

sugieren el mensaje esencial que desea transmitir, no obstante el reconocimiento de una sobredimensión de la subjetividad y una recurrente utilización de un código simbólico complejo. En toda su obra los textos desempeñan un papel importante y a través de ellos yuxtaponen o relaciona los significantes. En realidad Suwage aprovecha desprejuiciadamente los iconos y símbolos de la cultura universal, como vasta plataforma que rodea al artista contemporáneo.

Para él la creación artística puede ser una alternativa de “comisariado”, por ello expresa que “... crear una obra de arte es una medicina para un alma enferma... y cómo ... sería mejor y aún mejor, si esas obras de arte tienen la oportunidad de dar inspiración a toda la existencia humana” [13]. En este sentido el arte para Suwage parece ser entendido como utopía y medio, a través del cual se puede expresar lo que en otros niveles de la actividad humana tiene el riesgo de la contención, cuando no de la omisión.

Tratando de resumir algunos de los rasgos fundamentales de la producción artística que se realiza en Indonesia, no resulta ocioso retomar el criterio de que la naturaleza híbrida –culturalmente hablando– las condiciones propias que “imponen” la insularidad e incluso la necesidad y la voluntad de apertura a la interacción, han propiciado la profusión de diversas expresiones y han favorecido los cruces que tanta sustancia han dado a los debates y reflexiones sobre si los caminos son válidos y las orientaciones, genuinas o impuestas, pero también y precisamente por la complejidad de un panorama expuestos a tantas convulsiones en su devenir histórico, es posible encontrar –no sin privilegio– pulsiones artísticas en las cuales descubrimos los intersticios y tensiones que subyacen en los presupuestos establecidos dentro de los marcos representacionales, vale decir conceptuales y de lenguaje.

Más allá de idealismos y de recetas importadas muchos creadores intentan, y no pocos lo logran, involucrar imaginarios que se convierten en válidas fuentes para el pensamiento y el disfrute. Un motivo para enjundiosas disquisiciones ha sido la difícil relación entre la tradición y la modernidad, con sus respectivas dosis de romanticismo en la búsqueda de respuestas, soluciones y fórmulas. Sin embargo y cómo resultado de una elaboración que ha portado contenciones y desatinos, una buena parte del arte contemporáneo y específicamente el reciente (décadas de los 80 y 90) ha podido sortear los embates de las clasificaciones inventadas por la teoría y la crítica. No sin razón, artistas como los incluidos en este texto han tratado de nutrirse de lo conocido, pero sobre todo de lo que en última instancia sirve a los objetivos de una semblanza dinámica para el arte, cuyas aportaciones sean válidas para el tiempo y los contextos en los cuales le han tocado vivir.

NOTAS

[*] Este texto es parte de un ensayo del mismo título.

[1] Tatehata Akira “Art as Criticism”. En: *Asian Modernism Diverse Development in Indonesia, The Philippines And Thailand*. The Japan Foundation Asia Center 1995. P 201.

Véase también Helena Spanjaard. “Modern Indonesian Painting: The Relation with the West”. En: *Indonesian Modern Art. Indonesian painting since 1945*. Gate Foundation, Amsterdam 1993. P. 18–38; Rita Widagdo. “Tradition and Modernity in Contemporary Indonesian Art”. En: *The Aesthetics*

- Aesthetics* Asean Expressions. Second Asean Workshop, Exhibition, and Symposium on Aesthetics. Philippines 8–21 October 1993. P. 142–159.
- [2] Jim Supangkat “The two forms of Indonesian Modern Art”. *Indonesian painting since 1945*. Gate Foundation, Amsterdam 1993. P. 75.
- [3] Ver del mismo autor. “A Brief History of Indonesian Modern Art”. En: *Tradition and Change. Contemporary Art of Asia and Pacific*. Brisbane. University of Queensland 1993. P. 53–54.
- [4] Sección I: Confrontations, Questions, Quests; Sección II: Tradition/Convention. En: *Catálogo Contemporary Art of the Non-Aligned Countries 1995*. Jakarta, Indonesia. Abril–Junio 1995. P. 6–7 y 12–13. Ver también reflexiones de Jim Supangkat: “A Brief History of Indonesian Modern Art”. En: *Tradition and Change. Contemporary Art of Asia and the Pacific*. Brisbane. Queensland University Press 1993. p. 47: *The Emergence of Indonesian Modernism and its Background*. En: *Asian Modernism. Diverse Development in Indonesia, The Philippines and Thailand*. Japan Foundation Asia Center 1995. P. 204–213 y Apinan Poshyananda. Prefacio. *Catálogo Traditions/Tensions. Contemporary Art in Asia*. Asia Society Galleries. New York 1996. P. 15
- [5] “The Artist’s Voice”. En: *Asian Art News/Suplement Indonesia*. Vol. 4, no. 2. Marzo–Abril 1994. P.16.
- [6] Ob. Cit. P. 16.
- [7] Esther de Charon de Saint Germain. Nindityo Adipurnomo. En: *Catálogo Orientation. The Gate Foundation/The Cemeti Art Foundation*. Stedelijk Museum de Lakenhal 1995. P. 50.
- [8] Véase texto escrito por Esther de Charon de Saint Germain. En: *Catálogo Orientation. The Gate Foundation/The Cemeti Art Foundation*. Stedelijk Museum de Lakenhal 1995. P. 54–55.
- [9] Ahramaiani. Declaración de artista. Dossier de la artista. En: *Archivo Centro Wifredo Lam 1995*.
- [10] Apinan Poshyananda. “Roaring, Desperate Dragons in Transitions”. En: *Catálogo Traditions/Tensions. Contemporary Art in Asia*. Asia Society Galleries. New York 1996. P. 43.
- [11] Ob. Cit. P. 33.
- [12] Andar Manik. Fragmentos de declaraciones del artista (1995) y entrevistas realizadas por la comisaria Esther de Charon de Saint Germain (1993). En *Catálogo Orientation. The Gate Foundation/The Cemeti Art Foundation*. Stedelijk Museum de Lakenhal 1995–96. P. 56–58.
- [13] Agus Suwage. Declaración del artista. En: *Dossier del artista*. Archivo Centro Wifredo Lam 1996.

LA NATURALEZA, LO MÍTICO-RELIGIOSO Y LO POLÍTICO EN LAS ORIENTACIONES DEL ARTE DE LAS FILIPINAS [*]



HILDA MARÍA RODRÍGUEZ ENRÍQUEZ

Las Islas Filipinas son quizás las menos favorecidas por el desarrollo emergente que hace tan citado al Sudeste Asiático en los últimos tiempos, o al menos donde se constata con más dificultad la orientación desarrollista. Las similitudes con el resto del área están dadas por la complejidad de su contexto, marcado por los contrastes, y sus distinciones coloreadas por los protagonistas de su historia.

Filipinas heredó las secuelas de los cortes sucesivos dados pri-



Imelda Cajipe-Endaya (Filipinas), *Filipina DH*, 1995. Instalación (detalle).

mero por la colonización hispánica, la penetración americana a partir de 1898, la ocupación militar japonesa en la década del cuarenta, los procesos políticos internos difíciles y el incierto desarrollo emergente que opera como “titular” en la época más reciente del siglo. Su historia cultural ha sido también híbrida y aunque ello le ha permitido exhibir un contexto variado, dinámico, también ha significado la fractura de procesos y la imposición de modelos.

Digamos que en los siglos XVI y XVII el arte estuvo basado en la recreación de los mitos y ritos, y entre las expresiones que citan los historiadores como más destacadas se encontraban la cerámica, la talla en madera, el textil y la pintura corporal, que exhibían códigos propios. Este proceso fue violentado primero por la colonización española que impuso nuevos patrones y trató de suplantar la cultura indígena, pero como en América –por ejemplo– el resultado ha sido una cultura caracterizada por la mezcla. En Filipinas se traduce en la fusión de elementos indígenas, elementos occidentales provenientes fundamentalmente de Europa y la inserción de componentes filosóficos y culturales de otros países de Asia.

En el siglo XVIII fue introducida la pintura al óleo al servicio de la Iglesia afiliada al estilo del gótico medieval y por su parte la influencia de la academia clásica europea y su tono galante, se manifestó en el siglo XIX con la secularización del arte, lo cual coincidió con

el surgimiento de la burguesía local, los ilustrados o letrados y su necesidad de hacer evidente su condición de clase. En este contexto y con la apertura del canal de Suez (1859), la historiadora del arte Alice Guillermo señala, que se facilitaron las condiciones para que los artistas viajaran a estudiar. Así los pintores de la Academia Local de Dibujo y Pintura de Filipinas fueron a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Para entonces los artistas académicos reflejaban en retratos la prosperidad económica de la clase emergente, y el estilo miniaturista gozaba del gusto de los ilustrados.

El siglo veinte vería la creación en 1908 de la Universidad de Filipinas que, junto a la Escuela de Pintura y Dibujo liderada por Amor-solo, dominarían la escena artística en la que se cultivaban el retrato y las escenas idílicas de las zonas rurales [1]. Pero también el nuevo siglo asistió a la intervención norteamericana y su paulatina penetración en la fisonomía del país, lo cual se hizo evidente en los patrones de la educación, en el modo de vida de una parte de la sociedad y en la arquitectura citadina.

En los años treinta empezó el modernismo, iniciado por el artista Vitorio Edades, y junto a él, Juan Luna (uno de los pintores que había estudiado en la Real Academia de Bellas Artes San Fernando en Madrid y ganador de la Medalla de Oro en Pintura en 1884 en la plaza europea) y Juan Arellano quienes también manifestaron síntomas

de influencias provenientes del modernismo. Para la escuela de Amorsolo se presentaba un nuevo fenómeno, en tanto algunos artistas comenzaban a incorporar el espíritu modernista a través de sus códigos semánticos. Edades en cuestión ya se preocupaba además por introducir asuntos relacionados con la problemática de la identidad nacional y asomaban los temas del indígena filipino, con muchos de sus seguidores. Así se formó lo que se conoce por el Triunvirato, conformado por Edades, Carlos “Batong” Francisco y Galo B. Ocampo. Por supuesto la influencia foránea ganó otros simpatizantes, quienes diversificaron el universo de temas y estilos [2].

La siguiente fractura o interrupción a este proceso que nació con el siglo sería protagonizada por la Segunda Guerra Mundial y por la ocupación japonesa en 1941. En 1946 se logra la independencia formal y con ella se vislumbran atisbos de la voluntad de reanimación del panorama artístico cultural. De ahí que en 1948 se creara la Art Association of the Philippine (AAP) y The Philippine Art Gallery en 1954. De diferentes maneras estas instituciones estimularon la creatividad, el intercambio y particularmente la AAP creó los concursos anuales que, aunque con categorizaciones entre géneros, daban la posibilidad de conocimiento de las orientaciones manifiestas en el arte del periodo.

La década del 50 también vino acompañada de una depresión económico-social, ante lo cual no fueron insensibles los artistas más radicales. En consecuencia afloraron expresiones de tono social, para dar lugar a lo que Guillermo y otros críticos clasifican como “arte proletario”, que convivió con la abstracción fortalecida en la década y la cada vez más notable influencia de Estados Unidos y Europa. Sin embargo la nota distintiva parece haber estado en la conciencia nacionalista y la intención de aportar visiones singulares en la interpretación de los estilos foráneos, mientras los asuntos recurrentes estaban vinculados a la historia pre-colonial, las expresiones y tradiciones populares [3]. Es imprescindible anotar el nutrido número de artistas que fueron enriqueciendo el panorama visual filipino, para dar paso en la década del 70 a un más profuso escenario artístico.

Los años setenta se caracterizaron por su naturaleza difícil desde el punto de vista político. La llamada mano de hierro de marcos estremeció también la creación artística que asumió el realismo social. Los artistas reflexionaron y criticaron la tensa situación político-social y comenzaron a mirar hacia grandes espacios, en los cuales realizaron instalaciones colectivas o murales. Algunos críticos e historiadores como Enmanuel Torres apuntan que el sentimiento nacionalista se reflejó en una producción, simbólica que se resistía al uso de materiales artísticos importados y en una reacción frente a la estructuración del modernismo a político informal [4]. Artistas como Edgar Talusan Fernández, Pablo Baens Santos, José Tence Ruíz, Antipas Delotavo, Imelda Cajipe-Endaya, Orlando Castillo o Soriano reflejaron la crisis del contexto nacional. Así los temas que aludía a la violencia, el militarismo los derechos humanos, las referencias al poder político, la corrupción político-administrativa, la negativa imagen de la iglesia como institución, etc, se convirtieron en fuertes y efectivos mensajes.

Imelda Cajipe-Endaya, cuya producción temprana se distinguía por el aprovechamiento de los materiales locales, por el sentido



Roberto Feleo, *Tau-Tao*, 1995. Conjunto escultórico (aserrín y cola).

escultórico de sus obras y bidimensionales, devino artista de la instalación y defensora de discursos con nítida orientación socio-política, en los que la mujer y su integración social ocupa el lugar predominante. A Imelda le interesa connotar el contexto local no sólo a través de los asuntos que trae a su universo visual, sino también a través de la incorporación de los elementos populares, vernáculos y los objetos simbólicos de ese sustrato menos representado en los macrodiscursos. En los últimos años de esta década ha sido portadora de discursos nítidamente feministas, así en mayo de 1995 logré ver –aunque inconclusa– su obra-instalación dedicada a Flor Contemplación, sirvienta de origen filipino que fuera ahorcada en Singapur. Imelda ha explicado que constituye su homenaje a esta y a todas las mujeres filipinas que son víctimas de la explotación y de manera especial las trabajadoras domésticas que incluso son exportadas y depreciadas [5]. “Filipina DH” (1995). Reúne objetos domésticos, estampas religiosas, fotografías, uniformes típicos de las mujeres sirvientes, maletas y cartas que hacen referencia al proceso migratorio de tales personas que deben dedicarse a esta labor sin poder esgrimir verdaderamente sus derechos. La mayoría de los componentes de la instalación están pintados de negro, de manera que los textos en blanco y los puntos de color en algunos utensilios objetos son esencialmente los de la bandera filipina, por lo que no sólo operan como artificios compositivos sino como elementos connotativos.

Por su parte Edgar Talusan Fernández se caracteriza por su continua experimentación y vasta producción artística. Sus grandes pinturas crecen a manera de historia, a la cual va incorporando escenas un otras pequeñas historias que se complementan. Todas ellas están relacionadas con la identidad, los problemas políticos, la crítica a la militarización, la referencia a la resistencia popular, el comentario sobre el uso demagógico de los emblemas y símbolos nacionales, en un país donde la corrupción política es un mal endémico. Su obra es simbólica y grandilocuente. Para Talusan el realismo social es más una forma de pensamiento que un estilo definido como la abstracción. Sus experiencias junto a otros artistas han sido fundamentalmente a partir de sus intervenciones en las calles, en murales colectivos. La calle opera

como un espacio más democrático, y los murales colectivos operan como vías directas para influir sobre la gente como medio efectivo y para estimular el pensamiento crítico y la concienciación [6].

Esta orientación marcadamente política significó lo contestatario en los años setenta y aun en los ochenta, como resultado de la frustración de las aspiraciones democráticas que creían posibles de materializar con el advenimiento de Corazón Aquino al gobierno. El arte reflejó las condiciones locales, la dominación foránea, la marginación social de las clases, estratos y géneros más deprimidos y para ello aprovechó un lenguaje ya clasificado como retórico en otras plazas, pero del cual se nutrió por su natural posibilidad de impacto y comprensión, subvirtiendo las mismas leyes del emblema en virtud de un discurso, también grandilocuente y retórico, pero portadora de símbolos precisos que pudieran trascender los límites metafóricos del arte.

En los noventa se formó el grupo Sanggawa con artistas que continuaron realizando pinturas murales con asuntos socio-políticos. Algunas de sus obras más conocidas fueron realizadas a propósito de la visita del Papa a Filipinas. El oportunismo circunstancial fue el pretexto para exponer nítidas reflexiones sobre problemas éticos, falsos discursos sobre la educación sexual y el control de la natalidad representada por la iglesia.

Junto con estas orientaciones conviven otras producciones simbólicas y una de ellas está relacionada con un grupo de artistas de la visualidad, músicos, escritores y cineastas, preocupados por captar las expresiones más tradicionales, las vinculadas a las comunidades rurales y aquellas constitutivas de un pensamiento ligado a la naturaleza o los elementos que la conforman, en un intento por rearticular la relación armónica objeto sujeto. De una manera articulada -a mi modo de ver -exponentes como Edson Armenta, Roberto Villanueva (ya fallecidos), Santiago Bose, Junyee, Roberto Feleo, Alwin Reamillo, Agnes Arellano y Alfredo J. Doran Aquilizan, representan una variante ideo-estética de interés particular -a los ojos de algunos críticos traducida en una revolución cultural- que tuvo su incidencia mayor sobre todo en la década del ochenta. Estos artistas han revitalizado los mitos, costumbres, las expresiones más locales y su integración con el entorno natural como parte de una reorientación y exploración de la llamada cultura “nativa” y de una lícita vuelta a la memoria histórica, cultural y precolonial del país.

Para muchos de estos artistas el arte ha sido generalmente efímero, realizado para un objetivo concreto circunstancial y sobre todo porque es una “evocación”. Algunos de ellos han convivido largos periodos en la Cordillera, aprendiendo o compartiendo las expresiones culturales: religiosas, mitológicas, costumbres, oficios, e impregnándose de todo aquello que ha estado destinado a desaparecer. El uso de materiales locales como el bambú, la madera, la incorporación de las imágenes animistas, la re-creación de toda la mitología, se convierten en un modo de exorcisar al territorio “penetrado” más de una vez.

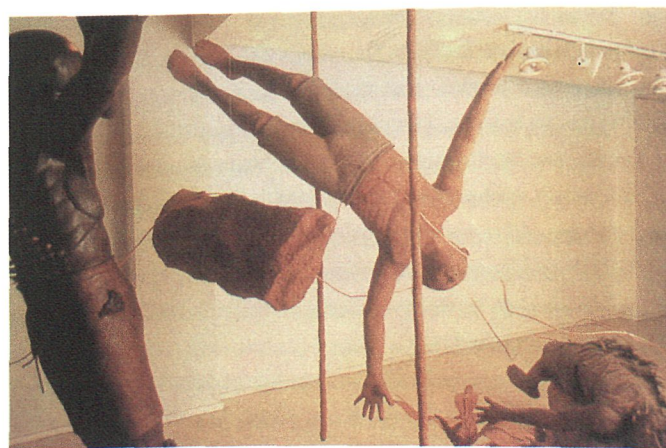
Varios de los artistas mencionados escogieron el nordeste de las montañas en Baguio para formar la conocida comunidad Tho Baguio Arts Guild (BAG), donde aún la vida está muy vinculada a la espiritualidad, a las formas pre-modernas de vida familiar, de producción y

de conciencia. Claro está que aunque estos artistas se propusieron sobredimensionar esos valores haciéndose partícipes directos de la forma de vida o de organización de estas comunidades, no creo haber encontrado casos de negación absoluta a la asimilación de determinados códigos estéticos extra locales, en tanto estos creadores comparten y tratan de mantenerse incorporados al panorama y al circuito internacional del arte. Creo haber constatado que el interés es insinuar una “resistencia” a la imposición gratuita y a la mimesis de los patrones del arte occidental y sus conceptualizaciones centristas, en virtud de la reformulación de los códigos artísticos a partir de una nítida visión local.

Un dato de interés resulta el manifiesto del Grupo de Arte indígena, formulado durante la Bienal de La Habana de 1991, a propósito de la participación en ella del artista Junyee, quien junto a Virgilio Aviado -entonces Director Artístico del centro Cultural de Filipinas- propusieron orientar sus preocupaciones hacia la “... necesidad de poner fin a los criterios occidentales y volver la mirada hacia la esencia cultural filipina” [7]. Vale apuntar que, pese a la dosis romántica de este manifiesto (visto a la luz del tiempo) estos artistas lograron estimular el contexto cultural cuya dinámica dio paso a pulsiones y propuestas especulativas muy a tono para cambiar algunas miradas y criterios de apreciación respecto a esta zona del arte.

El interés en las comunidades rurales, la fuerte tendencia al uso de materiales del contexto local y objetos tradicionales -reciclados con una concepción diferente- la revalorización de la cosmología indígena, la evocación de los mitos o simplemente de la vida de grupos sociales que han sido el símbolo estereotipado de la periferia, han constituido para estos artistas, fundamentos para la creación de espacios artísticos-naturales, en los cuales se ha involucrado a la población, a estudiantes e intelectuales.

En general esta producción simbólica es tributaria en buena medida del carácter experimental, de ahí la incorporación de las expresiones danzarias, musicales, de la utilización de materiales pobres, de componentes naturales como la piedra, el junquillo, el barro, las semillas, etc. Los principales centros de esta creación son Baguio y Laguna. El primero, pueblo de larga tradición artesanal, donde reside



Roberto Feleo, *Tau-Tao*, 1995. Conjunto escultórico (aserrín y cola).



Santiago Bose, *Altar*, 1989. Instalación, técnica mixta.

gran parte de la población dedicada a la talla en madera y a la cestería, cuenta con el Convention Center, donde exponen los artistas y desde donde se ha organizado el Festival de Arte de Baguio, en el cual suelen participar creadores de diferentes manifestaciones y disciplinas de la región. El otro centro tradicional para el desarrollo y conocimiento de técnicas y materiales locales es Laguna. Allí artistas y estudiantes suelen trabajar durante un tiempo en directa relación con la naturaleza y la población del lugar.

Edson Armenta uno de los artistas pertenecientes al llamado Movimiento de Arte Indígena fue un hacedor de un arte que nace de los elementos naturales, pero que también expresa la relación del hombre con su entorno, pero no aquella relación idílica o filantrópica, sino la que ha devenido exégesis arbitraria de sus riquezas. Armenta clasificó su obra como “la metáfora de la destrucción humana”. Sus Patibong o Trampas se refieren a las acciones agresivas de los hombres o a su naturaleza agresiva, la cual se manifiesta en las guerras, en los crímenes, en su violencia frente al medio natural, e incluso en las relaciones sexuales [8].

Sus obras están realizadas con materiales como el bambú, piedras, troncos de guayaba, coco, arroz, pieles de animales, caracoles, ceniza y otros objetos encontrados que reciclaba. El resultado eran complejas instalaciones y objetos escultrados en las que mezclaba to-

do el universo de símbolos referidos al poder divino y el poder de las fuerzas humana; la censura a los instintos depredatorios de los hombres frente al medio ambiente y a los animales, así como al rostro negativo del avance tecnológico y su contradictoria esencia. Armenta utilizaba los materiales que extraía del medio para llamar la atención sobre la pérdida de la “nobleza” de los ambientes naturales y la conversión de ellas en basureros o en terrenos de conflictos bélicos. En sus instalaciones es también evidente el contrapunteo entre la esencia dócil de los materiales y la apariencia final agresiva de las obras, las cuales se presentan como máquinas depredadoras, o como complejas armas que pueden agredir, aunque también operan como el reclamo de la naturaleza que parece preparada para protegerse.

Entre los primeros artistas que han utilizado como concepto primario los materiales típicos de algunas zonas se encuentran Santiago Bose, cuya obra fue exhibida en la Tercera Bienal de La Habana celebrada en 1989. Su obra —fundamentalmente instalacionista— está basada en el uso de materiales que encuentran en el medio natural: bambú, ceniza, papel, pero también ha incorporado la pintura y objetos de uso diario. Su experiencia principal proviene de la Cordillera —Baguio— donde ha residido y de donde extrae las esencias de sus tradiciones culturales. Pero sus reflexiones no quedan en la expresión y reformulación de los materiales locales, las costumbres y los mitos. Como indi-

viduo que comparte la cultura tradicional viva de las montañas y la vida de la ciudad, que ha asimilado la influencia foránea y las contradicciones de la sociedad moderna, Bose ha incorporado en sus obras símbolos que representan a la sociedad de consumo para hacer referencia a la deforestación, la extinción de los valores naturales, etc.

Distintiva ha sido también su alusión constante, a la “filosofía”, animista de las montañas de Baguio y su hibridez con el cristianismo, a los rituales tradicionales y a las condiciones de vida de esta población, a lo que ha ido añadiendo sus experiencias adquiridas fuera de Filipinas. Santiago desmistifica la imagen religiosa, la recontextualiza en instalaciones que reflejan la complejidad de la sociedad actual. Sus altares resumen el carácter ecléctico de este tiempo y de la cultura (Pasyon at Rebdusyon, 1989). El ha hecho convivir símbolos de la cultura tradicional de la Cordillera con las imágenes y símbolos del llamado Primer Mundo, en el cual ha estado insertado temporalmente. Justo por esta experiencia de vivir y trabajar por temporadas en otros contextos también combina temas relacionados con las migraciones, sus efectos y sus traumas.

En obras realizadas alrededor de los años 94 y 95 Santiago Bose re-creó la simbología popular, amuletos y talismanes, que son llamados *anting*. Estos objetos según el artista –contienen la mezcla de los mitos ancestrales, palabras en latín y tagalo, como componentes de una mitología local y animista, pero también cristiana. Estas imágenes son como especies de protectores físicos que pueden actuar ante diferentes dificultades, y han sido utilizados por el pueblo para protegerse de la dominación cultural [9]. Por eso forman parte de una psicología que trasciende los límites mágico-religiosos, en tanto son insertados en la problemática histórico-social.

El artista Junyee por su parte ha realizado una interpretación del ambiente natural y los materiales que utiliza, y suele reconstruir ambientes en los cuales ha exaltado la relación espiritual del hombre con la naturaleza. Sus instalaciones son una suerte de prolongación del aura misteriosa y enigmática de esos ambientes. Su experiencia en Laguna, al sur de Manila durante largos períodos, le hizo ganar el título de Chaman.

En su obra los materiales son utilizados con una concepción contemporánea, otorgándole a sus esculturas –instalaciones un notable dinamismo que las convierte en verdaderas escenografías. Se apropia de cuantos elemento se encuentra a su paso: madera, fibras, hojas, conchas, coco, objetos vernáculos, para crear lo que –a mi modo de ver- resulta una visión arquitectónica del ambiente natural. En este aspecto se diferencia de otros artistas, en tanto representa una concepción más racional a la hora de realizar sus objetos escultrados y sus instalaciones.

La visión del ambiente es un balance de sus componentes, de ahí que las obras representen ese deseo de orden y una reformulación del código natural. Ciertamente el conocimiento de la naturaleza, de cada elemento a partir de su compenetración con el ambiente, le han permitido lograr ese equilibrio visual y esa magia de la obra. El medio natural es a la vez su laboratorio y como una suerte de químico combina las fórmulas para unir, armar y desarmar cada componente na-

tural, o para re-presentar la cosmología que le rodea y la sabiduría ancestral. Junyee es un “tejedor” de la naturaleza, la leyenda y la mitología. Cada vez ha ido haciendo más sofisticadas sus obras. Y aunque los resultados sean de una innegable excelencia factual, el riesgo está en la tendencia hacia lo esteticista, ese tendrá que ser un desafío a tomar en cuenta.

Roberto Villanueva –ya fallecido- vino a ser el paradigma de esta orientación y casi movimiento en el panorama filipino. A partir de su estancia en Baguio desde 1980, comenzó a crear con los materiales del ambiente natural, rompiendo con su obra anterior. Su integración paulatina a la comunidad fue transferida a su proceso creativo, captando la esencia de las tradiciones, los símbolos y mitos de los grupos étnicos de la región. Esta compenetración se convirtió en una suerte de obsesión, de manera que al igual que Junyee, ha sido comparado con un Chaman, por la energía que desbordó en su obra y su conducta, y por la relación especial que experimentó con el medio natural y la comunidad. En la misma medida en que su experiencia y conocimiento de estas esencias culturales e históricas aumentaron, las instalaciones de Villanueva fueron haciéndose más complejas formal y conceptualmente, y fueron creciendo en los espacios como una especie de multiplicación de los “poderes mágico-espirituales”. El artista dentro de esta experiencia se fue convirtiendo en parte indispensable de las ceremonias animistas, tratando de rescatar el sentido que el arte tiene en la vida de la Cordillera.

Es evidente que en cada una de las obras de Villanueva, las concepciones ancestral y antropológica persiguen un objetivo totalizador, una integración naturaleza-espíritu, mitología-vida; la mitología como parte inseparable de la práctica diaria, la existencia humana interactuando con lo sagrado a través de la acción. Es por ello que cada una de las instalaciones o performances exigen para estos artistas una acción corporal, una expansión de energía que trasciende la presentación formal de la obra. “Atang Ti Kararua” (Ofrecimiento a las Almas) es una instalación-ceremonia que operó como ofrecimiento o tributo a las almas de los que murieron víctimas de un temblor de tierra en julio de 1990.

En artistas como Villanueva las preocupaciones y concepciones ecologistas son trascendidas por una necesidad vital de encontrar expresiones que reflejan el componente socio-cultural, que en estas comunidades deviene complejo dada la confluencia de tantos elementos religiosos, mitológicos y aun políticos, y la vivencia de un “mundo” y un tiempo paralelos cuyas esencias son más dinámicas y controvertidas.

Entre los artistas más jóvenes que se han sentido seducidos por estas concepciones está Alfredo J.D. Aquilizan, quien también ha estado creando su obra en Los Baños-Laguna como parte de la experiencia Makiling. Su formación habla de una mayor complejidad en sus referencias culturales y artísticas, en tanto ha vivido y trabajado durante períodos relativamente largos en Estados Unidos y en Inglaterra. De ahí que su obra insinúe discursos paralelos, referidos a diferentes contextos.

Aquilizan suele aprovechar los elementos que la naturaleza le ofrece tales como hojas, tallos secos, carbón, papel y objetos que en-

cuentra y recicla. Sus discursos pueden ir desde reflexiones sobre la polución, los procesos histórico-políticos, las secuelas de la colonización, hasta la alusión a experiencias personales, familiares con un interés más intimista. Su recepción es amplia y diversa, en tanto asume influencias a partir de lo que encuentra en diferentes lugares, dentro y fuera del país. No obstante le interesa la posibilidad de desentrañar las esencias de la naturaleza, las propiedades de los materiales en sí mismos y la combinación de diversos elementos.

Entre 1994 y 1995 aproximadamente Aquilizan solía realizar instalaciones en las que utilizaba los elementos naturales en libre unión con pintura y concreto. A partir de esas mezclas lograba conformar un nuevo paisaje dentro de cajas o vitrinas, las cuales hacía en metal. En su interior tejía las ramas, espinas, filamentos de metal, hojas, convirtiendo estos duros entramados en virtuosas redes o encajes. Más recientemente Aquilizan ha estado preocupado por asuntos relacionados con el contexto social, la imposición de modelos de vida y la penetración cultural.

Uno de los artistas de interés, dada su peculiar manera de relacionarse con su contexto cultural, es Roberto Feleo, quien se apropia de motivos y mitos precoloniales con un sentido casi antropológico, pero también con una visión de resistencia y salvaguarda frente a los procesos aculturales. Feleo se propuso explorar los elementos constitutivos de la cultura filipina, a saber, la presencia española, la imaginaria cristiana, la parafernalia propagandística norteamericana, los mass media y el bombardeo de la producción industrial; la iconografía china, las miniaturas persas, la mitología de la cultura primigenia de las islas y sus tradiciones del período anterior a la colonización.

El sentimiento de análisis y vindicación en la obra de Feleo está despojado de retórica. De ahí la carga de humor y sátira para reflejar la experiencia de los filipinos. Para hacer realmente auténtica su referencia a lo que concibe como cultura filipina, Feleo realizó una exploración que comenzó con el conocimiento de los trabajos de los artesanos en diferentes zonas del país, los objetos e imágenes destinados a los ritos, las miniaturas y los personajes históricos y mitológicos enraizados en la conciencia popular.

La obra realizada en los ochenta es una síntesis de referencias Pop, (dada la presencia de iconos típicos de la cultura popular) la cita del kitsch, la influencia del comic y el sabor de las tiendas de antigüedades, elementos todos presentes en la vida y cultura filipinas. Feleo nos remitía a lo histórico-tradicional, con un nítido sentido narrativo. Pintaba sobre finas planchas de playwood, cortadas y dispuestas en diversos planos a modo de una pequeña escenografía, donde añadía objetos y elementos alusivos a la vida diaria. Las piezas eran selladas a modo de vitrinas y en muchas ocasiones disponía capas de vidrio tallado que solían sustituir al playwood. En ellas lo distintivo era la profusión de referentes e historias y personajes. Y la parodia, en este caso, opera como vía de desacralización, secularización de todo estereotipo religioso, político, histórico. La cita de obras o figuras de conocidos maestros de la historia del Arte no es más que el desacato a las limitaciones que fueron impuestas en esa parte del mundo, confinada a la otredad. La aparición de la coca-cola, el “pintado” (perso-

naje que representa a los habitantes filipinos que pintaban sus cuerpos para diferenciarse racialmente de los españoles) o la Venus de Botticelli, caracterizan “la pluralidad” visual del contexto; la anécdota es el pretexto para comentar asuntos de actualidad.

Su obra reciente mantiene el carácter narrativo, pero está más concentrado en un motivo: el Tau-Tao [10], que es la imagen visual que retoma el mito Bagolbo, referido a la vida después de la muerte. Su presentación es un conjunto de seis figuras de tamaño natural, las cuales suelen ser ubicadas en determinados ambientes con los que estas esculturas míticas interactúan. Ellas son Lumabat, Wari, Mebuyan, Tuglay, Tuglibong y un espíritu sin nombre, las cuales fueron realizadas a partir de la mezcla de aserrín con cola, técnica ésta que es denominada pinalakpak. El conjunto encarna la representación múltiple de ese icono y su familia, a través de los cuales se expone la mitología que explica la concepción del filipino acerca de la vida y la muerte, la creación y la destrucción. Como afirma Feleo el Tau-Tao como alegoría es extremadamente compleja. Es una suerte de recartografía de la cosmología Bagolo, donde la luz y la oscuridad, el orden y el caos y todos los círculos de la vida terrenal interaccionan, tratando de responder a una última interrogante: ¿qué más sucede después de muertos?

Según Feleo en esta mitología están contenidas varias ideas acerca de la vida posterior a la muerte: -Una persona es reencarnada tantas veces como sea necesario hasta que se deshace de sus deseos por las cosas materiales (Lumabat tuvo que perseguir un ciervo alrededor del mundo nueve veces antes de que le fuera permitido entrar en el cielo)

Los filipinos tienen muchos estratos de espíritus, los cuales se desprenden en la muerte. Mientras el espíritu esencial va al cielo o al infierno, otros espíritus permanecen sobre la tierra como guardianes de la naturaleza. (Wari se convierte en un espíritu de la naturaleza en forma de pájaro).

La vida y la muerte pertenecen al mismo continuum, uno da origen al otro (en el mito, el cuerpo de Tuglay da vida al cuerpo de un joven). El mundo celestial y el infierno son esencialmente iguales, sólo existen sobre diferentes planos. (Ambos son representados como tierra de abundancia) [11].

Según Feleo, estas concepciones revelan la creencia filipina precristiana, en la que lo bueno y lo malo –como el yin y el yan- son elementos esenciales de la creación.

En la exploración de la mitología local y universal, la creación y la destrucción se inserta la obra de la escultora Agnes Arellano, cuya esencia es la yuxtaposición de símbolos y conceptos que han dado lugar a lo que ella ha denominado “*inscapes*”. Sus poderosas esculturas tienen su origen en una erudita investigación sobre los mitos de creación. Pero su mayor virtud radica en el universo de asociaciones y de interrogantes que provoca y en la posibilidad de reflexionar sobre cuestiones de carácter ético y espiritual. Es una obra de fuerte carácter tropológico, de discursos paralelos, todo lo cual exige una decodificación que debe ir acompañada del conocimiento de referencias filosóficas, mitológicas, históricas y biográficas de la artista. Para ella las yuxtaposiciones Creación y Destrucción; Vida-Muerte-Nueva Vida,

son ciclos y polaridades que existen en una relación dialéctica. La obra es esencialmente connotativa y deconstructiva, toda vez que impone contra-versiones conceptuales sobre lo que puede o no ser bello, lo que constituye un código preestablecido en la conciencia humana, las concepciones sobre la vida, la muerte, lo bueno y lo malo.

Justo por la profusión, combinación y yuxtaposición de tantos símbolos es que la obra de Arellano resulta compleja. Los discursos paralelos y el elemento intertextual; la toma desprejuiciada de diversos contenidos y significantes mitológicos, la deconstrucción de múltiples panteones presentes en ella dan origen a un personal universo mitológico. Pero además, toda su obra es como un ciclo en espiral cuya esencia reposa en la interrelación de conjuntos que dan lugar a nuevas versiones, nuevas lecturas, como un cruzamiento conceptual en correspondencia con la complejidad de los diferentes conflictos vitales presentes en cualquier contexto y época. Esta sucesividad va creando un hilo conductor el cual le permite insertar otros sustratos referidos a la sexualidad, las relaciones de poder vistas a través de los géneros femeninos y masculino, las experiencias personales o las interrogantes existenciales.

“Los Mitos de Creación y Destrucción” (Part I), conformada por *Carcass-Cornucopia* y “*Music for Making the Sun Rise*” (exhibidas durante la Quinta Bienal de La Habana, en 1994) y “Los Mitos de la Creación y la Destrucción” Parte II, resumen las reflexiones de la artista acerca del nacimiento y de la vida desde el centro de la destrucción, así como los procesos mentales en busca del equilibrio en medio de la paradoja, el encuentro de lo que parece excluible, o como ella afirma, se trata de ciclos y polaridades, como el yin y el yan.

Pero Agnes también retoma otros motivos y elementos que pertenecen mucho más a su experiencia personal, sus frustraciones y aspiraciones. La explicación de la presencia del fuego, por ejemplo, se debe a la pérdida de sus padres y hermana a causa de un siniestro, el cual motivó obras como “*Penance of the Three Fires*”, o recurre a su propia imagen a través de la cual expresa sus visiones y concepción sobre la maternidad, la sexualidad o describe eventos importantes de su vida.

“*Three Buddha Mothers: Vesta, Dea, Lola* (1995-1997) es una trilogía compuesta por tres esculturas de figuras femeninas que representan tres estados diferentes en la vida. Encarnan el ciclo de nacimiento, vida y muerte y también son portadoras de sus puntos de vista acerca de la fecundidad, fertilidad (Vesta), la ambigüedad, la necesidad y la capacidad emancipadoras (Dea), y la sabiduría interior, la paz espiritual (Lola). Estas imágenes también son portadoras de elementos simbólicos que se relacionan con la literatura de Robert Graves y con mitos locales, como en el caso de Dea cuyos múltiples pechos hacen referencia a la maternidad y a la capacidad nutricia como Mebuyan, diosa del mito Bagobo que es recreado por Robert Feleo, mientras las posturas de Vesta y Dea remedan los de Buda, pero como bien afirma Agnes esto no significa la exaltación de ellas como diosas, sino la necesidad de la búsqueda de lo sagrado en la vida cotidiana” [12]. La trilogía se convierte entonces en el cuerpo simbólico que transfiere reflexiones de carácter ético y en vía para el encuentro de la



Agnes Arellano, *Three Buddha Mothers (Dea, Vesta y Lola)*, 1996.
Esculturas, mármol moldeado en frío.

riqueza espiritual humana. Ellas estuvieron acompañadas –en su exhibición en la muestra “*Recintos Interiores*” durante la Sexta Bienal de La Habana– por una cuarta escultura o diosa guardiana que representaba a la artista desnuda sobre el suelo, con los atributos simbólicos que podían describir su personalidad, su vida y su creación, y por último la repetición en círculo –alrededor de su imagen– del lagarto, símbolo de la fertilidad, que es una suerte de invariante en toda su producción.

En Agnes Arellano el proceso que precede a la realización del ahora, la pesquisa, el método exploratorio y el ejercicio de introspección son tan o más importantes que la propia creación; la construcción y reformulación conceptual así lo exhiben. Sin dudas el resultado es de una depurada técnica, de una excelencia que sólo es posible por armonía entre la madurez de una tesis conceptual y un indiscutible oficio o talento, pero su mayor virtud – a mi modo de ver – está en la esencia dual de sus representaciones, aquella que desconcierta o anima, sin dejar mucho terreno a la retórica y si aportando elementos a la capacidad especulativa del arte.

De una forma más sarcástica Reamillo y Juliet (quienes viven y trabajan en Australia desde 1996) resumen en el contexto ecléctico de las Filipinas, la profusión de imágenes emblemáticas que históricamente han caracterizado el proceso histórico-cultural de las islas. Sus instalaciones y más recientemente sus collages y fotomontajes son una verdadera deconstrucción de la completa situación del país. Sus críticas al escenario político, a los poderes representados por la iglesia, a la nociva presencia norteamericana y al ecléctico panorama cultural marcado por los estereotipos y la parafernalia propagandística, tratan de hacer visibles la real realidad que está siendo manipulada por una ficticia estrategia global, y que intenta mostrar una homogeneidad en verdad inventada, portadora de la creación de falsas necesidades.

Reamillo y Juliet intentan desmitificar un idílico e imaginario rostro a través de un sistema signico y metafórico muy particular que parte de una aguda manipulación de los estereotipos y emblemas bien reconocibles para el contexto filipino. Lo verdaderamente interesante es que, aunque la referencia es contextualmente local, su traducción es

válida para la reflexión sobre una situación que afecta a la mayor parte de los países de la llamada periferia...

Su instalación "Jesus and the Jeeps-Good bless our Trip" de 1997 exhibida en la Sexta Bienal de La Habana, reproduce una vez más la imagen de la sociedad filipina y los paradigmas de cada uno de los poderes. En la obra se entrelazan los discursos políticos, religiosos, las expresiones populares, los elementos de la seudocultura y del ambiente como réplica del caótico y ecléctico territorio. Allí está el jeep medio de transporte popular que suele ser engalanado de manera peculiar y que también sirve de soporte a la propaganda electoral, la imagen del Cristo yacente, realizado con donas, (golosinas características del consumo en las ciudades y típico elemento introducido por Norteamérica), que aquí resume una acción banalizadora, así como otros significantes relacionados con el militarismo, el mundo de consumo, la publicidad, los slogans, etc. Una vez más la provocación a través de la sátira devino crítica lacerante, mientras que la deconstrucción y re-construcción de eventos significa una relectura del acervo histórico, de los discursos establecidos y la posibilidad de exhibir las fisuras de ellos.

De hecho las poéticas y el cuerpo textual de los artistas en Filipinas reflejan el sentimiento de urgencia por revisar la Gran Historia acuñada, y penetrar los megadiscursos, y desde ellos proponer otras visiones con nítida voluntad integracionista de los valores dispersos, de los sustratos marginados, de los "archivos" de la cultura excluida. Si lugar a dudas la mayoría de los artistas manifiestan fidelidad a sus propias nociones sobre la existencia y por tanto a una dinámica estética a través de la cual pueden exhibir su capacidad analítica y su compromiso con su tiempo, pero aquel que desborda los parámetros de cronos. Estos artistas se involucran en un método de exploración consciente para proponer un arte liberado de ciertos prejuicios y tabúes, capaz de aprehender esencias y renovador de relatos emancipadores de la espiritualidad, un arte importador de un imaginario en correspondencia con lo que demanda el pensamiento y la sensibilidad del siglo XXI.

NOTAS

[*] Este texto es parte de un ensayo mayor del mismo título.

- [1] Alice Guillermo, *The History of Modern Art in Philippines*. En: *Asian Modernism Diverse Development in Indonesia, The Philippines and Thailand*. The Japan Foundation Forum. Tokyo, 1995, P. 224.
- [2] Idem. P. 225.
- [3] Idem. P.226.
- [4] Enmanuel Torres. *Internationality, Towards a New Internationalism*. En: *Art and Asia Pacific Quaterly Journal*. Vol. 1. No. 1 Dic. 1993. P. 45.
- [5] Imelda Cajipe-Endaya. Entrevista realizada por la autora. Manila. Mayo 1995; Ver Apinan Poshyananda "Roaring Tigers, Desperate Dragons in Transition". En: *Traditions/Tensions. Contemporary Art in Asia* (Catálogo). Asia Society Galleries. New York, 1996. P. 44.
- [6] Edgar T. Fernández. Dossier personal del artista. Archivo Centro Wifredo Lam. 1995.
- [7] Rachel Mayo. *Replanting Culture. The Indigencus Art Movement*. En: *Art and Asia Pacific. Quaterly Journal*. Vol. 1. Australia.1993. P. 37.
- [8] Edson Armenta. Dossier personal del artista. Archivo Centro Wifredo Lam. 1989.
- [9] Santiago Bose. *Journals of Cultural drifter*. Southem Cross University Art Museum. 1995.

[10] Tau-Tao. Imagen visual que retoma el mito Bagobo, referido a la otra vida a través de una presentación tridimensional que consiste en seis piezas de tamaño natural.

Las figuras son: Lumabat, Wari, Mebuyan, Tuglay, Tuglibong y un espíritu sin nombre.

Lumabat es un cazador-guerrero. Su acción es para establecer otra vida para sus compañeros guerreros en el mundo "celestial".

Para entrar en ese mundo Lumabat tiene que cruzar el horizonte, el cual es la frontera entre la tierra y el cielo.

Para el Bagobo, el horizonte es una entidad viviente y en la escultura es representada como una culebra, tal cual debe ser conquistada por Lumabat. Se mantiene en movimiento y su fortaleza puede destruir a una persona. Solo el bravo y diestro puede pasar a través de él.

Se dice también que antes de cruzar el horizonte Lumabat tuvo que perseguir a un ciervo alrededor del mundo nueve veces.

Cuando finalmente Lumabat alcanza el mundo "celestial", el jefe Diwata frota el vientre de Lumabat con un fruto del betel (planta astringente de Oriente) abriéndolo con un golpe. El Diwata entonces remueve tanto los intestinos de Lumabat que éste renuncia al alimento. Liberado ya de sus necesidades terrenales, Lumabat se convierte en dios.

Wari es un campesino, hermano de Lumabat. Vive una vida diferente y decide seguir a Lumabat al mundo "celestial". Pero el jefe Diwata trata de abrir su vientre, Wari protesta. No obstante logra permanecer allí.

En su tecer día en el mundo celestial, Wari mira hacia la tierra y ve su villa, sus campos con frutas y graminias, y le pide a Diwata que lo envíe de vuelta. Diwata prepara alimentos para el viaje de Wari, recoge pasto de la pradera y empata hojas para hacerle a Wari un traje lo suficientemente largo como para que pueda alcanzar la tierra.

Procede a atar a Wari de la parte final de la ropa, pero antes le advierte que no debe comer ningún alimento hasta llegar a la tierra, o de lo contrario el ropaje se desprendería y él caería.

Wari experimenta hambre aún en la travesía y toma parte del alimento, provocando así su desplome, pero afortunadamente su caída es amortizada por un árbol.

Al no lograr descender completamente, Wari comienza a llorar, emitiendo un sonido muy singular. A la mañana siguiente Wari despierta convertido en un pájaro cuyo llamado distintivo sonaba como "Ururuy".

Mebuyan es hermana también de Lumabat y éste quiere que ella esté junto a él en el mundo "celestial", pero ella prefiere el mundo bajo.

Un día Mebuyan le dice a Lumabat: "Ahora voy hacia abajo, hacia el bramido de la tierra, bajo Gimokdan". Toma entonces un puñado de arroz y lo arroja dentro de un mortero y dice: "Cuando yo deje caer los granos, el pueblo morirá. Las personas caerán como los granos y ninguno irá al cielo".

Con esas palabras se sentó sobre el mortero, el cual comenzó rápidamente a girar de manera violenta, cayendo al suelo hasta que ella y el mortero desaparecen.

Antes de este incidente ella sólo era conocida como "La hermana de Lumabat". Ahora tiene un nombre: Mebuyan, Jefe de un pueblo llamado Banua.

Todas las almas se detienen en Banua, en su camino a Gimokudan, para alcanzar el pamalugu ritual que se realiza en el río. Allí lavan sus articulaciones -puntos donde el alma se une al cuerpo- y también el punto más alto de sus cabezas.

En Banua, Mebuyan También cuida de los niños muertos, amamantándolos hasta que dejan de tomar leche.

Tuglay es el padre de Lumabat. Cuando muere, Lumabat coloca un pañuelo sobre su cuerpo y tan rápido como lo hace, unos cuchillos invisibles comienzan a desollar su piel hasta reducirlo a un pequeño niño.

Todas estas figuras en el retablo son conectadas a Tuglibong, porque ella es la madre tierra nutricia.

El espíritu sin nombre representa a los espíritus en el pueblo de Mebuyan, quienes han sido purificados a través del pamalugu.

Mito Bagobo, tomado de Feleo, Roberto. "Tau-Tao. Ancestors. Three dimensional work". En: *Notas sobre la exposición, septiembre 1994*, Hiraya Gallery, Filipinas.

[11] Roberto Feleo. *Notas del artista*. En: *Tau-Tao. Ancestors. "Three dimensional work"*. Hiraya Gallery Filipinas. 6-23 Septiembre.

[12] Agnes Arellano. En: *Catálogo El individuo y su memoria. Sexta Bienal de La Habana. Mayo -Junio 1997*.