



El Caribe en la XV Bienal de La Habana: arte y pensamiento

REVISITACIONES

- 3 Belkis Ayón Manso (1967-1999).
Entre sensibilidades heterogéneas
LÁZARA MENÉNDEZ

ARTÍCULOS

- 10 El papel del historiador del arte como
investigador de la situación del artista
visual en República Dominicana
MARÍA DE LAS NIEVES FALS FORS
- 17 Historias por escribir: cuestiones
sobre género en cinco aportaciones
a la historia del arte en Puerto Rico
LAURA BRAVO
- 20 La obra de Anaida Hernández:
exploración de la violencia de género
en América Latina
EMILIA QUIÑONES OTAL
- 25 Curar no es cantar y coser
HILDA MARÍA RODRÍGUEZ ENRÍQUEZ

RESEÑA

- 30 «La tradición se rompe,
pero cuesta»: presencia
de la mujer caribeña en la Bienal
de La Habana
ISABEL ALPÍZAR RIVERO

ENTREVISTA

- 34 Elsa María Meléndez
en la XV Bienal de La Habana
SAMANTHA VALDÉS DÍAZ
(ENTREVISTADORA)



EN PORTADA

La nube

ELSA MARÍA MELENDEZ

► INSTALACIÓN DE SITIO ESPECÍFICO TEXTILES
COSIDOS, BORDADOS Y RELLENOS, ALFILERES, ROPA,
PINTURA, RETAZOS DE TELA, RELLENO DE COJINES Y
GOMAESPUMA, MADERA Y MATERIALES SINTÉTICOS,
ANIMALES DE PELUCHE, FLORES DE PLÁSTICO Y
AGUA ESPARCIDA EN EL SUELO MEDIDAS VARIABLES,
2012

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

Claudia Díaz

DISEÑO Y REALIZACIÓN

Alexis Manuel Rodríguez
Diezcabezas de Armada

COMITÉ EDITORIAL

Kirenia Rodríguez Puerto
Mariana Mora Candia
Flavia Valladares Mas
Alejandro Fernández Quintana
Anabel Martell Prieto
Jorge Luis Marrero Bobadilla
Lucía Bordón Pardo



Facultad de Artes y Letras,
Universidad de La Habana
Edificio Dihigo, Zapata y G,
Plaza de la Revolución,
La Habana, Cuba.
CP 10400
www.fayl.uh.cu



EDITORIAL

Dirección
de Publicaciones Académicas,
Universidad de La Habana
Edificio Dihigo, Zapata y G,
Plaza de la Revolución, La Habana,
Cuba. CP 10400
✉ editorialuh@fayl.uh.cu
f editorial.uh.98

Belkis Ayón Manso (1967-1999).

Entre sensibilidades heterogéneas**



LÁZARA
MENÉNDEZ*

INICIO

Belkis Ayón Manso, para el calendario gregoriano, vivió 32 años, sin embargo, para otros sistemas de creencias ancestrales, ella vive. Podemos decir, como Guayasamín, «déjenle una vela encendida», porque siempre vuelve.

La artista y la Sikán son el inicio de un largo recorrido por la historia del arte desde posturas que tienden a subvertir los caminos tradicionales como hacen los grandes.

La Cena, La Consagración, las visitas a la iconografía bizantina, el *Paño de la Verónica* son un andar por magnos temas de la historia

del arte, esa que los *otros* han escrito con mayúscula y nuestros artistas trastornan con gozosa imperturbabilidad, Belkis entre ellos. Múltiples capas de significado se van manifestando en la medida que viajamos de la periferia a los diferentes centros que su obra nos propone. Fue capaz de crear nuevos modelos compositivos por el admirable dominio del oficio; inmersa en la atmósfera del taller, aprendió sin que al parecer se ejerciera sobre ella ninguna discriminación.

Sus figuras, todas, miran de frente al mundo exterior, de modo penetrante, insistente y hasta desafiante; vibrante manera de distanciarse del estereotipo con que la iconografía tradicional ha representado la imagen de la mujer. No vivió, como Elizabeth Vigée Lebrun y Adélaïde Labille-Guiard, el debate que se desató

en el siglo XVIII acerca de si el arte de las mujeres era comparable al de los hombres, cuando lograron ingresar en la Academia Francesa. Ni pasar por la manifestación tradicional del autorretrato como búsqueda de una identidad emergente, resultado de la relación autorretrato y autobiografía que abre la puerta a la materialización del mundo interior, como sucede con Frida Kahlo. Movié las fronteras de lo público y lo privado, complejizó el valor de lo hegemónico y lo subalterno al aludir a cuestiones rituales que se desarrollan sin testigos.

PRIMER UMBRAL

Katia, su hermana mayor, médico de profesión, quien se ocupa de conservar y favorecer el conocimiento y promoción de la colección familiar en la actualidad, me cuenta:

Mi padre es capitán retirado del Ministerio del Interior, mi madre es ama de casa. Ellos son de procedencia humilde. Nuestra niñez fue muy feliz, con el apoyo de ambos padres, que en la actualidad se mantiene juntos en la vida. La relación familiar con los abuelos, tíos, primos siempre fue muy buena y de mucha comunicación; nuestra familia es numerosa. La relación de Belkis conmigo era muy especial. Nos llevábamos muy bien. Soy la hermana mayor. Aunque estudiamos diferentes profesiones, ella artista y yo médico, nos entendíamos muy bien, y yo admiraba las obras que ella hacía, las

** Versión del texto homónimo publicado en Daisy Rubiera e Inés María Martiatu (eds.), *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2011, pp. 333-344

* Universidad de La Habana, Cuba

disfrutaba mucho, aunque no pudiera estar muy cerca en sus momentos de creación porque yo estaba en pleno auge de mi carrera como médico, lo cual me ocupaba mucho tiempo, pero estaba al tanto de todo y la apoyaba en todo lo que estuviera a mi alcance.

Belkis comenzó muy pequeña su acercamiento a las artes plásticas, a través de un círculo de interés que existía en la Biblioteca Máximo Gómez, dirigido por la profesora Zenaida Díaz, la cual consideró que Belkis tenía magníficas aptitudes para las artes; tanto la profesora como mis padres la apoyaron en todos los eventos en los cuales ella participó desde pequeña.¹

Belkis, esta niña que llegó a ser una genial grabadora, cursó estudios en la Escuela Elemental de Artes Plásticas 20 de Octubre en La Habana (1979-1982); realizó la especialidad de grabado en la Escuela Provincial de Artes Plásticas San Alejandro (1982-1986) y se graduó en el Instituto Superior de Arte en 1991. La litografía, la calcografía y la colografía fueron técnicas empleadas por la artista, quien desarrolló su extraordinaria producción aproximadamente entre 1986 y 1998.

Talento, creatividad, una espléndida y amplia sonrisa fueron divisas que la acompañaron a lo largo de su vida, como lo

¹ Entrevista realizada a Katia Ayón por Lazara Menéndez, en La Habana, el 5 junio de 2010



Al universo visual de los abakuás le ocurre de modo similar en el contexto de la tradición pictórica: no tiene antecedentes visuales. Las figuras de Belkis Ayón se desplazan por un escenario atemporal; para ellas no existen las estaciones ni referencias espaciales.



la XII Bienal de Grabado Latinoamericano y Caribeño, San Juan, Puerto Rico, 1997; Artista en Residencia/conferencista/instructora en Filadelfia, 1999. Desde 1991, fue miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y del Taller Experimental de Gráfica; en 1998 fue vicepresidenta de la Asociación de Artistas Plásticos de la UNEAC. El Consejo de Estado le otorgó, en 1996, la Distinción por la Cultura Nacional.

Fue una joven de su tiempo. Una mirada a su currículo nos advierte que desde muy temprano, con escasamente diecinueve

atestigua su intensa actividad profesional y la documentación a ella asociada. Compartió su labor de creadora y curadora con la de docente al impartir conferencias, talleres y cursos de grabado en diferentes instituciones nacionales e internacionales. Entre 1993 y 1998 ocupó la cátedra de grabado de la Escuela San Alejandro y del

Instituto Superior de Arte. Su obra encontró espacios en múltiples instituciones artísticas y culturales, y obtuvo importantes premios y distinciones: Primer Premio de la Bienal de Gráfica, en Maastricht, Holanda, 1993; Premio del Encuentro de Grabado del Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño de La Habana, 1993; Premio de

años, eligió el mito de Sikán como uno de los elementos temáticos de su obra, en consonancia con el fluir de las lógicas que dominaron la década de los ochenta. La crítica especializada coincide en señalar que una de las líneas privilegiadas por la creación artística de esos años, en la vertiente antropológica, fue la importancia concedida a lo mítico. Osvaldo Sánchez (2006), en las consideraciones que elabora en «Sincretismo, postmodernismo y cultura de resistencia», indica que: «la importancia de lo mítico, lo cosmogónico, lo ritual en el arte cubano de los ochenta puede derivarse de una urgencia por instaurar arquetipos espirituales, y de poseer modelos de mayor coherencia entre el *ethos* y el *etnos*, de la vida social» (p. 55). En el ámbito de la apropiación iconográfica, el mismo crítico indica que fue una estrategia muy favorecida por varios artistas de aquella época, especialmente por ser un recurso que permite explorar la «exuberancia metonímica de la imaginación popular» (p. 55).

La producción de la Ayón se asienta en una mirada crítica. Eugenio Valdés Figueroa (1991) da cuenta de la naturaleza provocativa que entraña la apropiación del mito de Sikán por una mujer:

Su obra vence las versiones trilladas de carácter expositivo. La artista cuenta con sobrados precedentes de la búsqueda artística que penetra la naturaleza del mito como materia reflexiva, y logra aportar nuevos ángulos exploratorios y

especulativos, sobre todo porque su discurso está marcado raigalmente por una conciencia sexual que resulta casi contestataria.

En ocasiones la grabadora hace correr el mito a través de temas legitimados por el discurso pictórico de la historia del arte para poner en tensión la subjetividad individual y aludir a la carencia de límites que divida la «alta» y la «baja» cultura.

Como ya señalamos, el relato de la Sikán constituye el eje alrededor del cual se articula ideológicamente el funcionamiento de las sociedades Abakuá en Cuba y uno de los nodos alrededor de los cuales Belkis Ayón, desde el saber que le aporta la academia, construye un mundo de relaciones transculturales. *Adoración al guiro; ¡¡¡ Ekue será mío!!!; Nasako vigila día y noche; Ndíseme I y II; Sincretismo I y II*, entre otras, fueron algunas de las obras creadas, en 1986 para la defensa de su tesis de grado en San Alejandro. Desde los títulos se evidencia su adscripción a tan compleja y problemática práctica tradicional en el contexto cubano.

Solo en la superficie la tradición en una cultura es monotonía e invariabilidad; asumir una tradición es tomar conciencia de ella y el sentimiento de pertenencia que se desarrolla es el que nos puede convertir en sus cocreadores, pues cuando nos sentimos parte de una tradición es que esta puede ser reactivada críticamente. Solo entonces se subvierte y se reescribe. De ello

tuvo conciencia Belkis Ayón (1998): «creo imágenes para las más variadas historias del mito, motivada por sus lecciones sobre el cuestionamiento humano, sobre la lucha por la conservación y la sobrevivencia, sobre las coincidencias simbólicas y de significados con otras culturas distantes en espacio y tiempo» (p. 30). Al decir de Helga Montalbán (2006), «cala en lo más hermético de la memoria de nuestra cultura y además nos muestra los caminos de la rebeldía y su justeza» (p. 4).

La obra de Belkis Ayón no precisó de la legitimación ofrecida por expertos en antropología cultural, sociología, etnografía para tener reconocimiento a escala nacional e internacional. Y ciertamente, flaco favor le hacemos a la obra cuando reducimos su alcance a la problemática abakuá, y no menos cuando declaramos que unas pinceladas de conocimiento del universo representado en el mito de Sikán son suficientes para favorecer su comprensión. Valdría la pena preguntarse si la densidad de sentido que puede alcanzar la percepción de la *Anunciación* de Antonia Eiriz es similar cuando conocemos que ese ha sido uno de los temas religiosos profusa y profundamente tratado por los artistas en diferentes tiempos; podemos recurrir a nuestro conocimiento, no a nuestra fe religiosa, para descubrir la sustitución de uno de los protagonistas del relato bíblico, el impacto que la noticia le provoca y la transgresión que consagra.

SEGUNDO UMBRAL

No es nuevo para las ciencias sociales y las humanidades que las culturas definen matrices culturales; estas suelen variar en dependencia de las lógicas temporo-espaciales y de los umbrales u horizontes culturales que condicionan sus actuaciones, y también ser utilizadas como un desafío a un canon cultural aceptado. Pensamiento y lenguaje constituyen canales no-inocentes de reproducción de saber y en el contexto de la cultura cubana, preñada de prejuicios públicos y privados, solapados o descubiertos hacia las cosmogonías de origen africano, poner de relieve su densidad cognoscitiva constituye un ejercicio de distanciamiento a exclusivismos y jerarquizaciones culturales de aproximación eurocéntrica.

No se trata de afincarse a una concepción monolítica de identidad, ni pretender posturas fundamentalistas acerca de las culturas africanas y su impronta en la cultura cubana. El viejo pensamiento *civilizatorio* de naturaleza colonial que ha intentado, históricamente, colocar muy lejos la religiosidad de origen africano de cualquier práctica cultural por razones de criminalidad, primitivismo, irracionalidad atávica, insistente presencia de orientación banalizadora o folklorismo, es expulsado del mundo creado por la artista. Belkis Ayón tiene clara conciencia que «esta ha sido una temática maltratada a nivel poblacional por el desconocimiento y la fama que le

han creado algunos de sus integrantes y los que no conocen en sí sus raíces»,² pero es insuficiente para la elaboración de una obra sofisticada, densa.

El cuerpo, el ritmo, las posiciones de los personajes *belkianos* no pretenden representar lo cotidiano del hombre abakuá, por ello, con mucha fuerza, y desde el texto que elabora para su tesis de grado, la artista insistió a lo largo de su carrera que la creación de sus personajes no se vincula a la mimesis realista. Valen, entonces, la tesis de Alejo Carpentier (1944) en cuanto a la relación texto-imagen y la imposibilidad de describir lo americano desde códigos europeos.

Al universo visual de los abakuás le ocurre de modo similar en el contexto de la tradición pictórica: no tiene antecedentes visuales. Las figuras de Belkis Ayón se desplazan por un escenario atemporal; para ellas no existen las estaciones ni referencias espaciales. Las figuras son, al decir de Yolanda Wood (2000), «cuerpos marcados» (Wood, 2000), tatuados, procedentes del ayer con un pasado desconocido, inmovilizados en el sin tiempo del mito.

En el campo de la producción artística, la selección de una práctica cultural no supone, necesariamente, su adscripción como ejercicio de fe, si esta fuera religiosa, o compartir un compromiso espiritual. La

relación de Belkis con las sociedades Abakuá, para cualquier persona medianamente informada sobre el acontecer de estos grupos en la Isla, pasa por el saber que el mito de la Sikán forma parte de una experiencia que excluye a las mujeres. Por este motivo, dicha práctica es catalogada por ciertos discursos como falocéntrica y homofóbica, aun cuando el eje de su cosmovisión tenga situada a la mujer en su centro. De eso fue consciente Belkis Ayón.

El arte no es solo pasado debido a la presencia de su propio sentido y el mito de Sikán en la obra de la Ayón es un pretexto. La elección, de hecho, se convirtió en algo extraordinario, pues quedaba suspendido lo acostumbrado en el campo de la creación artística. Si para Heidegger (1951) lo común es el olvido del origen, lo que implica el «olvido del ser», cabe suponer que al situarse la artista en el marco de lo desacostumbrado su obra posibilitaba erigir un mundo. Lo realizado por la artista no responde solo a un ejercicio de estilo, sino también a una necesidad de ser; ella selecciona ejes temáticos no exclusivos de la religión, la filosofía y la literatura, como son los vinculados a la existencia, lo trascendente, lo sacrílego, lo sagrado, lo eterno, lo existencial en franca articulación con la propia tradición artística.

La entrada al tema de las sociedades Abakuá y en especial al mito de Sikán por Belkis Ayón Manso fue, desde el inicio, crítica



La práctica abakuá, desde la perspectiva de la artista, es un otro y ella solo asume la parte con la que se identifica (Sikán). El reconocimiento del otro como sujeto no es solo una cuestión teórica, sino también un motivo importante por el potencial de transformación que comporta, porque define nuestro ser en el mundo.



aguda, penetrante, transgresora, y a tono con las claves de la época; por consiguiente, no es difícil percatarse que la artista asume un punto de vista diferente a aquellos que han marcado las normas en las que se han asentado antiguas costumbres y concepciones de naturaleza patriarcal. La Ayón escoge para su obra el relato en que Sikán declara el deseo de llegar a ser la dueña del tambor sagrado que restituirá la voz de Tanze. ¡¡¡*Ekwe será mío!!!* (1986) explicita su renuncia a aceptar el mito de la Sikán como representativo de la sumisión femenina (Sosa 1982), y con ello rechaza la más extendida de las interpretaciones que ha tenido el relato de Sikán.

Piezas, como *La consagración* (1991), *Nlloro* (1991), *La Cena* (1993), *La Sentencia* (1993) y *Vamos* (1993), permiten comprobar el fuerte apego de esta artista a la poética derivada del mito de Sikán y a los rituales de iniciación, purificación, renovación y muerte encontrados en la literatura, especialmente en los libros publicados por Lydia Cabrera y Enrique Sosa. Diversas versiones del relato de Sikán han sido contadas por *indícimes*

² Manuscrito perteneciente al Estate Ayón y consultado en 2006

ilustrados conocedores de que muchas informaciones, supuestamente guardadas en las embrolladas sendas de la memoria de los juegos, habían pasado «secretamente», y podían, por qué no, haber sido reescritas, y, de hecho, muestran las marcas como las que aparecen en *Sincretismo I* (1986).

TERCER UMBRAL

En la obra *¡Ven!* (1987), Belkis Ayón sitúa a alguien en una orilla y en diagonal al pez, identificado en el discurso visual de la artista como Tanze. Podría interesarnos saber quién llama a quién. Podríamos preguntarnos si Sikan captura a Tanze o Tanze elige a Sikan. En la narración legitimada por las cofradías abakuá después que Sikán llena su tinaja en el río y va de vuelta a su casa, Tanze brama en su interior y asusta a Sikán. En la obra se altera el acontecimiento mítico y se ven modificadas las relaciones de poder. La representación del poder de Abasi, expresión del misterio, del numen, de lo sagrado, no está al alcance de los miembros de las cofradías abakuá; en el ámbito ritual, solamente Iyamba, la máxima autoridad en los juegos o potencias abakuá, tiene contacto directo con el Ekue, el tambor sagrado representante del poder de Tanze. En otra pieza, *No te vayas* (1986), unas manos se proyectan sobre una superficie. Cabría preguntarnos ¿quién realiza la solicitud?

Es necesario penetrar en el proceso de reconversión que la Ayón hace del mito.

La artista, al apropiarse de la parte del relato anterior a la muerte de Sikán, está salvaguardando el espacio de la lucha, asume a la Sikán como expresión de la vida, como posibilidad de realización, como deseo de pervivencia y, lo más importante, aparece un resquicio para la redistribución del poder. Sikán es mujer y acciona en una doble condición en el universo abakuá. Primero, está en el centro de esa cosmovisión, alrededor de ella gira el descubrimiento de Tanze; segundo, ella es un tesoro entregado como sacrificio de la comunidad con la finalidad de restablecer el equilibrio de la vida si con su piel se logra la restitución de la voz de Tanze. El sacrificio de Sikán no repone la voz de Tanze. Pero no sabemos qué hubiera ocurrido si con su piel se hubiera recuperado el bramido del pez y cuál habría sido el tratamiento dado a las mujeres en tanto representantes del poder sagrado. En el universo que gira alrededor de las cofradías abakuá no es esa la versión más empleada. Al quedar cortada la comunicación de la mujer con lo sagrado, ellas pueden ser excluidas del ritual.

Con la creación de la *Cena* (1988), Belkis Ayón explicita su inserción en una relación transcultural profunda para tejer con hilos de oro dos tradiciones que han seguido derroteros diferentes: el sacrificio de la Sikán y el de Cristo; ellos son representativos de sistemas de pensamientos restrictivos y no exentos de contradicciones.

¿Cuál es la raza y la religión de la represión? En *La familia* (1991) y *Sálvanos, Abasi* (1989), las figuras llevan colgado al cuello un crucifijo en el cual se lee la inscripción del nombre del numen abakuá, con lo cual Abasi queda situado en el lugar de Jesucristo. En *Dormida* (1995) se representa una paloma que bien pudiera ser el Espíritu Santo. ¡Cuán lejos está la representación de Sikán de las Eva, las María, las María Magdalena y las Verónicas de la tradición icnográfica asociada a la cristiandad, reconocida por la historia del arte europea! Esto incluye hasta la Eva negra de la que habla Ramón Gómez de la Serna (2005). Los abakuás no son excluyentes con respecto a la práctica de otras religiones, la aceptación de la pluralidad religiosa es una norma; esto a diferencia de la cristiandad que se considera como la única religión verdadera y salvífica. Pero la cosmovisión abakuá comparte con la cristiandad la primacía de la experiencia masculina, jerárquica y androcéntrica.

¿Qué modelo de civilización sugiere este trenzado cultural? En cuanto destejemos el manejo iconográfico que realiza la artista, nos percatamos de: primero, la intelectualización del rito ñañigo se ha derivado esencialmente de la academia; segundo, aflora la tradición icnográfica en la que se ha formado; y tercero, la concepción de la cultura cubana como resultado de la transculturación de registros culturales diferentes favorece la tensión entre

nódulos conceptuales fijados en la alternancia de los núcleos sacrificio/beneficio, justicia/castigo, prestigio/desprestigio, interdicto/trasgresión, inclusión/exclusión.

Expresión de cultismo y de una sofisticada retórica visual-léxica se hace palpable en cuatro obras en que la artista emplea *My Vernicle* como título fijo acompañado de un fragmento de vallenato. «Vernicle» no parece ser un término de uso habitual en teología, y menos en la vida cotidiana; los estudios teológicos y de historia de la religión consultados coinciden en que es un derivado, una especie de corrupción del latín *vero* (verdad) y del griego *icon* (imagen). El título articula con una variable que resultan ser fragmentos de vallenatos muy populares en Colombia, especialmente en la década de los noventa, a partir de las versiones interpretadas por Carlos Vives. Según la artista:

My vernicle o la honda herida fue el comienzo de una serie que tiene la característica de conjugar un título fijo, *My Vernicle*, y el otro va combinado. Es la primera obra que hice y tiene, como aspecto interesante, dos títulos en uno, y juega un poco con dos niveles de lectura, con el significado del *Paño de Verónica*, haciendo énfasis en una imagen idolatrada, añorada, una presencia siempre presente, unida con esta línea de un vallenato donde con los mismos recursos formales y expresivos que he usado hasta ahora en mi obra que más adelante explicaré. Cuento

un fugaz y apasionante momento de mi vida, constantemente hago alusiones directas y más estilizadas del sombrero vueltero colombiano y así este elemento se convierte en rostro, máscara, paño, fondo.³

El tema del paño de la Verónica no es uno de los preferidos por la tradición artística europea si lo comparamos con la Cena, la Anunciación, la Adoración de los Reyes, la Crucifixión o el Descendimiento de la Cruz.⁴ La transmutación del paño en la versión de la artista nos trae a la memoria a Merleau-Ponty (1994) en el análisis de los intercambios intersubjetivos; este no anula lo diverso sino que lo convierte en necesario para una relación y asegura que la relación yo-otro hay que concebirla como funciones complementarias que no se sostienen por separado. Según su punto de vista, masculinidad implica feminidad.

La práctica abakuá, desde la perspectiva de la artista, es un *otro* y ella solo asume

³ Manuscrito perteneciente al Estate Ayón y consultado 2006

⁴ Véanse ejemplos del tratamiento del tema del paño de la Verónica en obras como: *Santa Verónica con el Santo Pañuelo* (c. 1420, Alemania), del pintor conocido como el Maestro de Santa Verónica; *Mandyllon* (siglo XVII, Rusia); la Sexta Estación *La Verónica enjuga el rostro de Jesús*, del Vía Crucis (s. XVIII, Escuela Veneciana); *La Sainte Face* (1933), de Georges Rouault

la parte con la que se identifica (Sikán). El reconocimiento del otro como sujeto no es solo una cuestión teórica, sino también un motivo importante por el potencial de transformación que comporta, porque define nuestro ser en el mundo. El paño que se convierte en «rostro, máscara, paño, fondo» es también un otro «siempre presente». El cuerpo no actúa aisladamente, más bien está siempre en compromiso con el mundo, como una fundación simbólica que respeta la realidad individual, la social y la diversidad cultural.

La praxis artística de los ochenta apeló al objeto, pero también al gesto, a la acción, al diálogo y, conceptualmente, a la recuperación, por parte de algunos artistas, de una visión renovada del sincretismo y la transculturación. También abrió las puertas a la constante apelación intersubjetiva. Desde la pertenencia podemos abrirnos a otras culturas, a la complementariedad de las diferencias, la intercambiabilidad de puntos de vista. Lo diverso es necesario para la relación.

FINAL

Los grabados de Belkis Ayón son extraordinarios por las capas de significados a las que permanentemente se puede acceder. La obra, de obligada consulta en los predios del arte cubano contemporáneo por la valentía y validez de apropiarse del mito referido a Sikán y de penetrar en

zonas clausuradas de la memoria cultural, también aborda, de modo complejo, un mundo problemático y controversial. Apela a prácticas socioculturales que instituyen y subvierten cánones. Destaca la capacidad de reactualización del capital cultural acumulado y permite sentir la tensión entre lo latente y lo manifiesto.

El mito de la Sikán, conectado con la tradición oral, ha encontrado un espacio en la escritura como micropráctica socioritual vigente en el contexto de la cultura contemporánea en Cuba. Sus cultores son portadores y especialistas que se dedican, desde diferentes disciplinas, al estudio de las manifestaciones que se integran a la cultura popular tradicional. A diferencia de las vanguardias artísticas históricas que tendieron a cortar los vínculos con la literatura, pues las artes visuales debían independizarse de la letra escrita, Belkis Ayón retoma la conexión con los relatos. El giro narrativo le permite abordar el yo tentativa e indirectamente. La construcción del yo emerge entre el sometimiento al pensamiento lógico y el gusto de seducir por la densidad que alcanza lo reservado en la imagen.

La artista imposibilita la reinstauración del argumento del código visual destinado al iletrado y el alfabeto para el letrado; argumento muy utilizado como fundamentación semiótica para sostener diferencias de clase y raza. Esta perspectiva,

anclada en el ámbito de la diferencia entre signos naturales (imágenes) y signos convencionales (palabras), al estilo de Ernst H. Gombrich, y que cuenta con una historia que se remonta al *Cratylus* de Platón, «cimenta las oposiciones entre el alfabetismo y un código para los iletrados, a la vez que la asimilación entre imagen y *signo natural* hace de esta lo propio de las masas, el otro racial, y la vincula con la idolatría y el fetichismo» (Rincón 2002, p. 12).

La resonancia emocional no se produce porque se promueva la identificación individual con los personajes; la distancia entre las imágenes y el receptor reclama un proceso de profunda intelectualización del acontecer cosmovisivo creado por la artista, que incluye la fuerte emoción que provocan las obras. Y hace que se abra el sujeto al flujo del devenir como parte de su propia subjetividad (Hopenhayn 2000). ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ayón, Belkis. (1998). «Palabras de la artista». En Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (ed.), *II Salón de Arte Cubano Contemporáneo*, p. 3. La Habana: Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.
- Carpentier, Alejo. (1944a). «Novelas de América» [en línea]. *Información*, vol. 6, n.º 3 [Consulta: 2009-09-14]. Disponible en: <https://www.fundacioncarpentier.cult.cu/wp-content/uploads/2020/10/BIOBIBLIOGRAFIA-DE-ALEJO-CARPENTIER-.pdf>

- Gómez de la Serna, Ramón. (1943). «Negrismo». En *Ismos* (1943), pp. 109-122. Buenos Aires: Editorial Poseidón.
- Heidegger, Martin. (1951). *Ser y tiempo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hopenhayn, Martín (2000, marzo). «Transculturalidad y Diferencia (El lugar preciso es un lugar movedizo)» [en línea]. *Cinta de Moebio*, vol. 7. [Consulta: 2009-02-10]. Disponible en: <http://rehue.csociales.uchile.cl/publicaciones/moebio/07/frames05.htm>
- Merleau-Ponty, Maurice. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.
- Montalbán, Helga. (2006). «Programa de la Exposición Personal de Belkis Ayón “El desafío de la permanencia”». Matanzas: Galería Pedro Esquerré.
- Rincón, Carlos. (2002). «Texto e imagen más allá de la comparación. Presentación». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 56, pp. 7-17.
- Sánchez, Osvaldo. (2006). «Sincretismo, postmodernismo y cultura de resistencia». En Magali Espinosa y Kevin Power (comp.), *Antología de textos críticos: el Nuevo Arte cubano*, pp. 36-48. Santa Mónica: Perceval Press.
- Sosa, Enrique. (1982). *Los Nãñigos*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- Valdés Figueroa, Eugenio. (1994). «La revelación de un secreto» [en línea]. [Consulta: 2009-09-14]. Disponible en <http://www.ayonbelkis.cult.cu>
- Wood, Yolanda. (2000). «Belkis Ayón. La resurrección de los cuerpos marcados». En catálogo: «*Siempre vuelvo. Exposición homenaje VII Bienal de La Habana*». Galería Habana.



MARÍA
DE LAS NIEVES
FALS FORS *

El papel del historiador del arte como investigador de la situación del artista visual en República Dominicana**

* Universidad Autónoma de Santo Domingo, República Dominicana

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, la situación de los artistas visuales es compleja en la República Dominicana. Luego de la

** Versión del artículo homónimo: Fals Fors, María de las Nieves. (2024). El papel del historiador del arte como investigador de la situación del artista visual en República Dominicana. Revista *INARTES*, Año I, Vol. 1, No. 1, junio-noviembre de 2024. Disponible en: <https://www.google.com/url?q=https://www.google.com/url?sa%3Di%26url%3Dhttps%253A%252F%252Ffinartes.com.do%252Findex.php%252Ffinartes%252Farticle%252Fdownload%252F13%252F28%252F55%26psig%3DAOvVaw39GGtwBDeDQLEGaDKBYAB%26ust%3D1738263011509000%26source%3Dimages%26cd%3Dvfe%26opi%3D89978449%26ved%3D0CAQQn5wMahcKEwiQrbC8zJuLAXUAAAAAHQA AAAAQBA&sa=D&source=docs&ust=1738184964696033&usg=AOvVaw080My8Z-m7-BQMWEgXGb6d>

pandemia de la COVID-19, se ha visto una proliferación de exposiciones y actividades artísticas realizadas, en la mayoría de los casos, por iniciativa del artista. Además, se ha hecho notar la escasa presencia del público general y la poca comercialización de las obras presentadas. Se observa una escasez de contenidos en los programas de Educación Artística a nivel de la modalidad general de primaria y secundaria, al darse un enfoque que enfatiza lo general y lo internacional por encima de lo local.

Una situación más difícil existe en los programas de estudio de las universidades, donde hay una ausencia de materias que aborden las artes visuales dominicanas, latinoamericanas y caribeñas de los siglos XX y XXI, notable sobre todo en el *pénsu*m de las carreras de Artes. Al mismo

tiempo, las columnas dedicadas a este tema, en periódicos impresos o digitales, se han visto mermadas en su extensión y proyección.

En resumen, existe una discrepancia entre la oferta de obras realizadas dentro de las artes visuales, el grado de conocimiento estético del público interpretante en general y la poca demanda por parte de los posibles coleccionistas y adquirientes. Entonces, ¿cuál debe ser el papel del historiador del arte como investigador y agente de cambio ante las circunstancias antes descritas?

En este estudio, se describirán algunos de los acontecimientos más recientes dentro de las artes visuales dominicanas que por su inmediatez han sido poco analizados anteriormente. Los asuntos que se expresan se encaminan hacia la investigación,

el llamado a la acción y la búsqueda de soluciones conjuntas al problema tratado.

Las propuestas que se hagan a partir de este análisis pueden ser asumidas por los estudiosos de la historia del arte dominicano como posibles ejes transversales de sus investigaciones y de todo su accionar dentro de la cultura artístico-visual de la República Dominicana.

LAS ARTES VISUALES

Y EL ARTISTA DOMINICANO (2020-2022)

El período 2020-2022 revistió una amplia complejidad en todos los órdenes. En el aspecto político implicó un mayor involucramiento de la sociedad civil en la vida democrática del país, observable en eventos como las protestas en la Plaza de la Bandera en el Distrito Nacional de Santo Domingo, República Dominicana, en el mes de febrero de 2020. El arte también se hizo presente allí al revelar su función social a través de *performances* como *No solo de pan*, realizado por Iris Pérez el 27 de febrero de 2020.

Por la COVID 19, en marzo de 2020, aconteció el cierre de todas las actividades públicas, y se pasó de modo abrupto a la modalidad virtual en las actividades laborales y la docencia, en muchas ocasiones sin tener en cuenta la necesaria preparación en el manejo de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC).

La paralización del turismo, un accidentado proceso político electoral y



Impugnaciones. Vamos a seguir apretando bien duro (detalle)

ELSA MARÍA MELÉNDEZ

► BORDADO SOBRE LIENZO Y ACRÍLICO, 115" X 115" (292.1X 292.1 CM), 2023,
© RAFAEL COLLAZO

de cambio de gobierno, la situación sanitaria y emocional de las personas, y el aislamiento generaron angustias existenciales en toda la sociedad dominicana, a pesar de lo cual el país salió adelante.

En el aspecto artístico, dentro de las últimas exposiciones que se produjeron inmediatamente antes del cierre de la presencialidad, estuvieron la colectiva «Mujer, arte y naturaleza», realizada en el Centro Mirador el 11 de marzo de 2020. La rigurosa curaduría de esta muestra estuvo a cargo de Ramón Mesa y las palabras inaugurales fueron expresadas por el reconocido crítico dominicano Abil Peralta (Fals Fors, 2020).

«Aón, perros mudos II», exposición individual del artista Mirciades Andújar, fue presentada el 12 de marzo de ese mismo año en el Museo Trampolín, pero a la semana siguiente se suspendió a consecuencia de la llegada de la COVID-19.

Con la pandemia comenzó un reto para los artistas visuales expresado en la siguiente pregunta: ¿Cómo conectar la obra de arte con el público para que pueda observarla, analizarla y adquirirla? Así, empezaron a realizarse exposiciones virtuales, aumentaron el uso de blogs y la difusión de las obras a través de las redes sociales.



Las nuevas tecnologías han ido penetrando en cada dimensión de la vida, de la gestión cultural, de la crítica y la historiografía del arte. Se necesita asumirlas como recursos para el análisis estético, la educación estética y la divulgación de la producción artística. El lenguaje del historiador del arte debe ser asequible, comprensible y didáctico porque la educación estética es la base de la formación de los nuevos consumidores del producto y del hecho artístico.



Una de las exposiciones virtuales primigenias dentro del contexto de la COVID-19 en la República Dominicana fue el proyecto artístico visual «Mascarilla», comisariado por el artista visual Mario José Ángeles, con la consultoría y supervisión de Marianne de Tolentino, directora de la Galería Nacional de Bellas Artes, y la participación de Adolfo Farigthon, Angelita Casals, Carlos Baret, Cristóbal Rodríguez, Eliú Almonte, Fausto Ortiz, Francisco Sánchez (Guanabacoa), Genaro Reyes (Cayuco), Iris Pérez Romero, Jhonny Bonelly, Marcelo Ferder, Mario José Ángeles, Mónica Ferreras, Orlando Menicucci, Reysson Peralta, Rubén Carrasco, Sole Fermín y Yolanda Naranjo.

La convocatoria a esta muestra visual se produjo el 19 de junio y estuvo abierta al público del 30 de junio al 30 de agosto de 2020 en la plataforma *ArteInformado*. Según la propia Marianne de Tolentino (2020): «“Mascarilla” constituye un testimonio irrefutable en el arte dominicano, contundente, llamativo, original, acorde con una época dramática en el arte dominicano. Un arte necesariamente militante y

comprometido. Sus atractivos intensifican la vida y rechazan que se la quiten».

En octubre de 2020, nació *Philartis RD*, creada por mí y Marcos González Camejo, *coach*, escritor y realizador cinematográfico. Con la divisa: «Por el desarrollo de la educación, el arte y la cultura», esta empresa inició el 10 de octubre con la exposición virtual «El cronista de las piedras», con la presentación al público las obras de Juan Voigt.

El 5 de noviembre de 2020, *Philartis RD* presentó de forma virtual «La magia de las manos», de la escultora Teidy Mora, quien expone sus obras desde su taller del Carril de Haina, a través de las plataformas Zoom y YouTube.

El 25 de noviembre, José Ignacio Azar Billini presentó su exposición virtual «Rutas desde el corazón», con una serie de dibujos realizados antes y durante la pandemia. Desde el Museo Freddie Cabral, el 22 de diciembre de 2020, se transmitió, a través de la plataforma Zoom y luego de YouTube, la exposición «40-40-40», con la que el veterano escultor festejó una hazaña sin precedentes: sus

cuarenta años dedicados a la escultura en cerámica, madera y metal. Dentro de esta etapa es necesario destacar también *Diálogos desde el encierro*, iniciativa de la artista Iris Pérez, quien crea un blog con reflexiones y obras que reflejan esta difícil etapa, así como entrevistas a otros artistas cuyos testimonios pueden ser encontrados en este espacio artístico, visual y literario.

En el período de pandemia, ante las dificultades económicas, algunos artistas visuales experimentaron con recursos digitales para la creación de sus obras. Este es el caso de José Ignacio Azar Billini, que incorporó, ya en 2021, algunos trabajos de esta línea creativa en su exposición personal «Azar es arte»; y Mario José Ángeles con su propuesta «Carpe-ta Diem». Esta muestra completamente realizada con medios digitales e inaugurada de forma presencial en los salones del Centro Mirador en el mes de enero de 2022, contó con la colaboración de Abil Peralta, asesor de esta institución, y la presentación y comentarios críticos de la maestra e historiadora del arte María Isabel Martínez Morera (2022) quien en la presentación expresó: «ese espíritu inquieto con el que Mario José hace acopio de sus conocimientos de dibujo, pintura, diseño gráfico, ilustración, fotografía, herramientas digitales, y los fusiona, sintetiza y cita ha permitido la creación de lo que se puede considerar una especie de carpeta de los sucesos que le afectan cada día».

En la etapa de apertura (ante la disminución de la incidencia de la COVID-19), se produjo una eclosión de exposiciones individuales y colectivas, como fue «El Cronista de las Piedras», el 18 de agosto de 2021, en el Colegio Dominicano de Artistas Plásticos (CODAP); «Yukahu Magua Maorocoti», exposición individual de Geo Ripley, en la Casa de Cultura de Jarabacoa, en septiembre de 2021; «Azar por 2», en el Centro Mirador, en noviembre de 2021; la exposición «Espacio, color, luz», de Amaya Salazar, en el Museo de Arte Moderno (MAM), en enero de 2022; «Los Estados de la Luz», retrospectiva de Orlando Menicucci, en la Galería Nacional de Bellas Artes, realizada en enero de 2022; «Notas sueltas para contar», retrospectiva de José Cestero, en febrero de 2022, en el MAM; «El Descanso de la Esperanza», primera exposición individual de Nércido Beltré, joven artista nominado a la XXIX Bienal de Artes Visuales; «Azar es Arte», de José Ignacio Azar Billini, en los salones del CODAP en abril de 2022; «Matrimonio de amor», de Julia Castillo y Juan Carlos Gómez, en el mismo mes, en los salones del Centro Mirador; «Antología», de Omar Molina Oviedo, en la Universidad Acción Pro-Educación y Cultura (APEC), en junio de 2022; «Ahogado en un vaso de agua», de Raphael Díaz, en el Centro Perelló de Baní, en agosto de 2022; «Metamorfosis», del veterano pintor Germán García, en el Museo de las Casas Reales; y la veintisiete exposición individual



Impugnaciones: Vamos a seguir apretando bien duro (frente de la pieza)

ELSA MARÍA MELÉNDEZ

► BORDADO SOBRE LIENZO Y FIELTRO 115" X 115" (292.1X 292.1 CM), 2023

de Rosa Elina Arias, quien interpretó la poética de Basilio Belliard en el Centro Cultural Dominicano Alemán a partir del 25 de octubre de 2022.

En el centro Perelló de Baní, a partir del martes 28 de septiembre, se exhibió la muestra «Clara Ledesma. Universo mágico», curada por Amable López Meléndez y Lilian Carrasco, con un total de 80 obras de esta gran artista dominicana creadas entre los años 1952 y 1990, pertenecientes a la colección de Fernando Báez y Nancy Tavárez de Báez.

Entre las muestras colectivas de este período, que abarca desde enero de 2021 a la actualidad, está la XXIX Bienal de Artes Visuales, realizada en el MAM, en el que estuvo, como ganadora del Gran Premio, Aniova Prandy, con su obra *The Sugar Maafa*. También tuvo lugar, entre el 29 de enero y el 14 de marzo de 2021, la exposición «Trayectos», organizada por el Centro Cultural de España. Posteriormente, se presentó en Arte San Ramón del 21 de abril al 15 de mayo de 2021.

En ella se mostraron obras de destacados artistas de República Dominicana y el Caribe. Contó con la curaduría y los textos de la presente y Paula Gómez Jorge, y el montaje del Centro Cultural de España.

El proyecto artístico-cultural La Última Cena, desarrollado originalmente por Raphael Díaz, José Sejo, Daniel Manta y Wayne Healy en el 2003, tuvo nuevas versiones en el Museo

del Hombre Dominicano el 22 de abril de 2022; el 7 de julio en el Centro Perelló de Baní; el 30 de septiembre en la Casa de la Cultura Coronel Cándido Bidó de la Fuerza Aérea de la República Dominicana; y el 21 de diciembre del mismo año en la Casa de la Cultura de Jarabacoa. Participaron artistas de la visualidad y de otras áreas, como la culinaria, el documental, la música y el teatro. Se desea destacar la labor del artista visual y maestro Raphael Díaz, del intelectual y artista Geo Ripley, de la museógrafa Fiordaliza Mateo, el trabajo documental de Marcos González y mi trabajo en la parte crítica y curatorial de estos eventos.

El 6 de abril de 2022 se inauguró en la Plaza España la exposición inmersiva «Tovar, surrealismo vivo» que, aunque debía concluir el 6 de junio de 2022, se extendió hasta el 6 de julio de ese año. Esta muestra estuvo bajo la dirección artística de María Castillo, la asesoría de Claudio Missiego y Yury Ruiz Villalona. Carol Félix estuvo a cargo de la coordinación general del proyecto. En palabras de Amable López (2022): «ha sido una iniciativa de la Fundación Iván Tovar y el coleccionista Héctor José Rizek». Por su parte, Lucero Liriano (2022) refiere que: «contó con la curaduría y crítica de Gamal Michelén, Gia Caro, Laura Gil, Marianne de Tolentino, Miguel Piccini, Nadia Lugo, Paula Gómez, Pilar Correidora y Sara Hermann».

En el mes de septiembre de 2022 se inauguró una exposición colectiva

conmemorativa del ochenta aniversario de la Escuela Nacional de Artes Visuales (ENAV). En el ámbito de la escultura aún está vigente la exposición «La escultura dominicana actual: 25 artistas nacionales», inaugurada en el Museo Fundación Freddie Cabral en junio de 2022.

Es importante mencionar el significativo proyecto Photoimagen 2022, festival fotográfico y de video realizado del 1 al 30 de septiembre en el MAM, Quinta Dominica, Centro de la Imagen, Centro León y otros espacios culturales. Contó con el accionar de Carlos Acero Ruiz como director artístico y la curaduría de Myrna Guerrero, María Elena Ditrén, Guadalupe Casasnovas, Ylonka Nacidit-Perdomo, Irene Esteves Amador y Ana Agelán.

PAPEL DEL HISTORIADOR DEL ARTE:

¿RELATOR, ANALISTA O AGENTE DE CAMBIO?

El historiador del arte es un investigador acucioso del acontecer artístico en las diferentes épocas. Posee un enfoque histórico que incluye, de forma complementaria, lo filosófico, lo sociológico, lo psicológico y lo antropológico.

Estudiosos de la historia del arte, como Arnold Hauser (1892-1978), han considerado la vinculación de los procesos artísticos con el acontecer histórico y consideran que las obras surgen de un contexto histórico específico por lo que es necesario conocer el entorno en que se desarrollaron para poder analizarlas

y comprenderlas. Para realizar el análisis de la evolución del arte se ha utilizado, tradicionalmente, el método histórico crítico que comienza a desarrollarse en el siglo XVIII, a partir del texto de Emmanuel Kant (1724-1804) llamado *Crítica a la razón pura* (1781).

Este método considera que la obra de arte y el artista que la gesta son hijos de su época y del contexto histórico que incluye lo cultural y geográfico. En la evolución de este método influyen también el positivismo de Augusto Comte (1794-1857), los análisis de Karl Schnaase (1798-1875) y de Jacob Burckhardt (1818-1897).

Por otra parte, Giunta (2002) plantea: «La sociología del arte, por su parte, busca poner en correlación las obras y el medio en el que se producen, a fin de establecer interpretaciones que permitan comprender el funcionamiento de la relación entre el arte y la sociedad»

El historiador del arte debe manejar el método histórico-crítico y el sociológico para lograr entender al artista y a su arte en su contexto y comprender las leyes que rigen la producción artística. Ahora bien, dentro del escenario nacional, en estos momentos, tiene la responsabilidad de asumir un papel mucho más integral; de cronista pasivo debe pasar a ser un ente transformador, capaz de conectar al artista con su público espectador y constituirse en un educador en valores éticos y estéticos.

El historiador del arte en el contexto actual debe tener dominio de las TIC, establecer

comunicación con la audiencia, no solo a través de textos impresos, sino también de la utilización de plataformas interactivas. Debe vincularse al buen uso de las redes sociales y convertirlas en instrumentos para el análisis estético y la difusión de las obras de arte.

Las nuevas tecnologías han ido penetrando en cada dimensión de la vida, de la gestión cultural, de la crítica y la historiografía del arte. Se necesita asumirlas como recursos para el análisis estético, la educación estética y la divulgación de la producción artística. El lenguaje del historiador del arte debe ser asequible, comprensible y didáctico porque la educación estética es la base de la formación de los nuevos consumidores del producto y del hecho artístico.

Como profesional, tiene que convertirse en un investigador social y cultural activo, tomar el pulso de los eventos y analizar el discurso curatorial de las exposiciones de manera presencial; conversar con los artistas formal e informalmente para entenderlos desde su psicología, sus aspiraciones, su imaginario personal, y así poder hacer un verdadero análisis estético basado en el *pensamiento sensible*.

El perfil del historiador del arte es hoy día el de un científico que busca lo epistemológico, el origen de todas las cosas, el de un ávido lector de textos escritos, de imágenes visuales, de gestos y actitudes, el de un poeta en el lenguaje del buen y el bien decir, debe estar dentro y fuera del universo del artista para entender el



Impugnaciones. Vamos a seguir apretando bien duro (detalle)

ELSA MARÍA MELÉNDEZ

► BORDADO SOBRE LIENZO Y ACRÍLICO, 115" X 115" (292.1X 292.1 CM), 2023,
© RAFAEL COLLAZO

por qué, el para qué de sus creaciones a partir de la cabal comprensión del conocimiento de las técnicas y aspectos formales que emplea y la captación del universo conceptual que da sentido a sus obras.

CONCLUSIONES

El proceso artístico cultural del período 2020-2022 ha sido altamente complejo. Sin embargo, los artistas visuales dominicanos han salido airoso del reto que significó la pandemia de la COVID-19. En lugar de paralizar o decaer en cuanto a la realización de sus obras, estas florecieron con la búsqueda de nuevas formas de expresión, incluyendo nuevos formatos de exposición y difusión de sus creaciones a través de las nuevas tecnologías, las redes sociales y las plataformas digitales.

Sin embargo, existe un desequilibrio entre el auge de la creación artística dentro de las artes visuales y el interés del público consumidor por estas. El apoyo estatal al artista es escaso y el conocimiento del público general en torno a temas de estética y arte no es suficiente. Los coleccionistas tradicionales han ido desapareciendo generacionalmente y el mercado del arte está en crisis nacional e internacionalmente.

Esto explica la necesidad de un historiador del arte que pueda ser analista de la evolución de las artes visuales más recientes de la República Dominicana y, al mismo tiempo, un agente de cambio actualizado para tratar de cerrar la

El historiador del arte debe manejar el método histórico-crítico y el sociológico para lograr entender al artista y a su arte en su contexto y comprender las leyes que rigen la producción artística. Ahora bien, dentro del escenario nacional, en estos momentos, tiene la responsabilidad de asumir un papel mucho más integral; de cronista pasivo debe pasar a ser un ente transformador, capaz de conectar al artista con su público espectador y constituirse en un educador en valores éticos y estéticos.

brecha entre el artista y el público y construir una historia del arte dominicano con un enfoque social, en pro del desarrollo humano. De ese modo, la belleza y el bien que el arte en sí mismo generan pueden seguir adelante. ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fals Fors, María de las Nieves. (2020). «“Mujer, arte y naturaleza” en el Centro Mirador» [en línea]. *elDigital*. [Consulta: 2020-03-15]. Disponible en: <https://eldigital.com.do/mujer-arte-y-naturaleza-en-el-centro-mirador/>
- Giunta, Andrea. (2002). «Sociología del Arte». En Carlos Altamirano (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 1-7). Buenos Aires: Paidós. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/450301921/>
- Kant, Emmanuel. (2013). *Critica a la razón pura*. Barcelona: Taurus.
- Liriano, Lucero. (2022). «“Surrealismo vivo” – Tovar, Marcando la diferencia», *Marcando la diferencia*» [en línea]. [Consulta: 2022-05-4].

Disponible en: quemashago.com/pa-que-sepas/surrealismo-vivo-tovar-marcando-la-diferencia

- López, Amable. (2022). «“Tovar-Surrealismo vivo”»: ¡Una experiencia fascinante!» [en línea]. *Hoy*. [Consulta: 2022-06-4]. Disponible en: <https://hoy.com.do/tovar-surrealismo-vivo-una-experiencia-artisticafascinante/>
- Martínez Morera, María Isabel. (2022). «Exposición “Carpe-Diem” del artista visual Mario José Ángeles». Centro Cultural Mirador, Santo Domingo [en línea]. *Acento*. [Consulta: 2022-01-14]. Disponible en: <https://acento.com.do/cultura/carpe-ta-diem-de-mariojose-angeles-en-centro-cultural-mirador-9023401.html>
- Tolentino, Marianne de. (2020). «Descripción de la exposición. Exposición virtual “MASCARILLA” covid19, República Dominicana» [en línea]. *Arteinformado*. [Consulta: 2020-06-30]. Disponible en: <https://www.arteinformado.com/agenda/f/mascarilla-covid19-republica-dominicana-189193>

Historias por escribir: cuestiones sobre género en cinco aportaciones a la historia del arte en Puerto Rico**



LAURA BRAVO *

* Recinto de Río Piedras, Universidad de Puerto Rico

El año 2021 marca el cincuenta aniversario de una publicación que fue precursora en su forma de analizar la presencia de las artistas y la relevancia de su producción en la historia del arte narrada hasta entonces. Con la pregunta formulada por Linda Nochlin (1989): «Why There Have Been No Great Women Artists?», se invitaba a reflexionar no solamente sobre las dificultades del acceso de las mujeres a la educación artística y a otros espacios institucionales, sino también sobre algunos de los criterios con los que tradicionalmente se había construido y transmitido la disciplina.

Aquel artículo abriría paso a otras vías de investigación que, a través de numerosas y reconocidas voces en este campo, expondrían sus planteamientos sobre los distintos retos que enfrentaba la historia del arte en su camino al siglo XXI. Entre ellos, destacaba fundamentalmente la necesidad de proponer un cambio de paradigma en la disciplina, que propiciara una reformulación de criterios, cuestiones y perspectivas a través de las cuales valorar las obras de arte, quiénes las crean y cómo se estructura y se narra ese relato

** Artículo originalmente publicado en Bravo, Laura. (2021). «Historias por escribir: cuestiones sobre género en cinco aportaciones a la historia del arte en Puerto Rico» [en línea]. *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*. Disponible en: <https://revistas.upr.edu/index.php/visiondoble/article/view/19174/16631>

histórico. En este sentido, conceptos sobre los que la historia del arte se había fundamentado, como la genialidad, la obra maestra, la autoría o el arte mismo, eran objeto de cuestionamiento, con el fin de dilucidar las circunstancias en que habían sido creados y los contextos en los que se aplicaban.

Los planteamientos que entonces se abrían paso, por lo tanto, buscaron trascender la mera inclusión de algunos nombres en una historia del arte ya construida acorde a unos determinados valores y unas estructuras establecidas. Se abordó la necesidad de elaborar nuevas metodologías de investigación, tanto propias de la disciplina como compartidas con otros estudios de manera transversal, con el fin de desentrañar las construcciones del pasado y delinear nuevas posibilidades para el futuro.

En este sentido, los estudios de género y la historia del arte han suscitado líneas de encuentro que han propiciado un fructífero desarrollo de la disciplina. El análisis de las identidades, así como de los estereotipos y los roles de género en los ámbitos de la creación y la representación artística, son buena cuenta de ello. Su contextualización histórica ayuda a dilucidar, por ejemplo, la abundancia de mujeres en la creación de medios y géneros antaño considerados en niveles menos elevados dentro de las jerarquías de las artes, como son las de la aguja, con el bordado o los tapices. Las relaciones de género entre *quiénes* crean y *quiénes* determinan el valor de las creaciones

son esclarecedoras a la hora de entender su mayor o menor trascendencia y distinción en la construcción de la narrativa oficial de la historia del arte hasta fechas cercanas.

En el contexto puertorriqueño se ha desarrollado desde hace décadas un número creciente de publicaciones, iniciativas de diversa naturaleza, propuestas curatoriales y proyectos, de notable calidad y reconocimiento, donde se abordan cuestiones de género dentro del marco de la creación artística y de la historia del arte. El conjunto de artículos que compone el número de esta publicación se presenta como una invitación a apreciar distintas líneas de investigación, que aportan diversos y enriquecedores enfoques al objeto de estudio, en distintos contextos temporales y culturales, pero con el común referente del arte creado en Puerto Rico.

En el primero de los textos, Hilian M. Colón Hernández parte de la práctica de honrar la memoria de personas allegadas después de su muerte, para plantear un estudio, tanto individual como en otros contextos, de los cuadros de cabello que se exhiben en el Museo Casa Cautiño, en Guayama. La pertenencia de ese pelo a una mujer de la familia y la abundancia de mujeres artistas en la confección de esta tipología de obras desde el siglo XIX abre, además, una significativa línea de investigación sobre esta práctica desarrollada hace décadas en Puerto Rico.

Continuando con el cabello como hilo conductor, Emilia Quiñones Otal plantea el análisis de obras de tres artistas puertorriqueñas -Nitzayra Leonor, Zuania Minier y Yolanda Velázquez-, en las que el pelo de mujeres afrocaribeñas resulta ser un elemento cardinal como símbolo de resistencia cultural, autoafirmación y libertad estética. El análisis de estas representaciones se amplía, además, en el marco de sus raíces históricas y en el de la producción de otras artistas contemporáneas en el contexto geográfico del Caribe y de América Latina.

En su artículo, Melissa M. Ramos Borges desarrolla un exhaustivo recorrido, tanto biográfico como historiográfico, que tiene a la artista neoyorkina Suzi Ferrer como protagonista. Su trabajo en Puerto Rico despertó un notable interés entre 1965 y 1975 al dejar una profunda huella que su regreso a Estados Unidos y, sobre todo, determinados criterios histórico-artísticos coetáneos, fueron desdibujando. Se revisa aquí su legado a través de tres grandes focos: su interés en la instalación como medio, su vínculo con el lenguaje del pop y su apuesta por mensajes de contenido feminista, en el marco del movimiento de liberación sexual.

Los últimos años del siglo XX son el punto de partida del análisis que realiza Dianne Brás Feliciano, quien estudia la significativa presencia de las mujeres tanto en la creación como en las temáticas y en la difusión de los *zines* en Puerto Rico. La autogestión,



Impugnaciones. Vamos a seguir apretando bien duro (detalle)
ÉLSA MARÍA MELÉNDEZ
► BORDADO SOBRE LIENZO Y ACRÍLICO, 115" X 115" (292.1X 292.1 CM), 2023,
© RAFAEL COLLAZO



Impugnaciones. Vamos a seguir apretando bien duro (detalle)

ELSÁ MARÍA MELÉNDEZ

► BORDADO SOBRE LIENZO Y ACRÍLICO, 115" X 115" (292.1X 292.1 CM), 2023,
© RAFAEL COLLAZO

la colaboración y los lazos comunitarios son asuntos de gran importancia en estas publicaciones independientes, en las que estas artistas han logrado una visibilidad creciente. Las memorias y las reflexiones que algunas de sus creadoras expresan a la autora suman relevancia a esta mirada histórica.

La talla de santos constituye una práctica artística de enorme arraigo en la cultura puertorriqueña. Hasta décadas recientes, las menciones de talladoras eran escasas, hecho que cambia de manera contundente cuando Carmen Ruiz de Fischler delinea la trayectoria del grupo. Documenta nombres y declaraciones de algunas de ellas, y repasa sus logros, publicaciones, gestiones, encuentros, así como algunas de sus creaciones más características.

En conjunto, la diversidad de medios artísticos, perspectivas, conocimientos, contextos y momentos históricos planteada en estos textos aspira a servir de estímulo para enriquecer el desarrollo de la historia del arte en Puerto Rico, al destacar la importancia de documentar y de investigar, con unas particulares metodologías, las obras de arte que componen algunas de sus importantes páginas. ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Brás Feliciano, Dianne. (2021). «Comics, punk e ilustraciones: una mirada a los zines hechos por mujeres en Puerto Rico (1997-2019)» [en línea]. *Visión Doble. Revista de Crítica e Historia del Arte*.

[Consulta: 2021-01-15]. Disponible en: <https://revistas.upr.edu/index.php/visiondoble/article/view/19172/16634>

Colón Hernández, Hilian M. (2021). «El recuerdo en materia: los cuadros de cabello femenino de la casa Coutiño en Guayama» [en línea]. *Visión Doble. Revista de Crítica e Historia del Arte*. [Consulta: 2021-05-23]. Disponible en: <https://revistas.upr.edu/index.php/visiondoble/article/view/19177/16627>

Fischler, Carmen Ruiz de. (2021). «Talladoras de santos en Puerto Rico: veinticinco años de gestión del grupo» [en línea]. *Visión Doble. Revista de Crítica e Historia del Arte*. [Consulta: 2021-05-23]. Disponible en: <https://revistas.upr.edu/index.php/visiondoble/article/view/19176/16628>

Nochlin, Linda. (1989). «Why There Have Been No Great Women Artists?», en *Women, Art and Power*, pp.145-178., Nueva York: Icon Editions.

Otal, Emilia Quiñones. (2021). «El rizo y la trenza: el pelo de las mujeres negras en el arte puertorriqueño y su conexión con el Caribe» [en línea]. *Visión Doble. Revista de Crítica e Historia del Arte*. [Consulta: 2021-05-23]. Disponible en: <https://revistas.upr.edu/index.php/visiondoble/article/view/19173/16633>

Ramos Borges, Melissa M. (2021). «Reencuentro: evaluaciones de los diez años de producción artística de Suzi Ferrer en Puerto Rico» [en línea]. *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*. [Consulta: 2021-05-23]. Disponible en: <https://revistas.upr.edu/index.php/visiondoble/article/view/19175>

La obra de Anaida Hernández:

exploración de la violencia de género en América Latina**



EMILIA
QUIÑONES
OTAL *

La primera obra de arte que explora el tema de la violencia de género, desde el punto de vista de la denuncia, fue realizada por una artista latinoamericana.

La obra se titula *Unos cuantos piquetitos* y fue creada por la mexicana Frida Kahlo en 1935. Ya otras artistas habían explorado la violencia patriarcal hacia las mujeres, -es el caso de Artemisia Gentileschi con su obra *Susana y los viejos*, de 1610-, pero no como denuncia.

Desde la creación de la pieza de Frida Kahlo en 1935, las artistas latinoamericanas y caribeñas han liderado la creación de obras de arte que se acercan al tema de la violencia de género para comprender el fenómeno. Esto se debe, en parte, al triste hecho de que tenemos unas de las tasas más altas de agresiones y feminicidios del mundo, pero también tiene sus raíces en la tradición del arte de protesta en la región. Esta surge de la necesidad de

sobrevivir en países que han sido saqueados y empobrecidos para el beneficio de los imperios de Europa y Estados Unidos.

La artista puertorriqueña Anaida Hernández es también pionera en atender estos asuntos. En 1994 creó la pieza de gran tamaño *Hasta que la muerte nos separe*, que sirve como una especie de altar a las mujeres que fueron asesinadas por sus parejas o exparejas en Puerto Rico entre 1990 y 1993. La obra fue presentada en la V Bienal de La Habana (1994). Las mujeres que Anaida nos invita a recordar en su altar fueron las primeras cien asesinadas luego de la aprobación de la Ley 54 de 1989 para prevenir y combatir la violencia doméstica en Puerto Rico. Antes de la ley, los feminicidios no se distinguían de otros tipos de homicidios, lo que imposibilitaba comprender la magnitud de la situación y prevenir la violencia de género eficazmente. Por lo tanto, aunque muchas mujeres habían sido asesinadas a manos de sus parejas antes de que la Ley 54 entrara en vigor,

conocer el número preciso era un trabajo arduo. En su obra, Hernández menciona sus nombres y apellidos, lo cual las humaniza, las muestra como personas de carne y hueso cuya existencia fue coartada por un hombre que las consideraba propiedad privada.

En mi tesis doctoral (2014), «Transversalidad entre violencia de género y violencia colonial en las artes visuales de México, América Central y el Caribe español», he mencionado los pasos enormes que han dado las mujeres caribeñas y latinoamericanas para, desde la visualidad, dar lenguaje a lo innumerable. Ana Mendieta, artista cubana llevada a Estados Unidos en contra de su voluntad, fue una de las primeras artistas del mundo en hablar de la violación como un asunto feminista en 1973 cuando creó una serie de obras sobre el tema, entre las que se encuentran *Rape Scene* y *Rape*. En 1982, la cineasta Ana María García, cubana radicada en Puerto Rico, grabó el documental *La operación*, en el que expone

* Recinto de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico

** Ponencia presentada en el evento teórico de la XV Bienal de La Habana en noviembre de 2024

las atrocidades a las que el gobierno invasor de Estados Unidos sometió a las mujeres puertorriqueñas desde 1940, a través de la esterilización forzada y el uso de las primeras pastillas anticonceptivas en sus cuerpos, antes de que la utilización de la píldora fuese aprobada para el mercado. Todas estas artistas han expuesto problemáticas que no eran consideradas violentas, sino actos caritativos (Ceccheto, 2003), de planificación estatal y, en el caso de la violación, un mal que cometían hombres con enfermedades mentales y no personas sanas cuyo comportamiento queda determinado por el patriarcado (Princenthal, 2019).

Si bien Ana María García fue la primera artista en Puerto Rico en hablar de violencia de género, Anaida Hernández, con *Hasta que la muerte nos separe*, fue la primera en atacar el problema de la violencia por parte de la pareja. Hoy día, esta pieza es igual de relevante que el día en que la creó. A pesar de que han pasado 35 años de la aprobación de la ley para la prevención de la violencia que llaman doméstica en Puerto Rico, el país sigue teniendo una de las tasas de feminicidios más altas de América Latina (Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe, 2021). El colonialismo, realidad de la tierra boricua, exacerba la situación, pues el empobrecimiento de la población provoca que sea más difícil para las mujeres salir de hogares en los que han sido maltratadas y buscar un lugar seguro. Además, la pobreza

también crea hombres inseguros que buscan el control sobre sus parejas cuando no lo tienen en el empleo o en el ámbito económico.

Aún después de treinta y cinco años de la Ley 54 en Puerto Rico, hay grupos políticos de mucho poder, con puestos en cámara y senado, que plantean que la violencia es una y que no se debe distinguir, por ejemplo, entre violencia callejera, narcotraficantes y violencia de género (Colón Dávila, 2021). Dichas plataformas políticas ultraconservadoras tienen como objetivo el control de los cuerpos de las mujeres y lo han demostrado con proyectos de ley antiaborto (Rodríguez Alicea, 2024) y la reversión de la implementación de la perspectiva de género y de educación sexual en las escuelas públicas de Puerto Rico (Candelaria, 2022).

La denuncia de las medidas eugenésicas de las que las mujeres caribeñas han sido víctimas, como han establecido Ana María García (1982), Laura Briggs (2006) y Françoise Vergès (2020), ha enfrentado resistencia y los ámbitos oficiales se han negado a darle reconocimiento. Como ejemplo de esto, puedo narrar un encuentro que tuve en 2010 con la académica estadounidense Gail Levin durante el Congreso Mujer Arte y Tecnología en la Universidad Politécnica de Valencia. Allí, a propósito de mi presentación del documental *La operación*, la doctora Levin, feminista y elegida para ofrecer la conferencia magistral del congreso, me dijo en privado, pero de manera seria y amenazante, que



Ustedes aquí adentro, esto es bien violento (detalle)

ELSA MARÍA MELÉNDEZ
► SERIGRAFÍA, BORDADO, ACRÍLICO SOBRE TEXTILES RELLENOS Y OTROS MATERIALES SINTÉTICOS, 156" X 43" X 11 ½" (396.2 X 109.22 X 29.21 CM), COLECCIÓN ROLLINS MUSEUM OF ART, 2019

mostrar el programa eugenésico contra las mujeres puertorriqueñas y sus capacidades reproductivas desarrollado por Estados Unidos significaba caracterizar como nazi al gobierno del país norteamericano. Debe considerarse que las mismas medidas implementadas por la Alemania nazi en las décadas de 1930 y 1940 fueron copias de políticas similares que ya se discutían en Estados Unidos desde finales de la década de 1920. En Puerto Rico, también

encontramos los artículos de opinión de Luis Muñoz Marín (1922) conocido como Jacinto Ortega y futuro gobernador de Puerto Rico, que alentaba a las instituciones salubristas a esterilizar a las mujeres ya desde 1922.

En la exposición «La tradición se rompe, pero cuesta», presentada en la XV Bienal de La Habana de 2024, también se puede observar la necesidad de las artistas caribeñas de explorar y lograr comprender, a través de la imagen, las consecuencias de la violencia de género. La artista Tabita Rezaire, de la Guyana Francesa, llevó la pieza *Sugar walls Teardom*, la cual aborda la violencia obstétrica en relación al género y la racialidad. Este tema también se hace notar en la obra de otras artistas caribeñas como demuestra la pieza *Ilustraciones de la mecánica*, del colectivo de puertorriqueños Las Nietas de Nonó.

Sin embargo, en ocasión de la XV Bienal de La Habana, Anaida Hernández, a través de su pieza *PRR: Poder, Resistencia, Rebelión*, nos confronta con otra imagen: la de la vida, la alegría y el poder. Aunque discutir y luchar contra la violencia de género sigue siendo igual de relevante que en 1994, esta pieza provoca diálogos sobre los pasos que debe tomar la lucha por los derechos de las mujeres: atender las distintas violencias que genera el patriarcado y celebrar a las mujeres vivas, sin dejar de entender que nuestra existencia es una resistencia constante.

La primera impresión que ofrece la pieza es el encuentro con la vida misma.

En la instalación creada por Hernández, observamos un paisaje idílico y fantástico en formato bidimensional y, al mirar a su alrededor, llama la atención que los personajes de la pintura parecen haber escapado y se encuentran por la sala en formato tridimensional. Un acercamiento al panel del que parecen salir todas las bestias que tenemos a los costados permite relacionar la obra con tendencias de lo real maravilloso, perfectamente explicadas en el prólogo de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier (1949). La definición cobra vida a través de la obra de Anaida Hernández, ya que los animales, mitad fantásticos y mitad reales, se basan en historias que ha vivido la propia artista. Esta ha llegado a ver dos búhos peleando en el medio de la calle, anécdota insólita que sobrepasa las imágenes que pueden ser vistas en una obra surrealista. También podemos asociar los animales que recorren las paredes de la sala con las distintas versiones animalísticas que adquiere Mackandal en la novela de Carpentier.

Aunque la producción de la artista puertorriqueña se coloque entre 1990 y 2024, su obra se relaciona también con estilos pictóricos de lo real maravilloso nacidos en América Latina y el Caribe en las décadas de 1940 y 1950. Podemos establecer, por ejemplo, una relación entre *PRR: Poder, Resistencia, Rebelión* y *La jungla*, de Wifredo Lam. Al igual que hizo el artista cubano en su obra maestra, en la pintura, que es el centro

de la instalación de Hernández, encontramos sorpresas que la artista ha ido colocando en el paisaje, como arañas, manos y pies. De esa manera, nos invita a imaginar que hay personas caminando por el bosque que se encuentra frente a nuestros ojos, pero el follaje es tan denso, que no alcanzamos a ver sus figuras completas.

Las imágenes de aves, que son las protagonistas de la pieza, no son una elección al azar. Para Anaida Hernández, el personaje principal de la pieza, la múcara, es un animal muy poderoso. También destacan en la instalación los buitres, aves que tienen un significado muy específico en Puerto Rico, pues representan al capitalismo salvaje que se aprovecha de la miseria de un pueblo para implementar un neoliberalismo que nos ha dejado sin sistema público ni gobierno en el que confiar. La deuda de Puerto Rico ha sido comprada por distintos bancos y empresas, tanto puertorriqueñas como estadounidenses, muy por debajo de la cantidad de dinero que se debía, con el único interés de cobrar el 100 % de la deuda y los intereses. A ese tipo de compra de deuda se le llama «fondos buitres». Sin embargo, en su obra, Anaida Hernández no solo ha cuestionado la falta de estructura estatal en Puerto Rico, también ha planteado la crueldad del sistema patriarcal y la inacción de las agencias en prevenir los feminicidios. Desde ese punto de vista, podemos pensar en los buitres como «el macho» o la figura que ostenta el poder oficial bajo el patriarcado,

dominio que es atacado por la fuerza de los búhos, que Hernández define como animales feminizados.

En *PR R: Poder, Resistencia, Rebelión* todos los animales son mujeres, lo que podemos interpretar como una declaración de poder que no abandona el tono jocoso. Atrás quedó el altar solemne que es un tributo a las mujeres asesinadas en Puerto Rico. La nueva obra abraza la vida y también la felicidad, la alegría y la diversión.

La artista puertorriqueña Elsa María Meléndez, con su pieza *La isla de las nostalgias*, también en la muestra «La tradición se rompe, pero cuesta», nos confronta igualmente con una imagen de poder desde el punto de vista de un cuerpo feminizado. Es la imagen de la antivíctima. Meléndez provoca, con su pieza, diálogos sobre la representación tradicional de cuerpos de mujeres en la historia del arte occidental, donde el cuerpo desnudo ha sido presentado como objeto de deseo para la mirada masculina. Su autorretrato nos mira desde arriba, desde un rostro que corona un cuerpo gigantesco y desnudo desde la cintura hacia la parte superior del torso. Sin embargo, su mirada grande y profunda, en conjunto con la seriedad de su rostro y postura recta, no sugiere sexualidad, sino vida y empoderamiento.

Meléndez no solamente presenta una figura literalmente confrontadora, sino que invita a discutir sobre las aportaciones



La Isla de las nostalgias, 2020 - 2022

ELSA MARÍA MELÉNDEZ

► INSTALACIÓN DE SITIO ESPECÍFICO, BORDADO SOBRE LIENZO CON MEDIAS RELLENAS ADHERIDAS, ALAMBRE, MEDIAS DE SEGUNDA MANO Y RELLENO DE COJINES LIENZO: 170" X 56" (431.8 X 142.24 CM), ESTRUCTURA: 38" X 39" X 14" (431.8 X 142.24 CM)

de las mujeres a la creación universal de imágenes y objetos visuales, a través de los materiales que utiliza. Toda la pieza está creada en textil y relleno de cojines. Utiliza sobras, remiendos y otros materiales de los que tradicionalmente se han servido las mujeres para solucionar problemas, como remendar ropa, tapar del frío a miembros de la familia y cuidar. Su autorretrato está creado en un bordado de gran tamaño, medio tradicionalmente feminizado. Bajo este vemos una larga falda que discurre hasta el suelo, construida con medias y relleno. Esta obra, al igual que la presentada por Anaida Hernández para la XV Bienal de La Habana, conmemorando los treinta años de *Hasta que la muerte nos separe* y cuarenta años de Bienal, celebran la vida y las aportaciones de las mujeres a la sociedad.

Para finalizar, debemos tomar en cuenta que las artistas han sido medulares para toda la historia del arte del Caribe. En República Dominicana, Celeste Woss y Gil es una de las fundadoras de una tendencia modernista que se propagó por todo el Caribe; en Jamaica, Edna Manley no solamente inauguró la escultura modernista, sino que creó escuela. En Puerto Rico no tendríamos la tradición gráfica tan importante que distingue nuestro arte entre 1950 y 1970, si no fuese por la presencia de Irene Delano. En Cuba, Lolo Soldevilla fue una de las que inauguró la escuela del arte concreto, y Luis Camnitzer (2003) cita la obra de Ana Mendieta como

una de las influencias más importantes para lo que se ha dado en llamar la generación de Volumen I. Por dichas razones, reconocer el protagonismo de las artistas mujeres en la Bienal de La Habana es un ejercicio que ya se había hecho de manera solapada, pero era medular atenderlo como conjunto para destacar su importancia. ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Briggs, Laura. (2006). *Reproducing Empire: Race, Sex, Science, and U. S. Imperialism in Puerto Rico*. California: University of California Press.
- Camnitzer, Luis. (2003). *New Art of Cuba*. Austin: University of Texas Press.
- Candelaria, Monika. (2022, 20 de enero). «Decepción por acuerdo de Educación con senadora Rodríguez Veve por perspectiva de género» [en línea]. [Consulta: 2024-10-15]. Disponible en: https://wapa.tv/noticias/locales/decepci-n-por-acuerdo-de-educaci-n-con-senadora-rod-riguez-veve-por-perspectiva-de/article__50b83b4c-a4b1-51f7-8dc587009ac8c591.html
- Carpentier, Alejo. (1989). *El reino de este mundo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Ceccheto, Sergio. (2003). «Población y esterilización». *Relaciones*, n.º 229, pp. 23-25.
- Colón Dávila, Javier. (2021, 21 de enero). «El tema de la violencia contra las mujeres genera debate parlamentario en el Senado» [en línea]. *El Nuevo Día*. [Consulta: 2024-10-15]. Disponible en: <https://www.elnuevodia.com/noticias/legislatura/notas/el-tema-de-la-violencia-contra-las-mujeres-genera-debate-parlamentario-en-el-senado/>
- García, Ana María. (1982). *La operación* [video]. San Juan: Proyecto de cine latinoamericano.
- Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe. (2021). «Feminicidio» [en línea]. [Consulta: 2024-10-17]. Disponible en: <https://oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio>
- Ortega, Jacinto. (1922, 21 de agosto). «Desde Nueva York: maltusianismo práctico». *La Democracia*, Año XXXIII, n.º 9360. Disponible en: <https://irl.umsl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1161&context=thesis>
- Princenthal, Nancy. (2019). *Unspeakable Acts: Women, Art, and Sexual Violence in the 1970s*. Londres: Thames and Hudson.
- Quiñones Otal, Emilia. (2014). «Transversalidad entre violencia de género y violencia colonial en las artes visuales de México, América Central y el Caribe español» [tesis de doctorado]. Valencia: Universidad de Valencia.
- Quiñones Otal, Emilia. (2022). *En tierra estéril convertida*. San Juan: Museo de Arte de Contemporáneo de Puerto Rico.
- Rodríguez Alicea, Adrián. (2024, 26 de junio). «Senado aprueba medida que restringe el aborto» [en línea]. *Claridad*. [Consulta: 2024-10-17]. Disponible en: <https://claridadpuertorico.com/senado-aprueba-medida-que-restringe-el-aborto/>
- Vergès, Françoise. (2020). *The Wombs of Women: Race, Capital, Feminism*. Carolina del Norte: Duke University Press.

Curar no es cantar y coser**



HILDA MARÍA
RODRÍGUEZ ENRÍQUEZ *

Entre los que nos hemos acercado al tema de la *curaduría* no parece haber muchas cosas distintas que acotar o, más bien, no diferimos en esencia sobre lo que debe sustentarla. Hay fundamentos invariables en esta operatoria que deben conducir a una estrategia común y al reconocimiento de su importancia dentro del sistema del arte. Pero el haber sido dichas, no me privará de volver sobre algunas de ellas.

La *curaduría* es un término surgido para caracterizar la labor de crear y organizar discursos ideoestéticos en los que se enlaza la producción simbólica, alrededor y a partir de determinados conceptos, problemáticas, sentencias y cuestionamientos. Implica la conformación de una propuesta que distingue un punto de vista, precedido por una investigación. A partir de entonces, se asume un proceso de ordenamiento y selección que concluye con la museografía o puesta en escena.

** Versión del texto homónimo publicado en Hilda María Rodríguez Enríquez. (2007). «Curar no es cantar y coser». *La Gaceta de Cuba*, n.º 3, Ediciones Unión, mayo-junio, pp. 40-41

* Universidad de La Habana, Cuba



La torera
ELSA MARÍA MELÉNDEZ
► BORDADO SOBRE LIENZO 10" X 10" (304.8 X 304.8 CM), 2012

Resulta familiar escuchar que la *curaduría* ha estado vinculada de manera sistemática a las colecciones permanentes o exposiciones temporales de carácter colectivo. En el caso de las exposiciones individuales, se ha hecho mayor referencia a las llamadas muestras retrospectivas o las concebidas para salas dedicadas a figuras emblemáticas de la historia del arte local o universal. Quizá sea la práctica la que ha acuñado que las exhibiciones individuales de artistas en *activo* no cuenten con una intervención muy notoria del supuesto curador. En estos casos el artista suele proponer y preceptuar lo que hemos de percibir y existen dignos ejemplos de curadurías realizadas por artistas en las que aflora el conocimiento de los procesos internos de la creación e interacciones no percibidas *a priori* por otros. No hay que olvidar que el artista lidera las constantes transformaciones ideoestéticas que provocan nuevas formas de diálogo y de aprehensión del arte.

El ejercicio curatorial se ha ido estableciendo, definiendo y perfilando en la medida en que se ha deseado mediar más nítidamente entre la producción simbólica y el receptor, a partir de una estrategia preestablecida, lo cual es válido tanto para muestras colectivas como individuales.

Se considera al curador también como creador, al denotar, sobre todo, su capacidad visionaria para revelar zonas o puntos de vista agudos sobre una problemática o acerca de pulsiones artísticas específicas.

En este sentido, también ya muchos se han percatado del peligro de ciertos vicios que afectan el «equilibrio» de las propuestas, ya sea por la sobreestimación de un concepto en detrimento de lo estético, la validez y papel de las obras de arte en el plano sensorial, por la visión acrítica, inclusivista, o por el contrario, la exclusión, mediada por la insuficiente búsqueda de información o las actitudes tendenciosas.

En todo caso, existe el predominio del sentido interpretativo, sobre todo en proyectos que trascienden la reconstrucción de las estrategias convencionales, lo predeterminado y lo aceptado.

A la luz de estas anotaciones, podemos asumir que este profesional encara la complejidad típica del eslabón que enlaza, devela y/o genera múltiples interacciones, tanto dentro de la producción simbólica, como entre esta, las instituciones y la sociedad, aunque lamentablemente su actividad suele ser subestimada o manipulada desde muchas posiciones.

El curador ha devenido una figura protagónica dentro del sistema del arte, pero en esa carrera en busca de originalidad y diferencia, se olvidan factores, componentes y valoraciones que son imprescindibles como parte de la responsabilidad social que le está dada.

Uno de los fenómenos que ha contribuido a la legitimación y resonancia de este «agente», para bien y para mal es el circuito

creado por las grandes exposiciones y eventos internacionales, los cuales han estimulado la aparición de curadores de cuarentaiocho horas que, al desconocer la compleja urdimbre sociocultural del medio donde realizarán su labor y supuestamente pondrán a prueba su sagacidad creativa, se exponen al peligro de imponer una semblanza distorsionada, cuando no epidérmica, del contexto en el que ha intentado insertarse. No obstante, creo lícito el desplazamiento del curador, en tanto constituye una vía para enriquecerse y enriquecer visiones que pueden revertirse en proyectos de interés para diversas circunstancias.

Sobran ejemplos extremos en los que algunos curadores y críticos se erigen como chamanes, descubridores de talentos y de pretendidas problemáticas de interés sociocultural. Inventan valores de paso en virtud de exhibir su supuesta habilidad para detectar nuevos «fenómenos»; apuestan por interpretaciones fútiles, relaciones inexistentes; y terminan por construir templos sin el sostén estructural que pueda convertir el proyecto en un buen espacio para la reflexión y el disfrute. No faltan los que creen que una propuesta curatorial puede salir de abajo de una manga, sin disquisiciones teóricas, con lo que violentan o hacen que se violenten los naturales procesos de concepción y maduración de la idea. A fin de cuentas «no por mucho madrugar, amanece más temprano».



Quiero más o la pelea del cuerpo (detalle)
 ELSA MARÍA MELÉNDEZ

► TÍTERES BORDADOS IMPRESOS EN INTAGLIO Y XEROGRAFÍA, CAJA DE MADERA FORRADA DE TEXTILES SERIGRAFIADOS Y COMERCIALES, GOMAESPUMA Y ACOLCHADO SINTÉTICO, 25" X 26" X 8" (64 X 66 X 20 CM), COLECCIÓN ROLLINS MUSEUM OF ART, 2017

Por otra parte, si bien la preferencia en los últimos tiempos es la de organizar muestras donde confluyen asuntos, conflictos y poéticas comunes, ya sea en uno o varios espacios geográficos, es también lícita la posibilidad de «ver» la aguja en el pajar. Una experiencia singular, pero notoria, puede ser pulsada, sin afectar u omitir las relaciones dialécticas en un contexto determinado.

La jerarquización, en cualquier caso, demanda de un cada vez mayor análisis casuístico e interactivo del complejo universo del arte en su indisoluble vinculación con las condiciones históricas, sociales y otros campos de la acción y el pensamiento humanos. En última instancia, las propias leyes del sistema del arte solo existen en el enrevesado y controvertido proceso de desarrollo de la sociedad, con sus estructuras económicas, políticas y orientación ideológica.

La finalidad del curador es hacer circular los valores y/o asuntos de interés insertos en la cultura visual, a lo cual añado que se trata también de proponer una «tesis», a partir de la observación y análisis del todo, así como de estimular el intercambio y el diálogo, en virtud de la movilización del pensamiento, la reflexión y el disfrute sensorial, sin eludir el contrapunteo. Más que reconocer el papel imperativo del curador, prefiero connotar que la misión de este intelectual se traduce en la posibilidad de proponer ensayos que den margen a la relatividad. Ciertamente es la

labor curatorial legítima, juega con criterios valorativos, interpretativos, de inclusión y exclusión, por ello su complemento ha de estar en la crítica para acotar las discordancias, fisuras o señalar otros caminos y posibilidades.

A modo de prontuario, y teniendo en cuenta evidentes y sutiles diferencias de terminología y significado, se puede acordar que curar implica investigar, consultar, conocer, decantar, seleccionar, connotar, privilegiar, dimensionar, evaluar, dentro de una trama heterodoxa y plural. Y eso no es cosa de juego.

Punto y aparte merece la observación de que, como parte de una íntegra formación, no solo en términos teóricos, el curador ha de atender los imperativos y contingencias que impone la producción en el proceso organizativo de un proyecto. El análisis objetivo de factualidad y pertinencia interviene y hasta condiciona la realización de cualquier propuesta. Igualmente importante es la disposición museográfica, ya sea a través de relaciones dialógicas o de contraposición, para hacer manifiestas las directrices discursivas y facilitar la lectura deseada. Ello, por supuesto, requiere de trabajo con el espacio, sobre todo cuando no se trata de lo convencional. Otros elementos, como el catálogo o la multimedia, deben ser concebidos como la memoria vital, pero también como un medio para hacer explícitos los propósitos y el sentido del proyecto, a

más de incluir el consabido comentario sobre obras y artistas.

Si bien no existe receta para la práctica curatorial, no puede ser soslayada la metodología y el rigor cuando se asume este «oficio». A la creencia de que «hay muchas maneras de inventarse una curaduría», sería más conveniente reconocer que existen múltiples enfoques y vías para orientar, modelar o edificar los discursos dentro del arte. Estos dimensionan, como objetivo último, su trascendencia social, aunque esta continúa siendo cuestionable si decidimos abordar para quiénes suelen ser dirigidos los proyectos. El «consumo» no parece ser socializado en la mayoría de los casos, pues queda atrapado en el círculo de artistas, entendidos y diletantes. Para este imprescindible tópico, sin embargo, precisaríamos de una investigación transdisciplinaria.

Volviendo a lo de las muchas maneras o variantes curatoriales, el nombramiento de las más socorridas servirá para dejar impresa su valía. En este sentido, la institución *museo* porta el mérito histórico en la conformación de colecciones permanentes; de ahí las muestras monográficas y retrospectivas, por ejemplo. Pero, independientemente de la naturaleza de la institución, resultan familiares las exposiciones sobre un período o época, un movimiento, el tratamiento o presencia recurrente de una figura prominente de

cualquiera de los campos de la actividad humana en la obra de un grupo de artistas; así como las muestras sobre un género o un punto de vista dentro de este, una tendencia, una técnica, un soporte, una expresión. Muy socorridas y menos conflictuales suelen ser las exposiciones de carácter panorámico, representativas de una etapa, o la producción más reciente de un grupo de artistas, en las que se combinan diferentes poéticas. Con frecuencia asistimos a propuestas temáticas concebidas alrededor de un asunto y sus derivaciones más notables, con nítida convocatoria reflexiva y directrices programadas. Esto ha devenido un elemento consustancial de grandes eventos y exposiciones, y resulta un verdadero desafío en medio de la dinámica de la vida y del pensamiento actuales.

Por otra parte, existe también una tendencia a presentar toda exposición como curada, cuando no siempre sucede así. Factores de muy diversa naturaleza, que pueden pasar por la simpatía, la empatía entre artistas o entre estos y la institución, y hasta compromisos, median en el supuesto trabajo de promoción. El resultado lineal, discordante y poco favorecedor de la inexistente, pero enunciada, curaduría en tales casos. Valdría más reconocer que ha sido organizada bajo determinadas consideraciones que justifican la evaluación y disfrute de una o varias pulsiones artísticas que tienen su espacio.

Con independencia de la validez de la idea preestablecida, aún la más ponderada, la selección del curador puede convertirse en su talón de Aquiles. No me voy a referir a los accidentes que suelen ocurrir, sobre todo en

*Lentamente
la herida*

ELSA MARÍA
MELÉNDEZ
▶ INTERVENCIÓN EN
UNA CEIBA TEXTILES
BORDADOS Y
RELLENOS, 3'6" X
2'9" X 1'16" (109.728
X 88.392 X 35.35),
2019 - 2021



certámenes internacionales, en los cuales entran en juego elementos y circunstancias que pueden truncar presencias de obras o proyectos de interés para el sustento del discurso expuesto, sino a las visiones o interpretaciones unívocas, a la ligereza en la valoración selectiva y al desconocimiento de lo que está vinculado a la problemática propuesta, e incluso a las elecciones signadas por el gusto.

Una preocupación generalizada es la formación o entrenamiento de quienes tienen o tendrán entre sus funciones la de organizar exposiciones y eventos. Al reclamo de introducir el tema, por ejemplo, en el programa de estudios de la especialidad de Historia del Arte de la Universidad de La Habana, fue organizado un taller de promoción para estudiantes de cuarto año. Esta asignatura ha dado la posibilidad de introducir nociones sobre la *curaduría*, el conocimiento de experiencias concretas, el análisis de proyectos y exposiciones ya celebradas, así como la posibilidad de contar con los testimonios de conocidos curadores invitados. Estos materiales han sido reunidos por diferentes especialistas que han participado en la concepción de exposiciones de diversa naturaleza, y han revelado las coincidencias que van construyendo el cuerpo metodológico del quehacer curatorial, lo cual puede ser generosamente aprovechado por los estudiantes en sus propios análisis.

Las visitas a instituciones, esencialmente al Museo Nacional de Bellas Artes; los diálogos; los análisis de exposiciones vivas; la celebración de seminarios; y la realización de proyectos propios como ejercicio evaluativo han dinamizado el ambiente lectivo con una buena dosis de pragmatismo y objetividad. Dentro de sus modestos límites, el taller universitario demuestra su necesidad y utilidad, sobre todo para los primeros pasos que en esta dirección han de dar estos estudiantes e, incluso, para consolidar sus juicios críticos frente a cualquier muestra o proposición curatorial.

Reconocer los desaciertos y contratiempos que acaecen en este universo de carácter interdisciplinario que encarna la *curaduría*, es menester dotar a esta intervención intelectual de un cuerpo amparado en elaboraciones teórico-prácticas más sustantivas que exigen un real profesionalismo del curador, quien está conminado a asumir la investigación como la piedra angular de su ejercicio, a aplicar, de forma creativa, los múltiples conocimientos que adquiere como parte de su experiencia de vida, al reconocer la importancia del influjo de sus interpretaciones. Y es que curar no es cantar y coser, aunque sí esto último, porque se debe hilar e hilvanar fino para penetrar los sustratos en los que se opera, e impeler discursos articulados, orgánicos y dinámicos como parte de una práctica que sea capaz de trascender lo fortuito. ■

«La tradición se rompe, pero cuesta»: presencia de la mujer caribeña en la Bienal de La Habana



ISABEL
ALPÍZAR
RIVERO *



La nube (detalle)

ÉLSA MARÍA MELÉNDEZ

► INSTALACIÓN DE SITIO ESPECÍFICO TEXTILES COSIDOS, BORDADOS Y RELLENOS, ALFILERES, ROPA, PINTURA, RETAZOS DE TELA, RELLENO DE COJINES Y GOMAESPUMA, MADERA Y MATERIALES SINTÉTICOS, ANIMALES DE PELUCHE, FLORES DE PLÁSTICO Y AGUA ESPARCIDA EN EL SUELO MEDIDAS VARIABLES, 2012

«La tradición se rompe, pero cuesta» es el título de la exposición que alberga el Museo Nacional de Bellas Artes en su sede de Arte Universal desde el 15 de noviembre de 2024 como parte de la XV Bienal de La Habana. La muestra se compone

* Universidad de La Habana, Cuba

del trabajo de diecisiete artistas mujeres provenientes de diez países caribeños, con la curaduría de Jorge A. Fernández Torres y José Manuel Noceda Fernández. Bajo el nombre de *Horizontes Compartidos*, la Bienal asume una vez más la tarea de incorporar en su quehacer lo más sobresaliente del arte contemporáneo caribeño. La exposición «La tradición se



Aún así
 ELSA MARÍA MELENDEZ
 ▶ BORDADO, ACRÍLICO Y OTROS TEXTILES RELLENOS SOBRE LIENZO, 115" X 60" (292.1 X 152.4), 2022

rompe, pero cuesta» reafirma la misión a la que se ha comprometido este evento desde sus inicios y nos remonta a su segunda edición, en 1986, también dedicada al arte caribeño.

En esta ocasión se fija la mirada en la figura femenina creadora, históricamente desplazada en la historia del arte, al concederle su merecido lugar en la construcción de nuestras narrativas caribeñas. Así, la Bienal no solo celebra el talento artístico del Caribe, sino que también reevalúa y reivindica el papel de la mujer en la creación artística y subraya su importancia en el panorama cultural contemporáneo. La visibilidad que se otorga en esta muestra a las artistas caribeñas no solo supone un acto de justicia histórica, sino que también desafía las estructuras patriarcales que han dominado la historiografía del arte.

Convirtiendo lo personal en universal, a modo de bienvenida, recibe a los visitantes del Museo Nacional de Bellas Artes. La obra de Gisela Colón (Puerto Rico), compuesta por tres monolitos, posee un sentido estético innegable. La artista utiliza su relación personal con la tierra y la naturaleza para hablarnos de relaciones humanas universales que constituyen el núcleo central de la exposición. Desde la premisa de su condición de caribeñas y fundamentalmente desde las narrativas feministas, las obras de este proyecto colectivo se desarrollan a partir de lo personal y abordan temas como la colonialidad, lo racial y las estructuras de poder.

Estos discursos, en los que el espectador puede encontrar vivencias comunes, abogan por una revisión crítica de los discursos hegemónicos y la incorporación de voces marginadas en la construcción de la historia y la identidad cultural. La relevancia de estos enfoques se evidencia en las palabras de Elsa María Meléndez (Puerto Rico) cuando explica: «En el espacio donde vivo, en mi contexto, la idiosincrasia de mi entorno está bien marcada en todo mi trabajo. Si pudiera resumirlo, sí hay una preocupación porque hay vivencias particulares mías que se van documentando en la obra, pero que, en esencia, son compartidas con la gente de mi entorno».¹

La apropiación del espacio responde a una certera curaduría que conecta de manera coherente las piezas. La continuidad de las paredes blancas del museo se rompe por la intervención de los colores rosado y azul, un par binario que responde a la estigmatización social de lo femenino y lo masculino. Resultan curiosas las asociaciones que se pueden leer en ello.

La *sala rosada* acoge la obra *Sugar Walls Teardom*, de la artista Tabita Rezaire (residente en la Guayana Francesa). Esta obra juega con la objetivación del cuerpo femenino, en especial de la mujer negra, y conjuga la silla ginecológica con el color rosado, dos elementos de gran carga simbólica en la construcción de lo femenino.

¹ Entrevista a Elsa María Meléndez realizada por Samantha Valdés Díaz, en La Habana, el 15 de diciembre de 2024

En el lado opuesto del espacio, la obra *PR R Rebelión, resistencia y poder*, de Anaida Hernández (Puerto Rico) se sitúa sobre la pared azul que, a modo de cielo, acoge el conjunto conformado por aves y paisajes florales como digno reconocimiento de los avances, aún en progreso, y valoración de la mujer. En la sala, además, son fácilmente identificables las asociaciones de carácter material que han construido el devenir de la historia para la figura femenina. Trenzas y porcelana, entre otros elementos, dirigen rápidamente la imaginación hacia una construcción de feminidad.

La subversión de estos objetos los envuelve en narrativas más profundas. No se trata de una selección aleatoria del lenguaje femenino, sino del resultado de una meticulosa investigación de historias de vida que resultan símbolos. La artista Barbara Prézeau (Haití) señala sobre su propia obra: «Y a través de la cuestión de las trenzas se habla de la relación entre mujeres, de la relación entre generaciones de mujeres, pero también la cuestión de la identidad, de la identidad de la mujer negra, del cuerpo de la mujer negra, de la relación con África y de la esclavitud también, de la historia, de las migraciones y también de los intercambios».²

Cada elemento se convierte en un vehículo para cuestionar y redefinir las historias y



El ingenio colectivo o la maldición de la cotorra (detalle)

ELSÁ MARÍA MELÉNDEZ

► INSTALACIÓN DE SITIO ESPECÍFICO CON SONIDO, SERIGRAFÍA SOBRE TEXTILES COSIDOS, BORDADOS Y RELLENOS, ALFILERES, ZAPATOS Y ROPA RELLENA, PINTURA, RETAZOS DE TELA, RELLENO DE COJINES Y GOMA ESPUMA, MADERA Y MATERIALES SINTÉTICOS, MEDIDAS VARIABLES, COLECCIÓN MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE PUERTO RICO, 2010 / 2017

² Entrevista a Barbara Prézeau realizada por Kehitty Martínez, en La Habana, el 13 de diciembre de 2024

papeles asignados a las mujeres, desafía las construcciones tradicionales y ofrece una visión crítica y renovada de la feminidad. La disposición cuidadosa de los objetos en el espacio expositivo permite al espectador reflexionar sobre la carga simbólica y el contexto histórico que cada uno lleva consigo. Desde los estudios decoloniales se promueve el desmontaje crítico de narrativas impuestas por la colonización y se les da protagonismo a las experiencias y saberes locales, entendidos por el orden mundial occidentalizado como subalternos.

Un breve repaso al arte caribeño contemporáneo revela la intención de los artistas de romper con los relatos históricos occidentales y grandilocuentes. Deconstruyen así las nociones de héroe, de vencedor o derrotado, y apuestan por visitar las microhistorias y los pasados familiares. Reescribir los libros desde la subalternidad impuesta por el discurso histórico oficial ha demostrado ser una de las fórmulas acertadas en el camino de la construcción identitaria del Caribe. A todas premisas responde la selección de artistas y de obras aquí recogidas. Por ello, estas deben reconocerse como mujeres creadoras, excavadoras de sus historias y generadoras de nuevas narrativas.

Estas artistas no solo desentierran y revisitan las visiones personales y comunitarias, sino que también las reconfiguran y ofrecen nuevas perspectivas que enriquecen la comprensión de la

identidad caribeña. Su labor artística es una forma de resistencia y afirmación, un acto de reivindicación que desafía las construcciones hegemónicas y propone una visión más inclusiva y matizada de la historia y la cultura del Caribe, en correspondencia con los enfoques de género que buscan desestabilizar las estructuras de poder patriarcales y promover la equidad y la justicia para todas las personas.

La problematización de la insularidad y el destino ecológico de las islas del Caribe como resultado de su explotación turística es otro tema crucial abordado en la exposición. La mirada crítica de las artistas revela cómo la estigmatización de lo femenino y la afrodescendencia ha influido en la percepción y representación de las islas. En el contexto de la explotación turística, estas cuestiones se ven exacerbadas, y muestran las complejidades y desafíos de la identidad insular.

La convergencia de temas expone las visiones críticas de la subalternidad bajo un prisma de reflexiones comunes. En palabras de Alida Martínez:

Pienso que en la contemporaneidad, la responsabilidad del artista es presentar su trabajo con la seriedad que merecen las situaciones que se están dando mundialmente. El sentimiento del poder que oprime a un pueblo, el sentimiento que oprime a un ser humano y que prácticamente rompe sus sueños, es una sinopsis



Estos discursos, en los que el espectador puede encontrar vivencias comunes, abogan por una revisión crítica de los discursos hegemónicos y la incorporación de voces marginadas en la construcción de la historia y la identidad cultural.



de lo complejidad que carga la propuesta de mi trabajo.³

La exposición no solo presenta obras de arte, sino que también ofrece un diálogo profundo y significativo sobre la identidad, la historia y la resistencia femenina en el Caribe. Cada objeto, y su disposición en el espacio expositivo, invitan al espectador a cuestionar y reconsiderar las narrativas tradicionales, al promover una comprensión más rica y compleja de la feminidad, por lo que se convierten en un poderoso manifiesto para reivindicar el lugar de la mujer en el arte caribeño y en la historia cultural global. ■

³ Entrevista a Alida Martínez realizada por Melany Pascual, en La Habana, el 16 de noviembre de 2024.

Elsa María Meléndez

en la XV Bienal
de La Habana**



SAMANTHA
VALDÉS DÍAZ
(ENTREVISTADORA)*

La artista puertorriqueña Elsa María Meléndez participa en la XV Bienal de La Habana como parte de la exposición colectiva «La tradición se rompe, pero cuesta», inaugurada en el Museo Nacional de Bellas Artes, el 15 de noviembre de 2024.

Para comenzar: ¿cómo describirías tu obra? ¿Cuáles son tus preocupaciones? ¿Qué temáticas te interesan?

Creo que parte de mi trabajo y la dinámica que vengo desarrollando es hacer lo intangible, tangible. Y un poco de eso estaba tratando de comentar sobre la tela y de lo que transmite en diferentes obras que he tenido la oportunidad de desarrollar. Siento que la tela me permite ser un poco más expresiva. Hay una intención de hacer emociones que no podemos ver; es decir, las sentimos, pero, ¿cómo yo llevo eso a lo físico? Ese ejercicio está constantemente en mi trabajo. Yo trabajo particularmente lo íntimo, y ella (la tela) es un reflejo de cómo llevo eso íntimo a una conversación colectiva. El espacio donde vivo, mi contexto, la idiosincrasia de mi entorno está bien marcada en todo mi trabajo. Si pudiera resumirlo, hay una preocupación porque hay vivencias particulares mías que se van documentando en la obra, pero que, en esencia, son compartidas con la gente de mi entorno, de Puerto Rico. Tengo una

* Universidad de La Habana, Cuba

** Entrevista a Elsa María Meléndez realizada por Samantha Valdés Díaz, en La Habana, el 15 de diciembre de 2024

preocupación sobre todo política. Hacer visibles ciertas luchas y manifestaciones sociales que se dan en Puerto Rico, por falta de recursos y de derechos humanos. En Puerto Rico, se da mucho esta situación y mi obra, de cierta manera, pretende ser eco de estas luchas, pues también persigue dar visibilidad y estar contextualizada con todas estas cuestiones sociales que influyen dentro del trabajo. Usualmente no es algo literal, pero sí influyen en la intención, en el concepto y cómo se va desarrollando la obra. No parto de una idea en particular, me interesa que la obra tenga muchos elementos y que pueda ser leída de diferentes maneras, según la vida que tenga cada uno y sus experiencias. El cómo conecta la obra, y desconecta, porque también me interesa que desconecte de alguna manera. No todo tiene que ser una relación lineal. También te puede tocar al sacarte de tu zona de confort. Sobre todo eso me interesa. Me gusta molestar a veces con la obra.

Sí, ese tono sutil de ironía, burlesco. Exacto.

Y en general, ¿definirías tu obra como autobiográfica? Porque con esto que me estás diciendo de los sentimientos, las emociones, lo intangible. En ese sentido, ¿definirías tu obra como autobiográfica?

Pienso que no sería como una única definición, pero sí está contenido porque

La Isla de la Confusión

ELSA MARÍA MELÉNDEZ
 ▶ BORDADO SOBRE LIENZO, 113" X 106" X 24" (287 X 269.24 X 60.96 CM), 2023
 ©RAFAEL COLLAZO



mi obra encierra mucho lo que es el proceso de crecer; de yo misma crecer como mujer y como ser humano. Contiene tanto de lo que es la vida, de cualquier persona, que en cierta manera sí recoge algo autobiográfico, además de la cuestión de partir de lo íntimo, aunque no se queda en esa sola lectura. Yo comienzo a trabajar la autoimagen por casualidad, no

esperaba ni que me reconocieran, y cuando me reconocieron fue un choque, pero me gustó sentirme como desvestida en ese momento, y de momento entonces la obra empieza también a ser, para mí, un puente de crecimiento en el sentido de que puedo comenzar a desmoronar estereotipos y cosas que yo tengo que no necesariamente



Milk

ELSÁ MARÍA MELÉNDEZ

► SERIGRAFÍA Y BORDADO SOBRE TEXTILES COSIDOS Y RELLENOS, 96" X 81" X 11"
(243.8 CM X 205.7 CM X 27.9 CM), 2020

© FRANK ELÍAS

es un pensamiento único, es cómo yo puedo destruir antiguos pudores que pudiera tener, abriéndome más a ese proceso social e inclusivo. Pues sí, veo mi obra como un campo de crecimiento. Más que algo autobiográfico, el resultado al final es la documentación de procesos de crecimiento.

O sea, tratas de ser incisiva con los tabúes. Y que, a lo mejor, tú también vienes con ellos, porque has crecido, ya sea con una enseñanza o de cualquier otra forma.

Exactamente así porque, si no le sirve a nadie, por lo menos que me sirva a mí misma el proceso de hacer la obra.

¿Y qué te inspira a ti a crear arte? ¿Tienes alguna costumbre específica? ¿Algo que te inspira? ¿Un artista, una obra que nos pueda orientar sobre tu creación?

Ha sido bien diferente en todos estos años. Han sido diferentes situaciones, eventos que me estimulan a tener que comentar sobre algo. También la naturaleza en los últimos años ha sido algo bien importante, o sea, me fijo detenidamente en la apariencia de la naturaleza, de los movimientos de los huracanes; entonces toda esta fuerza de la naturaleza de alguna manera se cuela en mi obra constantemente. El movimiento, la acumulación de materiales, esos paisajes, creo que es lo que más me inspira porque son visuales que de alguna manera me dan más fuerza, e incluso yo transmito eso a

través de los materiales, y, en el caso de las instalaciones, se replican las formas.

Sí, puede haber una gran cantidad de elementos en un espacio tan pequeño, es un sentido abigarrado y un juego con el límite en tu instalación.

Exacto, hay un sentido de contener y que dé esa misma sensación de fuerza, de tratar de desplazar el espacio.

Y generar al espectador una suerte de inestabilidad, de cuánto puede contener un espacio tan pequeño, en el caso de tus instalaciones, de cuánto puede haber.

Exacto, sobre todo con el material que nos lleva a esa idea conceptual propiamente. En algunas de mis piezas realmente hay una lucha de poderes. Percibo que de alguna manera las estructuras colapsan, entonces siempre el material entra de alguna manera en lo que es el concepto. Material y concepto están bien arraigados. Entonces, una cosa me lleva a la otra, y una modifica a la otra. Hay una simbiosis entre los dos, no las puedo separar.

¿Y cómo contrastaste tu camino como artista? ¿Es por tradición familiar, eres autodidacta o recibiste una formación escolar?

Yo creo que desde pequeña. Desde niña siempre tuve esa afinidad por dibujar o pintar. Pero nunca lo vi como una profesión, yo no pensaba que iba a estudiar eso. Yo pensaba

como cualquier niño. Pero sí, aparentemente era algo un poco más especial, y cuando me gradué de la escuela superior y tuve que decidir qué voy a estudiar, pues ahí es que digo: pues sí, yo creo que esta va a ser mi profesión. Sabía que iba a tener que hacer algo creativo. Entré por Humanidades, pero yo nunca había tomado clases de arte formales. Empecé a estudiar arte y las primeras clases de arte fueron en la Universidad. Y bueno, lo de la costura, pues yo llegué porque una cosa me lleva a la otra, y eso sí es autodidacta, o sea, eso yo no lo tomé en la Universidad. Así pues, es algo que siempre estuvo ahí, una inclinación, además de que mi papá era ingeniero civil y a mí me encantaba entrar a su oficina y el olor a los lápices. Sí, yo creo que tuvo que ver con esa afinidad, con crecer en medio de los planos y verlo a él dibujando, y su sacapuntas electrónico que en aquel tiempo era como que: ¡Wow! Sí, yo creo que fue algo instintivo y experimentar, estar ahí, desde chiquita despertó esos deseos.

¿Y cuáles son tus aspiraciones y planes futuros? ¿Alguna exposición que ya tengas pensada? ¿Tienes pensada alguna otra obra? ¿Cómo podemos seguir tus huellas?

Pues mira, esta pieza que estoy exhibiendo ahora en la Bienal es parte de una serie y creo que voy a seguir con esa temática, comparando la historia de las mujeres, llevándolo metafóricamente a la historia de la isla de Puerto Rico en su relación con los



El ingenio colectivo o la maldición de la cotorra
ELSA MARÍA MELÉNDEZ

► INSTALACIÓN DE SITIO ESPECÍFICO CON SONIDO, SERIGRAFÍA SOBRE TEXTILES COSIDOS, BORDADOS Y RELLENOS, ALFILERES, ZAPATOS Y ROPA RELLENA, PINTURA, RETAZOS DE TELA, RELLENO DE COJINES Y GOMA ESPUMA, MADERA Y MATERIALES SINTÉTICOS, MEDIDAS VARIABLES, COLECCIÓN MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE PUERTO RICO, 2010 / 2017



Estados Unidos. Pues ese va a ser el tema que me interesa seguir desarrollando. Antes de presentar estas piezas de los últimos años, mi obra siempre fue bien característica, por el trabajo con los personajes, que de alguna manera podrían ser satíricos, y quiero rescatar un poco de ese trabajo. Yo siempre estoy yendo atrás, volviendo y uniendo lo último con lo primero, contradiciendo el discurso. Así que hay un crecimiento, un cambio de perspectiva. Me gusta que eso aparezca en la obra también.

Pues estuve varios meses preparándome para este evento, pero hace poco que me mudé de taller, así que estoy tratando de acoplarme al espacio, poder recibir visitas, que eso no pasaba donde estaba antes de mudarme a este lugar. Y en cuanto a exposiciones, realizaré una en 2025, porque en Puerto Rico no he tenido una individual desde hace mucho tiempo, no se hace tan fácil poder tener un espacio de museo, no es tan sencillo. Usualmente tienes que esperar de dos a tres años en lo que te llega la fecha, más los costos en los que hay que incurrir. Es un poco complejo. La realidad es que hace diez años no hago una exhibición individual en Puerto Rico. Ya estoy trabajando en lo que va a ser esa exposición.

Pinocho

ELSA MARÍA MELÉNDEZ

► BORDADO SOBRE LIENZO, 28" X 13" (71.12 X 33.02 CM),
COLECCIÓN MUSEO DE ARTE DE PUERTO RICO, 2023
© RAFAEL COLLAZO

¿Y hacia dónde crees que evoluciona el arte en Puerto Rico? ¿Qué líneas temáticas crees que hay de mayor interés ahora mismo entre los artistas?

Pues en Puerto Rico, inevitablemente, los Estados Unidos ha sido el lugar donde usualmente tenemos exhibiciones internacionales. Cada vez buscamos más países latinoamericanos. Entiendo que se está dando de diferentes maneras. En Puerto Rico, la mayoría del trabajo es político, o sea, la obra en sí es política, pero el tema es sobre todo la relación entre Estados Unidos y Puerto Rico, como ha sido el caso de los artistas Carlos Fajardo y Garvin Sierra. También, claramente, hay tendencia al arte abstracto, como es el caso de artistas como Ivelisse Jiménez y Nora Maité Nieves; mucha temática ambiental donde destaca Dhara Rivera; el tema feminista, como la obra de Yolanda Velázquez. Y, pues, hay un, no quiero decir que un cambio de visión porque siempre lo ha sido, pero hay más conciencia en buscar otras oportunidades de exposición que no sea solamente Estados Unidos. La realidad es que en Puerto Rico existen muchas tendencias y se hace difícil mencionarlas todas. En el último año, ha habido un incremento en la investigación de la cultura afrodescendiente, hay gran interés por dar visibilidad a esa presencia y herencia; entre muchos artistas, puedo mencionar a Brenda Cruz. Pero la realidad es que en Puerto Rico se hace mucha obra política. No quiero decir que se esté

haciendo popular esta temática, pero es lo que vivimos. Al hablar del arte puertorriqueño, el contexto político se hace comentario indispensable.

Claro, es ese temor a que se automatice un tema, en este caso, el político, y entonces definir a Puerto Rico y su obra desde él. En efecto, es desautomatizarlo por temor a que se automatice.

Y entonces en Puerto Rico se hace la Poli/Gráfica, algunos años sí y otros no, la que era antes la legendaria Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. En Puerto Rico hay una tradición bien grande de grabado, y hay grabadores increíbles con resonancia internacional, como Martín García Rivera. Este año se celebró la Poli/Gráfica. El curador fue el cubano Elvis Fuentes y fue bastante libre el concepto de la imagen. Los grabadores trabajan mucho la obra tridimensional, buscando maneras alternas de llevar la estampa. Es algo bien recurrente en Puerto Rico, que se trabaja mucho y extraordinariamente bien.

Entonces, ¿qué obra traes, y cómo tú te relacionas con esta obra? Adentrándonos más en el tema Bienal de La Habana.

La obra con la que participo en esta Bienal es *La Isla de las nostalgias*. La comencé a trabajar en 2020, un poco después del comienzo de la pandemia. He tenido la oportunidad de montarla en dos espacios anteriores a este, pero la obra siempre



La Isla de las nostalgias (detalle)

ELSA MARÍA MELÉNDEZ

► INSTALACIÓN DE SITIO ESPECÍFICO, BORDADO SOBRE LIENZO CON MEDIAS RELLENAS ADHERIDAS, ALAMBRE, MEDIAS DE SEGUNDA MANO Y RELLENO DE COJINES, LIENZO: 170" X 56" (431.8 X 142.24 CM), ESTRUCTURA: 38" X 39" X 14" (96.52 X 99.06 X 35.56 CM), 2020 - 2022

cambia porque, al ser instalación, siempre es atravesada por el nuevo espacio que la recibe. Entonces cambia de tamaño y también a partir de los elementos que se le van adicionando. De alguna manera, esta pieza es nueva en ese sentido, pues no la había presentado de esta manera.

Entonces, *La Isla de las nostalgias* parte de esa serie que he estado trabajando desde hace dos años, en una exhibición individual que se titula «Vengo de una isla de confusión». Como te comentaba anteriormente trata sobre la relación de Puerto Rico con el imperio de Estados Unidos, y nuestra relación con el estado colonial en que estamos. Además, hago una comparación con lo que ha sido la historia de las mujeres. Voy encontrando todos esos puntos de conexión entre la patria, que es Puerto Rico, con el nido, el hogar de la familia. Por ahí empieza la historia, la narración, la voluntad de visibilizar el desplazamiento de los puertorriqueños en la propia isla, por las pocas oportunidades que hay de progreso. Este desplazamiento ha sido causado por diferentes leyes que de alguna manera benefician a los norteamericanos, que pueden hacer negocios; entonces a los puertorriqueños cada vez se les hace más difícil poder comprar. La situación ha provocado un exilio. Hay gente que claramente quiere salir porque quiere probar otras cosas, pero el caso de la mayoría ha sido que no tienen más remedio y tienen que irse de la patria. Entonces, en mi obra también

está esa comparativa de cómo también, cuando los hijos parten del hogar, queda ese nido vacío. Eso es lo que está detrás de la obra.

En la imagen principal en la obra, un autorretrato bordado a gran escala – algo que he estado trabajando en los últimos años –, su elemento recurrente son las medias. Las medias olvidadas en una gaveta. Las medias rotas, usadas, sin par. Yo fui recopilando todas esas medias usadas y viejas que la gente ya no quiere, como metáfora de un planteamiento colectivo. Entonces también se da la transformación de un material y de cómo esa media pasa de ser un material, a ser parte de una falda, a ser corales, parecer formas fállicas también, pues no puedo separar lo que ha sido la historia de la mujer dentro del patriarcado, y de cómo esas estructuras de poder han definido lo que la mujer puede o no puede, debe o no debe hacer. Mi obra trata de romper esquemas tradicionales de poder y cómo la imagen de la mujer ha sido concebida, por los siglos, conceptualmente. Mi obra trata de liberarse de esos esquemas. Entonces, se da toda esa transformación tanto del material como del concepto, y que al ser una isla la obra empieza a hablar más sobre corrientes de agua. Además, usando como material el relleno, recurrente en mi trabajo, también se habla de lo que está detrás y no sabemos, de las fibras de lo que nos rodea. En mi trabajo está expuesta esa fibra, ese relleno, sacando las máscaras y liberando los



La Isla de las nostalgias (detalle)
ELSÁ MARÍA MELÉNDEZ

► INSTALACIÓN DE SITIO ESPECÍFICO, BORDADO SOBRE LIENZO CON MEDIAS RELLENAS ADHERIDAS, ALAMBRE, MEDIAS DE SEGUNDA MANO Y RELLENO DE COJINES, LIENZO: 170" X 56" (431.8 X 142.24 CM), ESTRUCTURA: 38" X 39" X 14" (96.52 X 99.06 X 35.56 CM), 2020 - 2022



La Isla Apagada (detalle)

ELSA MARÍA MELÉNDEZ

► BORDADO SOBRE LIENZO, 87" X 126" X 3" (220.98 X 320.04 X 7.62),
COLECCIÓN MUSEO DE ARTE DE PUERTO RICO, 2022
© RAFAEL COLLAZO

sentimientos y las personalidades reales. La imagen de la mujer es imponente, realmente está confrontando; la pena es más bien el vehículo para confrontar, no para limitar, sino para confrontar al imperio que nos trata de dominar. Pues es esa la intención, ver la imagen de la mujer reflejada como la isla de Puerto Rico. La mujer como isla en el Caribe.

¿Qué significa para ti la Bienal de La Habana? ¿Cómo te hace sentir formar parte de esta nómina de artistas? ¿Cuál ha sido tu experiencia hasta el momento?

Para mí fue increíble, yo no esperaba estar alguna vez en la Bienal de La Habana. Fue como un sueño, todavía no lo puedo creer. Tantos años de la Bienal y uno conociendo y estudiando a los artistas que han estado en anteriores ediciones.

Poder venir a la otra ala del pájaro es bien significativo. Estuve aquí hace nueve años, y todavía siento que es bien diferente a cualquier otro lugar. Igual uno se siente contento en otras islas, pero aquí es bien especial. Para mí, es una oportunidad increíble poder estar aquí y exhibir con estas artistas maravillosas que yo admiro, como Belkis Ayón.

Es magia lo que pasa así de repente y me parece maravilloso. Poder estar aquí es un privilegio. Me siento súper honrada.

¿Y tienes pensado, o estás deseosa de poder participar en otra Bienal de La Habana?

Claro, sí, lo repetiría. Aunque ha sido cuesta arriba porque tuvimos el caso de Anaida Hernández, y otros contratiempos, pero en el caso de mi obra es bien particular porque yo he tenido que buscar los fondos, no ha habido una institución puertorriqueña detrás de nuestra participación. Sin embargo, en mi caso he contado con la ayuda del Municipio Autónomo de Caguas, de mi pueblo natal, de los amigos de las artes, algunos coleccionistas que apoyan desinteresadamente, los amigos míos que vinieron a ayudarme con las maletas y en el montaje, o sea, es una cosa colaborativa increíble.

¿Y cómo tú crees que tu obra se relaciona con el tema que propone esta XV Edición de la Bienal Horizontes Compartidos?

Definitivamente sí, porque a pesar de que la invitación que me hacen los curadores se da a partir de otra pieza de mi autoría, luego vieron esta y estuvieron bien interesados en ella. Definitivamente son historias compartidas porque lo que sale de un hilo, de una historia genuina, de lo íntimo, es increíble cómo se refleja también en Cuba. De alguna manera la obra habla de la mujer contemporánea latinoamericana, del Caribe. Hablamos de situaciones políticas que nos relacionan como islas que somos. Y presentar la obra aquí aumenta sus posibilidades de lecturas, las mismas y otras adicionales. O sea, cada vez

que tengo la oportunidad de llevar la obra a otro espacio, no es tanto la oportunidad de tener una exhibición, sino la oportunidad de que la obra en sí siga creciendo en significado y en contexto. Porque la idiosincrasia puertorriqueña tiene similitudes con la idiosincrasia cubana. Me parece una maravilla la idea de cómo la obra se convierte en un espejo de donde se ubica, de que no es estática en ese sentido. Yo creo que por eso también me interesa tanto trabajar la instalación porque de alguna manera, además de que viene e invade un espacio nuevo, se amolda a ese espacio, pero a la misma vez recoge de él. Entiendo, entonces, que en la obra, tanto en mí como artista, la experiencia nos hace seguir creciendo.

¿Qué recomendación le darías a un nuevo artista caribeño que quiera insertarse en este circuito? ¿Qué artista nos propones tú, para seguir sus rastros, y que pudiera estar en próximas bienales de La Habana? ¿Quién te llama la atención, ya sea artista emergente o consagrado?

En Puerto Rico hay muchos artistas talentosos. Es increíble porque Puerto Rico es bien limitado. Es decir, surgen oportunidades, pero no son tantas, sobre todo surgen en Estados Unidos. Para un artista puertorriqueño, salir a exhibir es como el triple de trabajo. Pero sí, hay muchísimo talento, y me imagino que pasa aquí también en Cuba, que son talentos que a lo mejor nadie va a conocer nunca porque se van a quedar

El ingenio colectivo o la maldición de la cotorra (detalle)

ELSA MARÍA MELÉNDEZ
 ▶ INSTALACIÓN DE SITIO ESPECÍFICO CON SONIDO, SERIGRAFÍA SOBRE TEXTILES COSIDOS, BORDADOS Y RELLENOS, ALFILERES, ZAPATOS Y ROPA RELLENA, PINTURA, RETAZOS DE TELA, RELLENO DE COJINES Y GOMA ESPUMA, MADERA Y MATERIALES SINTÉTICOS, MEDIDAS VARIABLES, COLECCIÓN MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE PUERTO RICO, 2010 / 2017



en la isla. Podría mencionar a tanta gente que podría estar aquí en mi lugar. Por ejemplo, Jotham Malavé, un pintor joven excelente, ya completó la maestría. Da clases en la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Puerto Rico. Deben conocer su obra.

Elsa, ha sido un gusto hacerte una entrevista. Ha sido un placer compartir contigo

como artista puertorriqueña, ver tu visión y cómo se abordan distintas temáticas en otras partes del Caribe.

Exacto, de cómo se abordan. Para mí, ha sido un placer grandísimo conocerte, compartir contigo, que me hayas dado esa oportunidad, y honrada de que hayas escogido mi trabajo. Así que ya sabes, en Puerto Rico tienes una amiga. ■



N.º 8 | MARZO 2025

SOCIALIZarte

