

UN TEXTO INFINITO

EL CARIBE Y CENTROAMÉRICA EN LA OCTAVA BIENAL DE LA HABANA

JOSÉ MANUEL NOCEDA FERNÁNDEZ

A la hora de repasar lo que de la Cuenca del Caribe se exhibe en la Octava Bienal de La Habana, me viene a la memoria la obra que el venezolano Ricardo Benaim presentó en la cita del 2000. Hace tres años Benaim apareció en La Habana con una propuesta consistente en la emisión de una moneda Caribe que funcionara como patrón monetario para toda la región y tuviera equivalencias financieras apropiadas a los signos de cambio de las monedas de mayor solvencia que circulan en el mundo de hoy. La obra desplegada como performance con la instalación de una pequeña escenografía dispuesta a modo de casa de cambio simulaba –en una acción real– el procedimiento bancario de compra-venta de billetes en acción de intromisión desde el arte en los mecanismos de poder económico y financiero internacionales.

Benaim puso el dedo en la llaga sobre unas precarias infraestructuras económicas caribeñas obligadas a concertar estrategias conjuntas de sobrevivencia en un panorama dominado cada vez más por mecanismos de articulación planetaria, caracterizado por esfuerzos de conformación de bloques geopolíticos y económicos interregionales competitivos dispuestos a enfrentar las nuevas reglas de juego de la mundialización.

Al repensar el Caribe, la alternativa artística reflexiva de Benaim y su moneda refuerzan el presentimiento sobre la vulnerabilidad en el mapamundi contemporáneo de los países que componen las Antillas, Centroamérica, Surinam, o las Guyana. La región bendecida por el mar Caribe es como una pieza de poca valía en las mesas de negociaciones económicas, políticas y culturales actuales; se “sobrevuela” y esquiva, o se navega, disfruta y se sustituye después por el Pacífico o el Mediterráneo. A la postre terminaron siendo enclaves monoprodutores con muy pocas opciones: las Antillas dependientes de la economía del turismo. El istmo atrapado en las redes de las bananeras. De estos desa-

As I turn my thoughts to the section of the Eighth Havana Biennial concerned with the Caribbean Basin, the work presented at the year 2000 edition by Ricardo Benaim comes to mind. Three years ago, Benaim turned up in Havana with a proposal consisting in the issuance of a Caribbean currency which would act as the monetary standard for the entire region and have financial equivalents suited to the fluctuations of the major currencies used in the world today. The work, in the form of a performance, with the installation of a small stage set where an exchange house was mounted, consisted in a real-life simulation of the banking procedure for the purchase and sale of banknotes in an action of intromission, via art, into the international mechanisms of economic and financial power.

Benaim hit the nail on the head as regards the Caribbean’s precarious economic infrastructures. The region has been forced to enter into joint survival strategies on a scenario increasingly beset by the mechanisms of the global configuration and characterised by moves towards the formation of competitive, inter-regional geopolitical and economic blocs ready to adapt to the new rules of the globalisation game.

When rethinking the Caribbean, Benaim’s artistic reflexive alternative and his currency strengthen the presentiment of vulnerability of the countries making up the Antilles, Central America, Surinam and the Guyanas in relation to the rest of the contemporary world. The region bathed by the Caribbean Sea is seen as being of little value in present-day economic, political and cultural negotiations. It is “flown over” and dodged, or it is sailed, enjoyed and then substituted by the Pacific or the Mediterranean. When all is said and done, they ended up as mono-production enclaves with very few options: the Antilles are dependent on the tourist trade. The isthmus caught in the net of the banana companies. These imbalances lead to a complex web of problems that place the region in the vortex of contemporary



AIMÉE GARCÍA. Proyecto *Espacio. Mover las cosas*. Alamar.

justes despunta una trama compleja de problemáticas que resitúan a la región en el vórtice de los debates contemporáneos sobre lo local y lo global, una tensión asumida por los artistas de muy diversas maneras.

Una amplia zona del arte contemporáneo de esas naciones opera desde la incertidumbre geo-política e histórica postcolonial que se cierne sobre la Cuenca del Caribe y su futuro. Desde el decenio de los noventa, encontramos una actualidad visual renovadora asentada en modelos lingüísticos experimentales o en paradigmas estéticos muy contemporáneos, cuyos protagonistas interpretan el tiempo y los contextos que viven, desbordan el pasado, la memoria, los dilemas de lastre de la identidad ontologizada, se comprometen con la vida en medio de un universo abocado a la dominación de los mercados y de la cultura del entretenimiento.

Una zona de ese arte formula puentes entre la contingencia personal y la vida cotidiana. Aimée García (Cuba) estructura una praxis visual que maniobra como constante en torno a la reificación de la experiencia vivencial, la potenciación del canon de género y el desmonte operativo de la condición subalterna femeni-

debate on the local and the global, producing a tension that has been assimilated by artists in all manner of ways.

A broad segment of the contemporary art of these nations acts from within the post-colonial geopolitical and historical uncertainty haunting the Caribbean Basin and its future. Since the nineties, we have been witnessing a visual present of renewal founded on experimental linguistic models or highly contemporary aesthetic paradigms. The leading players interpret the time and the contexts of their own experience. They step beyond the past, memory and the burdensome dilemmas of ontological identity to commit themselves to life in the midst of a universe heading towards market domination and leisure culture.

Part of this art establishes bridges between personal circumstance and day-to-day life. Aimée García (Cuba) conforms a visual praxis which she manoeuvres as a constant in the rebuilding of the existential experience, the energising of the gender canon and the operative dismantling of the disadvantaged feminine condition. Her best-known work comes in the form of painting, a discipline she has mastered particularly well. With a special leaning towards the self-portrait,

na. Su obra más conocida ha sido realizada en pintura, una disciplina que domina muy bien, caracterizada por el empleo reiterado del autorretrato, la apropiación irónica y a la vez cándida de patrones de belleza tradicional supeditados a la pose, a motivos de simulacro, al hedonismo y la recuperación contenida e intimista de la imagen de la mujer a través de segmentos de la historia del arte y la religión dominados por conceptos falocéntricos.

Desde el 2002, Aimée incursiona dentro de soportes inusuales alternando la pintura sobre tela con otros materiales menos dóciles como las cazuelas de cocina en metal, si bien los presupuestos esenciales de su obra permanecen invariables. Hogar es una prolongación de ese desplazamiento que inició un año atrás en una muestra personal en el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam. Reproduce el espacio íntimo objetual de un comedor hogareño integrado por sillas y una mesa que contiene un mantel, platos, cubiertos, vasos y fuentes de metal todos bordados con extraordinaria maestría y meticulosidad en gesto de reivindicación simbólica de las labores tradicionales de la manualidad femenina, labores atribuidas históricamente al llamado sexo débil. La parafernalia decorativa, la sensualidad femenina desprendida del acto de bordar, el regodeo en la materialidad contenedor de la inevitable contradicción entre la dureza natural del soporte y la delicadeza nada inocente del tejido, trasladan a la artista hacia una narrativa menos autorreferencial pero mucho más enfática en especificidades de género.

Emparentada con Aimée, Rosa Irigoyen (Puerto Rico) alude también a la política de género, pero deriva hacia el campo del sujeto femenino desenvuelto en un medio social marginal, resignificando rituales cotidianos de engalanamiento y maquillaje ajenos a las costumbres de la artista, como forma de camuflaje de la identidad tras supuestos códigos de femineidad derivados de un sustrato cultural signado por el llamado mal gusto que ella reivindica.

Asimismo, la obra del cubano José Ángel Vincench depende en esencia de las preocupaciones por la identidad individual. La exposición *Acerca de lo privado y lo público* (Centro de Desarrollo de las Artes Plásticas, La Habana, 1997), desarrolló una orientación hibridatoria de la experiencia personal con la práctica religiosa, como creyente iniciado en las religiones Yoruba y la Regla de Palo Monte.

Desde el interior de la tierra, serie en progreso iniciada en el 2000, es un homenaje a Yemayá, orisha de las aguas en la liturgia yoruba. La componen siete esculturas que reproducen a la escala de un metro la imagen del estetoscopio Pinard, instrumento médico concebido para auscultar a la mujer embarazada. Cada una de las esculturas construida en resina, fue recubierta por caracoles y pintada de azul, color simbólico de la diosa. En su interior estaban "cargadas" con frutas y alimentos a la manera de las ofrendas votivas típicas del ceremonial.

Vincench explora insistentemente la funcionalidad de lo sa-

she often makes an ironic yet candid use of traditional beauty standards subordinated to the pose, to motifs of simulation, to hedonism and to the contained, *intimiste* recovery of the image of woman through segments of the history of art and religion dominated by phallo-centric concepts.

Since 2002, Aimée has been exploring unusual supports, alternating painting on canvas with other, less docile materials like metal pans, although the essential premises of her work remain invariable. *Hogar* is a prolongation of that shift, first seen a year ago in a personal display held at Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam. She reproduces the objectual, intimate space of a homely dining room consisting of chairs and a table set with a tablecloth, crockery, cutlery, glasses and metal tureens, all bearing a pattern painstakingly embroidered with astonishing skill. In this way, she presents a symbolic vindication of traditionally feminine handicrafts, tasks attributed through history to the so-called weaker sex. The decorative paraphernalia, the feminine sensuality issuing from the act of embroidering, the delight in the essence of matter reflecting the inevitable contradiction between the support's natural hardness and the far from innocent delicacy of the fabric, lead the artist into a narrative that is less self-referential but more emphatic as regards gender specificities.

On a similar wavelength to Aimée, Rosa Irigoyen (Puerto Rico) also alludes to gender politics but focuses on the field of the female subject in a marginal social environment. She gives a new meaning to the daily rituals surrounding clothes and make-up, far removed from the artist's own habits, seeing them as a way of camouflaging identity behind alleged codes of femininity deriving from a cultural substratum marked by the so-called bad taste she is vindicating.

Likewise, the work of Cuban José Ángel Vincench revolves round issues of individual identity. The exhibition, *Acerca de lo privado y lo público* (Centro de Desarrollo de las Artes Plásticas, Havana, 1997) gave a hybrid orientation of personal experience of religious practice, the artist being an initiated believer in the Yoruba and Regla de Palo Monte religions.

Desde el interior de la tierra, a series commenced in the year 2000 and still in progress, is a tribute to Yemayá, the water orisha or goddess in Yoruba liturgy. The series is made up of seven sculptures constituting a one-metre scale reproduction of an image of the Pinard stethoscope, the medical instrument used to sound the bodies of pregnant women. Each sculpture was made from resin, covered in snails and then painted blue, the goddess's symbolic colour. The inside was packed with fruits and food in the manner of the votive offerings associated with the ceremonial.

Vincench is immersed in exploring the functionality of the sacred and the religious in day-to-day life, the blurred borderlines between the divine and the profane, between the sacred and the mundane. Starting out from his own creed, he moves into areas where the initiatory stages of ritual are symbolically transferred to the ups-and-downs of daily life. Here, he brings in elements

grado y de lo religioso en la vida cotidiana, las difusas fronteras entre lo divino y lo profano, entre lo sagrado y lo mundano. Partiendo de su propio credo accede a zonas de trasvase simbólico de estamentos de la ritualidad iniciática hacia los avatares de la vida diaria donde inscribe elementos propios de la liturgia, de supersticiones populares destinadas a conjurar las dificultades del creyente almacenadas en el saber colectivo, que marcan con considerable incidencia actitudes y comportamientos de creyentes y no creyentes en la cotidianidad. Las esculturas que emplaza en la tierra, o como en este caso están concebidas para su instalación en el mar, son una forma metafórica de escuchar el sonido ancestral de la naturaleza, espacios de convergencia entre el mito, la naturaleza y el hombre; constituyen una ritualidad estratégica para conjurar una incertidumbre epocal, o contextual, que pasa por la noción de sacrificio subordinada a los anhelos de redención y resguardo espiritual.

Algunos artistas reflejan las difíciles circunstancias del acontecer cotidiano al interior de sus países. Yasser Musa (Belice) es uno de los desprendimientos del proyecto *Zero*, iniciativa comandada por el también artista Joan Durán en ese país centroamericano. La video proyección *Project daCAM* con imágenes tomadas de la calle y de la realidad política del país en época de campaña electoral, de un ritmo trepidante de secuencias y sonido, ofrece una radiografía de la sociedad beliceña pasada por el furor de la gente y de los medios.

Carlos Rivera (Puerto Rico) comenta el escabroso tema de Vieques, isla puertorriqueña convertida en polígono de maniobras del ejército estadounidense. Planteada desde la inocencia nada fortuita de los juegos infantiles, la videoinstalación de Rivera reconstruye la historia del escenario insular en litigio después de las secuelas de muerte dejadas por una lamentable equivocación de la marina durante un ejercicio militar en 1999. El dominicano Darío Oleaga estructura también conexiones entre la vida y la muerte. *Y los sueños, sueños son...*, es un homenaje a decenas de compatriotas suyos fallecidos en noviembre del 2001 en un accidente de American Airlines sobre la ciudad de Nueva York.

Por su parte, Jorge Pineda (República Dominicana), integra una generación de creadores –Marcos Lora, Tony Capelán, Raúl Recio, Belkis Ramírez, Pascal Meccariello– quienes imprimieron un giro actualizador al hecho artístico dominicano hacia comienzos del decenio pasado. Caracterizado por ser muy versátil, maneja las artes visuales –la gráfica, el dibujo, las instalaciones– e incursiona en el teatro y la escenografía. Pineda “dibuja” una y otra vez los rostros más dramáticos de la dura realidad dominicana. Un foco recurrente de su imaginario concierne a la vulnerabilidad de la infancia. La instalación *Santos inocentes* perteneciente a ese interés –a medio camino entre otras obras suyas como *Frágil* y *El sueño de Winnie the Pooh*– muestra el cuerpo de un niño petrificado contra la pared de una habitación inmacula-

peculiar to liturgy, to popular superstitions whose purpose is to cast out the believer's difficulties stored in collective knowledge, exerting a considerable influence on the attitudes and behaviour of believers and non-believers in everyday life. The sculptures he installs on the ground or, as in this case, the ones that are designed to be installed in the sea, are a metaphorical way of listening to the ancestral sound of nature, spaces of convergence between myth, nature and man. They constitute a strategic ritual to dispel an epochal or a contextual uncertainty, entailing the notion of sacrifice subordinated to the desire for redemption and spiritual shelter.

Some artists depict the difficult circumstances of day-to-day experience within the context of their own countries. Yasser Musa (Belize) is one of the artists to have splintered off from the project *Zero*, an initiative led by artist Joan Durán in the same country. The video projection, *Project daCAM*, with images taken from the street and from the country's political reality during an election campaign, moving along at a frantic rate in terms of both sequences and sound, gives an X-ray of Belize society coated in the furore of its people and media.

Carlos Rivera (Puerto Rico) addresses the thorny issue of Vieques, the Puerto Rican island converted into a complex for manoeuvres by the United States Army. Seen from the far from fortuitous innocence of children's games, Rivera's video-installation reconstructs the story of the island's scenario in dispute since the deaths caused by a regrettable error committed by the marines during a military exercise in 1999. Darío Oleaga (Santo Domingo) also establishes connections between life and death. *And dreams are dreams...* is a tribute to tens of his compatriots who lost their lives in an American Airlines accident occurring over New York City in 2001.

As for Jorge Pineda (Dominican Republic), he forms part of a generation of creators (Marcos Lora, Tony Capelán, Raúl Recio, Belkis Ramírez, Pascal Meccariello) who, in the early nineties, gave the Santo Domingo art scene the boost it needed to bring it up to date. Endowed with great versatility, he works in the visual arts – graphics, drawing, installation – while exploring the theatre and scenography. Time after time, Pineda “draws” the most dramatic faces to be found in the harsh reality of Santo Domingo. A recurrent focus in his work concerns the vulnerability of childhood, as in the installation, *Santos inocentes*, midway between other works by him, like *Frágil* and *El sueño de Winnie the Pooh*. He shows a child's body petrified onto the wall of an immaculately white room. All we can see of the tiny figure are his feet clad in socks and shoes. Over them, a white cloak tries in vain to conceal the child's presence as it seeks refuge and safety in the wall's impenetrable, paradoxical hardness, in a feverish attempt at survival. Bordering on the minimal and of a moving forcefulness, the piece's capacity for synthesis crosses all the possible borders of helpless innocence. This is a tricky issue which mankind has yet to settle, one that is also addressed here through the experience of street children by Brazilians Mauricio Dias and Walter Riedweg.

damente blanca. De la pequeña figura solo distinguimos los pies calzados con medias y zapatos. Sobre ellos, un manto blanco intenta ocultar en vano la presencia infantil que busca refugio y seguridad en la dureza impenetrable y paradójica de la pared, en un afanoso intento de sobrevivencia. Casi minimal, de una conmovedora contundencia, la capacidad de síntesis de la pieza sobrepasa todas las posibles demarcaciones sobre la inocencia en desamparo, un asunto peliagudo irresuelto por la humanidad, abordado aquí también desde la experiencia de los niños de la calle por los brasileños Mauricio Dias y Walter Riedweg.

El entrecruce de la poética del cuerpo y la estética de los materiales provoca otras proposiciones. El artista de Martinica Ernest Breleur abandona abruptamente la pintura en 1992 para dedicarse a construir imágenes con las radiografías. Desde su membresía en el grupo Fwomajé, Breleur opta por defender una estética caribeña apartada, como señala Milan Kundela, de una acción programáticamente anclada en la cultura y los motivos del arte popular procedentes de África o en la influencia de Wilfredo Lam, con un énfasis que no deja de retornar con insistencia al tópico de la identidad desde una estética contemporánea.

The crossroads between the poetics of the body and the aesthetic of materials leads to other ideas. Martinique artist Ernest Breleur abandoned painting abruptly in 1992 to devote his time to constructing images with X-rays. After joining the group known as *Fwomajé*, Breleur took up the defence of a Caribbean aesthetic removed, as pointed out by Milan Kundera, from action programmatically anchored in African culture and popular art motifs or in the influence of Wilfredo Lam, with an emphasis which, in the final analysis, persistently returns to the cliché of identity through a contemporary aesthetic.

In the same year, Breleur started following a methodology for the rearrangement of images by suture, like the procedure followed by surgeons to reconstruct an existing image. Later, he would move towards the total reinvention of the image as a physical and cultural support for traces of memory and identity. *Reconstrucción de una tribu perdida* consists of dozens of hanging sculptures articulated by the technique of the X-ray collage and cut-out photographs. The collage endows the figures with a body while the fragmented photographs cover the skeleton like skin. Through these characters, the artist is able to act as a demiurge, as the creator of new life. Although they are stripped of their



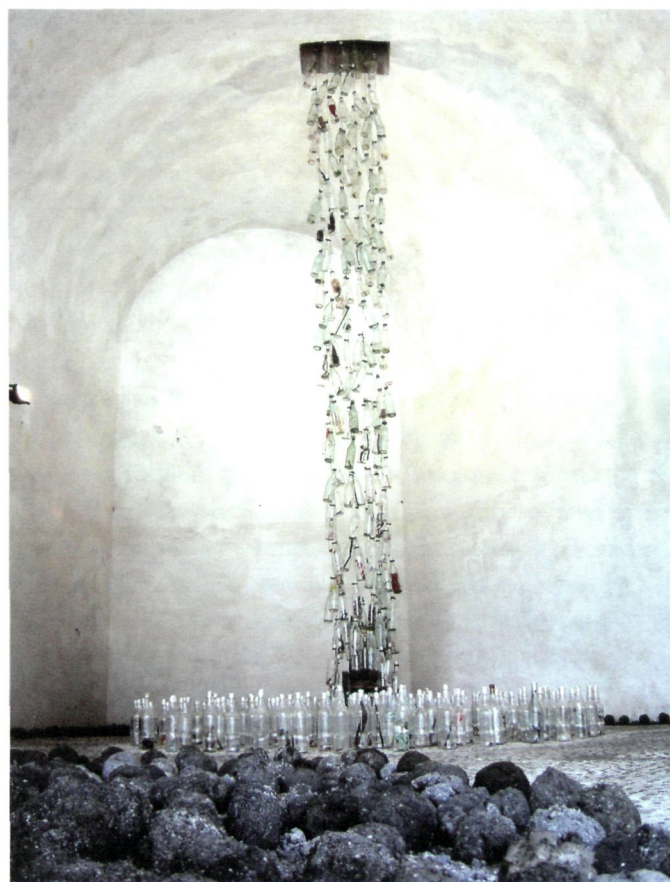
ERNEST BRELEUR. Complejo Histórico Militar Morro Cabaña.

Breleur inauguró ese año una metodología de recomposición de imágenes a través de la sutura —como los procedimientos quirúrgicos empleados con propósitos reconstructivos de una imagen preexistente— para derivar tiempo después hacia la reinención total de la imagen en tanto soporte físico y cultural de vestigios de la memoria y la identidad. *La Reconstitución de una tribu perdida* cuenta con decenas de esculturas colgantes articuladas por la técnica de collage de la radiografía y recortes de fotografías. La primera da corporeidad a las figuras mientras los fragmentos fotográficos recubren a manera de piel el esqueleto corporal. Estos personajes le permiten actuar como un demiurgo, como el creador de una nueva vida. Aunque aparecen despojados de su identidad, dispuestos como reza una sentencia de Baudrillard a dejar de ser ellos mismos para confundirse con la multitud, Breleur pone a funcionar estas imágenes en masa desde el espesor de una historia caribeña supeditada a los desplazamientos, al choque de civilizaciones y culturas, a la imposición de poderes, al letargo de la condición de servidores de su majestad, engendradora de una tensión avasalladora que marca a grandes grupos sociales cuyas crisis de identidad remontan el cautiverio de la trata, las rutas fatídicas del *middle* pasaje, se hunde en las tinieblas de la suplantación de credos y lenguas, latente y subyacente aún en la conformación inacabada del ser y de las sociedades antillanas, en un intento por rediseñar la polifonía etnocultural de la región.

En sentido opuesto, Raquel Paiewonsky (República Dominicana) fragmenta el cuerpo, mientras Nari Ward (Jamaica-Estados Unidos) opera desde la omisión física del sujeto. Ward es un típico practicante del reciclaje; él recupera objetos y materiales de los desechos humanos extrayendo la plasticidad inherente a los mismos.

Ward vive y trabaja en Nueva York. Veerle Poupeye ha comentado cómo la diáspora es un elemento clave en su obra; es un artista acostumbrado a reciclar y transformar la precariedad urbana en objetos y entornos espiritualmente emotivos. Ward traza una conexión epistemológica entre el Nueva York que habita, las Antillas, Europa y África. Como Breleur, aunque por camino diferente, la densidad simbólica del pasado caribeño está presente en el empleo de materiales que aluden a la economía de la plantación, a la travesía, al desarraigo o a los estereotipos raciales o al simple paso del hombre por la tierra. Crea ensamblajes y amontonamientos complejos contenedores del desenfreno recuperativo, de una noción apabullante de lo objetual, reconstructora de la cotidianidad desde los intertextos de la memoria almacenada en la materia que trabaja. Cada una de sus obras forma parte de esa poética de asociaciones y metáforas infinitas que funcionan a manera de grandes reservorios de las historias y las memorias de los hombres (físicamente ausentes en sus instalaciones) de ambos lados del Atlántico.

Otros invitados reproducen muy bien las pulsiones entre lo



NARI WARD. *Bottle Curtain.* Cortesía | Courtesy Deitch Projects, New York. Complejo Histórico Militar Morro Cabaña.

identity and are ready, to quote Baudrillard, “to stop being themselves and become part of the crowd”, Breleur sets these images to work *en masse* within the dense context of a Caribbean history plagued with displacements, clashes of civilisations and cultures, the imposition of power and the lethargic attitude of His or Her Majesty’s servants, the cause of an overwhelming tension to which huge social groups fall victim. Their identity crises go back to the times of slavery and the fateful routes of the Middle Passage, while the tension spreads into the shadows surrounding the supplantation of creeds and languages, still latent and subjacent in the unfinished configuration of the Antillean being and societies, in an attempt to redesign the region’s ethnocultural polyphony.

Taking the opposite approach, Raquel Paiewonsky (Dominican Republic) fragments the body while Nari Ward (Jamaica-United States) works from the physical omission of the subject. Ward is a classic recycler: he recovers objects and materials from human waste and extracts the plasticity inherent in them.

Ward lives and works in New York. Veerle Poupeye has remarked on how the diaspora is a key element in his work. He is an artist well-versed in recycling and transforming urban precariousness into spiritually emotive objects and milieus. Ward traces an epistemological connection between his place of residence, New York, the Antilles, Europe and Africa. Like Breleur,

local y lo global. Federico Herrero (Costa Rica), pintor, instalador y artista de acciones –una de las facetas que mejor lo identifica– apela a una sutil interrelación con segmentos poco explorados por el arte en la trama urbana –lotes de terrenos baldíos, casetas de seguridad en los barrios residenciales– y con el ámbito social que en ese contexto se articula. Su propuesta *La isla que es el mundo*, un ejemplo preciso de esa orientación, reprodujo el mapamundi en el fondo de una piscina pública ubicada en El Castillito, un centro de recreación de los estudiantes colindante con el Malecón habanero.

La cartografía adquiere en los últimos decenios resonancias inéditas al punto de convertirse en símbolo dentro del arte. Numerosos artistas explotan la representación de la superficie terrestre para referirse a los más disímiles asuntos contextuales o globales. En América Latina podemos recordar el mapa invertido de Nicolás García Urriburu (Argentina), una operatoria de trueque de sentidos donde el sur de pronto devenía norte y viceversa; el planisferio de Tonel (Cuba) donde la reiteración obsesiva de la isla de Cuba como ícono conformaba la territorialidad de cada

albeit with a different approach, the symbolic density of the Caribbean past is present in the use of materials alluding to plantation economy, the crossing, uprootedness and racial stereotypes or simply man's time on earth. He creates assemblages and complex heaps containing the orgy of recovery, a shattering notion of the objectual which reconstructs day-to-day existence from the inter-texts of the memory stored in the matter he is working on. Each one of his works forms part of the poetics of infinite associations and metaphors acting like huge reservoirs of the histories and memories of men (physically absent in his installations) on both sides of the Atlantic.

Other guest artists reproduce the struggle between the local and the global extremely well. Federico Herrero (Costa Rica), painter and specialist in installation and performance – one of the facets by which he is best defined – avails himself of a subtle interrelation with segments of the urban complex unexplored by art (plots of uncultivated land, security huts in residential areas) and with the social ambit in which that context evolves. His proposal, *La isla que es el mundo*, a fine example of this orientation, reproduced a globe at the bottom of a public



FEDERICO HERRERO. *La isla que es el mundo*. Intervención pictórica en una piscina | Pictorial intervention in a swimming pool.
Dimensiones variables | Variable dimensions.

continente en una insularidad desbordante; los bordes y límites de los mapas de Miguel Ángel Ríos (Argentina-Estados Unidos); o, más acá, la obra del también costarricense Manuel Zumbado quien con la video proyección *El hangar* invitaba a sobrevolar simbólicamente el mundo en una de las salas de la Séptima Bienal de La Habana.

La isla que es el mundo se aproxima a la idea de Zumbado. Pero, en todo caso, conmina a nadar por sobre el mapamundi. Las lecturas posibles generadas por la acción pictórica de Herrero son múltiples. Al nadar en la piscina el público remonta imaginariamente demarcaciones inciertas, conecta espacios y territorios lejanos en una operatoria similar a la que propician en la actualidad la globalización y la tecnología. Herrero representó los continentes acudiendo a una pintura a primera vista semiabstracta y expresionista –según él no tiene lógica una representación realista–, deformadora de las proporciones geográficas naturales entre cada uno de ellos, que borra las demarcaciones geopolíticas impuestas por el hombre a lo largo de la historia y supuestamente homogeniza los contextos. El resultado es una imagen grotesca del mundo, diría post-utópica, donde la escala sobredimensionada del hemisferio norte sobresale en detrimento del sur, convirtiendo el simple hecho de pintar, o la aparentemente ingenua posición del artista en cada una de sus intervenciones, en un acto provocador que carga de otras resonancias conceptuales todo lo que hace.

Charles Juhazs-Alvarado (Puerto Rico) exhibió una versión reducida de la instalación *Jardín de frutos prohibidos. Zona franca*. Una gigantografía de la planta del aeropuerto de San Juan sirve de escenario a la confluencia de cinco historias envueltas en diálogo con las autoridades de la aduana. Como el título sugiere, el aeropuerto enaltece las imágenes estereotipos de lo tropical o de lo caribeño –la fruta, el sexo, el erotismo, la sensualidad– presentadas como mercancías que incentivan el éxtasis turístico, pero simboliza asimismo el espacio de tránsito y de negociación, el no lugar de entrada y salida de un contexto, la capacidad conectiva de una isla, de muchas islas, con el exterior.

Una de las instalaciones de mayor impacto visual en la Bienal, tanto por su ubicación, sus dimensiones como por la proyección conceptual, recayó en *Apolítico* del cubano Wilfredo Prieto. Próximo a la entrada a la Fortaleza de la Cabaña, uno de los recintos de exposición, lo primero que divisa el espectador es una hilera enorme de 31 banderas pertenecientes a igual número de naciones. Cada bandera fue trabajada respetando el diseño oficial, las dimensiones, pero sustituyendo los colores reales por el negro, el gris y el blanco. El conjunto fue dispuesto siguiendo patrones internacionales de despliegue de esos emblemas en los espacios ceremoniales y protocolares.

La bandera es una construcción simbólica de lo nacional que Prieto somete a un proceso desencializador. La ambigüedad semántica característica en sus trabajos, la proclividad a manejar

swimming pool situated in El Castillito, a students' recreation centre adjacent to Havana's Malecón.

In the course of the last few decades, cartography has been brought into play as never before to become a symbol within the scope of art. Many artists exploit the representation of the earth's surface to allude to a widely varying range of contextual or global issues. In Latin America, we might recall the inverted map by Nicolás García Urriburu (Argentina), where directions were switched about, the south suddenly turning into the north and vice versa; the planisphere by Tonel (Cuba), where the obsessive reiteration of the island of Cuba as an icon conformed each continent's territoriality in an overwhelming insularity; the edges and borders of the maps by Miguel Ángel Ríos (Argentina-United States); or, closer to home, the work by Costa Rican Manuel Zumbado who, with his video projection, *El hangar*, invited people to undertake a symbolic flight over the world in one of the rooms housing the Seventh Havana Biennial.

La isla que es el mundo is on similar lines to Zumbado's idea. In any event, it challenges the visitor to swim round the globe. The possible interpretations arising from Herrero's pictorial action are many. By swimming in the pool, in their imagination, the members of the public cross uncertain borders and link up distant spaces and territories very much after the manner of globalisation and technology at the present time. Herrero depicted the continents through what seems at first sight to be semi-abstract and expressionist painting. According to the man himself, a realist portrayal would not make sense. He thus deforms the natural geographic proportions existing between each one of them, deleting the geopolitical limits established by man throughout history and supposedly rendering the contexts uniform. The result is a grotesque image of the world, I might say, *post-utopian*, where the oversized scale of the northern hemisphere overlaps into the south, making the simple act of painting, or the apparently naïve position of the artist in each of his interventions, into an act of provocation filling everything he does with other conceptual associations.

Charles Juhazs-Alvarado (Puerto Rico) displayed a downsized version of the installation, *Jardín de frutos prohibidos. Zona franca*. A gigantograph of the floor at San Juan Airport is the stage for the convergence of five stories based on conversations with the Customs Authority. As the title suggests, the airport extols the stereotype images of the tropical and the Caribbean – fruit, sex, eroticism, sensuality – presented as merchandise tempting the tourist with promises of ecstasy. At the same time, however, it symbolises the area of transit and negotiation, the non-place for entering and leaving a context, and an island's, or many islands' capacity to link up with the exterior.

One of the installations of greatest visual impact at the biennial, on account of its location, size and conceptual projection, was *Apolítico* by Cuban Wilfredo Prieto. Close by the entrance to the fortress, Fortaleza de la Cabaña, one of the exhibition enclosures, the first thing the viewer sees is a huge row of 31 flags belonging to as many nations. In each flag, the



WILFREDO PRIETO. *Apolítico*. Banderas. Daros Latin America Collection, Zürich. Complejo Histórico Militar Morro Cabaña.

significantes imprecisos, influye decisivamente aquí creando un punto intermedio entre los posicionamientos antinómicos de las retóricas locales y los discursos globales que hace posible casi todas las lecturas.

El rosario de temas y problemáticas abordadas se extiende a la sublimación del objeto en artistas como Darío Escobar (Guatemala) y Armando Mariño (Cuba). Escobar es fruto de una generación post contiendas bélicas y post utopía en Centroamérica, muy porosa a las especificidades de un nuevo ambiente social signado por el poder de los medios, de la televisión y el consumo, universo que él desmonta a través de la manipulación irónica de patinetas con logos de la Mercedes Benz, la BMW, o de los envases de productos alimenticios expendidos en las cadenas de *fast food* o los supermercados. *La patera* de Mariño sin embargo remite a una voluntad de reciclaje propia de la cultura cubana. La patera, como la yola dominicana o la balsa cubana, es la embarcación frágil que marroquíes o africanos utilizan para intentar alcanzar las costas de Europa. La idea se fundamenta en una máquina andante suspendida del piso por decenas de piernas

official design and size was respected but the original colours were substituted by black, grey and white. The whole thing was arranged in accordance with international standards governing the use of flags at ceremonies and other official events.

The flag is a symbolic construction of the national, the essence of which is removed by Prieto. Here, the semantic ambiguity commonly found in his work, the tendency to play with imprecise meanings, exerts a decisive influence, creating a point midway between the antinomic stances of local rhetoric and global discourses. Hence interpretations are unlimited.

The array of themes and problems addressed includes the sublimation of the object in artists like Darío Escobar (Guatemala) and Armando Mariño (Cuba). Escobar is the offshoot of a post-warfare and post-utopia generation in Central America, extremely receptive to the specificities of a new social ambience characterised by the power of the media, television and consumerism. He dismantles this universe by means of the ironic treatment of skates bearing the logos of Mercedes Benz or BMW, or of wrappings from food products sold at fast food chains or supermarkets. Mariño's *La patera*, however, alludes to the habit of

humanas. En el caso cubano, el Chevrolet de los 50 cambia radicalmente el significado del proyecto, lo desplaza del tema de la migración original hacia el terreno movedizo del deseo, deviene objeto contenedor de memorias y un arquetipo de lo cotidiano.

Finalmente, algunas propuestas novedosas dependen de lo performático, se supeditan a la voluntad de expandir las fronteras del arte fuera de los sacrosantos recintos del museo y de la galería, mediante acciones u obras en espacios públicos, un entorno que se ha convertido en un campo de batalla para aquellas alternativas interesadas en activar la relación con la calle y con el público. Entre ellas, el Colectivo Enema, de Cuba, sobresale por el sentido paródico y cargado de humor con que recubre cada una de sus acciones. El Departamento de Intervenciones Públicas (DIP), iniciativa conformada por Ruslán Torres y estudiantes del Instituto Superior de Arte de La Habana, tipifica igualmente este tipo de propuesta. En *Experiencia de acción: 30 días*, el grupo instrumentó nexos constantes entre lo vivencial y la estructura urbana y social, articulando su accionar confundidos muchas veces con el transeúnte. Al explorar mecanismos comunicativos apoyados en discursos de camuflaje o en el completo anonimato del artista, los integrantes e invitados de DIP están más interesados en vivir la vida desde la experiencia del arte que en documentarla, o en convertir el arte en experiencia de vida; en la deconstrucción de los rituales cotidianos, en diseminar acotaciones imperceptibles o perturbadoras dentro del paisaje ciudadano, redundando siempre en las fracturas entre lo interior y lo exterior, lo público y lo privado, el artista y el espectador.

Humberto Vélez (Panamá) participó con un concepto *sui generis* de performance-concierto. Vélez, un artista conocido por sus instalaciones, incursiona desde el 2002 en una línea de trabajo vinculada con la música. En mayo del 2003, presentó *La banda de mi hogar*, en *Ciudad múltiple* organizado en la Ciudad de Panamá y trabajó con una banda de ceremonias que recorrió las calles y barrios céntricos o populares de la capital. En La Habana, presentó *Porque el amor no existe*, un son montado por una agrupación femenina, Kristal, con dos actuaciones en el patio central del Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam y en uno de los fosos de la Fortaleza de San Carlos de La Cabaña, iniciativa descontextualizadora de este tipo de práctica musical puesta a funcionar en lugares poco acostumbrados a acogerla.

No son pocos los artistas del Caribe y Centroamérica que reflejan de diversas maneras la compleja situación por la que atraviesa la región. Ellos construyen un texto infinito y plural supeditado a una peculiar matriz histórica llena de contradicciones, a una realidad difícil de entender sin la fundamentación combinatoria del pasado y el presente, que signa la vida de estas tierras en términos de identidad, hegemonía y subalternidad, erosiona las categorías ancestrales de espacio y tiempo, y descentra la ubicación del sujeto en el universo contemporáneo.

recycling peculiar to Cuban culture. The flat-bottomed boat, like the yawl from Santo Domingo and the Cuban raft, is the fragile vessel used by Africans and Moroccans to cross the water to the coasts of Europe. The idea consists of a walking machine raised from the floor by tens of human legs. In the Cuban case, the fifties' Chevrolet brings a radical change to the project's meaning, shifting it from the original theme of migration to the quicksand of desire, where it becomes a repository for memories and an archetype of the quotidian.

Lastly, some of the more novel proposals are based on performance, submitting to the will to take art's borders beyond the hallowed rooms of museums and galleries. This is achieved by means of actions or works in public spaces, a milieu which has become a battleground for alternatives seeking to stimulate the relationship with the street and the general public. Among them we find Cuba's *Colectivo Enema*, noted for the parody and humour pervading each of its performances. The DIP, or Departamento de Intervenciones Públicas, founded on the initiative of Ruslán Torres and students from Instituto Superior de Arte de La Habana, is also involved in this kind of proposal. In *Experiencia de acción: 30 días*, the group established ongoing connections between the existential and the urban and social structure, often interactively with the passer-by. In exploring communicative mechanisms founded on discourses of camouflage or on the artist's complete anonymity, DIP members and guests are more interested in living life through the art experience than in documenting it, or in turning art into a life experience; in the deconstruction of daily rituals, in disseminating imperceptible or disturbing boundary marks over the cityscape, with an unflinching stress on the fractures between the interior and the exterior, the public and the private, the artist and the viewer.

Humberto Vélez (Panama) participated with his highly original concept of performance-concert. Since 2002, Vélez, renowned for his installations, has been exploring the possibilities of working with music. In May 2003, he presented *La banda de mi hogar* at *Ciudad Multiple*, held in Panama City. Here, he paraded through the city's streets and central and working class districts, accompanied by a music band. In Havana, he presented *Porque el amor no existe*, a son staged by an all-female group known as *Kristal*. They did two shows: one in the central patio of Centro de Arte Wilfredo Lam and the other in one of the ditches at Fortaleza de San Carlos de la Cabaña. The idea was to remove this type of musical show from its usual context and stage it in unexpected places.

In their own different ways, a fair number of artists from the Caribbean and Central America reflect the complex situation facing the region. They build an infinite, plural text filtered by a peculiar historical matrix full of contradictions, by a reality hard to understand without a foundation combining past and present; a reality which sets the direction of life in these lands in terms of identity, hegemony and secondariness, eroding the ancestral categories of time and space and knocking the subject's position in the contemporary universe off-centre.