestan no únicamente los artistas sino un alto porcentaje de la población. Desde hace tiempo los pobladores de los países latinoamericanos, sufrimos malos manejos de los asuntos del estado por parte de políticos y gobernantes que se dedican, durante los periodos de ejercicio del poder a saquear las arcas oficiales, a robar y desfalcar el erario público, para enriquecerse ilícitamente, favoreciendo a los correligionarios y adeptos de sus partidos a cambio de gobernar con base en el beneficio común como deberían hacerlo.

Las obras de la mayoría de artistas latinoamericanos que trabajan sobre este rubro incluidos los tres que son motivo de este estudio, introducen en sus obras, desde los problemas locales hasta problemáticas de tinte universal; como es el caso de las performances, "Señora Patria, sea usted bienvenida" y "Mrs. Nation" de Carlos Zerpa, en las que hay una alusión directa al inconformismo del artista por la forma como el presidente venezolano de la época, Carlos Andrés Pérez, ejerció acciones maniqueas y manipuladoras sobre el pueblo, alienándolo y engañándolo para mantener controlada su economía y su permanencia en el poder. En propuestas de performances abiertas y generales como el caso de "Mugre U. N" de Rosemberg Sandoval, que recoge mugre de las colonias y los barrios más pobres de la ciudad de Toluca México para dibujar con ella el escudo de las Naciones Unidas, alude a la ineficiencia de las políticas sobre la pobreza en el mundo, por parte de esta organización emblemática universal. En

performances como “Cabeza abajo” de Tania Bruguera se trata el tema del conformismo de su pueblo con el triunfo de la revolución cubana y sus aparentes beneficios eternos; en la performance, “El cuerpo del silencio”, también de Bruguera, ella se sienta desnuda sobre toneladas de carne fresca de borrego a masticar bolas de esa carne cruda que se mete a la boca con mucha sal y pedazos de hojas de un libro de historia patria cubana, como queriendo mostrar lo doloroso y amargo que resulta saber, que la historia oficial omite muchas cosas que no quiere que se sepan, a la vez que es doloroso y amargo, cambiar el curso de la historia.

Se puede decir también que la crítica a las políticas de los países son el lugar común de artistas de todas las generaciones y todas las latitudes; desde la creación de los primeros happenings, performances y actos colectivos con participación masiva, estas maneras de hacer arte se han utilizado con efectividad para mover las conciencias en torno a las problemáticas sociales y políticas. Hay que recordar las acciones del germano Joseph Beuys que por el año 1970 renovó la historia de las acciones, legitimando la actividad artística, cuando formó su Partido Estudiantil en Alemania; un partido político concebido como una obra plástica, desde la academia de arte de Düsseldorf de común acuerdo con sus compañeros artistas determinando relaciones con importantes situaciones de compromiso eminentemente político. Otro ejemplo de esa época es la fuerza propositiva que tuvo J. Lebel en la toma del Odeón como apropiación simbólica, política y real de un espacio urbano encadenado a los desordenes políticos que movieron las fuerzas estudiantiles de Mayo del 68, en la Sorbona de Francia. Los hechos artísticos siempre se han considerado provocadores y por lo tanto casi nunca al servicio de la política tradicional, convencional y partidista. A excepción de unos pocos casos, el arte siempre se ha declarado en franca discordancia con la política tradicional, más bien opera desde la esfera del mismo arte, fungiendo como detonador de crítica severa y simbólica de las realidades existentes.

Un último ejemplo que reflejó inspiraciones profundas en el arte de la performance y sus extensas posibilidades y





nexos con los contenidos políticos y se convirtió en el mejor estímulo para las más importantes reivindicaciones artísticas de los últimos tiempos, fue la propuesta del movimiento Internationale Situationiste o Internacional Situacionista del que hablamos en el cuerpo del documento, liderado por el genial filósofo francés, Guy Debord, que junto con el grupo de partidarios, realizaron actividades bajo la noción de una “Situación construida”, definida como un momento de la vida construido concreta, conciente y deliberadamente, por medio de la organización de acontecimientos en colectivo. Su actividad política desde el arte se centró en los primeros detournements o descontextualizaciones traducidas al español como rebasamientos, adelantamientos o superaciones de circunstancias pasadas. Se utilizaron en el arte para señalar el cambio de función otorgado a un espacio físico o conceptual concebido inicialmente para que desempeñara otro fin. Por ejemplo se dio el caso durante de la segunda guerra mundial, en la que los estadios deportivos se convirtieron en campos de concentración y las iglesias en hospitales o sanatorios como una situación de emergencia provocada por una crisis política internacional. En el sentido práctico la obra de arte se basó en la aguda crítica al ambiente de posguerra y en una toma de partido contra de los excesos y las crisis generales provocadas por la segunda guerra mundial.

Los artistas en general intervienen de una manera crítica sobre las funciones de los espacios políticos imperantes superando las instancias del arte, con el fino propósito de superar las formas tradicionales de hacer arte que se conocen en cada época, para darle a las obras nuevas funciones, las del sentido político. Para algunos, las obras de arte con contenido político no tienen resultados prácticos, pero no puede negarse la agudeza conceptual de las obras de arte que ayudan a crear conciencia en el público sobre la necesidad de manifestarse contra las guerras, los crímenes de lesa humanidad, asesinatos políticos de indígenas, campesinos, líderes, caudillos y grupos inconformes. Bastantes obras de arte denuncian los abusos de poder cometidos por los partidarios de izquierda y de derecha que promueven el sometimiento del pueblo a vejaciones, asesinatos, engaños

y humillaciones cometidos contra aquellos que, por las vías pacíficas, tratan de conciliar a la sociedad, la política y los que detentan el poder. Los artistas mencionados en este documento tienen la fina capacidad para meter el dedo en las llagas de la población, generando críticas y mostrando en sus obras de manera enfática y directa, cómo todos los miembros de la sociedad en general, también nos comportamos con sumisión, conformismo e indiferencia ante los más graves problemas y las devastaciones que sufre la especie humana.

*Atizapán de Zaragoza, México.
Verano de 2007*



adenda



1-DATOS CURRICULARES DE TANIA BRUGUERA

Tania Bruguera nació en La Habana, Cuba el año de 1968 actualmente tiene domicilio en la calle Tejadillo 214 el Aguacate y Compostela de la Habana Vieja y en el número 4346 South de Lake park Avenue en Chicago Illinois Estados Unidos de Norte América, su labor artística se distingue por un constante desarrollo de acciones plásticas, performances e instalaciones que demuestran una prolífica actividad profesional que localizan a la artista como una de las productoras vivas más importantes en el panorama contemporáneo latinoamericano e internacional

Selección de exposiciones individuales

2004 Hamilton Art Gallery, Toronto, Canada.

2003 The Royal Royal Trip, PS1 Contemporary Art Center, New York. U.S. curada por Harald Szeemann. Poetic Justice, 8th Istanbul Bienale, Istanbul, Turkey, curada por Dan Cameron.

2003 "Autobiografía". Museo Nacional de Bellas Artes, Habana, Cuba.



2002 “Ingeniero de almas”, Palacio de Abrantes, Salamanca, España.

“Tania Bruguera”, Ghada Amer, San Francisco Art Institute, San Francisco, California, United States.

2001 “La isla en peso”, Casa de las Américas, Habana. Liebman Magnan Gallery, New York.

1999 “Recent work”, Vera van Laer Gallery, Antwerp, Belgium. Lo que me corresponde, Colloquia-proyecto para el arte contemporáneo, Ciudad Guatemala, Guatemala.

1997 “El peso de la culpa”, Tejadillo 214, Habana. Anima, The Base Space, The School of the Art Institute of Chicago, Illinois, United States.

1996 “Cabeza abajo”, Espacio Aglutinador, Habana. Lágrimas de tránsito, Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, Habana.

1995 “Lo que me corresponde”, artist’s home, Habana. Soñando con Fernando Rodríguez, Gasworks Studios Gallery, London, England.

1993 “Memoria de la posguerra”, Galería Plaza Vieja, Fondo Cubano de Bienes Culturales, Habana.

1992 “Ana Mendieta”. Sala Polivalente, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Habana.

1986 “Marilyn is alive”. Galería Leopoldo Romañach. Academia de San Alejandro, Habana.

Selección de exposiciones colectivas

2003 “The Royal”, Royal trip.PS1, New York, New York, curada por Harald Szeemann. “Poetic Justice ». 8th

Istanbul Bienale, Istanbul, Turkey, curada por Dan Cameron.

The living museum. Museum fur Modern Kunst, Frankfurt, Germany curada por Udo Kittelmann.

2002 “Fusion Cuisine”. Deste Foundation, Athens, Greece, curada por Katerina Gregos. “Extreme Existance », Pratt

Institute. New York, curada por Klaus Ottoman. Documenta 11. Kassel, Germany, curada por Okwui Enwezor.

“The Stone and water”. Helsinki Art Museum, Helsinki, Finland. Curada por Malin Barth. No place. IFA Gallery, Bonn, Germany,

curada por Magda González.

III Bienal de Lima, Perú, curada por Luis Lama. "F.A.I.R"
The Royal College, London, curada por AœThe young
beaurocrats.

2001 "A little bit of history repeated". Kunst Werte, Berlin,
Germany. Curada por Jens Hoffmann. "Mercancías". Espacio
C, Cantabria, España, curada por Orlando Brito. "Spain,
International Performance Arts Residency Project", London,
United Kingdom, curada por Andre Stitt and Roddy Hunter.
"The Plateau of Humankind". 49th Venice Bienal, Venice,
Italy, curada por Harald Szeemann. "Do you have time?",
Liebman Magnan Gallery, New York, curada por Penny
Liebman and Kathy Magnan. "Project Room, Algunas Islas"
ARCO: Feria de Arte Contemporáneo, Recinto Ferial Juan
Carlos I, Madrid, España, curada por Rosa Martínez y Octavio
Zayas. Yuko Hasegawa.

2000 "Uno mas cerca del otro", VII Bienal de la Habana,
Fortaleza de San Carlos de la Cabaña, Galería de Contraminas
de San Ambrosio, La Habana, curada por el Centro de Arte
Contemporáneo Wifredo Lam. "Arte all Arte", 5th edition,
Fortezza di Poggio Imperiale, Arte Continua, Poggibonsi,
Tuscany, Italy, curada por Roberto Pinto y Gilda Williams.
"Exótica Incógnita", 3rd. Kwangju Bienale, curada por Yu Yeon
Kim. "Cutting Edge". ARCO: Feria de Arte Contemporáneo,
Recinto Ferial Juan Carlos I, Madrid España, curada por
Kcho, Rafael Acosta y Jorge Fernández.

1999 "Videodrome", The New Museum of Contemporary Art,
New York, curada por Dan Cameron. "Utopia / Distopia",
8va. Muestra Internacional de Performance, México, curada
por Guillermo Santamarina. "Looking for a Place", III
International Biennial, IN SITE Santa Fe, New Mexico, United
States, curada por Rosa Martínez. "Happening", Stedelijk
Museum voor Actuele Kunst, Gent, Belgium, curada por Jan
Hoet. "Cuba, Maps of desire", Kunsthalle Wien, Austria,
curada por Eugenio Valdés y Gerald Matt.

1998 "Art in Freedom", Boymans van Beuningen Museum,
Rotterdam, The Netherlands, curada por Els van der Plas,
Chris Dercon. The Garden of Forking Paths, (traveling



exhibition, 1998-1999) Helsinki City Art Museum, Helsinki, Finland; Kunstforeningen, Copenhagen, Denmark; EdsuiKunst & Kultur, Stockholm, Sweden, curada por Octavio Zayas. II Salón de Arte Contemporáneo, Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, La Habana. La dirección de la mirada, Stadhaus, Zürich; Musée de Beaux Arts, La Chaux-des-Fonds, Switzerland, curada por Inés Anselmi y Eugenio Valdés. Obsesiones. Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, Habana, curada por Magda Ileana González. De discretas autoras. Cuba y Venezuela: Nuevas poéticas, Museo de Arte Contemporáneo Mario Abreu, Maracay, Venezuela, curada por Nydia Gutiérrez. Fragmentos a su imán. Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, Habana, curada por Tamara Díaz Bringas. "III Bienal Barro de América". Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela, curada por Roberto Guevara. "Desde el cuerpo: Alegorías de lo femenino", Museo de Bellas Artes, Caracas, curada por Carmen Hernández.

1997 "Trade routes", 2nd Johannesburg Biennale, The Electric Workshop, Johannesburg, South Africa, curada por Okwui Enwezor

«Troisiamee Manifestation International video et art electronique de Champs Libres », Montreal, Quebec, Canada. Noventas, Art from Cuba, a national residency and exhibition program, traveling exhibition 1997-1999 Betty Rymer Gallery, The School of the Art Institute, Chicago; "Art in General", New York; Hallwalls Center for Contemporary Art, Buffalo, New York, curada por Holly Block y Betti-Sue Hertz. "Trabajo por cuenta propia", Facultad de Artes y Letras, Universidad de la Habana, Habana, curada por Jorge de Armas. "New Art from Cuba: Utopic Territories", Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver, Canada, curada por Scott Watson y Eugenio Valdés. "Las mieles del silencio", Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, Habana. Curada por Yamilys Brito. "El ocultamiento de las almas", Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Habana, curada por Omar Pascual.



1996 “23rd Sao Paulo” International Biennial, Parque do Ibirapuera, Sao Paulo, Brasil, curada por Lilián Yánez. “The visible and the invisible, representing the body in contemporary art and society”, St. Pancras Church, Institute of International Visual Art, London. “La carne”, Espacio Aglutinador, Habana, curada por Sandra Ceballos y Ezequiel Suárez. “I Salón Internacional de Estandartes”, Centro Cultural Tijuana, Tijuana, México. Museo EX Teresa, México, curada por Marta Palau. “Otras Escri(p)turas”, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, Habana, curada por Omar Pascual. “Un giro de tuerca”, Galería Taller de Serigrafía René Portocarrero, Habana, curada por Omar Pascual. “Mujeres por mujeres”, Galería Imago, Gran Teatro de la Habana, Habana Cuba.

1995 “1st Contemporary Art Competition”, Museo Nacional de Bellas Artes, Habana. “ART/OMI International Workshop”, Hudson, New York. “II Bienal del Barro”, Centro de Arte Contemporáneo Lía Bermúdez, Maracaibo, Venezuela, curada por Roberto Guevara. “La Isla Posible”, Centro di Cultura Contemporánea, Barcelona, España, curada por Iván de la Nuez y Juan Pablo Ballester. “New Art from Cuba”, Whitechapel Art Gallery, London. Tullie House Museum and Art Gallery, Carlisle, Cumbria, Inglaterra, curada por James Peto. “Las formas de la tierra”, Galería Buades, Madrid, curada por Jesús Cañete.

1994 “La otra orilla”, V Bienal de la Habana, Castillo de los Tres Reyes del Morro, Centro Wilfredo Lam, Habana, curada por Eugenio Valdés y Magda Ileana González. “Una brecha entre el cielo y la tierra”, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, Habana, curada por Tania Bruguera. “Utopía”, Galería Espada, Casa del Joven Creador, Habana, curada por Elio Rodríguez. “Galería Union of Writers and Artists of Cuba”, Habana. Salón de la Ciudad ‘94, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, Habana.

1993 “XI International Drawing Biennial”, Middlesbrough Fine Arts Museum, Cleveland, Inglaterra. “La nube en pantalones”, Museo Nacional de Bellas Artes, Habana,





curada por Corina Matamoros. “Dibujo no te olvido”, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Habana.

1992 “2nd International Poster Bienal”, Museo José Luis Cuevas. México

1989 “I Festival de la Creación y la investigación”, Instituto Superior de Arte, Habana.

“Fotografía manipulada”, workshops exhibition, Fototeca de Cuba, Habana, curada por Luis Camnitzer. Es sólo lo que ves, arte abstracto. Habana, curada por Glexis Novoa.

1988 “No por mucho madrugar amanece más temprano”, Fototeca de Cuba, Habana, curada por Rubén Torres Llorca.

1987 “I Festival de la Creación y la investigación”, Instituto Superior de Arte, Habana.

1986 “Proteo”, Galería Leopoldo Romañach, Academia de Artes Plásticas San Alejandro, Habana.

Exposiciones virtuales en la internet

Threads of the Woven. Universe in Universe.

<http://universes-in-universe.de/woven-maze/index2.html>.

Curado por Pat Binder.

Actividad profesional y docente

2002 Fundadora / Directora de la Cátedra Arte de Conducta basada en estudios de performances. Department. Invited Faculty, Skowhegan School of Painting and Sculpture, Maine, U.S. Invited Faculty, New Genre Department, San Francisco Art Institute, San Francisco California, U.S.

1992-96 Profesora de pintura del Instituto Superior de Arte, Habana. Cuba.

2- DATOS CURRICULARES DE CARLOS ZERPA

Durante 1984 Técnicas gráficas en el Arts Student League en Nueva York.

De 1974 a 1976 Diseño Visual en el Instituto Politécnico de Milán.

De 1976 a 1977 Serigrafía y Fotografía en la Escuela Cova de Milán.

En 1977 Diseño artesanal en el Instituto de la Expresión Colombiana IDEC. Bogotá Colombia.

Selección de exposiciones y presentaciones de performances

2004 “Bruce Lee en Toluca”. Performance. Foro de Arte Contemporáneo Latinoamericano, Escuela de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca, México

2003 GO GO RADIO. Performance, video, instalación y arte sonoro, Festival Internacional de Performance Ex-Teresa Arte Actual, México D. F. México.

2002 “GO GO RADIO”. Performance, video, instalación y arte sonoro con curaduría de María Elena Ramos en la Sala 1 del Corp Group, Caracas, Venezuela

2001 “La venganza del Cisne Negro” con Antonieta Sosa en la Sala Múltiple del Museo de Bellas Artes, Galería de Arte Nacional, Caracas Venezuela

2000 “Cruces de pólvora”, Festival Internacional de Performance Ex-teresa Arte Actual, México D. F. México.

1996 “Bunny & Bear, Animal Crackers” con María Eugenia





Zerpa, Acción para Suzanne Ragan Lentz, Cafés de la Urbanización Las Mercedes, Caracas Venezuela.

1991 “Yo: Huracán Ramírez”, Mercado de Sonora, calles y avenidas de la ciudad de México.

1988 Presentó la exposición “India Nova” en la que se pone de manifiesto una profunda evolución con respecto de la obra anterior dando prioridad a las representaciones de su mundo imaginario influenciado por las visiones que tenían en la misma época los artistas europeos sobre el nuevo mundo, con sus pinturas, esculturas e instalaciones logra una reinterpretación llena de sátira que invita a reflexionar sobre la identidad local. Desde esta época el artista abandona el conceptualismo y se lanza de lleno a una propuesta objetual en la que concreta una importante serie de trabajos como ensamblajes y pinturas mostrados en vitrinas. Este mismo año presenta las publicaciones: “Batido pingüino”, “Kick Boxer” y participa en la revista “RasgadodeBoca” y posteriormente las performances: “Acción con Pez espada y Acordeón”, IV Bienal de Escultura Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, Porlamar Venezuela y Nazipunk Fuck Off con Sérvulo Esmeraldo en la Urbanización El Marqués, Caracas Venezuela.

1985 La muestra “Grrr.” En el Museo de Bellas Artes de Caracas Venezuela, lo consagró como uno de los grandes exponentes de la plástica venezolana en la década de los ochenta. En esa muestra utilizó la violencia como temática principal, reflejando en su obra, la influencia del ambiente neoyorquino, conjugado con la presencia de elementos formales de las obras en las que aparecen las armas blancas, las anti joyas, dibujos, esculturas, instalaciones y ensamblajes en espacios que él mismo manipuló. Presentó en el presente año, “Uber Carlos, Cine performance” con Víctor Cadet, Violeta Minkovska y Rose Selavi, para el Museo de Bellas Artes de Caracas Venezuela y Los Caballos de San Marcos, Texto para performance dedicado a Marco Antonio Etedggi uno de sus Artistas Favoritos, Ateneo de Caracas Venezuela.

1983 “Ese Bolero es mío porque la letra soy yo” performance con Blanca Baldo y Yohami Zerpa. Auto retratos, espacio alterno Ateneo de Caracas, Venezuela. Flue Franklyn Furnnace New York U.S.A.

1982 “Caliente Caliente”, performance con el No-Grupo, Museo de Arte Moderno de México. “Caliente Caliente”, performance con el No-Grupo, Escuela Nacional de Artes Plásticas San Carlos, Enap Unam, México D. F. México. “Caliente Caliente”, performance con el No-Grupo, Galería de la Facultad de Artes Plásticas de Xalapa Veracruz México. “King Kong” performance, con el No-Grupo, Avenida de los Insurgentes México D.F. México. Se estableció temporalmente en Estados Unidos.

1981 XVI Bienal de Sao Paulo Brasil. El Enviado de Dios, Coloquio de Arte no convencional IV Bienal de Medellín, Museo de Arte Moderno de Medellín - Colombia. Lassa Sta. La Mea Creatura, con Víctor Cadet, Antonio Ugarte, Francisco Palma, Enrique Lara y Alexis Mujica en el V Festival Internacional de Teatro, Sala Juana Sujo, Caracas Venezuela. Ceremonia con Armas Blancas, con Enrique Lara y Francisco Palma, Acciones Frente a la plaza, Sala de la Gobernación, Caracas Venezuela. “Ceremonia con Armas Blancas”, Foro de Arte Contemporáneo, México. D. F. México. “Ceremonia con Armas Blancas”, Acciones en Margarita, Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, Porlamar Venezuela.

1980 Exhibió en el Teatro de la Campana una obra denominada, Cada cual con su propio santo, una muestra de carácter mágico conceptual en la que el artista presenta un trabajo realizado en diferentes campos y con diversos medios: fotografías, copias en off set, pintura, escultura y acciones corporales. Posteriormente esta misma exposición se presentó en La Casa de la Cultura de Maracay, donde fue censurada y clausurada por las presiones que ejerció la Iglesia al considerarla irrespetuosa y de mal gusto. El mismo año presentó una performance titulada: “Welcome Mrs. Nation”, “Patriamorfosis », en el XV Avant Gard Festival Charlotte Moorman de Nueva York y las siguientes acciones:





“Patriamorfosis” en el Teatro de la Campana, Valencia Venezuela. “Patriamorfosis” en la Casa de la Cultura de Maracay, Venezuela. “Patriamorfosis”, un ritual en la piel del cangrejo, Galería la Piel del Cangrejo, Porlamar Venezuela. “Patriamorfosis” Facés, Universidad de Carabobo, Barbula Venezuela. “Apuntes sobre un Doctor”, “Arte Bípodo” Galería de Arte Nacional de Caracas Venezuela. “Retórica del Arte Contemporáneo” con Víctor Cadet y Solree, Restaurant D’anauco Valencia Venezuela.

1979 “Yo soy la Patria”, Video-performance, Sala del Ateneo de Valencia. “Manos y Patria”, Facultad de Ciencias económicas y sociales de la Universidad de Carabobo Venezuela. “Yo soy la Patria”, Video-performance, Muestra de Video del Festival de Caracas Universidad Central de Venezuela. “Señora Patria sea usted Bienvenida”, Video performance, Muestra de Video del Festival de Caracas, Universidad Central de Venezuela. “Un Altar para la patria”, Video performance, Muestra de videos del festival de Caracas - Universidad Central de Venezuela. “Acción Cristo Scotch”, IV Salón Ernesto Avellán, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Venezuela.

1978 En la ciudad de Valencia presentó la performance: “Señores y señoras, buenas noches”, en el Festival Juntos las manos en la Plaza de los Sauces de Valencia, Venezuela. Así mismo las películas en súper 8: “Horda Indiana”, “Efectos, Doce minutos” y “Film blanco”, todas exhibidas en el Teatro Ramón Zapata de la misma ciudad. El mismo año organizó una carpeta de trabajo que consistió en un sobre con dibujos y fotocopias que presentó como un proyecto de arte postal denominado “Post Card Acción” con el apoyo del Art Department Greenfield Community College de Massachussets U.S.A. De este año son las siguientes performances: “500 centavos, 500 papeles”, Plaza Cristóbal Rojas, Valencia Venezuela. “Sra. Patria, sea usted Bienvenida”, Cancha de tenis de la Urbanización Los Sauces, Valencia Venezuela. Aquelarre, Club Arévalo González, Guacara Venezuela. “Procesos / Límites de Reconocimiento I”, Museo de Artes

y Tradiciones Populares Bogotá - Colombia. "Límites de Reconocimiento I y II" con Álvaro Espinosa y Gabriel Suárez, Urbanización Paulo VI, Bogotá Colombia. Pequeños puntos, Urbanización Paulo VI Bogotá Colombia. "Yo soy la Patria" Ce-Art. Bogotá Colombia. "El Hombre de la Historia", Recital Poético, Parque de la Independencia, Bogotá Colombia. "Pequeños Puntos", una experiencia conceptual, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá Colombia. "Yo soy la Patria", Arte y conciencia ciclo en dos Fases, Bárbula Venezuela. Cadena Milagrosa XXXVI Salón Arturo Michelena, Ateneo de Valencia Venezuela.

1977 Se desempeña como diseñador gráfico en la oficina de diagramación y diseño de la Universidad de Carabobo y presenta las siguientes performances: "Bichos, Bichos, Bichos", Escuela Politécnica de Design, Cesto San Giovanni, Milán, Italia, "Vamos al Campo / acción con palomas sangrientas", Duomo Di Milán Italia.

1970 Inicia su actividad expositiva en la II Muestra de Jóvenes Pintores en el Rotary Club de Valencia Estado Carabobo.



3-DATOS CURRICULARES DE ROSEMBERG SANDOVAL

Estudios realizados: De 1977 a 1980 Estudió la carrera en Artes Plásticas en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali Colombia.

Selección de exhibiciones

2001 "Rose - Rose", performance, IV Festival de Performance, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali Colombia.
Retrospectiva 1981 - 2001, Museo de Arte Moderno La Tertulia Cali Colombia.

2000 "Diana, Sobre la muerte", Museo de Arte Moderno La Tertulia Cali Colombia. "Bebé", Sobre los Salones Nacionales, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali Colombia.
"Tricky, Terror y escape", Galería Cámara de Comercio de Cali Colombia. "Baby Street". "Mugre". "EU-ropa", performances, IX Festival Internacional de Performance, Ex Teresa Arte Alternativo, México D. F. México

1999 "Diana", "Children's room", "Baby Street", Performance, Arte y Violencia en Colombia desde 1948, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia.

"Mugre", performance, III Jornada de Performance, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali Colombia.

1998 "Diana", "Dibujos", Colección del Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali Colombia

1997 "Villa pum pum" instalación, VII Saló Regional de Artistas, Casa Proartes, Cali Colombia. "Villa pum - pum", Instalación e intervención, XXXVII Salón Nacional de Artistas Corferias, Bogotá Colombia. Mugre, Instalación, Johnnie Walker Red Label, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.





1996 “Margen”, “Mami tengo miedo”, “Luna llena”, “Bebé luna”, “Tete”, “Sueño plata”, “Texto”, instalaciones, Biblioteca Central, Sala José Celestino Mutis Universidad del Valle, Cali Colombia.

1995 “Arru rrú”. instalación, VII Salón Regional de Artistas, Museo Rayo, Roldanillo Valle del Cauca Colombia

1994 “Aguablanca... No, no, perdón Caribe”. performance. Corferias, Bogotá Colombia.

1994 - 1995 “Aguablanca”. “Bebé”, “puñal”, “Instalación, Vertientes”, Muestra itinerante, Biblioteca Pública Gabriel Turbay, Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, Biblioteca Central, Sala José Celestino Mutis Universidad del Valle, Cali Colombia.

1992 “Yagé”, performance, XXXIV Salón Nacional de Artistas Corferias, Bogotá Colombia. “Arte a domicilio”, “Proyecto Pedagógico”, “Plegable”, Cali Colombia.

1991 “Alcalde popular”, “La mugre como categoría moral” instalación, Exhibición construida en una calle del centro de la ciudad de Cali Colombia. “El valor moral de la mugre”, instalación, “Doce Escultores Colombianos en Pequeño y Mediano Formato”, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali Colombia.

1990 “Andes” instalación, XXXIII Salón Nacional de Artistas, Corferias, Bogotá Colombia. Diana. Nuevas adquisiciones de los 80. Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali Colombia.

1989 “Ceniza” instalación, IX Salón Arturo Ravinovich, Museo de Arte Moderno de Medellín Colombia. “Ecce Homo”, “Materiales e Ideas”, “a manera de emergencia”, instalación, “Doce escultores colombianos”. Galería Cámara de Comercio de Cali Colombia. “Geo-Grafía”, proyecto interactivo, “Artistas colombianos de los 80”. Instituto de Cooperación Iberoamericana, ICI. Buenos Aires Argentina

1988 “Ceniza”, instalación, Cali San Agustín, Casa de la cultura de San Agustín, Huila Colombia.

1987 “Mugre”, performance, Faxart an Exchange of Concepts on the American Landscape, Muestra itinerante por las ciudades de Medellín, Cali, Bucaramanga y Cartagena

Colombia. "Espada y cruz", instalación. XXXI Salón Anual de Artistas, Aeropuerto Olaya Herrera, Medellín Colombia.

1986 "Children´s Room". "Diana", XXX Salón Anual de Artistas Colombianos, Museo Nacional de Bogotá. "Quipu", "Arte para El dorado", Museo de Arte Moderno de Bogotá Colombia. "Objetos de ofensiva y Patria", Obra múltiple, Centro de Arte y comunicación CAYC Buenos Aires Argentina.

1985 "Bolívar Ahora", performance. Plaza de Bolívar, Bogotá Colombia

1985 - 1986 "Objeto de ofensiva", Obra múltiple en la exposición colectiva Cien años de Arte colombiano del Museo de Arte Moderno de Bogotá Colombia.

1984 "Síntoma", "Acciones corporales", Museo Antropológico y Pinacoteca de Guayaquil Ecuador. "Caquetá", performance, Jornada de los Artistas por la Paz, Plaza de San Francisco, Cali Colombia. "Molotov", "Objeto de ofensiva", Obra múltiple, Exhibición Puerta a Puerta en las ciudades de Bogotá y Cali Colombia.

1983 "Acciones individuales", "El cuerpo como lenguaje, una tendencia de los setenta", Museo de Arte Moderno de Cartagena Colombia

1982 "Actos y situaciones", Galería San Diego, Bogotá Colombia.

1981 "Extensión, Proyecto para cámara neumática", VII Salón Atenas. Museo de Arte Moderno de Bogotá y Museo Nacional de Colombia, Bogotá



BIBLIOGRAFÍA

- Acha Juan, *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, Ediciones Coyoacán, 1ª edición, México. 1997
- Alcázar Josefina y Fuentes Fernando, *Performance y arte acción en América Latina*, Ediciones sin nombre, Ex - Teresa, Citru, México 2005.
- Alcázar Josefina, *et. al. Arte Acción, Perspectiva histórica del performance en México con relación a propuestas del extranjero, Ciclo de mesas redondas y exposiciones de fotografías de acciones*, Cantina El puerto de Veracruz. Del 6 al 27 de Julio, México. 1999
- Alcázar Josefina, *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna*, CITRU, INBA, México. 1998
- Arriarán Samuel, *Filosofía de la posmodernidad, Crítica a la Modernidad desde América Latina*, Facultad de Filosofía y letras, UNAM, México, 1997
- Bachelard Gastón, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, Breviarios, Fondo de
- Cultura Económica, Primera edición en español México D. F. 1994.
- Balsach María José, *Tania Bruguera, Ingeniero de almas*, Ediciones universidad de Salamanca España. 2002
- Baudrillard Jean, *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI editores, 11ª edición, México. 1972
- Baudrillard Jean, *La ilusión del Fin*, Anagrama editores, Barcelona España 1993.
- Bonito Oliva Achille, *Art Tribes*, Skira Editore, Milán. 2002.
- Borrás María Luisa. *et. al. Fresh Cream Contemporary art in culture, De vuelta con el cliché y el tabú*, Priscila Monge, Phaidon Press, London. 2000
- Buntinx Gustavo, *Los Signos Mesianicos*, Arte y Violencia XVIII Coloquio Internacional de Historia del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. México D.F 1995.



- Calabrese Omar, *La era neobarroca*, ediciones Cátedra, Madrid, España 1989.
- Camacho Cardona Mario, *Hacia una teoría del espacio, Reflexión fenomenológica sobre el ambiente*. Editorial Benemérita Universidad de Puebla, México 2002
- Camnitzer Luis, *et. al. Por América, La obra de Juan Francisco Elso*, Utopía en la utopía, UNAM, IIE. Dirección General de Artes Plásticas. México 2000.
- Camnitzer Luis, *New Art Of Cuba*, University of Texas Press, Unite States of América 1994 .
- Carroll. Lewis, *La Caza del Snark*, 1ª. Ed. Grupo Editorial Tomo, México D. F. 2002.
- Casirer Ernest, *Filosofía de las formas simbólicas*, 2ª edición, Fondo de Cultura Económica, México 1971
- Castaneda Carlos, *Las enseñanzas de don Juan, Una forma Yaqui de conocimiento*, Traducción de Juan Tovar, Fondo de Cultura Económica, 1ª. Edición en español, México D. F. 1974.
- Cerejido Elizabeth. *Tania Bruguera Ominart at the winwood neighborhood*, Miami, Artículo. Arte al día internacional revista de arte contemporáneo, No. 107 febrero / marzo pagina 108. www.artaaldia.com, issn 0326-4807
- Ciorán Emil, *Breviario de los vencidos*, editorial Gallimard, 1ª Edición, Barcelona España, 1993.
- Ciorán Emil M, *El libro de las quimeras*, serie marginales, Tusquets editores, Barcelona, España 1996.
- Cirese Alberto, *Cultura Hegemónica y Culturas Subalternas*, Reseña de los estudios sobre el mundo popular tradicional, editorial Palumbo, Palermo Italia, 1979
- Chaimovich Felipe, *Adriana Verejao en la galería Camargo Vilaca*, Sao Paulo Brasil, Septiembre de 1996, Revista Poliéster, Invierno, México.1996
- Deleuze Gilles, *Lógica del sentido*, Editorial Minuit, París, Francia 1969
- Derrida Jacques, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, traducción de Horacio Pons, Editorial Manantial, Buenos Aires, Argentina 1997
- Diéguez Caballero Ileana, *Las construcciones metafóricas en yemayá y Ochún, La santería cubana desde las teorías literarias*, Tesis de maestría UNAM. México 2000



- Diéguez Caballero Ileana, *Escenarios Liminales, Teatralidades, performances y política*, editorial Atuel, Buenos aires, Argentina 2007
- Duque Félix, *Arte público y Espacio político*, Ediciones Akal, Madrid España, 2001
- Del Conde Teresa, *Historia Mínima del arte mexicano en el siglo XX*, Atame ediciones, México 1994
- Echeverría Bolívar, *El ethos barroco*, editorial UNAM / El Equilibrista, México, 1994
- Echavarría Cantú Laura, *Los Huicholes en Real de Catorce*, Revista Memoranda, Año IX, Número 52, Enero -Febrero, México D.F. 1998
- Erhemberg Felipe, *et. al. Artes visuales e Identidad en América Latina, comentario sobre la ponencia de Antonio Martorell*, Foro de Arte Contemporáneo, México. 1982
- Espinosa López Elia, *La sangre performática y nuestro tiempo, Lorena Wolfffer y Rosemberg Sandoval*, Artículo del periódico P3rform4nc3 número 3 México 2006.
- Foster Hal et al, *Resistencia, archivos y utopías en el arte contemporáneo*, tercer simposio sobre teoría del arte contemporáneo SITAC, Patronato de Arte Contemporáneo, México 2004.
- Foucault Michael, *Microfísica del poder*, traducción de Julio Varela y Fernando Álvarez, Ediciones la Piqueta, Madrid, España. 1991.
- Gadamer Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, 2da. edición, editorial Tecnos, Madrid, España 1988.
- García Canclini Néstor, *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, editorial grijalbo, México, 1990.
- González Miguel, *Colombia, Visiones y miradas*, ediciones Univalle, Cali, Colombia. 2002.
- Gruzinski Serge, *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a "Blade Runner" 1492-2019*. México, FCE, 1994, p. 214.
- Guash, Ana María, *El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural*, Ed. Alianza forma, Madrid España. 2000.
- Gutiérrez Galindo Blanca, *et. al. Arte Acción, La unificación del arte y la vida, en la estetización de la vida cotidiana*, ciclo de mesas redondas y exposiciones de fotografías de acciones, cantina El puerto de Veracruz. Del 6 al 27 de Julio, México. 1999





- Gutiérrez Natalia, *Otras Direcciones*, Revista Poliéster, Volumen 4 No. 12 , Verano, México. 1995.
- Heidegger Martín, *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, traducción de José Gaos, México.1951
- Hernández Orlando, *et. al. Por América, la obra de Juan Francisco Elso, Mapa incompleto de por América*, UNAM, IIE. Dirección General de Artes Plásticas. México 2000
- Herrera Becerril Melquiades, *et. al. Arte Acción, performance mexicano en los noventa*, Ciclo de mesas redondas y exposiciones de fotografías de acciones, Cantina El puerto de Veracruz. Del 6 al 27 de Julio, México. 1999
- Hesse Bárbara, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI, Catálogo, Ana Mendieta. Nueva Vida después de la muerte*, editorial Tashen. London 2001.
- Hollander Kurt, *Bienal de la Habana*, Revista Poliéster, Volumen 5 No. 16, Otoño, México. 1996
- Iznaga Diana, *Transculturación en Fernando Ortiz, Etnología*, editorial de ciencias sociales, La Habana Cuba 1989
- Kariakin Kira, Zapata, Uribe y Suárez Londoño, *Tres artistas de Medellín*, Artículo de la revista Estilo, revista venezolana de la artes, Año 9, Número 33 de junio de 1998
- Ledo Agar, *Huellas íntimas, Entrevista a Tania Bruquera*, Artículo, Lápiz, Revista internacional de Arte, Año XXIII, No. 207 España 2005
- López Austin Alfredo, *Hombre Dios, Religión y política en el mundo Nahuatl*, 3ª edición, UNAM, IIH México, 1998
- Lyotard Francois, *Monumento a los posibles*, memorias de la V. Cátedra internacional de arte, B.L.A.A. Bogotá, Colombia, 1995
- Marchán Fiz Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, ediciones Akal, Madrid España. 1997
- Mayer Mónica, *Rosa Chillante, Mujeres y Performance en México*, CONACULTA Fonca, Pinto mi raya, México 2004
- Medina Cuauhtemoc, *et. al. Por América, la obra de Juan Francisco Elso, La fragilidad como consistencia*, UNAM, IIE. Dirección General de Artes Plásticas. México 2000.
- Merewether Charles, *et. al. Ana Mendieta. De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta*, Centro Gallego de arte contemporánea. Xunta de Galicia, España. 1997

- Merleau- Ponty Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Editorial península, Barcelona, España. 1975
- Morín Edgar, *El método, La naturaleza de la naturaleza*, 5ª Edición, Ediciones Cátedra Teorema, Madrid España. 1999
- Morín Edgar. *El Paradigma Perdido. Ensayo de Bioantropología*. Ed. Kairós 5ª edición. Barcelona España 1996.
- Morín Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, edición española a cargo de
- Marcelo Packman, editorial gedisa, Barcelona, España. 1998
- Morín Edgar y Kern Anne Brigitte, *Tierra Patria*. Editorial Kairós, Barcelona España 1993.
- Mosquera Gerardo, *et. al. Por América, la obra de Juan Francisco Elso, Arte y Religión en Elso*, UNAM, IIE. Dirección general de Artes Plásticas. México 2000
- Mosquera Gerardo *et. al. Zonas Silenciosas, Sobre globalización e interacción cultural, Notas sobre Globalización y diferencia Cultural*, Rijksakademie van beeldende kunsten, RAIN Artist Initiatives Network, Ámsterdam, Holanda. 2001
- Muñoz Víctor, *et. al. Arte Acción Notas desde el puerto de Veracruz, Ciclo de mesas redondas y exposiciones de fotografías de acciones*, Cantina El puerto de Veracruz. Del 6 al 27 de Julio de México 1999
- Muñoz Víctor, *et. al. Cronología del performance en México, Que hace ese hombre ahí dentro*, Ex Teresa Arte Alternativo, México. 1997
- Nieto Adrián, *et. al. El objeto de identidad*, Revista poliéster, volumen 4 No. 12 México, Verano de 1995
- Oguibe Olu, *et. al. Fresh Cream Contemporary art in culture*, Doris Salcedo, Phaidon Press, London. 2000
- Ortiz Fernando, *Los negros brujos, Pensamiento cubano*, Editorial de ciencias sociales, La Habana Cuba 1995
- Oxman Nelson, *et. al. Artes visuales e identidad en América latina, Ceremonia con armas blancas, Evento realizado por Carlos Zerpa (Venezuela)* en Foro de arte Contemporáneo, México. 1982
- Pandolfi Silvia, *et. al. Por América, la obra de Juan Francisco Elso*, Presentación, UNAM, IIE. Dirección general de Artes Plásticas. México 2000.
- Paz Octavio, *Apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp*, segunda edición, ediciones Era, México 1978





- Ponce de León Carolina, *María Teresa Hincapié*, Revista Poliéster, Volumen 4 No. 13, Otoño, México. 1995
- Ponce de León Carolina, *Germán Nadín Ospina, Precolombino Posmoderno*, Revista Poliéster, Volumen 4 No. 11 Invierno, México. 1995
- Queiróz Claudio, *Brasilia la ciudad modernista ideal*, Revista Proceso. No.1229 del 21 de mayo, México 2000
- Ramos María Elena, *Acciones frente a la Plaza, Reseñas y documentos de siete eventos para una nueva lógica del arte venezolano*, Fondo editorial Fundarte, Alcaldía de Caracas, Venezuela 1995
- Sappington Rodney, *et. al. Uncontrollable Bodies*, Seattle press, EE.UU. 1994
- Solana Fernando, *Cuerpo y Espíritu. Una visión cultural de creencias agotadas*, Revista Generación. P. 18. No.32 Febrero, Año XII. México D.F. 2001
- Smith Kathryn, *et. al. Zonas Silenciosas, Sobre globalización e integración cultural, mantenido lo real*, Rain Artist Initiatives, Network, artistas y autores, Rijksakademie van beeldde, Kusten, Amsterdam, Holland 2001
- Suazo Félix, *A diestra y Siniestra, Comentarios sobre arte y Cultura*, primera edición, editorial, Fundación de Arte Emergente, Caracas Venezuela 2005
- Vatimmo Gianni, *El fin de la modernidad, Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa editorial, Barcelona, España 1996
- Villalobos Herrera Álvaro, *Presentación y representación e el arte contemporáneo. Ambientaciones Instalaciones, Happening y Performance*, editorial UAEM, Toluca, México. 2000
- Virilio Paul, *El procedimiento silencio*, Piados editorial, colección espacios del saber no.26 Buenos Aires, Argentina. 2001
- Weiss Rachel, *et. al. Por América, la obra de Juan Francisco Elso, Elso y su tiempo*, UNAM, IIE. Dirección general de Artes Plásticas. México 2000.
- Zayas Octavio, *et. al. Fresh Cream Contemporary art in culture, Entrevistas con Tania Bruguera*, Phaidon Press, London, Inglaterra. 2000