

SOCIALIZARTE

Boletín electrónico del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras



ARTE Y NATURALEZA EN EL CARIBE: VISIONES DESDE LA ECOPOÉTICA

Índice

- p. 1** **Revisitaciones**
El arte caribeño entre la naturaleza y la sociedad.
Nancy Morejón
- p. 3** **Artículos**
Diálogos recientes con el arte, la naturaleza y la sociedad en las islas del Caribe: 2012-2022.
Yolanda Wood
- p. 9** Naturaleza-Ser humano: discursos ecológicos en el arte del Caribe contemporáneo. Alejandro Malcolm Fernández
- p. 15** Los huracanes de Frances Gallardo: una catarsis del paisaje antillano. Flavia Valladares
- p. 19** **Reseña**
Happy: impresiones y comentarios de la última exposición de Jorge Pineda. Kirenía Rodríguez
- p. 22** **Entrevista**
Cuando un matorral re(vive) a través del arte. Entrevista a Glenda Salazar. Anabel Martell y Alejandro Malcolm Fernández
- p. 29** **Dossier de artista: Glenda Salazar**

Nota editorial

En el año 2017, como parte de las iniciativas del grupo de trabajo *Arte antihegemónico y resistencia cultural*, asociado a la red académica CLACSO y dirigido desde el Departamento de Historia del Arte, surge el boletín electrónico SocializARTE. Los cuatro números divulgados se enfocaron en contribuir a la formación de una red de investigadores motivados por el arte como una expresión genuina que responde a las visiones y problemáticas sociales de América Latina y el Caribe. Para su consecución se contó con la colaboración de importantes voces nacionales y extranjeras que, a través de sus artículos, problematizaron en torno al arte construido en contraposición a las estrategias hegemónicas. Este año 2023, gracias a la formación del proyecto institucional *Cultura visual y prácticas artísticas en el Caribe. Temas y problemas contemporáneos*, el Departamento de Historia del Arte de nuestra facultad ha decidido retomar la iniciativa y relanzar el boletín a partir de una nueva propuesta visual y temática. Enfocando los esfuerzos alrededor de la difusión de las investigaciones de profesores y estudiantes vinculadas a la creación plástica de la región caribeña, esta nueva edición propone una frecuencia semestral con secciones y materias que responderán a los intereses del departamento y del proyecto y que, en adición, complementarán los conocimientos asociados a la docencia.

REVISITACIONES



EL ARTE CARIBEÑO ENTRE LA NATURALEZA Y LA SOCIEDAD*

Nancy Morejón [1]

La existencia de este libro,[2] cuya visión global carece de antecedentes entre nosotros, constituye un pormenorizado estudio de la relación naturaleza-arte-sociedad acompañado de una reflexión sobre las artes plásticas y visuales caribeñas. Se trata de un tema tan asombroso como esperado por los estudiosos más tenaces de un fenómeno cultural abierto a la discusión y, en su objetivo, al firme propósito de difundir su originalidad así como su excepcional desarrollo ascendente.

La mirada que caracteriza este discurso se asienta primero en la selección de un panorama del arte del Caribe, como hecho colectivo, marcado por el carácter insular de su cuenca. Las primeras nociones de la región dieron lugar a un debate, todavía vigente, a través del cual las investigaciones más acuciosas se polarizaban en dos vertientes: aquella diseminada exclusivamente entre las islas, conocidas al principio del siglo xix como Antillas mayores y menores, nacidas de la experiencia colonial europea; y aquella que extendía los rasgos más distintivos de una civilización insular a la Tierra-Firme de las costas continentales del sur de los Estados Unidos, América Central, entre los dos océanos Atlántico y Pacífico, y la porción norteña de la América del Sur que alcanza a la ciudad brasileña de San Luis de Marañón.

La aproximación de Yolanda Wood al arte caribeño tiene como base esencial la atención hacia toda obra –en sus acepciones tradicional o moderna– gestada por artistas de firma individual, en la mayoría de los casos, aunque también por colectivos nunca anónimos, es decir, por autores con plena conciencia de su acto creador. Su mira-

da se sostiene en tres curiosos lentes que forman un hermoso arco indivisible, inexpugnable, cuyos pilares se alimentaron de una dinámica sostenida, a su vez, por tres ejes incuestionables en la historia del arte de cualquier latitud, es decir, la naturaleza, la sociedad y, en medio de ellas, como un puente eterno, el genio de cada artista, de todo creador, magos del mar o de los misterios de la tierra. Estos ejes se vuelven categorías cuyos prismas nos conducen a través de todo un quehacer marcado por la más rica diversidad cultural; hecho irreversible en una región del universo donde confluyeron desde la última década del siglo xv todas las razas humanas.

Centra Yolanda Wood su perspectiva en los fenómenos artísticos de las islas en su sorprendente pluralidad. Quiere decir que ha seleccionado para su análisis y estudio aquellos movimientos pictóricos o visuales surgidos en los archipiélagos del Caribe, en sus islas. Y esa elección es más que una opción definitiva pues la insularidad en que se sumerge el talento de su autora distingue el carácter principal de una identidad que, aún en constante cambio y evolución, nos ha definido por los siglos de los siglos.

Según la apreciación de la investigadora, las islas son el espacio propicio para una indagación que, desde el arte, procure encontrar las relaciones naturaleza-sociedad. Así, las artes plásticas de República Dominicana, Puerto Rico, Cuba, Martinica, Haití, Jamaica, Barbados, Curazao, Bonaire, Aruba, entre las islas más concurrentes, se transforman en un fresco de su propia historia, realizado mediante casi todos los géneros, tales como el grabado, la pintura, la escultura y, asimismo, las técnicas mixtas que han dado un sello crucial a las expresiones contemporáneas, como la instalación, el performance, el arte digital.

Ahora bien, más allá de los signos de ese fresco, encontramos los lazos que se han fundido, en la experiencia histórica común de estas islas, a un tema tan caro como el del paisaje, visto tanto en su atractiva leyenda como en su contexto sociopolítico. Deslindando los campos que cubren los conceptos de naturaleza y paisaje en su reflejo artístico, es significativo el balance de un discurso,

*Prólogo del libro *Islas del Caribe: arte-naturaleza-sociedad* de la Dra. Yolanda Wood.

[1] Nancy Morejón (La Habana, 1944). Poeta y ensayista cubana. Premio Nacional de Literatura (2001) y miembro de la Academia Cubana de la Lengua. Exdirectora del Centro de Estudios del Caribe de Casa de las Américas, en la actualidad preside la Asociación de Escritores de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

[2] Este es el resultado de una fructífera investigación realizada gracias al programa de becas CLACSO-Asdi Senior de promoción de la investigación social para América Latina y el Caribe 2006-2008.

bello en su fluir, que se apoya en los textos fundacionales de los primeros cronistas, nuestros supuestos descubridores, quienes no solo buscaban horizontes desconocidos sino el consabido oro de nuestros ríos que los convirtiera en nuestros dueños, los más emblemáticos del hemisferio occidental.[3] Por encima de la violencia ejercida en su arribo a estas latitudes, hay una indudable poética de las aguas, de donde, en forma diversa, han nacido sentimientos religiosos en una combustión similar a la de la coexistencia aquí de numerosas etnias de orígenes inexplorados aun.

Es importante afirmar que Wood se ampara en las leyes de la sociedad colonial para rendir cuentas de un arte abanderado de una personalidad nacida del azar violento, de la depredación e, incluso, de esa desigualdad visceral instalada en cada una de nuestras pequeñas sociedades, urbanas o rurales. Las señales de un arte extendido por territorios tropicales o semidesérticos, en apariencia plácido o sencillamente contemplativo, alimentan un imaginario popular muy distante, por ejemplo, de la mirada que las fuentes coloniales han suministrado a lo largo de tantos siglos para perpetuar esa desvirtuada imagen de nuestros escenarios como estereotipos de «paraísos alcanzables». No por azar, se sustenta aquí la tesis –y se prueba a todo lo largo del discurso– de que las plantaciones transformaron el paisaje, palabra clave en la base de la pirámide, es decir, en la relación naturaleza-arte-sociedad, según apunta la autora al inicio de su investigación.

Muy lejos de este presupuesto, Yolanda Wood, sin desconocer el tono bucólico de ciertos grabados antiguos –inspirados en la vida cotidiana de las plantaciones azucareras o cafetaleras, esclavistas aún o republicanas–, se adentra en las razones del desarrollo de una plástica alerta ante la dependencia, en todos sus aspectos; consciente de ese destino que nos depara solo como tierras encantadas pero subalternas sin autenticidad posible; como países encadenados al monocultivo o a la despiadada globalización desde los centros hegemónicos europeos para adjudicarnos únicamente la capacidad de brindar playas, sexo, entretenimiento banal. Nuestro paisaje –que aprendió la lección de la muerte del bosque en virtud del progreso de la siembra de la caña de azúcar para enriquecer tan solo las arcas de las más lejanas metrópolis–, va desde *La jungla* de

Wifredo Lam, célebre en su inmensa e incuestionable universalidad, hasta la espiral huracanada de *La regata*, de Alexis Leyva (*Kcho*), pasando por los mapas de gran transparencia ideológica como *Casaripe-Caricasa*, del puertorriqueño Antonio Martorell, y la *Caribbean Basin (La cuenca Caribe)*, del trinitario John Stollmeyer, entre otros múltiples ejemplos de eficacia técnica e ingenio transgresor.

El paisaje es un punto de giro atravesado tanto por migraciones y desplazamientos angustiosos, saltando de isla en isla, ya sin el síndrome de la esclavitud, pero teniendo como pivote una inestable realidad social que empuja a ciertos desgarramientos, a vertiginosos espejismos y fugas de su propio ser. El paisaje también sufre el drama de las diásporas y de esa perenne deforestación del medio ambiente, cuyos frutos son, además, la asfixiante contaminación día a día, que forja un caos cotidiano acorralado por incesantes peligros.

Junto al manejo de fuentes de primera mano así como de una bibliografía impresionante, al ejercicio de una constante y desprejuiciada observación del oficio pictórico, sin aquilatar sus valores a partir de la procedencia académica o callejera de sus protagonistas, en este libro se despliega una virtud: el reconocimiento de esa oralidad que, más allá de la compleja vida lingüística regional, integra imágenes imperecederas en la memoria colectiva de cada isla. Una oralidad, proveniente de la biografía particular de los artistas, que es un muro de contención no solo ante el mercenario mercado del arte sino ante nuestras propias desgracias, aquellas que se mecen entre la enajenación que Frantz Fanon diseñó para nosotros, los desastres naturales y la contaminación de las grandes urbes en estos archipiélagos. Los archivos inclinaron el ojo de nuestra autora no solo al rigor del dato y la función de la academia sino que supo apreciar un hecho vital: el acto de fe que es la creación artística, más allá de sus esenciales contextos sociales, históricos o políticos.

El arte de las islas del Caribe, como puente inalienable entre naturaleza, sociedad, tradición y modernidad, trasluce en estas páginas su espléndida presencia, su inagotable diversidad, su genio intransferible, su vocación de resistencia, su imperecedera identidad que alienta a través de los siglos y nos enseña a permanecer como eternos moradores de sus costas, mares y tierras firmes. ■

[3] Los iconos de esta expresión literaria medieval son, para Yolanda Wood, el genovés Cristóbal Colón, en primer lugar; luego, Américo Vespucio, Pedro Mártir de Anglería, Gonzalo de Oviedo, Francisco López de Gomara, Giovanni Battista Ramusio, además de fray Bartolomé de las Casas, quien publicara su clásico *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* en 1552, y numerosos viajeros portugueses que pusieron proa, aun antes que el propio Colón, hacia el Cabo de Hornos.

ARTÍCULOS



DIÁLOGOS RECIENTES CON EL ARTE, LA NATURALEZA Y LA SOCIEDAD EN LAS ISLAS DEL CARIBE: 2012-2022*

Yolanda Wood [1]

Mi agradecimiento al Centro de Estudios y a su Coloquio Internacional La Diversidad cultural en el Caribe por esta invitación para volver sobre mi libro *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad* que fue publicado por la Editorial UH y CLACSO en 2012, resultado de la Beca ADSI-Senior de CLACSO otorgada en 2009 para una investigación original en formato de libro a realizarse en dos años. Me honra decir que la edición estuvo a cargo del Dr. José Antonio Baujín y el prólogo fue realizado por Nancy Morejón. Obtuvo Premio de la crítica artística y literaria y de la Academia de Ciencias de Cuba en 2013.

Confieso que asumí su realización en condiciones de gran tensión personal y emocional. Dirigía entonces el Centro de Estudios del Caribe, daba mis cursos en la Universidad ya con mis padres enfermos y con la urgencia de una operación de mi hija en México que tenía un alto costo. Solo podría ayudarle haciendo lo que sabía hacer, y fue así que después de intensas búsquedas apareció en la web esta beca que tenía grandes exigencias científicas en un tema que no era entonces centro de mis campos de investigación. El proyecto resultó ganador. Y todo fue intenso, el proceso de investigación y escritura por los requerimientos que acompañaban cada entrega según el cronograma de trabajo.

Así que cuando Camila me solicitó volver sobre este libro, pensé hacerlo en términos de diálogos recientes desde él y más allá de él, porque su realización me orientó en un camino que no ha cesado hasta hoy, y centraré mi atención sobre tres apartados que así lo evidencian:

- estudios sobre obras, artistas y territorios más

allá de las islas,

- lo ambiental y el paisaje en el deterioro urbano, los desastres naturales y otros impactos traumáticos en espacios insulares,
- conceptos del pensamiento crítico-decolonial en la búsqueda de nuevos análisis y enfoques.

Obras, artistas y territorios más allá de las islas

Bien que la perspectiva ecológica y ambiental son ya una constante en los estudios que realizo referiré de manera puntual a algunos autores y obras que en los últimos diez años han sido de especial interés. Y comienzo por un joven artista cubano que me facilitó la imagen de la cubierta del libro, pero cuya obra no quedó en él, porque justo conocí su trabajo cuando ya el libro estaba prácticamente concluido. Seguí con mucha atención su trabajo en los años que siguieron. Me refiero a Rafael Villares, que durante mis años de investigación y escritura realizaba sus estudios en la Academia de San Alejandro donde concluyó en 2009 para continuar en el Instituto Superior de Arte y seguir con una exitosa carrera artística. Justo la obra instalativa sonora *De Soledad Humana*, fue realizada en 2009. Se trata de una raíz de tres metros de diámetro suspendida al nivel visual del espectador. Desde su interior se reproducía el sonido constante de las ramas de un árbol frondoso agitadas por el viento, pájaros, personas, sonidos matutinos y nocturnos, entre otros que fueron grabados por el artista en el lugar donde se encontró la raíz. Desde que vi la obra, no tuve la menor duda de que era la idónea porque procedía del modo en que me interesaba: mirar al revés y descubrir lo que la naturaleza tiene para decirnos, sentir su vulnerabilidad y sacralizar sus valores.

Fue durante la XI Bienal de La Habana (mayo de 2012), que un paisaje inusitado transitó por la ciudad, situándose en distintos puntos del asfáltico malecón habanero. Paisaje itinerante, era una maceta viajera, con un árbol de laurel y un área sombreada a la espera de los visitantes. En este paisaje simbólico, el artista ofrecía un fragmento de naturaleza viva en un objeto artístico transgresor, que rompía las escalas entre

*Conferencia ofrecida en el IX Coloquio Internacional La Diversidad cultural en el Caribe. "Paisajes, derechos de la naturaleza y eco-poéticas en el Caribe" Casa de las Américas, La Habana, mayo 2023.

[1] Yolanda Wood Pujols (Santiago de Cuba, 1950). Profesora, investigadora y crítico de arte. Profesora Titular y Consultante de la Universidad de La Habana. Fundadora de los estudios sobre arte del Caribe en la UH. Directora del Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas y la revista *Anales del Caribe* entre los años 2006 y 2015.

lo público y lo privado. Redimensionó un objeto del universo doméstico y lo puso al servicio de una función social. En esa proyección, el escenario creado visibiliza y valoriza la naturaleza, distingue su relación con el hombre y ofrece una alternativa ante el permanente deseo humano de disfrutar de la relación silenciosa y –hasta nostálgica– que brinda la sombra de un árbol para el descanso y la reflexión, en un lugar simbólico de La Habana situado en la costa de su espacio insular. Estas son parte de las palabras que escribí para la hoja “de sala” que acompañaba la obra en su itinerario. Seguir su trabajo fue imprescindible. Durante los tiempos de pandemia pudimos intercambiar en ocasión de un webinar organizado por el Museo de Arte contemporáneo de Puerto Rico.[2] Como es conocido su obra *Tierra incógnita* fue parte de la colección cubana en Venecia 2022.

También los puertorriqueños Jaime y Javier Suárez fueron mis invitados en una de las clases del curso de Arte del Caribe contemporáneo que ofrecí vía zoom en la Universidad de Río Piedras, en Puerto Rico. Ellos elaboraron el manifiesto de creación “Ventre compartido”, aludiendo a su condición de gemelos. Son dos artistas muy fuertemente implicados en la problemática ecológica en entornos naturales tanto en conceptos como en materiales. Culminaron sus estudios de arte en 2010 e inauguran una exitosa trayectoria creativa en la que se destaca su uso del espacio natural y la relación con el hábitat de las especies endémicas como un modo de restauración ante los efectos destructivos medioambientales. La obra *Nicho* de 2010, realizada con semillas de maíz, arroz y alpiste en el espacio público es un medio de convocar y alimentar a las aves que irán transformando la pieza con sus picoteos y sobrevuelos, como también ocurrió con *Ermitaño* del mismo año, en la que cientos de caracoles vacíos ofrecían hábitat a los moluscos necesitados de cambiar su “casa”. Tanto la obra de Villares como la de “Ventre compartido” fueron parte de los autores estudiados por Sindy Martínez en su tesis de Maestría que defendió en La Universidad Iberoamericana bajo la dirección de la Dra. Rodríguez Bolufé y de la que fui parte de su sínodo.[3]

Con Bárbara Prézeau, haitiana, bien conocida en Casa de las Américas, también conversé en el webinar del Museo de Arte de Puerto Rico antes

mencionado. Me invitó a ser parte de su libro *Barbara Prézeau en el círculo Atlántico*, que se publicó en 2019. Titulé mi texto “Barbara Prézeau, el arte de los cuatro elementos en el círculo atlántico.”[4] Me interesó indagar cómo se insertaba la artista en ese círculo y encontré la respuesta en sus trayectorias de residencias y viajes artísticos. Me interesó explorar la relación que había establecido su obra con el aire, el agua, la tierra y el fuego. Por razones de tiempo, me referiré únicamente al aire por el lugar que ocupa en la relación naturaleza-arte-sociedad más allá del Caribe con valores míticos, bio-energéticos y espirituales.

Fue en 2005. La artista realizó una residencia en Frioul, archipiélago de Marsella, en el Mediterráneo, uno de los brazos marítimos del Atlántico. Se trata de un territorio mítico por su cercanía con la Finisterre, son islas de una naturaleza muy peculiar utilizadas como defensa y prisiones en los tiempos modernos. Alejandro Dumas las inmortalizó al situar allí el encierro de *El Conde de Montecristi*. ¿Cómo, en ese contexto, asumió la artista su proyecto?

Seda, flores y mitral, fue el título de la pieza que realizó en un proceso de manualidad sosegada, cosiendo pétalos de flores sobre una extensa pieza de seda de 60 metros. Se diría un acto “propio de su sexo” y que aludía –simbólicamente– al tiempo detenido de Penélope cuando tejía y destejía mientras aguardaba, en una isla también mediterránea. La pieza era una metáfora sobre la Ruta de la Seda, en el escenario que durante siglos fue uno de los circuitos más importantes del comercio entre el Oriente y el Occidente. Pero la clave conceptual del proyecto, según la propia autora, fueron el viento mitral y la luz de Frioul. Así la obra en su materialidad entabló un diálogo con los elementos geo-ambientales e histórico-culturales del espacio para el que fue pensada. Y desde su propia cultura y su lengua haitiana, la artista evocaba con ella a los *loas* del vodú: “Papa Loco eres el viento que me empuja.” Toda una clave intercultural.

En uno de los puntos limítrofes entre Haití y República Dominicana, Barbara Prézeau instaló en 2013 su obra, *Cœur blim blim*, una pieza pública de tres metros de altura. Como su nombre lo indica, la pieza en forma de corazón, es a su vez un objeto sonoro, situada en los bordes del Lago Azuéli, delimitación fronteriza entre los dos países que com-

[2] Disponible en este enlace: <https://www.facebook.com/MuseoMAPR/videos/caribe-artistas-en-l%C3%ADnea/353007232550421/>

[3] Figura académica en los tribunales de investigación postgraduada que desempeña un rol de evaluador crítico. Reconoce la condición de experto en la materia.

[4] El texto fue publicado en el libro en francés e inglés. Puede consultarse la versión en español en Haití a la hora crucial, UNAM, 2022 https://cursodspace.dgru.unam.mx/bitstream/123456789/6196/1/H_HCI.pdf

parten la isla, donde el viento es fuerte y las olas altas. *Corazón blim, blim* (en su traducción al español), es una obra situada entre las dos repúblicas, en una frontera que sigue marcada por un conflicto de base histórica. Su gran escala y la transparencia de su armazón, revelan las intenciones artísticas de crear un elemento simbólico en busca de la fluidez del aire, cuya circulación natural de un lado a otro de la pieza, la hace evocadora de una mejor coexistencia territorial en la isla compartida, ante las contradicciones de expresión política, social y económica que han tenido lugar a través del tiempo. Así mismo, la obra no produce separación ni interferencia entre los paisajes de uno y otro lado de la línea fronteriza, donde la luz, el cielo y el entorno es uno y el mismo para ambos territorios.

La espiritualidad ha sido un aspecto fundamental en la comprensión de las posturas ante los problemas del ecosistema desde prácticas y creencias populares. La obra del artista haitiano Pierre Pascal Mérisier (Paskö) ha resultado de gran interés para esas indagaciones. Realizó una exposición en 2018, comisariada por Michelle Perodin, gran gestora cultural y amiga de Cuba quien hace solo unos días falleció en Puerto Príncipe. Fue a su solicitud que escribí las palabras para el catálogo de esta muestra que en formato de ponencia presenté en la 43 conferencia de la Asociación de Estudios del Caribe, aquí en La Habana, con el título: "Caribe: pensamiento ambiental en clave visual." El título de la exposición fue "Une forêt en mouvement" y con ella el artista deseaba "...rétablir l'harmonie entre homme et nature;" una relación de equilibrio que, tras la historia de apropiaciones y uso desmedido de la tierra como propiedad y riquezas para acumular, generó una quiebra de la estabilidad de los ecosistemas con todo tipo de impacto y secuelas a escala medioambiental. La dimensión sagrada de las obras de Paskö no desconoce esas marcas.

Identifica la tierra como un corazón alado, en su obra *Coeur* (2017), que con su color ocre, da existencia a una planta florecida en su soledad para así mantener la *forêt* en movimiento con un *fluir* de savia permanente. Recortado sobre el fondo azul, la imagen parece hacer una levitación simbólica para propiciar una relación entre cielo y tierra, a la manera de un vuelo que quiebra el orden de las cosas, las invierte...se escapa la tierra, se mueve, "vuela" hacia otra parte...se va. *Gad I* (2018) es un síntoma y una advertencia con sus colores fríos, sus troncos torcidos como apariciones de formas humanizadas; y sobre el to-

do, un búho -ave rapaz y nocturna-, con sus alas en la cabeza como cuernos del infierno y una vegetación que, aunque viva, se muestra tan gélida como todo el entorno. Premoniciones y certezas de un proceso de desajuste ambiental, en el que los árboles-totems devienen mitos icónicos de un medio físico que se transfigura y cambia.

Me ha interesado también extender la mirada a cuestiones de la geografía cultural caribeña que interceptan relaciones entre los territorios insulares y los espacios costeros continentales, y de la que dan cuenta los artistas a través de sus proyectos artísticos. Imna Arroyo viaja hacia lo, telúrico para reencontrar un territorio de africanidad que no situó en el cielo sus poderes que se ancla a la tierra para la conservación del planeta desde una conciencia ecológica. Así se mostraba en su exposición "Iroko. Árbol de la vida" (2017) en alusión a la ceiba, ese árbol sagrado en tantas culturas. Entre las obras que distinguen este aspecto de la muestra se destacan *La casa de los Ancestros*, *gouache* sobre papel amate y *collage* de 2015 y del mismo año -también sobre papel amate-, *Las raíces*, mientras que realizada en madera y seda, la pieza *Una mirada yoruba*, aporta todo su sentido a la ancestralidad del árbol simbólico.

Con carácter multidisciplinario y colaborativo Imna Arroyo trabajó en el audiovisual *Iroko, Árbol de la vida* con Jaime Gómez, de Colombia y el artista chino, Tao Chen, todos residentes en Estados Unidos. Es una pieza marcada por la transnacionalidad diaspórica – como lo pensaba Homi Bhabha- y en su mirada crítica, tiene como territorio de enunciación la Sierra Nevada de Santa Marta, sus problemáticas ambientales y el conflicto extractivo en el territorio ancestral indígena. Pone en valor la presencia de las comunidades de afrocolombianos que comparten su vida allí con los grupos originarios, en tierras de mezclas etno-culturales y permanencias de colonialidad. La defensa de los valores de la naturaleza se inscribe en la comprensión de su espiritualidad, tan sensible a toda la obra de la artista desde sus etapas tempranas. Todo lo natural se instala como fuerza de visualidad para hacer del árbol sagrado un sitio de acogida simbólica donde lo esencial son las energías que no solo contiene, sino las que ofrenda como bondades de su existencia a través del tiempo.

Lo ambiental, el paisaje y otros impactos traumáticos en el espacio insular.

Introduzco este apartado con una cita:

Un factor esencial en ese cambio de paradigma estético-artístico ha sido la comprensión de un daño económico y social de base histórica y un agravamiento de sus efectos que supera la visión de la naturaleza como un género de la representación -un paisaje- para penetrar con mayor hondura a otras dimensiones del problema, entendiendo desde el arte la relación naturaleza-sociedad en una nueva interacción: su escala ambiental.[5]

Así lo escribí en el libro *Islas del Caribe: naturaleza-arte y sociedad*.

Volver a pensar lo ambiental y el paisaje resulta fundamental, como se lo propone también este coloquio. Si tenemos en cuenta, como lo escribió Édouard Glissant en el *Discurso antillano*, que desde una concepción antroponatural, el paisaje se inscribe como constituyente del ser, es indisociable del individuo, la comunidad y el país en el episodio constitutivo de la historia, “el paisaje es un personaje de esa historia,”[6] dijo. Pero el paisaje se “percibe” y “se ve” como lo pensaba Humboldt, lo que cualifica su condición visual como imagen como también lo expresa la Geografía Cultural. La idea perceptiva y sensible del paisaje, conecta su relación con los modos de ver, la memoria del lugar y los afectos, individuales y colectivos. El ser humano crea los paisajes, pero al mismo tiempo los paisajes lo modelan simbólicamente y cito a Marc Augé, “todo paisaje existe únicamente para la mirada que lo descubre.”[7]

Un artista cubano, Roberto Diago, indaga sobre las cualidades humanas y sociales de una realidad que distinguen un estado físico de deterioro, marginalidad y pobreza que se expresa desde los materiales.[8] Se trata de formulaciones críticas, de valor ético y estético en relación con su contexto, de una inmersión artística en el espacio cubano, que refiere una condición periférica pero ajena a todo localismo, un modo de vivir tercermundista, en lo que resulta decisiva la propia trascendencia de sus signos visuales por remitir a múltiples desigualdades. Es en el tejido de desechos no legitimados con los que el artista erige la figura del deterioro, la imperfección y la avería. Con los materiales construye un ambiente. Un contexto de barrio en el “que con pocos recursos y mucha inte-

gridad han vivido con la pobreza como sola opción. Toda su obra es un homenaje a esa gente,” ha dicho Miguel Barnet. Visibiliza el quita y pon, la provisionalidad, el claveteo precario y las juntas imperfectas. En ese sentido actúa como un observador participante en un medio que es también el suyo y el de sus propias referencias personales. Obras como *El alma de las cosas* (2015) y piezas de la exposición *El pasado de lo afrocubano presente*, así lo revelan.

Durante los diez últimos años, han tenido lugar una diversidad de acontecimientos como sismos, huracanes de fuerza mayor y erupciones volcánicas que han generado grandes afectaciones en casi la totalidad de los territorios como ocurrió con María en las islas de Puerto Rico, Martinica, Guadalupe entre otras en 2015, y en ese mismo año y solo con una semana de diferencia, el Irma, en las islas de Antigua, Barbuda, San Martín, Barbados y Cuba, el ciclón Dorian en Bahamas y el Iota, el primer huracán de Categoría 5 que impactó las islas del archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina registrando vientos superiores a los 250 kilómetros por hora.[9] Terremotos tuvieron efectos desastrosos en Haití en el 2010 y también en Puerto Rico con una secuencia sísmica sin precedentes. Mientras que las recientes erupciones de La Soufrière en San Vicente han conmovido por su intensidad y por sus implicaciones -a causa de los vientos- para otras islas cercanas como Santa Lucía, Barbados y Dominica.

Estos impactos han tenido lugar en escenarios de texturas diferentes como: el urbano-ciudadano, el costero-marítimo y el agreste-rural, todos ambientes paisajísticos de particular interés por las peculiares condiciones de la cartografía de los paisajes en las islas del Mar Caribe y con efectos traumáticos en los espacios construidos, lo que constituye un gran desafío para la conservación patrimonial en un contexto de amenazas y crisis climática a escala global que se agudiza.

Los desastres naturales definen otros paisajes de connotaciones simbólicas en los que interviene de manera fundamental los imaginarios, individuales o colectivos para definir la percepción del miedo, la impotencia y la desolación de los cuerpos por una parte y las expresiones de sociabilidad y solidaridad en los procesos de recuperación y reconstrucción por otra. La pérdida de referencias en el paisaje y la interrupción de

[5] Yolanda Wood. *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad* Editorial UH-CLACSO, 2012, p. 158

[6] Édouard Glissant. *El Discurso Antillano*. La Habana, Casa de las Américas, 2010, p. 255

[7] Marc Augé. *Los no lugares. Espacio del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. España. Editorial Gedisa. 2000. p. 97

[8] Véase: Yolanda Wood - “Diago, cualidades humanas de las desigualdades matéricas” *La Gaceta de Cuba*, UNEAC, La Habana mayo-junio, 2010

funciones hacen del desastre “una forma de paisaje que deja al descubierto la compleja estructura social que subyace al interior de una comunidad o de la sociedad, porque hace evidente la vulnerabilidad de las personas, de la ciudad o del gobierno, ante ciertas circunstancias.”[10] Por eso el paisaje del desastre se habita como fractura, en lo incompleto, en lo faltante, en lo que ya no está o se halla como mantos de significado bajo las ruinas donde se localizan las sucesiones temporales como capas superpuestas que conectan la historicidad y temporalidad de los paisajes con la memoria, laque en las condiciones de desastre adquieren una fuerza inusitada ante el problema de hacer presencia de lo ausente, una forma de rememoración que es un acto de resistencia contra el olvido, según Paul Ricoeur, a través del acto de la mirada.

Vieques[11] –llamada por los boricuas «isla Nena»– y la isla Culebra han significado grandes batallas del pueblo puertorriqueño. Sobre la militarización se justificaron acciones en las dos islas y el desalojo masivo de sus comunidades, con las consiguientes afectaciones ambientales y el deterioro del ecosistema, lo cual representó un fuerte impacto en la salud humana, vegetal y animal. Las artes plásticas y los creadores han manifestado –desde diversas expresiones y poéticas– su compromiso con la sociedad y con esas batallas del pueblo puertorriqueño. Vale recordar las marchas que tuvieron lugar en febrero del año 2000 por la Paz en Vieques y la amplia producción gráfica asociada a ella en la que se pronunciaban por “todo Puerto Rico con Vieques” y “Fuera la Marina.” Entonces se realizaron convocatorias de Arte-Correo lanzada por el colectivo AU+MA (Acción Urgente Mail Art) y se movilizaban los creadores en estas campañas públicas desde distintos territorios latinoamericanos, caribeños, estadounidenses y europeos. Finalmente, en 2003, el ejército norteamericano abandonó el uso bélico de las islas y los artistas se han implicado en proyectos locales para evidenciar todos los impactos dejados por los usos militares de las islas.

In situ, se desarrolló la obra de Rafael Trelles para con la fuerza del agua “limpiar” los muros de los antiguos arsenales y dejar nuevas marcas simbólicas alusivas a la paz y al fin de las acciones militares. Mientras que un grupo de jóvenes artistas en 2014, realizó el proyecto “Culebra es ley”,

con acciones transformadoras del entorno, actuando artísticamente sobre los residuos militares abandonados, promoviendo en la arena la reaparición de especies que habían abandonado el territorio y revelando los impactos en los fondos marinos con toda la consecuente contaminación y afectaciones a la biodiversidad del lugar. Entre las piezas más singulares se pueden destacar la de Omar Orduño Peña-Forty, que intervino sobre un tanque abandonado Franjas barberas sobre remanente de guerra (2014). Mientras que Jaime Crespo realizaba esculturas en la arena de la foca monje, única especie de su tipo en las aguas del Mar Caribe, prácticamente en extinción.

Resistencias decoloniales y justicia ambiental, saberes y territorio, ontologías relacionales.

En el libro *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*, quise demostrar cómo las artes plásticas del Caribe insular han desarrollado en los últimos decenios, a través de sus expresiones artísticas contemporáneas, modos de expresión que engarzan la relación naturaleza-sociedad de manera multifocal y cada vez más comprometida con la observación crítica ante los problemas ecológicos y el deterioro socio-ambiental. El estudio se planteó desde una perspectiva cultural y de los estudios visuales, aplicando una metodología de análisis histórico-social con perspectiva crítica y problematizadora para repensar las causas y efectos históricos del deterioro socio-ambiental, indagar en sus impactos, y valorar las estrategias de resistencia desde el espacio del arte para activar la conciencia ciudadana -individual y colectiva- ante los nuevos retos climáticos, ecológicos y sociales.

En estos últimos diez años a estos perfiles críticos se han sumado de manera esencial los enfoques decoloniales desde las resistencias y la justicia ambiental, conceptos muy productivos para las artes visuales que pude desarrollar en un curso que ofrecí en 2019 en la plataforma de CLACSO en colaboración con una socióloga colombiana y una ambientalista de origen martiniqués residente en Francia. Los estudios continuaron para profundizar en esas cuestiones claves para los estudios caribeños, en los que me he enfocado a partir de estos fundamentales elementos que expuse justo en el coloquio “La diversidad cultural”, 2019, en un texto que titulé

[9] En 2020, como se conoce, el número de tormentas en el Atlántico al superar la cifra de letras del alfabeto, hubo que acudir al alfabeto griego para nombrar los huracanes.

[10] Morán Escamilla, “Paisaje urbano y desastres,” *Quid*, 16 No. 4, p. 9

[11] Véase: Yolanda Wood. “Vieques en las artes puertorriqueñas” Ponencia presentada en el Ciclo de Pensamiento Social Caribeño «Ser boricua», efectuado en Casa de las Américas, 2014.

“Perspectivas críticas y decoloniales en los estudios histórico-artísticos del Caribe.”[12]

En la dimensión estética y en las simultaneidades temporales que habitan en el territorio en el Caribe, la contradicción modernidad-colonialidad sedimentó diversas lógicas culturales en coexistencia. El rompimiento de las relaciones mono-causales en los procesos de la cultura, fue una de las más valiosas críticas decoloniales a los “universales” modernos para comprender esas temporalidades superpuestas que se presenta como proceso, con giros y movimientos análogos a los vientos huracanados que vienen y se van, “en sentido contrario a las manecillas del reloj, una especie de anti tiempo que nos mantiene siempre en el espacio de la contradicción y dentro de una opresión categorial, consecuencia de la colonialidad en el campo del saber y de la subjetividad que por estar insertos en el sistema mundo requieren su inserción en el sustrato crítico-decolonial que debe nutrir la interpretación y el análisis, tanto en la investigación como en la enseñanza.

En específicas miradas críticas sobre los aspectos ecológicos y ambientales estas herramientas son de especial interés. En fecha reciente presenté una conferencia en la que intentaba justo hacer una aplicación de las ontologías relacionales, concepto desarrollado por el especialista Arturo Escobar al análisis de obras de Wifredo Lam, realizadas entre sus años de París y su visita a Haití, estando en el intermedio su llegada a la Cuba y la realización de algunas piezas trascendentes como *La Jungla*. [13]

Las perspectivas decoloniales en relación con la obra de Wifredo Lam parecerían redundantes si tomamos en cuenta que el propio autor afirmó, “mi pintura era un acto de descolonización.” [14] Sin embargo, me referí en esa conferencia a la utilidad de estudiar la transculturalidad e interculturalidad desde el diálogo de saberes, para poner en valor otras formas de conocimiento que derivan de la experiencia y de la fuerza simbólica que emanan del territorio como espacio sensible, lo que ofrece una condición de posibilidad en el análisis de esas obras de Lam producidas entre 1938 y 1946, cuando los estatutos visuales de su pintura resul-

taban incomprensibles dentro de las visiones del pensamiento racional moderno, según lo piensan las ontologías relacionales. A lo que habría que añadir que por la índole subalterna de los imaginarios artísticos que pintaba eran identificados con los racialismos aún presentes en la colonialidad del poder.

Entender desde otras lógicas la relación con la naturaleza es uno de los más sensibles temas de discusión contemporánea ante los binarismos modernos heredados del antropocentrismo donde, desde los modelos extractivistas, la naturaleza se presenta como un recurso para utilizar, desconociendo los seres otros que habitan en ella para conservarla y protegerla. La obra de Lam se inscribe en una propuesta de reordenamiento del mundo según lo piensan las ontologías relacionales que lo comprenden desde las porosidades de la realidad y las semejanzas entre lo humano y lo no humano que conforma el cosmos y la espiritualidad de la tierra. Lo relacional en esta perspectiva crítica se distancia de toda ontología dualista, pues todo lo que existe es el producto de vínculos de mutua dependencia y no es posible la separación entre naturaleza y cultura ni aquellas que son producidas en la relación entre entidades, humanas y no-humanas, naturales y sobrenaturales. Conceptos cuyo significado cobran un valor que trastoca la concepción moderna, según la cual estas dimensiones (natural y sobrenatural) definen el límite entre lo real y lo no real. Desde esa mirada se busca incluir “la multiplicidad de mundos que nos conducen a reconocer la existencia de pluriversos,” [15] como los enuncia Escobar.

Podemos entonces pensar que, de manera muy temprana en el arte de Wifredo Lam, y creo que pudiéramos extender estudios como este a las obras de otros autores de Latinoamérica y el Caribe, se construyó visualmente un etno-territorio visual que puede “...comenzar a entenderse a partir de la singular conjunción de las categorías de tiempo, espacio y sociedad que se concentran en la historia de un pueblo, en un Lugar,” [16] y que según lo conciben las ontologías relacionales estimula el análisis desde mundos en relación como lo ha enunciado Arturo Escobar

[12] Conferencia presentada en el Coloquio La Diversidad Cultural en el Caribe, Casa de las Américas, mayo de 2019

[13] Conferencia presentada en el coloquio por el 120 aniversario de Wifredo Lam, realizado en La Habana por el Centro Wifredo Lam, en diciembre de 2022.

[14] Catelli, L. (2021). “Mi pintura es un acto de descolonización. La encrucijada cultural y política de Wifredo Lam”. Conferencia Universidad de Cartagena, <https://www.youtube.com/watch?v=W3X8QQ8pjjE>.

[15] Citado por Carlos Rosa “Ontologías relacionales: un desafío para la interculturalidad” <http://revistafyl.filos.unam.mx/ontologias-relacionales-un-desafio-para-la-interculturalidad/> Consultado 1 de noviembre de 2022

[16] Alicia M Barabas. El pensamiento sobre el territorio en las culturas indígenas en México. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607050X2004000100008 Consultado: 26 de noviembre de 2022.

cuando propone que todo lo que existe está en mutua dependencia, para entablar diálogos y equilibrios más que superposiciones o confrontaciones. Se podría entonces afirmar, según precisa Escobar, que:

... en las epistemologías relacionales, la máxima de la naturaleza que “habla” al hombre para ser conocida no se entiende en sentido metafórico, como para la cultura occidental, sino que cobra un significado real, fáctico: de manera directa, o a través de entidades que la animan, la naturaleza comunica, dialoga y enseña al hombre.[17]

Quisiera concluir refiriendo que estas perspectivas críticas en torno al pensamiento decolonial en aspectos tan sensibles como la relación del sujeto con el medio natural, se pueden apreciar en las recientes tesis de doctorado que he dirigido como la de Kirenía Rodríguez sobre lo fotográfico en el arte contemporáneo de la región; la próxima a concluir de Andrea Noriega sobre la obra de Raquel Paiewonsky con una atención importante a su obra asociada a estas cuestiones y la que ha comenzado Michel Cruz sobre el cine caribeño de ficción, donde estos temas adquieren también especial relevancia. Muchas gracias.



Referencias

Augé, Marc. *Los no lugares. Espacio del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. España. Editorial Gedisa. 2000

Barabas, Alicia M. “El pensamiento sobre el territorio en las culturas indígenas en México”. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607050X2004000100008 Consultado: 26 de noviembre de 2022.

Glissant, Edouard. *El discurso antillano*. Casa de las Américas, 2010

Morán Escamilla, “Paisaje urbano y desastres” *Quid* 16 No 4 (186-223)

Rosa, Carlos. “Ontologías relacionales: un desafío para la interculturalidad” <http://revistafyl.filos.unam.mx/ontologias-relacionales-un-desafio-para-la-interculturalidad/> Consultado 1 de noviembre de 2022

[17] Citado por Carlos Rosa “Ontologías relacionales: un desafío para la interculturalidad” <http://revistafyl.filos.unam.mx/ontologias-relacionales-un-desafio-para-la-interculturalidad/> Consultado 1 de noviembre de 2022.



NATURALEZA - SER HUMANO: DISCURSOS ECOLÓGICOS EN EL ARTE DEL CARIBE CONTEMPORÁNEO*

ALEJANDRO MALCOLM FERNÁNDEZ [1]

La segunda mitad del siglo XX supone para las artes del Caribe un momento de cambio e innovación. El arribo a la Posmodernidad hace del arte contemporáneo un universo creativo de más recursos visuales, temas y posturas críticas respecto al entorno. En el Caribe la relación naturaleza-arte-sociedad[2] es un hecho inherente en la historia del arte de las islas y los territorios de la cuenca, pues no hablan solo del espacio sino de la historia de la sociedad insular y una identificación muy particular en el territorio del Nuevo Mundo.

Particularmente en el terreno del arte y la cultura se ha gestado, en paralelo a las modificaciones del arte caribeño, un sistema de pensamiento denominado ecocrítica. Filosofía joven en el campo de análisis sociocultural, nace en territorios norteamericanos e ingleses y tiene por primer objeto de estudio la literatura en clave humanista de la ecología y el medio ambiente. Centra su atención en la era del Antropoceno y el impacto sistemático del hombre sobre los recursos naturales. La ecocrítica pretende derogar la visión antropocéntrica y sustituirla por una de sostenibilidad y mutuo respeto entre el hombre y el lugar de la naturaleza[3]. Entre los investigadores del Cono Sur que han realizado aportes relevantes a la materia se encuentran Enrique Leff (1946) y Gisela Heffes (1971), esta última en su texto Introducción para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antrop-

*Texto presentado en el Simposio Mediaciones culturales: artes, literatura y lengua, en mayo de 2023

[1] Alejandro Malcolm Fernández Quintana (Artemisa, 2000). Estudiante de pregrado de la licenciatura en Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Sus intereses investigativos se ciernen al área del Caribe, con especial énfasis en la fotografía, los discursos de géneros y ecológicos. Representante del Departamento de Historia del Arte ante la Red Latinoamericana de Estudiantes de Historia del Arte (RedLEHA).

centrismo hegemónico defina esta disciplina como:

(...) la emergencia de una conciencia ecológica “vinculada tanto a la literatura como a los estudios culturales (...), un espacio de indagación e intervención ética y estética para la teoría, la crítica y la historia literaria y cultural. (...) Cuyo objetivo, en términos generales, consiste en el análisis de la relación entre literatura y cultura y el medio ambiente. [4]

Otras voces como Germán Bula Caraballo (2009) han argumentado:

La visión que tenga una cultura de la naturaleza – tanto en abstracto como en instancias concretas (...) He aquí la pertinencia de la ecocrítica; en la abogacía por visiones del hombre y de la naturaleza que, transformando nuestra cultura, transformen la manera en que ésta actúa frente a la naturaleza.[5]

Los márgenes de estos estudios teóricos se extienden y se particularizan – desde el tronco común – en la praxis. De la ecocrítica nace otras tipologías del pensamiento como la ecología social, el eco-marxismo, la ecología profunda, el eco-feminismo y la literatura ecologista. Como refiere Ronald Campos López: “Así — la ecocrítica se ha expandido en su posición epistemológica y métodos interpretativos, dando lugar a diferentes ecocríticas que se vinculan al postestructuralismo, estudios culturales, poscoloniales y justicia ambiental.”[6] De interés para el presente estudio serán las relaciones que se establecen entre la ecocrítica y las manifestaciones artísticas plásticas, tomando como base una característica distintiva de esta disciplina: la consiliencia[7][8].

Si bien es rastreable el tema en su devenir histórico y artístico caribeño, el punto genésico de las eco-poéticas en el área está asociado a los ensanchamientos del arte en la segunda mitad del siglo XX. La Dra. Yolanda Wood lo precisa en su libro *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*:

a partir de los años ochenta del siglo XX, y en consecuencia con las problemáticas ecológicas que aquejan a la humanidad y a la región, se

aprecia un cambio de paradigma estético artístico en la relación naturaleza-arte-sociedad que se expresó en una actitud más sensible, problematizadora y crítica de los artistas antes las nuevas situaciones complejas del escenario social y natural contemporáneo (...) las poéticas artísticas se vuelcan a la naturaleza desde la ética social y ciudadana. Se abre una reflexión hacia nuevas estrategias de tendencia integradora y humanista. En este sentido, se distingue una pauta en las artes contemporáneas (...) y diversos modos de expresión creadora que (...); valoran la condición periférica de los territorios insulares, su fragilidad actual, las nuevas amenazas según los pronósticos del cambio climático, la sustentabilidad de los ecosistemas insulares, los nuevos usos del territorio y los impactos de la globalización neoliberal. [9]

Desde lo técnico del lenguaje artístico las eco-poéticas han penetrado en las artes caribeñas desde los referentes hegemónicos deudores del conceptualismo, el *land-art*, *ecological-art*, el arte povera, el performance y la instalación, en la mayoría de los casos. La fotografía se ha puesto al servicio de la documentación de estas acciones u objetos tridimensionales y también como lenguaje de creación desde el mismo sentido documental y formalidades que detentan una condición de artísticidad en la captura de la naturaleza y sus problemáticas en el panorama contemporáneo.

Varios son los artistas que se han volcado a la creación desde estos referentes y el propósito cardinal de la ecocrítica: la generación de una conciencia ecológica en la reacción ante el colonialismo ambiental resultado del carácter multimetropolitano de la antaño colonialidad caribeña. Un ejemplo de ello es la boricua Dhara Rivera (1952). “Su obra –según Charlotte Rogers– visibiliza una convivencia delicada de seres humanos y no humanos que ni añora un pasado falsamente armonioso, ni augura un futuro enteramente apocalíptico.” Su trabajo artístico se mueve entre la acción performática y el instalacio-

[2] Wood, Yolanda. 2011. *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*. La Habana: Editorial UH.

[3] Leff, Enrique. 2005. «La Geopolítica de la Biodiversidad y el Desarrollo Sustentable: economización del mundo, racionalidad ambiental y reapropiación social de la naturaleza.» *Revista LIDER* (Centro de Estudios del Desarrollo Local y Regional - CEDER) 35.

[4] Heffes, Gisela. 2014. «Introducción. Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico.» *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XL (79), p. 11.

[5] Bula Caraballo, Germán. 2009. «¿Qué es la ecocrítica?» *Logos* I (17), p. 65.

[6] Campos López, Ronald. 2018. «Estudios sobre la eco-poésía hispánica contemporánea: Hacia un estado de la cuestión.» *Artifara*, p. 170

[7] Bula Caraballo, Germán. 2010. «Ecocrítica: algunos apuntes metametodológicos.» *Logos* I (17), p. 65

[8] Concepto tomado de la obra *Consilience* (1999) de E.O Wilson y argumentado por Bula Caraballo (2016) en el texto citado y que argumenta desde la definición del reto de dicha característica, al plantear: “el verdadero reto de la consiliencia consiste, más bien, en empatar las explicaciones de las ciencias humanas y humanidades con las explicaciones de la biología, la genética, la psicología y otras ciencias duras.”

[9] Wood, Yolanda. 2011. *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*. La Habana: Editorial UH, 157-163.



Imag. 1. *Homenaje al Pterocarpus* (2009), Dhara Rivera, acción performática sobre la zona residencial Dorado, Puerto Rico. Materiales: Esferas de vidrio, yeso, goma corcho. Fuente: Página web del artista <https://www.dhararivera.com/>.

nismo. Obras como *Homenaje al Pterocarpus* (2009) y *Río y respiro* (2012-2014) hacen referencia a la crisis el agua que sufre actualmente Puerto Rico; visibiliza la región del Dorado y el Río Grande de Loíza – mayor cuenca hidrográfica de la isla, respectivamente – como ejemplos de la contaminación a la que han sido sometidos los enclaves acuíferos.

En *Homenaje al Pterocarpus* (2009) el pie forzado resulta el árbol *Pterocarpus officinalis*, especie de humedales y memoria viva de la región del Dorado por sus disímiles usos en la vida de los habitantes, que ha visto mermada su presencia en el área. Busca “la sanación de lugar y restauración simbólica de los cuerpos de agua que han sido históricamente ignorados y maltratados.”[10]. *Río y respiro* (2012-2014) es un proyecto multimedia que celebra y rinde homenaje al Río Grande Loíza y compendia el uso de la instalación efímera para la creación de un espacio axiomático en la identidad de los nativos que viven adyacentes a la cuenca del río.

Desde la instalación su repertorio temático es más amplio, de referencia emplearemos las obras *Altamar* (2019) y *Minuflí ahora* (2021). Sus ensamblajes, como refiere Rogers, “son más que humanos, hechos de materiales tanto orgánicos como fabricados, para llamar nuestra atención a los desequilibrios antropogénicos que amenazan las redes vitales de Puerto Rico.” Desde sus memorias familiares llega la artista a imbricacio-

nes con el entorno. En el primer caso hace confluír emigración, océano y paisajes, desde una estética monocromática y en el segundo, apuesta por un diálogo en relación con el duelo sufrido por la pérdida de familiares y del entorno natural que nos rodea, desde lo que Glen Albrecht ha conceptualizado como solastagia[11].



Imag. 2. *Altamar* (2019), Dhara Rivera, ensamblaje, materiales: concrete, arena, telas, redes de pescar, sogas de barco, mallas, luces de teatro, sonido. Fuente: Página web del artista <https://www.dhararivera.com/>

El trabajo artístico de Courtney Desiree Morris, artista de origen jamaicano y residente en los Estados Unidos, recurre a la memoria, al paisaje, la racialidad y el lugar. Particularmente dirige su entendimiento del lugar y las maneras en cómo lo habitamos y, viceversa, cómo el lugar nos habita. Este punto de *geo-identidad*[12] está en consonancia con los postulados del ecofeminismo entorno a la construcción de las identidades y desarraigo del territorio por la imposición del modelo occidental en el Caribe.

Sobre estas ideas versa el análisis de las series de Desiree *Blue* (2010), *Colly Comes Home* (2012-2019) y *Solastagia* (2016). Como artista de la diáspora, Courtney ha empleado los viajes a sus orígenes en Jamaica como tema recurrente en su obra. Muchas son las lecturas, pero es evidente cómo este sentimiento de lejanía cala hondo y llega a la captura del espacio natural y de su cuerpo en la naturaleza desde los recursos de la fotografía. En las tres series está latente “ese deseo de retorno a la naturaleza (...) la necesidad de una relación abierta, espontánea y sencilla con el en-

[10] Pérez González, Iberia, y Natalia Viera Salgado. 2017. «Editor´s Message: Arte, activismo y medioambiente en Puerto Rico.» The Brooklyn Rail.

[11] Definido por Albrecht como “el dolor o la angustia causada por la pérdida continuada de consuelo, y la sensación de desolación relativa al estado actual de su entorno y su territorio. Es la experiencia existencial derivada de un cambio ambiental negativo que se manifiesta como un ataque al sentido de lugar” (Albrecht 2020, 59 citado en Alonso López 2021, 557).

[12] Wood, Yolanda. 2011. *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*. La Habana: Editorial UH, 160.

entorno, el mundo natural y los otros seres humanos. Hay una búsqueda de libertad que surge como reacción ante la total reglamentación de la vida cotidiana llevada a cabo por la sociedad burocrática e industrial.” [13]

Blue es el primer retorno a la insularidad, el contacto con el espacio natural antillano y la reconexión con el mismo. El desnudo, podría leerse, en esa analogía del cuerpo femenino y la naturaleza, de larga data en los imaginarios sociales; del contacto directo con el entorno, sin intenciones de una erotización del paisaje o del cuerpo mismo. *Colly Comes Home* se aleja de la introspección para dar testimonio del paisaje caribeño. Peculiares atenciones merecen las piezas que capturan la casa del plantador, pues estas construcciones son uno de los primeros ejemplos de las adaptaciones de las Bellas Artes a la naturaleza en el territorio insular por la readecuación de los presupuestos arquitectónicos neoclásicos o el ecléctico a los ambientes húmedos y cálidos del Caribe.



Imag. 3. *Blue* (2010), Courtney Desiree Morris. Fuente: Página web del artista .

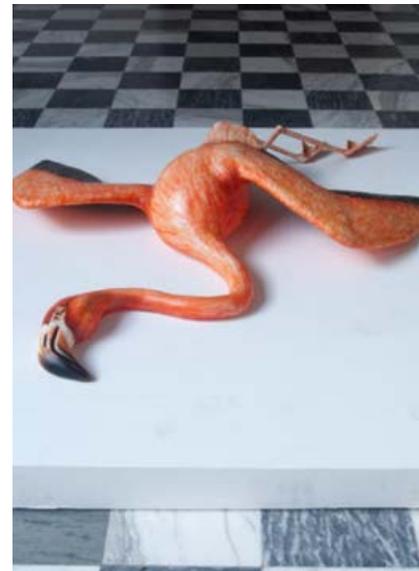
En *Solastagia* se aprecian varias temáticas: familia, paisaje, religión e industrialización. Desde lo que la profesora Flavia Valladares Más definió como una “estética del residuo” [14], las fotografías de Morris se ajustan a los parámetros específicos de esta tipología pues apela a la presentación de micro-vertederos, a la erosión de la arquitectura de las zonas suburbanas o marginales en pos de la industrialización inherente del capitalismo y el impacto de la acción del hombre sobre el terreno.



Imag. 4. *Colly Comes Home* (2012-2019), Courtney Desiree Morris. Fuente: Página web del artista .

De manera breve y a juicio de la especialista: “el paisaje del residuo se define en la existencia de numerosas imágenes de problemáticas irresueltas y poco atendidas en nuestro sur global.”[15]

Antes del cierre, sería pertinente acercarnos a la muestra colectiva *Arte Corrosivo*, expuesta del 14 de agosto al 13 de septiembre de 2015, en el marco del XV Salón Regional de Artista de Colombia en el apartado de Zona Caribe. El proyecto curatorial estuvo a cargo de Ricardo A. Moreno y tuvo como sede el Palacio de la Inquisi-



Imag. 5. *Agonía de un viaje* (2015), Carmen Lucina Rodríguez, escultura en fibra de vidrio, dimensiones variables. Fuente: *Arte Corrosivo. Catálogo y Textos de Arte* en https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/xv-salon-regional-de-artistas_zona-.

[13] Fernández Guerrero, Olaya. 2010. «Cuerpo, espacio y libertad en el ecofeminismo.» *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences* XXVII (3).

[14] Valladares Más, Flavia. 2022. «Hacia una estética del residuo: apuntes para un arte ecológico en el Caribe.» *BIOHABITANTES* Evento teórico: Arte, Diseño y Medioambiente. La Habana: Inédito.

[15] Ídem

[16] XV Salón Regional de Artistas - Zona Caribe. 2015. *Arte Corrosivo. Catálogo y Textos de Arte*.

sición en el Museo Histórico de Cartagena. El criterio de selección seguía cuatro líneas temáticas: Residencias Artísticas en Puerto Contemporáneo (Investigación Creación), Arte y Naturaleza, Territorio Caribe y Caribe Expandido.

Nos referiremos solo a las obras dentro de la segunda línea –Arte y Naturaleza– pues son como refiere su curador “obras y procesos que plantean una crítica medioambiental utilizando el arte como herramienta de denuncia y/o sensibilización sobre la contaminación y deterioro de los diversos ecosistemas Caribes”»[16]. Ser de piedra – Yuma de las piedras (2015) de Aldo Hollman; Huellas sostenibles (2015) de Ernesto Lynton; Come-Gente (2015) de José Luis Quessep; Agonía de un viaje (2015) de Carmen Lucina Rodríguez y Globos trabajando (2015) de Cresida Archbold, son las obras que integran este núcleo. Este colectivo de artistas colombianos otorga un criterio más medido y una pluralidad temática no vista en ejemplos anteriores. Se abordan tópicos como la actividad extractivista sistemática de los recursos naturales, el impacto de las sociedades de consumo sobre las aguas caribeñas, la importancia de construir con lo destruido, especies en peligro de extinción a causa de la caza furtiva y la visibilización de los efectos del salitre sobre los barcos y la consecuente contaminación de esta interacción en el medio acuífero.

La ecocrítica supone una nueva aproximación a la tríada relacional sociedad-arte-naturaleza, desde una visión carente de antropocentrismo y pone en relieve una nueva relación – de equidad – entre hombre y naturaleza. Como reelaboración teórica de sus presupuestos, fraguan para la segunda mitad del siglo XX en el espacio Caribe los debates artísticos con enfoques y miradas desde las eco-poéticas. Un arte sincrónico a los procesos de decolonialidad y replanteamientos de la identidad geo-cultural basada en las condiciones específicas del entorno. Este arte se gesta de una posición de invectiva y puesta en relieve de los valores autóctonos del Caribe, alejados de la imagen colonial.



Imag. 6. *Huellas sostenibles* (2015), Ernesto Lynton, intervención en espacio público, ensamblaje, dimensiones variables. Fuente: Arte Corrosivo. Catálogo y Textos de Arte https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/xv-salon-regional-de-artistas_zona-.

Es un enfoque que privilegia las vertientes conceptuales del arte en el Caribe, como se evidencia en los ejemplos de ensamblaje y performance. Pero que, a su vez, contiene la tradición mimética del arte regional desde los recursos de la fotografía. Por ende, se verifican dos lenguajes en las eco-poéticas caribeñas: la imagen implícita, el mensaje oculto en la connotación semiótica; y la imagen explícita, el mensaje denotado de una realidad concreta con una estética mediada por la visión artística. El arte ecológico en el Caribe no es simplemente la representación de los problemas medio ambientales, sus intenciones se dirigen a la salvaguarda de un patrimonio histórico y cultural que afectado por la industria colonial busca revelar su singularidad y perpetuar el inigualable paisaje caribeño. ■

Referencias:

Alonso López, Pablo. 2021. «Las emociones de la Tierra. Nuevas palabras para un mundo; de Glenn Albrecht.» Bajo palabra. Revista de filosofía 557-561. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7970508.pdf>.

Bula Caraballo, Germán. 2009. «¿Qué es la ecocrítica?» Logos I (17): 63-73. <https://ciencia.lasalle.edu.co/lo/vol1/iss15/5>.

Bula Caraballo, Germán. 2010. «Ecocrítica: algunos apuntes metametodológicos.» Logos I (17): 63-75. <https://ciencia.lasalle.edu.co/lo/vol1/iss17/5>.

Campos López, Ronald. 2018. «Estudios sobre la ecopoesía hispánica contemporánea: Hacia un estado de la cuestión.» Artífara 169-204.

Desiree Morris, Courtney. s.f. Courtney Desiree Morris. Último acceso: 19 de Diciembre de 2022. <https://www.courtneydesireemorris.com/>.

Fernández Guerrero, Olaya. 2010. «Cuerpo, espacio y libertad en el ecofeminismo.» Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences XXVII (3). <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18113757014>.

García Única, Juan. 2017-2018. «Ecocrítica, ecologismo y educación literaria: una relación problemática.» Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado (Universidad de Zaragoza) XXXI (3): 79-90. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27453789007>.

German, Palacio. 2013. «Cambio climático, retórica política y crisis ambiental: una nueva interfase entre ciencias naturales y ciencias sociales.» En Cambio Climático, Movimientos Sociales y Políticas Públicas. Una inculación Necesaria, de Pablo Chacón, Mirta Geary, Gustavo Blanco, María Ignacia Fuenzalida, Fernando de la Cuadra, Andrea Lampis, Mirta Malvares Miguez, Germán Palacio, Julio Torres y Sofía Castro, editado por Julio C Postigo, 51-75. Santiago de Chile: Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz (ICAL).

González Vida, María Reyes, y Loukia Limperi. 2021. Instalaciones Arísticas. Proyecto, Investigación y Aprendizaje. Granada: Universidad de Granada.

Hechavarría Pouymiró, Nahela. 2022. «Eco-art(ivismos) del siglo XXI. Arte y territorio en la América Latina.» Revista Casa de las Américas (307): 131-138.

Heffes, Gisela. 2014. «Introducción. Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico.» Revista de Crítica Literaria Latinoamericana XL (79): 11-34. <https://www.jstor.org/stable/43854807>.

Leff, Enrique. 2005. «La Geopolítica de la Biodiversidad y el Desarrollo Sustentable: economización del mundo, racionalidad ambiental y reapropiación social de la naturaleza.» Revista LIDER (Centro de Estudios del Desarrollo Local y Regional - CEDER) 21-37.

Pereira, Pablo, y Laura Borsellino. 2021. «Ecofeminismo y derechos de la naturaleza. Cruces entre ley, estado y sensibilidades.» Papeles del Centro de Investigaciones (Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, UNL) XI (22): 59-68. doi:<https://doi.org/10.14409/P.V11I22.10362>.

Pérez González, Iberia, y Natalia Viera Salgado. 2017. «Editor´s Message: Arte, activismo y medioambiente en Puerto Rico.» The Brooklyn Rail. Último acceso: 19 de Diciembre de 2022. https://brooklynrail.org/special/River_Rail_Puerto_Rico/editorsmessage/Introduccion-editorial-Arte-activismo-y-medioambiente-en-Puerto-Rico#:~:text=Esta%20edici%C3%B3n%20especial%20de%20The,injusticia%20social%20y%20ambiental%20en.

Rivera, Dhara. s.f. Dhara Rivera. Último acceso: 10 de Diciembre de 2022. <https://www.dhararivera.com/>.

Valladares Más, Flavia. 2022. «Hacia una estética del residuo: apuntes para un arte ecológico en el Caribe.» BIOHABITANTES Evento teórico: Arte, Diseño y Medioambiente. La Habana: Inédito.

Wood, Yolanda. 2011. Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad. La Habana: Editorial UH.

XV Salón Regional de Artistas - Zona Caribe. 2015. Arte Corrosivo. Catálogo y Textos de Arte. https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/xv-salon-regional-de-artistas_zona-.



LOS HURACANES DE FRANCES GALLARDO: UNA CATARSIS DEL PAISAJE ANTILLANO*

Flavia Valladares [1]

«Por lo misterioso de su invisible presencia, lo inopinado de su aparición, lo tremebundo de sus manifestaciones, lo incoercible de su fuerza, las riquezas de sus lluvias, y, sobre todo por la enorme y predominante trascendencia económica y social de sus efectos, tanto los favorables como los adversos, Huracán es el gran dios de las Antillas (...)».

Fernando Ortiz

El Caribe como región cultural se define por un paisaje tormentoso donde el huracán condensa todas las fuerzas de la naturaleza enfurecida. Este fenómeno natural enhebra subrepticia y caóticamente los tiempos históricos para constituirse más como inmanencia que como presencia. Substancia vital -violenta, catártica y también renovadora- que el sabio Fernando Ortiz reconociera como motivo iconográfico, mito, tropo y/o concepto presente en múltiples aspectos de la cultura material y artística de nuestros pueblos en su célebre e imprescindible texto para los estudios del Caribe *El huracán: su mitología y sus símbolos*.

De tal suerte, debemos hallar en el horizonte prehispánico -donde el Caribe se definió geográficamente como una cuenca circuncaribe en la cual habitaron distintos pueblos de base étnica arahuaca- la raíz cultural del huracán, cuyo acicate no podría ser otro que el mitológico, en tanto las comunidades taínas desarrollaron un sistema de comprensión del mundo circundante a través de una singular cosmovisión y teogonía.

Mucho se ha debatido sobre lo verídico o no del término *Jurakán*, por lo que las voces intelectuales terminan por reconocer en la deidad taína de las fuerzas incontrolables de la naturaleza denominada *Guabancex*, la elaboración mitológica de los huracanes. Según el fraile Fray Ramón Pané en su texto *Acerca de las Antigüedades de los indios* este cemí estaba acompañado por dos potencias auxiliares *Guataubá* y *Coastrique*, controladores de los truenos y de las aguas, respectivamente.



Imag. 1. De la serie *The Unnamed* (arribos sobre San Vicente y las Granadinas, San Kitts y Nevis, Camagüey, Cuba), 2021, 12 in diámetro, bordado en seda y algodón sobre seda. (Tomado de laventana.casa.cult.cu)

Quedaría reflejada Guabancex en la cultura material de estos pueblos en cemíes tallados en piedra o figuras ideográficas donde es reconocible un patrón o norma de representación antropomorfa cuyos brazos en forma de espiral rodean un sintético rostro en direcciones opuestas. Como indica Ortiz la propia naturaleza del huracán trajo consigo su antropomorfización[2]. Por tanto, resulta un elemento iterativo en cada una de estas recreaciones visuales la presencia de dos líneas curvas que describen un movimiento contrario a las manecillas del reloj, tal y como si los taínos predijeran, desde aquel entonces, el movimiento rotatorio que sobre su propio eje desarrollan estos organismos según refiere la meteorología actual.

*Texto publicado en <http://laventana.casa.cult.cu/index.php/2022/07/22/los-huracanes-de-frances-gallardo-una-catarsis-del-paisaje-antillano/>

[1] Flavia Valladares Más (Cienfuegos, 1994). Profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana. Sus temas de investigación se centran en el arte cubano y caribeño. Ha participado en varios eventos como el Coloquio Internacional La Diversidad Cultural en el Caribe, Casa de las Américas, La Habana (2023) y ha colaborado con diversas publicaciones impresas y electrónicas.

[2] Cfr. Fernando Ortiz. *El huracán: su mitología y sus símbolos*. México. Fondo de Cultura Económica. 2005.



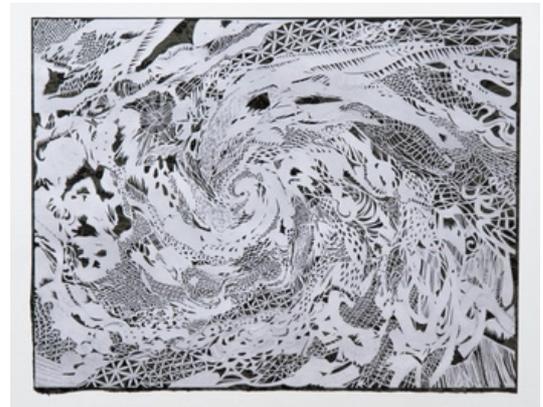
Imag. 2. *Daniel* (de la serie Huracanes), 2018, 17 x 20.5 in (trapezoide), grafito y pastel sobre papel calado, collage. (Tomado de laventana.casa.cult.cu)

La relevancia simbólica que reviste el huracán para la región ha terminado por convertirlo en un *leitmotiv* de indispensable referencia en la comprensión de nuestra memoria cultural, como bien apunta la Dra. Margaret Shrimpton Masson[3], dando lugar a una narrativa, como propone esta autora, pero también a una *imagen huracán* verificada en una amplia cartografía textual, visual y sonora. Las diversas rutas morfo-conceptuales del arte del Caribe han robustecido el signo a través de su historia, siendo medulares algunas líneas temáticas como la personificación y la re-semantización política del meteoro, la catarsis de la naturaleza como metáfora del binomio desastre-renacimiento o las sinergias arte-ciencia y naturaleza-religiosidad en la representación del paisaje. ¿Es posible, acaso, equiparar la propia historia regional -y la historia del arte- con la anatomía, el proceso de formación y la trayectoria del consabido fenómeno climático?

Tal vez podamos hallar respuestas a esta interrogante en el denodado quehacer artístico de la creadora boricua Frances Gallardo; quien nos ha legado uno de los ejercicios visuales más sistemáticos en cuanto a la apropiación, representación y re-semantización del meteoro. Un proceso creativo que comenzó casi paralelamente con la salida de su país natal, en su incesante búsqueda por consolidar sus habilidades técnicas una vez egresada del programa de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Justo antes de emprender el viaje, su breve e intenso paso por la Casa del Libro significó

el descubrimiento y la inmersión en un universo donde el papel se le reveló como un medio de infinitas posibilidades expresivas y plásticas; una experiencia que marcó -como bien ha confesado la creadora- un antes y un después en su carrera.

Es así como sus huracanes en papel calado la han acompañado en el proceso de crecimiento personal y artístico desde el año 2009, fecha de la cual datan las primeras piezas de su serie *Huracanes*; técnica que ha devenido el sustento formal de su quehacer, que acogería posteriormente en su seno los desplazamientos morfosintácticos y espaciales del instalacionismo. El resultado ha sido un sinnúmero de paisajes de tormentas en papel calado que Gallardo prefiere denominar "retratos", en tanto las representaciones buscan captar los detalles de la anatomía y las posibles "psicología" y "personalidad" de estos fenómenos meteorológicos.



Imag. 3. *Cynthia* (de la serie Huracanes), 2012, 19.5 x 25.5 in, papel calado, collage. (Tomado de laventana.casa.cult.cu)

En sintonía con este proceso de antropomorfización, no solo los nombra -Cynthia, Carmen, Marla, Wanda, Juni, Gabriel, Daniel, Luis, Marcelo- también individualiza sus representaciones al introducir cambios en la composición de las piezas. El lenguaje abstracto es un denominador común, sin embargo, el espectador más avezado podrá observar las peculiaridades en la anatomía de estos cuerpos climáticos dado el uso de diversos patrones a modo de encajes, el espesor de las capas de papel o los juegos cromáticos que van desde la pulcra monocromía del blanco, el contraste blanco-negro o la calidez del rojo y del naranja hasta la sinfonía de colores y tonalidades.

[3] Aunque la autora en su texto "Mapas textuales de la Península de Yucatán en el Caribe Continental: narrativas de huracanes" basa su análisis en relatos o narraciones orales, se considera pertinente reconocer dentro de esa concepción de narrativa del huracán un conjunto de obras literarias de autores de la región como Alejo Carpentier o Ana Lucía Portela, por ejemplo.

De cierta forma, toda la praxis creativa que da lugar a piezas de hermosísima factura diluye las imágenes científicas que la autora ha utilizado como referente. El embellecimiento de la morfología de los huracanes encubre en el espesor de los pliegos de papel las imágenes y animaciones de la atmósfera captadas por los radares y que se encuentran en el archivo digital de la *National Oceanic and Atmospheric Administration* (NOAA). Esta albacea de acceso público le ha servido de fuente nutricia en lo que puede denominarse como la primera etapa de su operatoria creativa -la investigación en la web- en cuyos resultantes apenas quedan rastros de la imagen-referencia.

El consabido procedimiento llevado a cabo por Gallardo, además de revelar una interesantísima relación arte-ciencia posee una ineludible conexión con su experiencia personal. En su temprana juventud la artista colaboraba intensamente en los proyectos agroecológicos de su familia y con la tutela de su padre -especialista en Ciencias Agrónomas- contribuyó en la confección de una detallada base de datos de la cual nació un mapa mediante el cual ubicaban diversas especies de árboles. Una cartografía arbórea virtual de su poblado natal de mucha precisión gracias a la utilización de la tecnología GPS con la cual rastreaban y ubicaban cada planta. En este sentido, podemos encontrar en esta temprana labor el germen del uso de la *data* como herramienta de investigación, así como la fragua de una inclinación discursiva en los temas medioambientales. Junto a su padre había creado un bosque virtual que se extendió por varias regiones de Puerto Rico.

El bregar de la migración acabaría por profundizar este interés -desde afuera las secuelas del huracán se vivencian y observan desde otra perspectiva-, que terminaría por consolidar una exploración que pone en valor la ambivalencia de este fenómeno climático: por una parte, la destrucción y la pérdida y, por otro, el renacimiento y la posibilidad de reconstrucción. De esta manera, la creadora se sitúa ante el caos de la naturaleza y termina por encontrar un orden en el ejercicio de relaboración artística. Como bien argumenta la Dra. Ingrid María Jiménez Martínez, la relación entre lo bello y lo sublime resulta una clave interpretativa medular para la comprensión

de esta propuesta creativa donde el paisaje adquiere otros ribetes expresivos[4]. Un binomio sobre el cual se asienta toda la estética de Frances Gallardo que, a todas luces, es deudora de lo que los estudios ecocríticos han denominado como *ecopoética*.

Toda la potencia del huracán, su naturaleza sobrecogedora y destructora, es decir su dimensión sublime queda contenida en estructuras compositivas de formas bellas, que redimensionan una factura delicada en contraposición con una técnica sumamente violenta como lo es el papel calado. Violenta y gestual en tanto el cuerpo -en especial las manos- llega a sufrir daños debido al uso de las cuchillas. Cortar el papel en este caso puede ser entendido como una experiencia performativa que se traduce en obras cuya delicadeza condensa y encubre un enérgico ejercicio corpóreo. Solo una precisa y extenuante coreografía corporal es capaz de esculpir minuciosamente el papel para dar vida a estos paisajes huracanados de minúsculas horadaciones.



Imag. 4 (Tomada del sitio laventana.casa.cult.cu)

Por su parte, en la serie *The Unnamed*, se representan las rutas de tormentas cuyos registros científicos carecen de una nomenclatura específica. Para ello, redimensiona la memoria o el rastro de estos eventos atmosféricos, los cuales datan, incluso, del siglo XIX, a partir del bordado de sus trayectorias en formatos circulares circunscri-

[4] Cfr. Ingrid María Jiménez Martínez. *Meteoro*. https://issuu.francesgallardo/docs/meteoro_catalogo_fgallardo.



Imag. 5 (Tomada del sitio laventana.casa.cult.cu)

tos en los típicos aros de la labor manual. Coloridas puntadas sobre tejidos de fondo neutro configuran composiciones, donde si bien se elude la representación del mapa insular, no queda lugar a dudas de que su presencia es evocada. Cualquier espectador caribeño puede reconocer en ellas un imaginario cercano a la praxis diaria. A diferencia de los grabados en papel, estas piezas textiles terminan por sucumbir ante una estructura de líneas, hilos y puntadas en cuyo movimiento errático es perceptible la compleja danza de la atmósfera.

Las búsquedas morfosintácticas de una metaestructura del huracán llevaron a Frances Gallardo hacia exploraciones de aliento escultórico e instalaciones desde su serie *Huracanes* (2009-). Sin embargo, no sería hasta la pieza *Hurricane soundscape* (2012) que lograría acentuar un elemento del huracán que hasta el momento no había podido mostrar en toda su magnitud: el sonido. La sobrecogedora sinfonía de la naturaleza enfurecida evocada en la serie *Pentagramas* (2012), se materializó en una instalación visual y sonora compuesta por un *organette* sobre el cual se dispuso un disco en papel calado a modo de recreación a pequeña escala de los grabados antes descritos. El instrumento musical del siglo XIX fue intervenido y convertido en una maquinaria gira-

toria que, a través de la interacción de luces y la rotación del disco de papel emitía un peculiar sonido.[5]. Dos huracanes en papel calado ubicados a modo de sierras completarían este paisaje sonoro, como sugiere el propio título, donde el signo huracán se colma de toda su potencialidad catastrófica como una potente maquina cortante que hiere violenta y filosamente la geografía antillana. [6].



Imag. 6. *Hurricane 'soundscape'*, 2012, caja de música: 15 x 16 x 8 in; discos: 13 in diámetro; mesa: 18 x 48 x 30 in, madera, Arduino microcontroller, fotosensores, bocinas. (Tomado de laventana.casa.cult.cu)

Esta inmersión multisensorial a la cual nos invita *Hurricane soundscape* se vivencia como toda una experiencia estética de la naturaleza misma en virtud de las posibilidades expresivas de las prácticas instalacionistas. Un encuentro con el medio ambiente a través del arte, el cual funciona como un dispositivo que relabora la relación simbiótica del ser humano con su medio circundante. En este sutil aspecto se asienta la poética de Frances Gallardo, donde el huracán -es decir la naturaleza toda- no es simple trasfondo formal o escenografía gratuita. Sus obras tempestuosas dan cuenta de un poema visual-sonoro de cariz ecológico que sugiere el restablecimiento de una conexión respetuosa del ser humano y el planeta que habita. El meteoro, tal y como nos sugiere la artista, es materia vibrante destructora al tiempo que regenerativa; por lo que su obra quedará en los anales de nuestra historia como esa catarsis del paisaje antillano cuya finalidad no es otra que servir de recordatorio perenne de nuestro lugar en el mundo. Todo ello, Guabancex mediante. ■

[5] Como lo reconoce la propia artista, el sonido emitido por la pieza no es el típico sonido del huracán, sino una interpretación abstracta del mismo. Junto a Jeffry Concepción diseñó seis sonidos para cada uno de los fotosensores de la pieza. El movimiento giratorio del disco permite que los fotosensores se activen una vez la luz se filtra a través de los agujeros calados. Cada disco crea combinaciones diferentes de estas seis notas base de acuerdo a la forma de cada una de las formas caladas en el papel.

[6] Las piezas que han sido motivo de reflexión formaron parte de la exposición *Meteoro* que tuvo lugar en el año 2012 en el Arsenal de La Marina del Instituto de Cultura Puertorriqueña y bajo la curaduría de Elvis Fuentes. El catálogo de la muestra puede consultarse en el siguiente enlace: https://issuu/francesgallardo/docs/meteoro_catalogo_fgallardo.



HAPPY: IMPRESIONES Y COMENTARIOS DE LA ÚLTIMA EXPOSICIÓN DE JORGE PINEDA.

Kirenia Rodríguez [1]

En el pasado mes de mayo tuve la oportunidad de conocer el Centro León Jiménes, en Santiago de los Caballeros (República Dominicana), sus colecciones, fondos y las personas que habitan y singularizan este espacio. El Centro, a través de su sitio web, ha sido un referente de obligada consulta para las investigaciones sobre el arte en el Caribe, especialmente el dominicano, gracias a los excelentes fondos documentales, fotográficos, etnológicos, artísticos, de acceso público a través de su sitio virtual.[2] Su colección permanente facilita un recorrido por el arte dominicano a partir de los Concursos de Arte Eduardo León Jimenes que dieron origen y morfología al tesoro. Otros espacios como la mediateca o sala de consulta, la sala educativa o los jardines vibran al calor del arte dominicano como valor patrimonial de la institución, la comunidad y del país.

Como parte de la proyección cultural de la institución, desde el año 2005 se desarrolla el programa *Grandes maestros del arte dominicano*, que “tiene por objetivo estudiar e investigar figuras, movimientos y momentos del arte dominicano.”[3] Sin presiones cronológicas como los grandes eventos, se han organizado diez ediciones dedicadas a los maestros Domingo Batista (2005), Yoryi Morel (2006), Wifredo García (2009), Fernando Peña Defilló (2009), Ada Balcácer (2011), Rosa Idalia García (2018), Oscar de la Renta (2019), Elsa Núñez (2021), Fernando Varela (2022) y en el propio año la de Jorge Pineda.

Happy, ensayos sobre la obra de Jorge Pineda compendia en una muestra antológica compuesta por 96 obras que recorren su poética desde los años noventa hasta la actualidad; ilustran la amplia gama de soportes y recursos creativos desde dibujos, pinturas, esculturas, instalaciones y afiches en serigrafía; a la vez que ejemplifican un repertorio amplio de experimentaciones con el universo de la imagen desde el diálogo con su contexto cultural. Según comentan los curadores Sara Herman, Laura Bisonó y Víctor Martínez, la exposición abierta al público entre diciembre de 2022 y junio de 2023 fue diseñada desde una perspectiva que incluye lo cronológico, pero no se limita a la linealidad temporal,[4] y fruto de más de dos años de trabajo con Jorge Pineda.[5] La gestión curatorial logró integrar piezas procedentes de varias colecciones privadas como Patricia Phelps de Cisneros, Ana Elba Bobadilla, Eliane Calac de Mallén, Adriana Cisneros de Griffin, Rosalía Gómez de Caro, Alberto Cruz, Rosa y Javier Tejada, Familia Rizek Guerrero, Juan Manuel Portela, entre otros, públicas (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) y de la colección personal de Jorge Pineda. Se trató de un arduo esfuerzo de gestión institucional para articular una visión poliédrica del artista, pues como reconoce Sara Hermann:

Al acercarnos a su cuerpo de trabajo amplio, complejo y pertinente en cada caso, vimos las temporalidades que inciden en su producción: su pasado en los medios y lenguajes de la gráfica, su trayecto hacia discursos espaciales, la relación indisoluble con sus contextos y su constante implicación conceptual.[6]

Cabría la pregunta de ¿por qué considerar a Pineda uno de los maestros del arte dominicano, en paralelo a otros nombres determinantes de la cultura insular? Graduado de arquitectura en la Universidad Autónoma de Santo Domingo, el artista se vinculó tempranamente a la tradición gráfica de la mano de Belkys Ramírez y Tony Capellán. Su inserción en el circuito artístico inter-

[1] Kirenia Rodríguez Puerto (Matanzas, 1985). Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Sus investigaciones se centran en los estudios sobre arte y cultura en el Caribe. Dirige el grupo de Estudios Caribeños en la Facultad de Artes y Letras y el programa Cultura visual y prácticas artísticas en el Caribe. Temas y problemas contemporáneos, vigente hasta 2024.

[2] Sitio web oficial: <https://centroleon.org.do/>

[3] <https://centroleon.org.do/happy-jorgepineda/>

[4] <https://centroleon.org.do/centro-leon-anuncia-exposicion-dedicada-a-jorge-pineda/>

[5] Ídem

[6] Sara Herman. Palabras de apertura de la muestra *Happy: ensayos sobre la obra de Jorge Pineda*, el 21 de diciembre de 2022 <https://centroleon.org.do/happy-ensayos-sobre-la-obra-de-jorge-pineda/>

nacional se verifica en los años noventa, cuando comienzan a circular sus piezas a través de circuitos como el Concurso de Arte Eduardo León Jimenes, la Bienal de Artes Plásticas de Santo Domingo y la Bienal de La Habana.

Su obra temprana, con un fundamento indiscutible en el dibujo y la gráfica, exploran el panorama social desde una visión humanista y humana, que funcionan a modo de bestiario en piezas como la serie Internamiento: "Casta casa" (1992) y "Toda esa gente ahí" (1992) o el "Circo Antillano" (1998). El sarcasmo y la ironía revelan un universo de camuflajes y simulaciones individuales y colectivas. Otras motivaciones se orientan hacia las búsquedas utópicas y contradictorias en un país de profunda base católica: "Paraísos encontrados" (1994) y "Al este del paraíso" (1995) revelan seres de plegarias, expectantes, resultantes de la fuerza natural de árboles y raíces, remos, creencias, sexualidad, naturaleza y mitologías.

Las conexiones tempranas entre hombre y naturaleza conducen a una exploración sobre lo natural y ambiental que permiten orientar la mirada hacia tempranos enfoques ecológicos. La espiritualidad de la ecología, algo que recientemente se explora en los textos de Yolanda Wood a propósito de las eco-poéticas, se revela en el emplazamiento temprano de "El bosque" (1999-2000), dibujo en carbón que se apropia de la superficie de pared y pisos. Las especies imaginarias de este entorno natural, a modo de empalizada iconográfica, advierte la depredación de los bosques naturales (históricos y contemporáneos), ante la voracidad del proyecto colonizador y del consumismo neoliberal. Posteriores y pormenorizados análisis requerirá esta obra.

La fuerza visual de la línea desborda formatos y espacios, por lo que se mueve libremente entre el papel y los muros, de la obra bidimensional a la instalación. Las reflexiones sobre el ser humano y sus prácticas se instalan, habitan los espacios, envuelven sentimientos y atmósferas arremolinados como en la obra "El bosque: mentiras III" (2004). Las preocupaciones acerca de la infancia, la indefensión, la maternidad, la violencia y la marginalidad ya inquietaban al artista desde la pieza "Niña embarazada con máscara de piel de muñeca" (2003) o "Santos Inocentes" (2003). El artista explora las contraposiciones entre el universo infantil y las problemáticas de la violencia doméstica, familiar

y social. Las máscaras, los mantos, las capas o abrigos, serán aditamentos que generalizan y encubren, que remiten a elementos velados y ocultos cuyos signos sutiles se revelan mediante miradas escrutadoras como las del artista.

Este fue un periodo de máxima intensidad creativa, Jorge Pinera formaba parte de un colectivo de creación denominado Quintapata e integrado desde el 2009 por Raquel Paiewonsky, Pascal Meccariello, Belkys Ramírez y durante un periodo Tony Capellán. El grupo apareció con la intención de "unir esfuerzos para mover esa 'roca' del arte que no es tan conocido fuera de nuestro país. Y para ello se necesitan muchas manos." [7] La exposición "Mover la roca" (2010) favoreció una conexión intrínseca entre la condición humana y ambiental, pero sobre todo, reveló una voluntad contemporánea en el arte dominicano que trascendía la dimensión referativa para problematizar su realidad, desbordaba soportes y formatos tradicionales y colocaba la experimentación conceptual y formal como elementos imprescindibles del arte contemporáneo dominicano.

Esa voluntad de experimentación se declara nítidamente en la obra "Colmenares" (1999-2022). El artista se nutre de la reproducción de la imagen fotográfica para intervenir su propia imagen de múltiples modos sobre grandes mesas con función de cajas de luz. El rostro se modifica, se manipula, generando la multiplicidad visual de una única imagen, apelando nuevamente a las máscaras o transfiguraciones que tanto le inquietan del tejido social y la idiosincrasia dominicana, caribeña y humana.

El público constituye un componente esencial en la poética de Jorge Pineda. El interés movilizador de conciencias y subjetividades que acompaña la muestra se activa al concluir el recorrido por las salas con la obra "I´m so fucking happy" (2013). Como una premisa de vida y concepto curatorial, el jardín zen relleno de confeti genera las más disímiles e interactivas imágenes donde se exponen, de modo tácito, los estados de ánimos y proyección ante la vida a las que apela la exposición.

Como síntesis de la poética de un maestro se muestran las piezas de años más recientes. El artista vuelve a la pintura, al dominio expresivo de la línea para retomar la relación simbiótica entre hombre y naturaleza, todos sus universos de miedos, desprotección, violencias y soledades. El

[7] Según declara el artista Pascal Meccariello a El Mundo a propósito de la exposición "Mover la roca" en Art Basel, Miami, 2010 https://www.elmundo.es/america/2010/12/02/estados_unidos/1291314356.html

carbón se cambia por láminas de oro, la naturaleza envuelve y consume, esta vez al propio sujeto, los falsos patrones de bienestar social se contraponen a anonimatos y vacíos (formales y conceptuales).

En palabras del propio artista:

Las imágenes que uso, a veces están tratando el tema que las ilustra, pero otras veces solo son una metáfora de la sociedad. De una sociedad que se niega a crecer y que prefiere comportarse mal a asumir sus responsabilidades. El espectador decide de acuerdo con sus referentes. Mi responsabilidad como artista es hacer que el espectador, que ve la obra, vuelva a ver. Que vea de nuevo esa cotidianidad que de tanto tenerla enfrente se le ha hecho invisible.[8]

Happy: ensayos sobre la obra de Jorge Pineda promueve un recorrido por la prolífica obra del autor, por la voluntad afirmativa de la felicidad como condición humana, en sus relaciones individuales, colectivas, culturales, naturales, míticas, sistémicas. Por ello, la muestra apela a lo sensorial y reflexivo mediante un vasto programa de actividades de difusión cultural y que han integrado la cartelera de actividades del Centro León hasta junio pasado. Un sitio especial para la exposición permite compartir su itinerario (<https://centroleon.org.do/happy-jorgepineda/>), como tránsito individual desde la creación hasta la multiplicación colectiva en el amplio programa de acciones educativas y de promoción, también favorece recorrer la exposición y darle otra forma de existencia más allá de los muros y espacios físicos.

El pasado junio se presentó el catálogo de la muestra; “la publicación, que contiene ensayos de Rita Indiana, Rossina Cazali, Chiqui Vicioso, Diana Cuéllar Ledesma; y textos de Gabriel Pérez-Barreiro, Sara Hermann, Laura Bisonó Smith y Víctor Martínez, compendia en 367 páginas las piezas y recursos museográficos de la exposición.”[9] Ya para estas actividades no fue posible contar con la presencia del artista,[10] sin embargo, Pineda completó el ciclo de vida con la felicidad de su última exposición antológica y el reconocimiento cultural en tierra propia. ■

[8] Ideas de Jorge Pineda citadas por Rafael Nino Félix y publicadas en Acento.com.do, (diciembre 2022). Consultado en <https://centroleon.org.do/jorge-pineda-expone-en-el-centro-leon/>

[9] <https://centroleon.org.do/presentan-libro-catalogo-y-documental-happy-ensayos-sobre-la-obra-de-jorge-pineda/>

[10] Jorge Pineda falleció el 16 de febrero de 2023.

ENTREVISTA



CUANDO UN MATORRAL RE(VIVE) A TRAVÉS DEL ARTE. ENTREVISTA A GLENDA SALAZAR (CUBA, 1982)*

Anabel Martell [1] y Alejandro Malcolm Fernández

Comentarios introductorios a la obra de Glenda Salazar

Considerada una de las principales exponentes del "arte natura" dentro del panorama nacional, así como una ecoartista consagrada, la artista visual Glenda Salazar ha demostrado en su trayectoria creativa un marcado interés por explorar la naturaleza de nuestra isla y de otros rincones del mundo; motivación que constituye el eje medular de una poética donde "lo ambiental" adquiere una dimensión esencial. De igual manera, a lo largo de su quehacer, la creadora ha manifestado una plena confianza en el papel que desempeña el arte en la gestación de una conciencia ecológica; tarea que hoy resulta de suma necesidad en el contexto del Caribe insular donde priman ecosistemas gravemente dañados como huella de colonialidad. Sin dudas, su voluntad transformadora se evidenció, una vez más, en su participación en el IX Coloquio Internacional "La Diversidad Cultural en el Caribe." En dicho evento, la artista integró la nómina de la exposición "Islas sin límites", y en paralelo fungió como facilitadora del taller para niños "Matorral Vivo", cuya presentación de resultados dio cierre a la cita del evento en la Casa de las Américas.

A través de las obras presentadas en la muestra "Islas sin límites," Glenda Salazar rescató simbólicamente la flora nativa de la zona costera del Vedado, una naturaleza definidora de circunstancias históricas y signos identitarios a nivel regional. Mediante dichas piezas, elaboradas a partir del estudio in situ y de la exhaustiva consulta de fuentes especializadas, la artista presentó al público especies originarias del área, algunas de ellas extintas o en peligro de extinción. Con respecto a tales obras resalta la minuciosidad del dibujo - aun cuando la autora también recurre a la fotografía para crear algunas de sus propuestas - y, sobre todo, el modo en que las imágenes fueron complementadas con breves anotaciones textuales en pos de una visualidad que evoca los diseños característicos de los álbumes de botánica y pone en evidencia su basamento científico. De esta manera, Glenda logró configurar una suerte de inventario artístico de la flora del otrora monte Vedado, registro visual a través del cual desentrañó la historia natural de la zona y revivió -desde el marco físico del espacio galerístico- el agreste matorral que en épocas coloniales limitaba el acceso al actual reparto capitalino como parte de un ejercicio de notables implicaciones ecológicas.

Sin dudas, a través del proyecto en general, la creadora abrió un espacio de reflexión en torno al impacto del desarrollo urbano sobre los ecosistemas y la necesaria preservación de aquellas especies que perviven en el territorio en tanto huellas del pasado. Sin embargo, dicha labor de conservación ha de partir del conocimiento; una urdimbre de saberes que Glenda, en su condición de estudiosa de la flora local, compartió con el público de la exposición y fundamentalmente con los niños asistentes al taller. De esta manera, "Matorral" devino reflejo de una forma de convivir con el entorno cotidiano sustentada en el contacto directo con la naturaleza y sus esencias; experiencia vital que, indiscutiblemente, define la praxis creativa de Glenda Salazar.

*Entrevista realizada a la artista visual a propósito de "Matorral", proyecto presentado en el IX Coloquio Internacional La Diversidad Cultural en el Caribe "Paisajes, derechos de la naturaleza y ecopoéticas en el Caribe", Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas (mayo-junio, 2023)

[1] Anabel de la C. Martell Prieto (La Habana, 2000). Profesora adiestrada del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Sus temas de investigación se centran en el arte cubano y caribeño, con especial énfasis en manifestaciones como la arquitectura, la fotografía y el videoarte. Ha participado en eventos investigativos como el IX Coloquio Internacional "La Diversidad Cultural en el Caribe" y la Convención Científica Internacional Saber UH 2023.

¿Cómo nace el proyecto “Matorral”? ¿La motivación de rescatar artísticamente la flora nativa y endémica del Vedado surge a partir de la invitación a integrar la nómina de la exposición “Islas sin Límites” o forma parte de una línea de trabajo que se relaciona con la presentación de la pieza “Camuflaje” en “Lección de Anatomía”? Coméntenos un poco acerca de la génesis de esta idea.

Esa estructura de trabajo en la que hay un proceso investigativo, una creación de estrategias para llevar adelante el proyecto, lo vengo trabajando más o menos desde el 2008, a pesar de que mi vínculo con el arte desarrollado directamente en los espacios naturales y con la naturaleza data desde principios de los 2000. El hecho mismo de estructurar algo desde el punto de vista de proyecto, es decir, bajo dicho apelativo, a pesar de que lleve a cabo otro tipo de obras de menor duración, normalmente es algo que me toma mucho más tiempo no solo en el proceso de investigación, sino también en el proceso de ejecución y en todo lo que implica el propio proyecto. Este puede tener una duración de seis, siete, diez o veinte años, en dependencia de su dinámica interna.

En el caso de “Matorral” es un proyecto que surge a propósito de la invitación a la exposición “Islas sin Límites.” Quería hacer una obra que, de cierta forma, estuviera vinculada al espacio físico que ocupa la Casa de las Américas. A partir de ahí, empiezo todo un proceso investigativo de la toponimia del Vedado, específicamente de la zona donde se ubica la Casa (pegada a la costa, cerca del Malecón), cuyo nombre también implica una memoria del espacio. Por supuesto, comienzo con el levantamiento de archivo para buscar toda esa memoria histórica, para saber qué había específicamente en esa zona. Y realmente fue muy placentero todo ese proceso. También debo decir que lo que se vio en Casa de las Américas es el inicio del proyecto, porque la idea es seguir trabajando en él y más adelante presentar una propuesta más extendida.

Los procesos creativos generalmente constituyen un motivo de interés para los estudiosos del arte e interesados en el tema. Teniendo en cuenta lo anterior, ¿qué puede comentarnos con respecto al proceso de investigación previo a la concepción de las piezas presentadas, y por supuesto, sobre la creación de dichas obras? ¿Alguna anécdota que compartir?

Normalmente me gusta mucho el proceso de investigación. En mi caso es bastante absorbente, esa es la palabra. Para poner un ejemplo específico, en la obra “Bosque de nombres” tomé aproximadamente cinco años buscar la información, encontrar los archivos; por supuesto, no estamos hablando de cinco años completamente dedicados a ello. Como comentaba, normalmente demoro en ese proceso de investigación que es, a la par, de creación: pensar cómo va a ser la obra, cuáles son los puntos que quiero tocar con respecto al tema, cuál es la metáfora central que quisiera lograr activar con la obra y que eso sea evidente desde el punto de vista del público, es decir, que las personas que van a la exposición puedan anclar esos elementos investigativos de alguna forma a la obra. Pero sí, el proceso es bastante absorbente y en ocasiones no tengo un punto a la hora de parar porque es muy agradable todo ese proceso del conocimiento, de ir descubriendo cosas que no conocía. Ese sentimiento de entusiasmo, abierto a aprender cosas nuevas y, además, introducirlas en la obra para mí es realmente revitalizante y muy necesario. Yo pienso que eso también tiene mucho que ver con el hecho de ejercer la pedagogía. Al ser profesora siempre está presente en mí el deseo de entender las cosas, de asimilarlas, el estar atenta a los saberes que van surgiendo para traducirlos de alguna forma. Y desde el punto de vista del arte, pasa lo mismo. Realmente me gusta mucho la investigación. Y lógico, en ese proceso investigativo también está la necesidad de ir concretando cuáles elementos te sirven para la obra y cuáles son saberes que uno deja para uno. Pienso que, por eso, en el caso de los proyectos tengo que escribir un poco más a la hora de generar un statement porque cada parte del proceso es importante. Lo considero de esa forma.

El proyecto que más tiempo ha demorado ha sido el de “Bosque de nombres” porque llevaba un mapeo de mucha información. Alguna estaba físicamente, pero otra se hallaba en revistas y archivos que de cierta forma había que organizar. En realidad, la posibilidad de hacer el proyecto surgió en el año 2015. Iba a hacerlo en la Bienal de La Habana (“Entre la idea y la experiencia,” 2015), pero en esa etapa estaba embarazada, de reposo, y me di cuenta que no iba a ser posible en ese momento plantar todos los árboles que quería. Por tanto, decidí dejar que el proyecto creciera más en cada una de sus partes. Precisamente, aquel proyecto que es hoy la base de “Bosque de nombres” aumentó muchísimo en todas las eta-

pas de investigación. Durante cinco años estuve concentrada en ese proyecto, en el estudio específico de las plantas nativas y endémicas. Debo señalar que trabajé directamente con la especialista en botánica Delhys Albert, lo cual fue realmente muy bueno para el crecimiento del proyecto.

Consideramos que es una artista prolífica en lo referente a manifestaciones, aspecto con el que juega en función de los discursos y los motivos artísticos. ¿A qué responde la elección del dibujo y la fotografía para la concepción de las propuestas artísticas que integran “Islas sin límites”?

Los elementos que utilizo en cada proyecto lógicamente tienen que ver con determinados intereses del proyecto en sí. Cuando un proyecto tiene más base fotográfica, o en cambio, más base en dibujo o pintura es por razones específicas. Soy consciente de que tengo una deuda con la fotografía que siempre está presente. Y es que yo aprendo las bases de la fotografía en París, en un taller que recibí allá, pues en esa etapa no había en el Instituto Superior de Arte (ISA) un taller estructurado. No es como ahora, que tenemos un Departamento con varias aristas para proporcionarle a los estudiantes y ayudarlo en cada una de las necesidades que puedan tener tanto en lo digital como en lo analógico. Entonces, desde ese momento, la fotografía me creó una estructura cómoda de trabajo. Sin embargo, no soy una persona que esté todo el tiempo con la cámara. Yo tomo la cámara solamente para trabajar cuando ya tengo una idea en específico.



Imag. 1. Vedado, *Proyecto Matorral*, grafito de plomo sobre cartulina de algodón Utrech 250g, 215x110 cm. Fotografía: Leonardo Grana.

En cuanto al dibujo puedo decir que es para mí un proceso de entendimiento profundo. Yo pienso que por ello ese vínculo con lo científico, pues mi acercamiento a la botánica es por mis propios medios. Estuve en un taller de dibujo científico en nivel medio, pero si bien ya desde esa etapa manifestaba un interés al respecto, la relación con la botánica, la biología y esas áreas de la ciencia ocurrió después de graduada.

Sin dudas, cada una de ellas me ofrece una directriz. La fotografía es ese documento palpable, verídico, sacado de un contexto y una realidad física. En el dibujo, por su parte, hay un procesamiento -que no es la máquina- soy yo entendiendo cómo funcionan determinados elementos en el espacio natural, cómo se imbrica una planta con la otra. También algo que yo siempre intento es dejar visible el fondo visual de nuestras plantas, de nuestro haber natural porque si bien la flora cubana ha sido investigada, gran parte de esa investigación no parte desde Cuba. Por supuesto, tenemos grandes botánicos que la estudiaron, pero que tuvieron difícil la forma de documentación y solo la colecta de esas plantas ayudaba. Por eso siempre hubo que apoyarse en alguien que dibujara. Por tanto, ese deseo de tener una enciclopedia natural nuestra también es importante para mí. Sucede que, si estamos hablando de “lo endémico” desde el punto de vista de lo identitario, de lo propio, de un determinado espacio -o de un determinado país como en este caso- esa documentación, con todo el rigor que lleva, también es fundamental para mí. Es decir, que están cada uno de esos elementos ahí primando, tanto el elemento presencial, palpable, de la actualidad como el que me permite el dibujo de hacer una investigación a otros niveles, pero que a la vez aporte a la hora de trabajar en el proyecto en general.

En fin, son mis bases de trabajo, las dos áreas con las que confluyo en la creación. En el caso de “Islas sin Límites,” los dibujos presentados abren una perspectiva diferente con respecto al dibujo que yo venía realizando. En mis obras anteriores era un dibujo propiamente científico, sacado de la realidad, pero en este caso es una restitución visual, más allá del hecho de que es un trabajo con basamento científico de las plantas que estaban en esa zona y el estudio que yo realizo de ellas; especies sobre las cuales hay poca documentación. Y es que las fuentes que se encuentran data del 1900 y con pocas imágenes visuales. Quedan plantas colectadas, herborizadas, pero no dibujos que permitan conocer cómo interactuaban unas con las otras. Por ello, una de las cosas que más feliz me hace con respecto a la

exposición es la posibilidad que me brindó de recrear ese paisaje y pienso que en este caso, el dibujo era el método ideal para entender, desde mi perspectiva, cómo se vinculaba una especie con la otra o cómo se veía ese espacio antes del proceso de colonización.



Imag. 2. *Cimiente Perdida, Proyecto Matorral*, grafito de plomo sobre cartulina de algodón Ultrach 250g y acuarela, 70x70 cm c/u. Fotografía: Leonardo Grana.

Al observar las piezas presentadas resulta llamativa su visualidad, similar a la de los dibujos científicos de botánica; obras en las cuales detalla partes de una planta o donde la imagen se complementa con anotaciones textuales. ¿Subyace en la recreación de dicha visualidad alguna intención en particular? ¿Ello constituye una manera de evidenciar el sustento científico de la obra o una vía para favorecer su recepción?

En los dos casos (fotografía y dibujo) la utilización de cada uno de los medios (imagen y texto) responde a razones específicas. En la parte del taller “Matorral Vivo” era importante encontrar las especies in situ. Era necesario que a lo largo del Paseo de la Avenida G los niños aprendiesen a ver qué es lo que había de ese matorral que una vez estuvo allí, aquellas especies que persisten, a pesar del tiempo, los movimientos arquitectónicos, el tráfico y las inundaciones. Y sin dudas, nada más vivo que la documentación de esas especies allí. De hecho, el individuo fotografiado se podía encontrar en cada una de esas partes. Y justamente, la idea era que esas especies que reconocieron en el recorrido por la zona, los niños las encontrasen en la galería.

Una acotación: para mí es fundamental que el mat, el paspartú, se convierta en parte de la obra, de hecho, es una de las formas que más utilizo a la

hora de trabajar la fotografía. Y es que en mis obras este no es solo un elemento estético sino un elemento trabajado, manipulado, en el que puedo poner todo ese cúmulo de anotaciones que normalmente están en la libreta de notas. Entonces, ese elemento del pensamiento -en el caso de “Matorral vivo” del lugar en que se encontraban las plantas y cómo se llamaban- me genera esa conexión entre las dos esferas: la de la fotografía -que está ahí- y el texto que ayuda a profundizar en el individuo fotografiado. Acerca del dibujo ya comenté un poco cómo se vinculaba anteriormente y cómo se vinculó en este caso, ya que había dos momentos. Estaba la pieza en que se ve la combinación de cada una de las plantas, pero también el estudio específico de las flores y su proceso de crecimiento, donde la imagen y el texto se combinan desde un punto de vista que permite salvaguardar ese saber.

¿Cuánta satisfacción le ha aportado como artista la realización de estas piezas, así como tener la posibilidad de compartir espacio con otras creadoras caribeñas que, al igual que usted, se interesan por los diálogos con la naturaleza?

Realmente estoy muy contenta con el proyecto “Matorral,” tanto con la investigación como con todos los elementos que detonó la obra en mí a la hora de trabajar. Es más, a pesar de ahora tener proyectos específicos en los que estoy trabajando y que debo continuar, este es uno de los proyectos que tengo aquí a la mano y con respecto al cual continúo investigando para seguir desarrollándolo.



Imag. 3. *Matorral Vivo, Proyecto Matorral*, fotografía Inkjet y crayón sobre paspartú, semillas y mapas, 45x35 cm c/u. Fotografía: Leonardo Grana.

El hecho de estar en una exposición colectiva como “Islas sin Límites” donde tuve la posibilidad de compartir con otras compañeras en el trabajo de lo natural es maravilloso. También lo es la visibilidad que nos otorga en general, así como el sentir esa sensación de comunidad. Y es que al final no importa en que isla estemos, estamos interconectados y tenemos preocupaciones que ayudan a la protección, al restablecimiento y a la conciencia de nuestros espacios naturales y por supuesto, a nuestra vinculación con ellos.

Dada su proyección comunitaria, una de las actividades más novedosas del Coloquio “La Diversidad Cultural en el Caribe” fue el Taller “Matorral vivo”. ¿De dónde nace el interés de destinar dicho taller a los niños? ¿Cuánto de su labor pedagógica considera que influyó en su diseño y desarrollo?

Para mí el proceso pedagógico es fundamental. La primera vez que trabajé específicamente con una comunidad fue en el proyecto “Línea Negra.” Dicho proyecto lo comencé a desarrollar en el año 2008 y lo terminé sobre el 2011 o 2012, fecha en que -de cierta manera- le di cierre mediante una exposición que lo abarcaba completamente; aun cuando el trabajo con los niños y adolescentes del área de Bacunayagua continúa, así como el proceso de siembra de la plantación de árboles en esa zona.

Debo decir que en esa etapa el proyecto abrió muchas perspectivas. Y si bien hay cierto temor desde el punto de vista general de los artistas en el sentido de ¿hasta qué punto se puede diluir un poco la obra con ese tipo de trabajos?, estos proyectos comunitarios son esenciales para mí. Y es que, si pretendemos transformar la realidad, qué mejor modo de lograrlo que a través de la plantación de árboles, lo cual genera una respuesta física en la naturaleza, un resultado palpable. Por supuesto, también está el trabajo con los niños, adolescentes y jóvenes.

Claramente, el trabajo con la naturaleza no es una cosa de un día, parte de un proceso de conciencia. Y ¿cómo generas esa conciencia si no es desde las primeras etapas de vida? Además, estamos hablando de un proceso de entender la identidad propia, que es una de las cosas que a mí me interesa también, el sentirse maravillado por lo que es propio, de nuestro país. ¿Cómo se logra eso? A través del conocimiento, pues a través del saber es como podemos conectarnos más profundamente. Y lógicamente, en el trabajo con los niños se logra desde lo lúdico, desde la acción de descubrir.



Imag. 4. Taller con niños como parte del Proyecto *Matorral* (2023) desarrollado en el contexto del IX Coloquio Internacional La Diversidad Cultural en el Caribe “Paisajes, derechos de la naturaleza y ecopoéticas en el Caribe,” (2023) Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas. Fotografía: Leonardo Grana.

Quienes participamos de la experiencia consideramos que el Taller “Matorral vivo” constituyó una excelente iniciativa para vincular a los niños de la comunidad con la naturaleza local y la creación plástica. Desde su perspectiva como facilitadora del proyecto, ¿cómo evalúa el resultado? ¿Cuál considera que ha sido su principal aporte?

A pesar de la inmediatez y de los contratiempos finales vinculados con el transporte y el horario laboral de los padres de los niños participantes, los resultados del taller me parecieron relevantes. Como siempre, existen diversas respuestas de los infantes. Algunos se sienten más cercanos al proyecto y te lo muestran más directamente. En otros, este primer contacto planta una semilla de interés, que crecerá y generará en el tiempo otros tipos de conexiones; es decir, el trabajo pedagógico es un elemento vivo que no siempre da muestras en el momento. Sin embargo, fue muy positiva la respuesta de los niños, cuando -al finalizar el taller- se acercaron y agradecieron la experiencia. Además, me llamaron la atención las reacciones de los adultos que ven esa naturaleza urbana de otra forma y que sienten esa maravilla de descubrir las especies en la calle. El último día, lógicamente, sí me hubiese gustado haberle dedicado más tiempo al dibujo de las especies botánicas porque ya los niños las habían visto en la experiencia anterior y hubiese sido bonito ver cómo ellos asimilaban lo aprendido. Pero bueno, ese día todo fue un poco más apresurado, aunque en general la experiencia fue bastante satisfactoria.

El taller “Matorral vivo” se vinculó no solo a las actividades del “Coloquio La Diversidad Cultural en el Caribe” y la visibilización del arte en unión con la naturaleza, sino con los proyectos comunitarios “Hábitat” y “Nativa,” los cuales colaboraron en la realización del taller. ¿Cómo llega a estar en contacto con dichos proyectos? ¿Qué relación mantiene con los mismos?



Imag. 5. Taller con niños como parte del Proyecto Matorral (2023) desarrollado en el contexto del IX Coloquio Internacional La Diversidad Cultural en el Caribe “Paisajes, derechos de la naturaleza y ecopoéticas en el Caribe,” (2023) Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas. Fotografía: Leonardo Grana.

Normalmente lo que tiende a suceder cuando tienes un tipo de trabajo con la naturaleza es que empiezas a vincularte a una especie de red, en la que hay muchas personas que parten de diferentes saberes, pero que tienen el mismo interés. Es como una comunidad con la que regularmente te reúnes y se hace una acción de plantar o una investigación determinada. Esa es la conexión que tengo con “Nativa” después del trabajo con “El Bosque.” “Nativa Red de Microviveros” es un grupo de ciudadanos que parten de diferentes áreas, no solo del arte, sino también de diferentes espacios y que les interesa la restitución de la naturaleza urbana. Incluso, dentro de esa comunidad, si alguien viaja a alguna parte de la isla toma y colecta semillas, casi siempre de plantas nativas o endémicas que deben ser preservadas. Por eso me resultó muy natural unirme bajo esa misma condición, bajo ese mismo interés.

Y “Hábitat,” el parque ubicado en la calle E y Calzada es un espacio muy lindo, que está cada vez floreciendo más con los talleres para niños y que también está dentro del área geográfica a la que pertenece la Casa de las Américas. Entonces, a

mí me gusta eso, que los niños, los adolescentes y las personas que participan en los proyectos tengan la experiencia de plantar, de sentir cómo es tener un árbol a cargo y conectarse con la tierra, con esa especie que uno quiere que se fortalezca más su presencia en determinada zona, y “Hábitat” abrió sus puertas. Como decía, es una red de colaboración que se expande, a la que se van integrando cada vez más y más personas.

Un acercamiento a su participación en la muestra “Islas sin límites” y la realización del taller “Matorral vivo,” de conjunto con un breve estudio de su trayectoria nos permitió percatarnos de que tal como lo ambiental deviene una dimensión esencial en su creación, el acto de sembrar constituye una constante en su quehacer. ¿Qué importancia le concede a la práctica de la siembra como parte integral o como complemento del hecho artístico?

Yo me di cuenta, desde el principio de los 2000, que no solo me interesaba generar metáforas con las obras, hacer que las personas se sintieran conectadas o llevarlas a determinado cuestionamiento desde un punto de vista visual o existencial. Para mí era esencial ese elemento de transformación de la realidad. De hecho, es una de las cosas que trato de tener presente en mi obra porque es que es el cambio sustancial porque, si de verdad quieres transformar algo, debes hacer algo no solo a nivel conceptual sino también real, desde una acción. Y por eso la siembra de los árboles, la plantación de las especies, más allá de que trabaje desde lo identitario, desde ese tipo de conceptos, está hablando también de una preservación y de una restitución necesaria. Por eso, normalmente otro de los elementos con los que me interesa trabajar con fuerza es con los procesos de colonización, donde siempre la parte natural es una de las más agredidas.

Como decía, los procesos de colonización normalmente se evidencian más por la pérdida física, por la pérdida de territorio que, por la pérdida de la naturaleza, a pesar de que en Cuba realmente es bastante agresivo lo que ha pasado con los espacios naturales. Entonces, una forma de retornar a ese estado -no vamos a hablar que primigenio porque es bastante complicado, pero sí de protección- viene a ser esencial.

Cómo vuelves a traer a la realidad una especie que está en grave peligro porque sencillamente se agotó su uso en el proceso de colonización? Podemos hablar de la guana, por ejemplo, que es un árbol que prácticamente desapareció y del que

quedan muy pocos porque se usaban para hacer tela. Una tela muy fresca, que permitía que transpirara la piel en los países tropicales, por lo que resultaba muy agradable para los españoles. ¿Y cómo conocemos la guana? Porque está el árbol en algunos lugares, ¿no? Entonces, esas historias invisibles me interesan profundamente a la hora de trabajar. ¿Cómo evitas que se pierda? Volviéndola a tener, volviéndola a plantar, haciendo consciente de su pérdida a los demás por la obra o por el mismo hecho de que crezca en la naturaleza.

En relación a lo anterior: ¿Qué papel considera que desempeña el binomio arte-naturaleza en la gestación de una conciencia ecológica?

Yo pienso que todo comienza con una conciencia ecológica. Es más, hay artistas que pueden trabajar con la naturaleza o con elementos naturales, sin embargo, uno siente cuando no parten de una conciencia ecológica. Realmente, se nota cuando están utilizando el medio desde el punto de vista antropocéntrico, cuando consideran esto es algo más que está ahí y lo voy a utilizar, estos conceptos están ahí y los voy a utilizar. Pero hay una sensibilidad especial cuando hay un respeto a la naturaleza, cuando se trabaja en consonancia con ella, generando un equilibrio, y no desde un punto de vista de colonizador. Eso es algo que se nota.

Lógicamente, cuando ya llevas tiempo trabajando desde esta perspectiva es más evidente. La pasión que sientes por los cuidados a los espacios naturales se percibe bastante y resulta un poco difícil separar la obra del activismo. Ya no logras distanciar una cosa de la otra. De hecho, en ocasiones, me han comentado que a pesar de los determinados temas que abordo en mi poética, el deseo de preservar determinadas cosas es más fuerte y termino hablando más de eso que de los otros conceptos artísticos que me interesan. Yo pienso que se parte de ese punto de vista de la conciencia para acercar a los espectadores a ese tipo de conexión, de respeto y convivencia.

A modo de cierre, quisiéramos saber en cuáles proyectos o ideas creativas está inmersa en la actualidad. ¿Valora la posibilidad de revivir algún otro “matorral”?



Imag. 5. Taller con niños como parte del Proyecto Matorral (2023) desarrollado en el contexto del IX Coloquio Internacional La Diversidad Cultural en el Caribe “Paisajes, derechos de la naturaleza y ecopoéticas en el Caribe,” (2023) Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas. Fotografía: Leonardo Grana.

Actualmente estoy trabajando mucho en mi exposición personal “Bosque de Nombres.” Tuve que pausarlo por un momento, hasta salir de la exposición del proyecto “Matorral,” que es algo en lo realmente estoy deseosa de seguir trabajando. Como los dos son proyectos grandes, realmente no me queda mucho espacio para otras cosas, a menos que sean colaboraciones específicas, esporádicas, más cortas. Precisamente, el hecho de que no cierre los proyectos en una fecha determinada (dos o tres años), me hace continuar trabajando, investigando determinados factores que me interesen puntualizar para la propuesta. Y en eso estoy ahora específicamente, con “Bosques de Nombres” y también cumpliendo con determinados compromisos que tenía con anterioridad. Estoy haciendo unos dibujos del proyecto “Camuflaje,” del cual faltaba una pieza en la que estoy trabajando, pero sí, voy a seguir desarrollando el proyecto “Matorral” y espero darles noticias de por dónde anda cuando salga de mi exposición personal. ■

DOSSIER DE ARTISTA

GLENDASALAZAR (HOLGUÍN, 1982)

Artista visual cubana. Destacada exponente del “arte natura.”
Graduada del Instituto Superior de Arte (ISA), institución académica en la que se desempeña como profesora asistente en la Cátedra de Fotografía.

Instagram: @glendasalazart



Proyecto *Producción* (s/f, aprox. 2010)

Producción. Intervención artística en el baño de una casa del Vedado. 700 bolas de barro con posturas de lechuga americana.



Proyecto *Border*, presentado en la exposición "Lo que no te mata te fortalece," Galería Artis 718, enero de 2019.
Dibujos de plantas endémicas cubanas. Cartulina Fabriano y crayón.
30 x 40 cm. Fotografías tomadas del Instagram de la artista.



Proyecto *Renovación*, presentado en la exposición "Lo que no te mata te fortalece."

Imagen 1. Planta de croto. Acrílico sobre lienzo. 2,50 x 1,50 m. Fotografía tomada del Instagram de la artista.

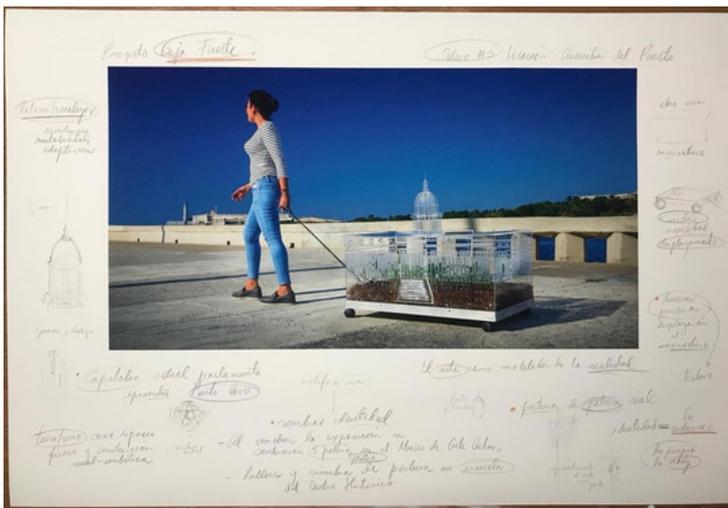
Imagen 2. Acción de plantado. Fotografía tomada del Instagram de la artista.



Proyecto *Caja fuerte*, presentado en la exposición “La Habana: imágenes de cinco siglos,” MNBA, diciembre de 2019-febrero de 2020.

Invernadero con posturas de palma real. Fotografía tomada del Instagram de la artista.

Sembrando identidad. Fotografía en papel fotográfico Fabriano y crayón. 112 x 90 cm. Fotografía tomada del Instagram de la artista.



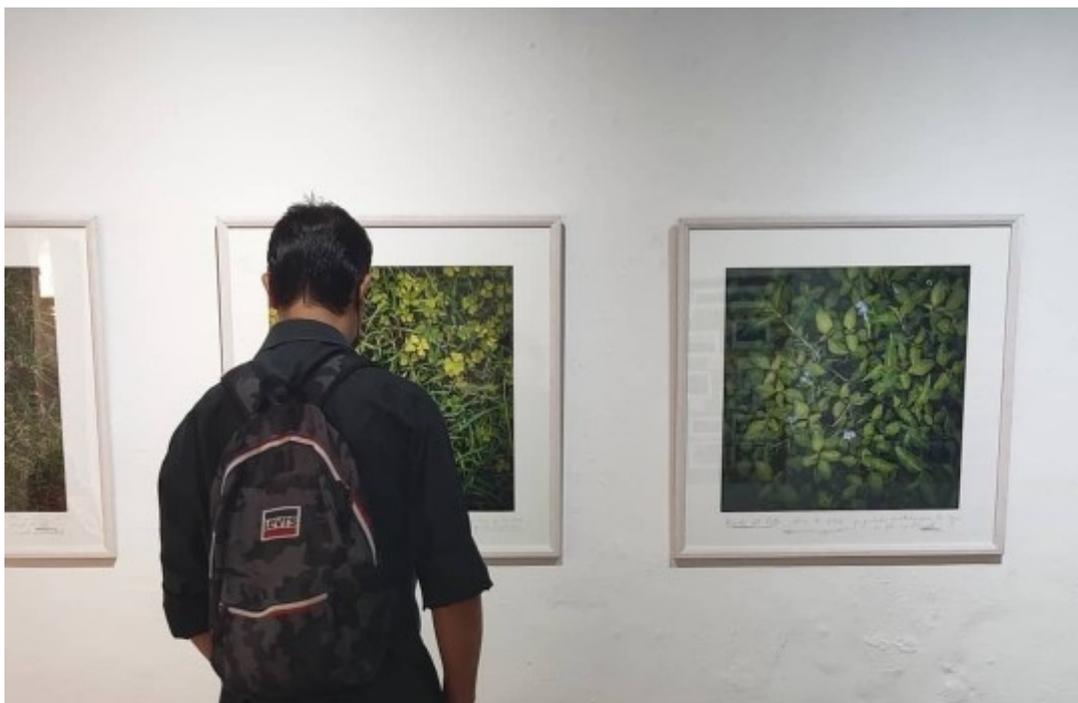
Proyecto *Bosque de Nombres* (desde 2015), presentado en la exposición “Todos los caminos no conducen a Roma,” XIV Bienal de La Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, noviembre 2021/ abril 2022

Imagen 1. *Trebolito* (detalles), de la serie “Mala Hierba.” Fotografías tomadas del Instagram de la artista.

Imagen 2. *Hierba del soldado* (detalles), de la serie “Mala Hierba.” Fotografías tomadas del Instagram de la artista.

Imagen 3. *Hierba Acapulco* (detalles), de la serie “Mala Hierba.” Fotografías tomadas del Instagram de la artista.

Imágenes 4. Vista del proyecto *Bosque de Nombres* en la exposición “Todos los caminos no conducen a Roma,” tomada del Instagram de la artista.



SOCIALIZARTE

Boletín electrónico del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras

Sobre la presente edición

“Arte y naturaleza en el Caribe: visiones desde la eco-poética”
Boletín electrónico
SocializArte
No. 5, septiembre 2023
Departamento de Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras
Universidad de La Habana

Comité editorial

Kirenia Rodríguez Puerto /
Mariana Mora Candia /
Flavia Valladares Más /
Alejandro Malcolm
Fernández Quintana /
Anabel Martell Prieto /
Jorge Luis Marrero
Bobadilla

Agradecimientos

Agradecimientos especiales a la artista Glenda Salazar y a los profesores y colaboradores del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana